ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Журнал издается с 2006 года **№ 53/2020**
Выходит 4 раза в год

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
Главный редактор
А. В. Шунков, доктор филологических наук, доцент
Ответственный секретарь
Л. Ю. Егле, кандидат культурологии, доцент
Технический редактор
О. В. Устимова

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

Перевод *А. А. Щербинин,* член Союза переводчиков России

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

Адрес редакции:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17.
Журнал «Вестник КемГУКИ»
Тел.: (3842)73-30-64. Факс: (3842)73-28-08
E-mail: vestnikkemguki@yandex.ru

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

ISSN 2078-1768

© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2020

BULLETIN OF KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

JOURNAL OF THEORETICAL AND APPLIED RESEARCH

Journal is published since 2006 **№ 53/2020**
Published quarterly

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

Founder, publisher
Federal State-Funded Educational Institution of Higher Education (FSFEI HE) “Kemerovo State University of Culture”

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

EDITORIAL BOARD
Editor-in-Chief
A.V. Shunkov, Dr of Philological Sciences, Associate Professor
Administrative Secretary
L.Y. Egle, PhD in Culturology, Associate Professor
Technical editor
O.V. Ustimova

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

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

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

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

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

ISSN 2078-1768

© FSFEI HE ”Kemerovo State University of Culture”, 2020

СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

Председатель совета:

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

Члены совета:

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

Белозёрова Марина Витальевна, доктор исторических наук, доцент, главный научный сотрудник лаборатории этносоциальных проблем, Сочинский научно-исследовательский 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).

Влодарчик Эдвард, доктор исторических наук, профессор, ректор Щецинского университета (г. Щецин, Польша).

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

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

EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

Departman of the Editorial Council:

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

Members of the Editorial Council:

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

Belozerova Marina Vitalyevna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Sr Researcher of Laboratory of Ethno-social Problems, Sochi Scientific Research Center 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).

Wlodarczyk Edward, Dr of Historical Sciences, Professor, Rector of the Szczecin University (Szczecin, Poland).

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

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

Игумнова Наталия Петровна, доктор педагогических наук, главный научный сотрудник Российской государственной библиотеки, член Российской Академии Естествознания, действительный член и член Президиума Отделения библиотековедения Международной академии информатизации, заслуженный работник культуры Российской Федерации (г. Москва, РФ).

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

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

Литерска Барбара, доктор гуманитарных наук в области искусствоведения, профессор института музыки факультета искусств, Зеленогурский университет (г. Зелена Гура, Польша).

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

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

Igumnova Nataliya Petrovna, Dr of Pedagogical Sciences, Senior Reserсher of the Russian State Library, Member of the Russian Academy of Natural History, Acting Member and Member of Presidium of the Library Science Department International Informatization Academy, Honorary Worker of Culture of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

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

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

Literska Barbara, Dr of Humanitarian Sciences in Art History, Professor of the Institute of Music of the Faculty of Arts, University of Zielona Góra (Zielona Góra, Poland).

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

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

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

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

Садовой Александр Николаевич, доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник, заведующий лабораторией этносоциальных проблем, Сочинский научно-исследовательский центр Российской академии наук (г. Сочи, РФ).

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

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

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

Ужанков Александр Николаевич, доктор филологических наук, кандидат культурологии, профессор, проректор по научной деятельности, заведующий кафедрой литературы, Московский

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

Razlogov Kirill Emilyevich, Dr of Art History, Professor, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov, Honorary Worker of Arts of the Russian Federation, Honorary Member of the Brazilian Academy of Philosophy, Member of Scientific Council of the Russian Academy of Sciences on Complex Problem "History of World Culture," Head of the Commission of Scientific Council Russian Academy of Sciences for Studying and Protection of Cultural and Natural Heritage, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Academician-secretary of the National Academy of Picture Arts and Sciences of Russia (Moscow, Russian Federation).

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

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

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

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

Uzhankov Aleksandr Nikolaevich, Dr of Philological Sciences, PhD in Culturology, Professor, Vice-rector for Research, Department Chair of Literature, Moscow State Institute of Culture,

государственный институт культуры, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, действительный член Академии Российской словесности, член Научного совета Российской академии наук по изучению и охране культурного и природного наследия, член Общественного совета и Совета по науке при Министерстве культуры Российской Федерации (г. Москва, РФ).

Урсул Аркадий Дмитриевич, доктор философских наук, профессор, профессор факультета глобальных процессов, директор Центра глобальных исследований, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, академик Международной академии наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации, академик Академии наук Молдавии, президент Международной академии ноосферы (устойчивого развития), почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (г. Москва, РФ).

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

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

Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, Acting Member of Academy of Russian Literary Word, Member of of Scientific Council Russian Academy of Sciences for Studying and Protection of Cultural and Natural Heritage, Member of the Public Council and Council for Science of the Ministry of Culture of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

Ursul Arkadiy Dmitrievich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the Faculty of Global Processes, Head of the Center for Global Studies, Lomonosov Moscow State University, Academician of the International Academy of Sciences, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Academician of Academy of Sciences of Moldova, President of International Academy of Noosphere (Sustainable Development), Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

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

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

СОСТАВ НАУЧНОЙ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА

Научные редакторы разделов

Раздел «Культурология»

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

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

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

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

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

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

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

Полякова Елена Александровна, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры

SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

Scientific Editors of Sections

Section of Culturology

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

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

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

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

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

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

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

Polyakova Elena Aleksandrovna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of

истории и философии, Барнаульский юридический институт МВД России; профессор кафедры музеологии и туризма, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ).

Раздел «Искусствоведение»

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

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

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкально-художественного образования, Красноярский государственный педагогический университет имени В. П. Астафьева, ректор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск, РФ).

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

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

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

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

Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культу-

Department of History and Philosophy, Barnaul Law Institute of Ministry of Internal Affairs of Russia; Professor of Department of Museology and Tourism, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation).

Section of Art History

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

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

Moskalyuk Marina Valentinovna, Dr of Art History, Professor, Professor of Department of Music and Art Education, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev, Rector of Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation).

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

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

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

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

Umnova Irina Gennadyevna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member

ры, член-корреспондент Российской Академии Естествознания, член Союза композиторов России (г. Кемерово, РФ).

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

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

Раздел «Педагогические науки»

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

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

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

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

Панина Татьяна Семеновна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры государственного и муниципального управления, директор института дополнительного профессионального образования, член-корреспондент Российской Академии Естествознания, член Союза композиторов России (г. Кемерово, РФ).

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

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

Section of Pedagogical Sciences

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

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

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

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

Panina Tatyana Semyenovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of State and Municipal Management, Director of Institute for Continuing Professional Education,

нального образования, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачёва, заслуженный учитель Российской Федерации, действительный член Академии педагогических и социальных наук (г. Кемерово, РФ).

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

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

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

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

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

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

T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University, Honorary Teacher of the Russian Federation, Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences (Kemerovo, Russian Federation).

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

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

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Прокопова Н. Л. Столкновение тенденции монологии и принципа диалогизма как пример адаптации концепции постдраматизма в отечественной театральной школе..... 14

Якимова В. В. Российский онлайн-театр в эпоху пандемии коронавирусной инфекции..... 24

Бородин Б. Б. Из литературного наследия Ферруччо Бузони: аннотации к цюрихским программам..... 29

Захаров Ю. К. Диалог Ф. Шуберта и Э. Денисова в опере «Лазарь, или Торжество воскрешения»: к проблеме соприкосновения тонального и атонального материала..... 42

Павлова С. А. Гимнография Рождеству святителя Николая: вопросы музыкознания и эортологии..... 59

Зайцева Е. А. Русский этномелос в рецепции иностранцев: Фернандо Сор и Генрих Венявский... 72

Верба Н. И. «Утопленница» Н. В. Лысенко: национальная украинская опера о морской деве..... 82

Тирон Е. Л. О возможностях применения анализа темповых показателей для характеристики песенных жанров тувинцев-тоджинцев..... 95

Сянь Лэюнь, Клепова А. В. Влияние русской оркестровой школы на становление китайского композитора Ван Силиня..... 101

Ван Цюн. Драматические особенности художественного текста либретто и музыки в опере Го Вэньцзина «Записки сумасшедшего»..... 112

Тао Хуэй. Художественные особенности и философские идеи в произведении Тань Дуня «Круг с четырьмя трио»..... 117

Георгиевская О. В. Баркарола в музыке С. В. Рахманинова: своеобразие в использовании жанра..... 122

Басаргина Е. Г., Стоянов З. Д. Опера Дж. Пуччини «Плащ» в контексте проблемы репертуара учебных оперных студий..... 128

Шелудякова О. Е. Трехступенная система музыкального образования в новых стандартах обучения регентов..... 135

Максимова А. М. Тема малой Родины в камерном творчестве А. М. Айваза..... 142

Поморцева Н. В. Преломление традиций полифонии строгого письма в хоровом сочинении «Ave Generosa» Олы Гжейло..... 150

Синельникова О. В. Восток и запад в мультимедийных проектах Тан Дуна..... 157

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Миненко Г. Н., Жилянина Н. А. Культура советской городской семьи в 1945–1970-х годах..... 173

Макарчук С. В., Генина Е. С. Коммунисты Кузбасса: культура индивидуального политического действия в период «позднего сталинизма» (по архивным источникам комитетов ВКП(б) – КПСС) 180

Гук А. А. Современное фотографическое искусство: между традицией и новациями..... 193

Пога Л. Н. Трансформация обучающих подходов в фокусе ценностей цифровой культуры (на примере визуальной активации образного мышления и воображения)..... 201

Ринчинова М. М. Живопись как феномен китайской культуры..... 213

Арефьева С. М., Арефьева К. И., Горячева О. Н. Орнамент в татарской культуре..... 221

Светличная И. В. Художественная инсталляция внешнего образа человека как форма воспроизводства культурного наследия..... 230

Шунков А. В., Аристарх, митрополит Кемеровский и Прокопьевский (Смирнов В. А.). Эсхатологические основы и истоки русской культуры..... 245

Полякова Е. А., Гекман Н. А. Этиологическая мифология как базис мировоззрения алтайского этноса..... 254

Николаенко Н. В., Резник О. В., Попович Н. Г. Перспективы модернизации музейной литературно-художественной экспозиции к 100-летию русской эмиграции..... 260

Меньшиков М. Ю. Опыт создания первого частного археологического музея на курорте «Роза Хутор»..... 266

Пичкурова И. А., Кутькина О. П. Информационно-коммуникационные технологии и их возможности в музейном мире..... 274

Шехватова Е. В. Актуализационно-адаптационные механизмы и их роль в развитии частных музеев Западной Сибири как культурной формы..... 279

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Шунков А. В., Григоренко Н. Н. Организационно-педагогические и дидактические условия востребованности образовательных программ центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры КемГИК..... 286

Юдина А. И., Бабарыкина Н. В. Результаты внедрения модели развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи в социально-культурной среде региона..... 295

Морева О. Н. Кадровая обеспеченность библиотек сибирских регионов и стратегические перспективы факультета информационных и библиотечных технологий Кемеровского государственного института культуры..... 302

Юдина А. И. Социально-культурные практики инклюзии в современном музее..... 311

Елькина О. Ю., Лозован Л. Я., Щербакова И. В. Становление у студентов образа будущей профессиональной деятельности педагога-организатора..... 317

Губанова М. И., Сидорова С. Н. Коммуникативно-управленческие умения студентов: формирование и сопровождение..... 324

Алфавитный указатель авторов..... 332

CONTENTS

ART HISTORY

Prokopova N.L. Conflict between Monologue Trends and Dialogism Principles as an Example of Adapting the Post-drama Concept in the Russian National Theater School..... 14

Yakimova V.V. Russian Online Theater in the Period of the Pandemia of Coronavirus Infection..... 24

Borodin B.B. From the Literary Heritage of Ferruccio Busoni: Annotations to the Zurich Programs..... 29

Zakharov Y.K. Dialogue of F. Schubert and E. Denisov in the Opera "Lazarus oder Die Feyer der Auferstehung": on the Problem of Contact between Tonal and Atonal Material..... 42

Pavlova S.A. The Hymnography to the Nativity of Saint Nicolas: Questions of Musicology and Heortology..... 59

Zaytseva E.A. Russian Ethnomelos in Foreigners' Reception: Fernando Sor and Henryk Wieniawski..... 72

Verba N.I. "The Drowned Woman" by N.V. Lysenko: Ukrainian National Opera about the Sea Maiden..... 82

Tiron E.L. On the Possibilities of Using the Analysis of Tempo Indicators to Characterize the Song Genres of Tozhu-Tuvans..... 95

Xian Leyun, Klepova A.V. The Influence of the Russian Orchestral School on the Development of Chinese Composer Wang Xilin..... 101

Wang Qiong. Dramatic Features of the Literary Text of the Libretto and Music in Guo Wenjing's Opera "Diary of a Madman"..... 112

Tao Hui. Artistic Features and Philosophical Ideas in the Work of Tan Dun "Circle with Four Trios"..... 117

Georgievskaya O.V. Barcarole in Music of S. Rachmaninov: Peculiarity of Genre in Composition..... 122

Basargina E.G., Stoyanov Z.D. "The Cloak" by G. Puccini in the Context of the Problem of the Repertoire of Educational Opera Studios..... 128

Sheludyakova O.E. Three-stage Music Education System in the New Regents' Training Standards..... 135

Maksimova A.M. The Theme of the Small Homeland in the Chamber Work of A.M. Aivaz..... 142

Pomortseva N.V. Reframe of the Traditions of Strict Writing Polyphony in the Choral Composition "Ave Generose" by Ola Gjeilo..... 150

Sinelnikova O.V. East and West in Tan Dun's Multimedia Projects..... 157

CULTUROLOGY

Minenko G.N., Zhilyanina N.A. The Culture of the Soviet Urban Family in 1945–1970..... 173

Makarchuk S.V., Genina E.S. Kuzbass Communists: Culture of Individual Political Action in the Period of "Late Stalinism" (by the Archives of the Committees of the VKP (B) – CPSU)..... 180

Guk A.A. Contemporary Photographic Art: between Tradition and Innovation..... 193

Poga L.N. The Transformation of Educational Approaches to Digital Culture Values in Focus (Using the Visual Activation in Case of Imaginary Thinking and Imagination)..... 201

Rinchinova M.M. Painting as a Phenomenon of Chinese Culture..... 213

Arefyeva S.M., Arefyeva K.I., Goryacheva O.N. Ornament in Tatar Culture..... 221

Svetlichnaya I.V. Art Installation of the External Image of a Person as a Form of Cultural Heritage Reproduction..... 230

Shunkov A.V., Aristarkh, Metropolitan of Kemerovo and Prokopyevsk (Smirnov V.A.). Eschatological Bases and Origins of Russian Culture..... 245

Polyakova E.A., Gekman N.A. Aetiological Mythology as a Primary Element for Altaian Ethnos' World View..... 254

Nikolaenko N.V., Reznik O.V., Popovich N.G. Modernization Prospects of Museum Literary and Art Exposition to the 100th Anniversary of Russian Emigration..... 260

Menshikov M.Y. Experience of Creating the First Private Archaeological Museum in the Resort of "Rosa Khutor"..... 266

Pichkurova I.A., Kutkina O.P. Information and Communication Technologies and their Possibilities in the Museum World..... 274

Shekhvatova E.V. Actualization-adaptation Mechanisms and their Role in the Development of Western Siberia Private Museums as a form of Culture..... 279

PEDAGOGICAL SCIENCES

Shunkov A.V., Grigorenko N.N. Organizational, Pedagogical and Didactic Conditions for the Demand for Educational Programs of the Center for Continuous Education and Advanced Training of Creative and Managerial Personnel in the Field of Culture of the KemGIK..... 286

Yudina A.I., Babarykina N.V. Results of Implementation of the Model of Development of Ethnocultural Values of Student Youth in the Social and Cultural Environment of the Region..... 295

Moreva O.N. Human Resources of Libraries in the Siberian Regions and Strategic Prospects of the Faculty of Information and Library Technologies of the Kemerovo State Institute of Culture..... 302

Yudina A.I. Socio-cultural Inclusion Practices in the Contemporary Museum..... 311

Elkina O.Y., Lozovan L.Y., Shcherbakova I.V. Formation of Students' Image of the Future Professional Activity of the Teacher-organizer..... 317

Gubanova M.I., Sidorova S.N. Students' Communication Managerial Skills: Forming and Accompaniment..... 324

List of Authors in Alphabetical Order..... 332

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
ART HISTORY

УДК 792.028.3

СТОЛКНОВЕНИЕ ТЕНДЕНЦИИ МОНОЛОГИИ И ПРИНЦИПА ДИАЛОГИЗМА КАК ПРИМЕР АДАПТАЦИИ КОНЦЕПЦИИ ПОСТДРАМАТИЗМА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Прокопова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, доцент, декан факультета режиссуры и актерского искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: n_prokopova0806@gmail.com

Актуальность статьи состоит в осмыслении проблемы несогласованности новейшей театральной практики и современной театральной педагогики. Указанная проблема рассматривается на примере привлекательной для отечественного театра концепции постдраматизма, слабо отраженной в образовательных программах российской театральной школы. Несовпадение привлекательных для современных режиссеров знаков постдраматизма и сложившихся в соответствии с концепцией драматизма, действующих в настоящее время методических принципов обучения актерскому мастерству анализируется на примере противоречия тенденции монологии и принципа диалогизма; доказывается потребность в преодолении дистанции между творческим вузом и новейшей театральной практикой.

Автор связывает цель своей статьи с выявлением возможных точек соприкосновения концепции постдраматизма и значимых традиций отечественной театральной школы. Для достижения названной цели рассматриваются методические основания тенденции монологии и принципа диалогизма. Сравнение и сопоставление тенденции монологии (актуальной согласно концепции постдраматизма) и принципа диалогизма (сложившегося в русле концепции драматизма) определяют общие позиции, позволяющие адаптировать ультрасовременную тенденцию театральной практики в процесс театральной педагогики.

Автор обосновывает своевременность научно-теоретической и методической рефлексии речевых педагогов, связанной с развитием постдраматических форм в театре, доказывает потребность в соответствии инструментария театральной педагогики требованиям, предъявляемым современными режиссерами-постановщиками. В статье приводятся доводы о том, что степень конфронтации тенденции монологии и принципа диалогизма снижена сохранением задач, связанных с обеспечением внутритеатрального общения, установлением плотного контакта актера и зрителей. Потребность в организации эффективной коммуникации (пусть и смещенной в сторону общения «актер – зритель») хоть и заставляет посмотреть под иным углом на принцип диалогизма, однако не перечеркивает его методического ресурса.

Ключевые слова: постдраматизм, монология, речевая педагогика, парадигма драматизма, парадигма постдраматизма, принцип диалогизма.

CONFLICT BETWEEN MONOLOGUE TRENDS AND DIALOGISM PRINCIPLES AS AN EXAMPLE OF ADAPTING THE POST-DRAMA CONCEPT IN THE RUSSIAN NATIONAL THEATER SCHOOL

Prokopova Natalya Leonidovna, Dr of Culturology, Associate Professor, Dean of Faculty of Direction and Performing Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n_prokopova0806@gmail.com

The relevance of the article is to realize the problem of inconsistency between the latest theater practice and modern theater pedagogy. The author supports theater teachers who are convinced in the importance of the Russian theater school in the world theater community, but at the same time they point out to the lack of a developed method for training the actors in Russian universities taking into account the tasks of contemporary art, insisting on the need to find the ways for updating the theater school. This problem is considered on the example of the post-drama concept, which is attractive for the Russian theater, but it is poorly reflected in the training programs of the Russian theater school. On the example of the conflict between the monologue trends and the dialogism principle the author analyzes the discrepancy of post-dramatic signs and the current methodological principles of actors' teaching developed in accordance with the drama concept and so attractive for modern directors. Moreover, the author proves the need to overcome the distance between a creative higher educational institution and the latest theater practice.

The author aims to identify the possible points of contact between the post-drama concept and significant traditions of the national theater school. To achieve this goal, the author considers the methodological foundations of the monologue trend and the dialogism principle. Comparison between the monologue trends (relevant according to the post-drama concept) and the dialogism principle (developed within the drama concept) allows determining the common positions and adapting the ultramodern trend of theatrical practice in the process of theater pedagogy.

Keywords: post-drama, monologue, speech pedagogy, drama paradigm, post-drama paradigm, dialogic principle.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-14-23

Театральная школа призвана отвечать на запросы сценической практики, подготавливать студентов к их будущей работе в спектаклях разных стилей и направлений. После студенческих аудиторий принятые в труппу начинающие актеры подчас оказываются в эпицентре жанрово-стилевых трансформаций, переживаемых театром Новейшего времени, поэтому соответствие инструментария театральной педагогики требованиям, которые предъявляют современные постановщики к профессиональной голосоречевой оснащенности выпускников, крайне желательно. Речевые педагоги стараются учитывать изменения в современной театральной практике, но по разным причинам имеющийся инструментарий не всегда согласуется с инновациями режиссуры. Преодолению дистанции между творческим вузом и новейшей театральной практикой содействует своевременное установление и научно-методическое осмысление речевыми педагогами тенденций, возникающих в искусстве. При этом театральной школе важно не только разглядеть творческие поиски режиссуры, но и достойно ответить на них адекватными технологиями обучения.

В Новейшее время российский театр активно экспериментирует в жанрово-стилевых стратегиях, корреспондирующихся с ценностями пост-культуры. Под влиянием посткультуры ре-

жиссеры и актеры нередко меняют свои художественные предпочтения, порой отдаляются от традиций драматизма и пополняют ряды адептов постдраматического театра. Театральными педагогами (а значит, и педагогами сценической речи) этот факт может быть воспринят как серьезный вызов, связанный с оценкой и переосмыслением имеющегося научно-теоретического и учебно-методического инструментария. Это обусловлено тем, что парадигма постдраматизма отрицает драму, четвертую стену, драматическое действие, подрывает значимость диалога. Аргументации названной концепции посвящена книга «Постдраматический театр» немецкого театроведа, историка, теоретика современного театрального искусства Ханса-Тиса Лемана [9]. Опубликованная в Германии в 1999 году, но вышедшая в России лишь спустя 14 лет (в 2013 году), она активно обсуждалась ведущими отечественными театроведами. Однако речевыми педагогами анализ этого, возможно, спорного, но, несомненно, значимого издания, не предпринимался. Между тем представленный Хансом-Тисом Леманом разбор указывает не только на несогласованность ценностных установок концепции драматизма и концепции постдраматизма. Его размышления о постдраматическом театре неизбежно приводят к выводу о необходимости внимательной оценки имеющегося арсенала театральной педагогики и, конечно, педагогики сценической речи.

Публикация «Постдраматический театр» приводит к осознанию укрепления новой постдраматической концепции театра и ее несовпадения с прежней концепцией – парадигмой драматизма. Чего стоит только одно утверждение Лемана об особенностях постдраматического театра: «…такой театр одну за другой выбрасывает все игрушки, которые прежде почитались необходимыми театру и даже его конституирующими: в особенности драматическое действие, игру по ролям и саму драму; вместо этого предпочтение отдается импровизированным действиям, нацеленным на особый опыт присутствия, а в идеале – и равного со-присутствия актеров и зрителей» [9, с. 201]. Заметим, что прежняя концепция (то есть парадигма драматизма) никогда не отрекалась от импровизации, и в этом аспекте она вовсе не конфликтует с концепцией постдраматизма. Однако в таких позициях, как: равное соприсутствие актеров и зрителей, уход от драмы, нивелирование драматического действия и партнерского диалога – противоречия с парадигмой драматизма, конечно, очевидны. Сразу отметим, что далее в этой статье будем опираться в основном на позиции, сформулированные Леманом, потому что именно ему удалось отчетливо охарактеризовать концепцию постдраматического театра. Не случайно легендарный теоретик российского театра второй половины XX и начала XXI столетия Ю. М. Барбой признал (пусть не без иронии) значимость вышеназванного труда: «Немецкий театровед Ханс-Тис Леман невиданно популярен. На него готовы ссылаться даже режиссеры, а уж кому, как не им, известно, что именно театроведы – главные театральные дураки. И Леман заслужил свою популярность: он вызнал и произнес соловьиное слово, без которого прежде не открывалась тайна современного театра» [2]. Кроме того, в своих размышлениях Ханс-Тис Леман не одинок. Об изменении концепции театра, укреплении в нем новых ценностных ориентиров, связанных с социальной направленностью, изменившимися условиями коммуникации, свидетельствуют и другие авторитетные исследователи. Среди них такие теоретики театра, как: Э. Ф. Лихте [12], К. Бишоп [3]. Анализ названных трудов приводит к мысли о том, что эту новую постдраматическую концепцию театра характеризуют отчетливая социальная направленность, установка на организацию спектакля как события, акцентирование коммуникации «актер – зритель», нацеленность на документирование реальности, предпочтение техник повествования в стратегиях создания спектакля, увлеченность монологическими формами сценического высказывания.

Конечно, смена предпочтений в принципе коммуникации, отдаление от драматического действия, изменение отношения к игре по ролям, уход от самой драмы – это характеристики, не совпадающие с чертами концепции драматического театра, а потому являющиеся (или кажущиеся) своего рода вызовами, брошенными посттеатром прежней театральной практике, а значит, и прежней театральной педагогике. Однако любой вызов можно рассматривать как

требование вступления в борьбу или как сигнал к участию в новом творческом поиске. Во всяком случае, сделать вид, что указанные перемены отсутствуют, – равноценно уходу из пространства современного театра. В свою очередь, отреагировать – означает принять предложение и найти способы обучения, учитывающие новые требования, но при этом не ломающие ценных традиций педагогики сценической речи. Другими словами, возникновение и утверждение в театральной практике новой концепции требует от театрального образования научно-теоретической и методической рефлексии. В необходимости переосмысления отечественной театральной педагогикой тенденций постдраматики в поисках путей актуализации школы убежден педагог К. Н. Левшин, аспирант РАТИ, преподаватель Института театрального искусства имени народного артиста СССР И. Д. Кобзона. Он отмечает: «Нет сомнений, что российская театральная школа с её разработанной методикой этюда, способа перевоплощения и режиссёрского разбора есть передовая школа, однако все вышеперечисленные достижения относятся всё же к психологическому театру. Безусловно и то, что в педагогических, а вслед за ними и в студенческих работах кафедры режиссуры драмы Российского университета театрального искусства – ГИТИС случаются театральные открытия, но определённой и разработанной (в той степени, в которой разработан режиссёрский разбор и освоен этюдный метод) методики воспитания режиссёров и актёров в свете актуального искусства – нет < > необходимо искать пути актуализации школы» [8, с. 64–65]. Сформулированную К. Н. Левшиным в 2013 году проблему отсутствия методики обучения, корреспондирующейся с актуальным искусством, в 2020 году вновь озвучивает ректор Екатеринбургского государственного театрального института А. А. Глуханюк: «Российская театральная школа, несомненно, сегодня актуальна и востребована в мировом театральном сообществе, но также безусловно и то, что в российских вузах нет определенной разработанной методики воспитания актеров, учитывающей задачи актуального искусства, а значит, для сохранения той наработанной XX веком базы театрального образования необходимо искать пути актуализации театральной школы» [7, с. 174]. Рамки статьи не предполагают целостного обширного анализа совмещения сложившихся способов обучения сценической речи и требований посттеатра. Но разбор даже одной характерной особенности посттеатра, укрепившейся в сценической практике и вместе с тем оставшейся за пределами театрально-педагогической оценки, возможен, уместен и целесообразен. Интересным и полезным для современной речевой педагогики видится осмысление такой характерной особенности посттеатра, как тенденция монологии (термин Ханса-Тиса Лемана).

Размышлениям по поводу названной тенденции Леман посвящает отдельный параграф и утверждает: «…мне вовсе не кажется случайным, что некие важные аспекты постдраматического театра всегда по самой своей сути вращаются вокруг монолога. Постдраматический театр предлагает нам монологи самых разных видов; он превращает драматические тексты в тексты монологические, а также выбирает нетеатральные литературные тексты, чтобы представить их затем в монологической форме» [9, с. 208]. Аргументацию актуальности монолога Леман строит на факте утраты диалогом своего главного достоинства – напряжения. Он отмечает: «Однако для полноты картины достаточно указать, что диалог, даже там, где он всё еще сохраняется, – часто лишается как раз того, что искусство театрального автора было традиционно призвано создавать: он лишается того электрического напряжения, которое толкает текст к следующему ответу, а тем самым и к развитию целого» [9, с. 206]. Леман акцентирует внимание на том, что сценическая речь в постдраматическом театре становится обращенной в большей степени ни к партнерам, а к публике, трансформируется в выступление-соло, «апарт» в сторону зрителей.

Декларирование посттеатром монолога в качестве ценностной установки и нивелирование значимости диалога, на первый взгляд, безусловно, выглядит как вызов сложившимся методическим принципам педагогики сценической речи. Общеизвестен факт особого отношения к диалогу со стороны речевой педагогики, развивавшейся в русле парадигмы драматизма. Не случайно в речевой педагогике XX столетия не только

укрепился, но и получил научно-теоретическое обоснование принцип диалогизма. Построенная на этом принципе система упражнений была разработана и апробирована в ответ на требования режиссерского театра. В последней трети XX столетия принцип диалогизма отстаивался самыми авторитетными речевыми педагогами как один из ключевых в обучении актера сценической речи [6, с. 286–291]. С этим принципом связывали обеспечение действенного существования исполнителя, его соотносили со способом преодоления эстетики художественного чтения в речевой технике актера. И, казалось бы, приведенное высказывание Лемана ставит под удар именно этот принцип педагогики сценической речи. Однако не стоит торопиться с выводами. Проанализируем пределы результативности принципа диалогизма – то есть то «пространство», где он эффективен и где «не работает». Любопытно также уяснение возможностей действенного потенциала принципа диалогизма в условиях привлекательной для посттеатра тенденции монологии. Для получения ответов на эти вопросы остановимся поочередно на общетеоретическом и на методическом аспектах указанной трансформации ценностей. Также разберемся в степени конфронтации тенденции монологии и принципа диалогизма в реальной театральной практике и тем самым определим масштабы «бедствия», нанесенные посттеатром педагогике сценической речи.

Рассмотрение общетеоретического аспекта отсылает к возникновению причины «бедствия» – к термину «монология», который был введен в научный оборот с целью обозначения одного из устойчивых направлений посттеатра. По мысли Ханса-Тиса Лемана, необходимость этого нового термина продиктована не только предпочтительным отношением посттеатра к текстуальной форме монолога. Монология – это органическая часть художественной идеи посттеатра, устойчивое направление, которое проявляется в особой (связанной с монологом) театральности, в оформлении способов создания монологических высказываний (трансформированных из драматических, из нетеатральных литературных текстов), а также в развитии постановочных стратегий спектакля с опорой на выступления актеров соло. Резонно связывать возникновение тенденции монологии с отказом посттеатра от четвертой стены, актуализацией коммуникации «актер – зритель», задачей сосредоточения на прямом общении актера и зрителя. Такую трактовку термина «монология» удостоверяют размышления Ханса-Тиса Лемана: «Поскольку дело тут не просто в продолжении монолога как текстуальной формы, думаю, что тут лучше подойдет неологизм, выражающий именно эту тенденцию постдраматического театра: последний создает “монологии”, которые могут теперь рассматриваться как симптом, как своеобразное указание на такое постдраматическое смещение самой концепции театра. Там, где присутствие исполнителей концептуальным (а вовсе не случайным) образом определяет собой сценические события, мы можем говорить о “монологии” как базовой модели театра. “Монология” существует за пределами сферы драмы, которую Нортроп Фрай /Northrop Frye/ определил как “мимезис диалога”» [9, с. 209]. Как видим, речь идет не только о реализации текстуальной формы монолога, но и о монологическом высказывании, определяющем событие (напомним, событие – это ключевая категория посттеатра) и существующем за пределами сферы драмы.

В анализе тенденции монологии нельзя обойти стороной реальную театральную практику. Любопытно, что увлечение российского театра монологическими высказываниями явственно обнаружило себя в конце 1990-х годов. В этот период в разных городах организуются фестивали спектаклей камерных форм и фестивали моноспектаклей. С 1997 года в Санкт-Петербурге учреждается Международный фестиваль моноспектаклей «Монокль», призванный популяризировать этот жанр, способствовать развитию новых форм актерского искусства и драматургии. Анализ публикаций, посвященных моноспектаклям фестиваля «Монокль», свидетельствует о том, что они очень разнятся и по текстовой основе, и по принципам общения, и по степени присутствия персонажа и рассказчика ([1; 4; 10] и др.). Осмыслению развития этого жанра резонно посвятить отдельную работу. Здесь же уточним лишь то, что факт популярности фестивального движения моноспектаклей в рос-

сийской театральной культуре служит основанием для соотнесения тезиса немецкого театроведа Ханса-Тиса Лемана о тенденции монологии с поисками отечественной театральной практики и театральной педагогики.

Уточним основания укрепления тенденции монологии в театральной практике. По мысли российского театроведа В. Аминовой (высказанной в 2007 году), причиной интереса к моноспектаклю со стороны зрителей является потребность в восприятии индивидуального голоса, личного высказывания. Она отмечает: «Я думаю, что моноспектакль – это не столько зрелище, сколько высказывание. То есть именно то, чего я всегда жду от театра и очень редко дожидаюсь. На фестиваль “Монокль” я пошла за посланием, была надежда, что вот, наконец-то, я увижу артистов, которые выйдут на сцену не для того, чтобы себя показать и аплодисменты получить, а сообщить мне что-то. Прокричать, прошептать, прокукарекать нечто такое, о чем они не могут больше молчать» [1]. Согласимся с В. Аминовой, но уточним, что нацеленность зрителей на личностное высказывание актеров обусловливает разворот театра в сторону социализации и изменение принципа коммуникации. Возрастание значимости внешней коммуникации (то есть общения «актер – зритель») и отодвигание на второй план коммуникации «актер – актер» заставляют исполнителей искать средства воздействия в арсенале своего индивидуального (личностного, человеческого) потенциала. В связи с этим Леман удостоверяет: «Речь актера теперь прежде всего помечается как обращение к публике; его речь обозначена как речь реально говорящего человека, однако выразительность этой речи больше соотносится с “эмотивным” измерением языка самого актера, чем с эмоциональным выражением того воображаемого персонажа, которого этот актер играет. Тем самым здесь актуализируется латентный зазор, существующий в любом театре: сценическая речь всегда имеет двойной адрес – она одновременно обращена внутрисценично (иначе говоря, к другим партнерам по игре) и внесценично – к “театрону”. Исходя из этой хорошо известной двойственности всякого театра, постдраматический театр пришел к выводу, что в принципе можно позволить этому первому измерению исчезнуть почти полностью, лишь бы это помогло укрепить тем самым второе измерение, возвысив его до уровня некоего нового качества самого театра. Но после такого шага основная концепция театральной семиотики, согласно которой драма как театральный текст всегда основывается на двух системах коммуникации, становится весьма проблематичной» [9, с. 208–209]. Это высказывание нельзя пропустить мимо, потому что оно подводит к выводу об изменении самой концепции сценической речи под воздействием парадигмы постдраматизма. Иными словами, концепция (или парадигма, или система взглядов) сценической речи, соответствующая постдраматическому театру, отличается смещением акцента с коммуникации «актер – актер» на общение «актер – зритель». И в этом смысле ослабление требования внутрисценического (то есть партнерского) взаимодействия если не подрывает и не ограничивает «пространство» эффективного действия принципа диалогизма, то, во всяком случае, меняет условия его «работы».

До актуализации посттеатра (то есть в контексте концепции драматизма) все методические принципы сценической речи совершенно органично вытекали из коммуникации «актер – актер» – то есть из внутрисценической коммуникации. Навык партнерской сцепки утвердился как ключевое требование, предъявляемое к речевой технике актера, а его наличие – как критерий подготовленности выпускника театральной школы. Способность к партнерскому взаимодействию определялась как профессиональная компетенция актера, обеспечивающая успешность его участия в спектакле как психолого-реалистического, так и условно-театрального направления. Для воспитания навыков партнерского взаимодействия разрабатывались разнообразные упражнения, опирающиеся на принцип диалогизма. Кроме того, актуальность принципа диалогизма в преподавании сценической речи XX столетия теоретически обоснована в работах ведущих речевых педагогов рубежа XX–XXI столетий. Поэтому факт предпочтения посттеатром системы коммуникации «актер – зритель» заставляет взглянуть на принцип диалогизма под иным углом. Требуется осознание

имеющегося инструментария сценической речи с целью его видоизменения (если это потребуется) в соответствии с требованиями актуальной внутритеатральной коммуникации (общения «актер – зритель»). Если ранее принцип диалогизма применялся с целью формирования навыков партнерского взаимодействия, внутрисценического общения (для обеспечения коммуникации «актер – актер»), то сейчас резонно проверить возможности его применения для развития навыков внутритеатрального общения (коммуникации «актер – зритель»). Требует ответа вопрос о вероятности использования уже имеющихся упражнений (опирающихся на принцип диалогизма) для подготовки будущих актеров к работе в спектаклях соло с акцентом на внутритеатральное общение (коммуникацию «актер – зритель»).

Полагаем, сбрасывать со счетов апробированную и добротную систему упражнений, опирающуюся на принцип диалогизма, преждевременно. Во-первых, уже потому, что речь не идет об антагонистичном противопоставлении текстуальных форм диалога и монолога. Неслучайно и в аргументации Ханса-Тиса Лемана дефиниции «диалог» и «монолог» не рассматриваются как антагонисты – такой ход мыслей ему видится не совсем продуктивным: «Большинство исследований, посвященных монологу, исходят из полярности диалога и монолога, заложенной в самом анализе драмы, и ввиду такого текстоцентрического подхода попросту не распознают театрального смысла “монологии”» [9, с. 209–210]. Леман, скорее, принимает вероятность процесса взаимопроникновения между новым театральным языком (близким к перформансу) и текстуальным уровнем драмы. На наш взгляд, взаимопроникновение не только возможно, но и целесообразно. И в контексте характеристик посттеатра смещение акцента с внутрисценической коммуникации на внутритеатральную не аннулирует общения как такового. Ведь там, где есть две стороны, обменивающиеся информацией, возникновение диалога почти неизбежно. Будем исходить из того, что «монолог, будучи речью, обращенной к публике, усиливает процесс коммуникации как раз потому, что в театре эта коммуникация явно происходит “здесь и сейчас”» [9, с. 210]. Таким образом, неантагонистичность характера отношений диалога и монолога в концепции посттеатра, сохранение в ней феномена коммуникации (пусть и со смещением в сторону «актер – зритель») оставляют вероятность использования (хоть и с определенными изменениями) упражнений, построенных на принципе диалогизма, и в обновленной системе речевой педагогики, учитывающей особенности парадигмы постдраматизма. Что же касается определенных изменений, которые потребуется внести в эти упражнения, то они обусловлены сменой адресата воздействия. Задача внутритеатральной коммуникации заставляет актера переориентировать направление своего воздействия с партнера по сцене на зрителя. Это означает, что в парных упражнениях следует учесть то обстоятельство, что зритель не всегда проявляет свои эмоции активно, что он пропускает нередко провоцируемые актером контрдействия. Однако учебно-тренировочные упражнения, опирающиеся на принцип диалогизма, вполне допустимо применять для отработки навыков общения со зрителем в условиях монологического высказывания актера.

Интересующий нас методический аспект включает формирование учебно-практических и учебно-методических ресурсов, согласующихся с концепцией постдраматизма и учитывающих требования тенденции монологии. Поэтому наряду с обновлением принципов тренинговой базы (то есть принципов учебно-тренировочных упражнений) важно определить особенности учебно-творческого материала монологического характера. Начнем с установления учебно-творческого материала, позволяющего тренировать навыки внутритеатральной коммуникации. Конечно, первое, что приходит в голову, – это обратиться к знакомым монологам из известных классических пьес. Этот материал уместен, но потребуют определенной модернизации. Дело в том, что тенденция монологии не лежит в плоскости драмы, а существует за ее пределами, и при этом актер, работающий соло, может создать событие посредством глубоко личностного высказывания. В этом смысле последнее требование является, пожалуй, определяющим. Поэтому построение

монологического высказывания лишь на одном монологе из классической пьесы не совсем согласуется с актуальными тенденциями театра Новейшего времени по ряду причин. Во-первых, он недостаточен по объему для того, чтобы послужить текстовой основой спектакля-соло, во-вторых, содержательно не позволяет решить задачи создания события в процессе коммуникации «актер – зритель», в-третьих, требует дополнений, помогающих обеспечить глубоко личностное высказывание исполнителя.

Решить задачи создания монологического высказывания, определяющего событие и существующего за пределами драмы, поможет прием деконструкции (кстати, заметим, возникший благодаря постмодернизму). Этот прием позволит за счет переструктурирования авторского текста сотворить текстовую основу для монологического высказывания. Вариантами создания монологической текстовой основы такого рода являются: 1) перевод классических драматических (или повествовательных) текстов в единый монолог; 2) конструирование подобного монологу высказывания из всех ролей какой-то пьесы для актера, играющего в одиночку [9, с. 204]; 3) соединение текстов монологической структуры для «сольного» представления определенного актера. Посредством указанных способов формирования текстовой основы творчески сконструированное монологическое повествование (по мысли Лемана [9, с. 207]) обретет свойства инструмента, раскрывающего внутренний мир героя с целью установления эффективной коммуникации со зрителем [9, с. 207], и будет способствовать пересечению границы от воображаемой драматической вселенной к реальной театральной ситуации. Подчеркнем, что акцент тенденции монологии связан с обеспечением личностного высказывания актера в условиях его прямого контакта со зрителем. Именно с этой целью предлагается применение деконструкции авторского текста и его переструктурирование. Обеспечение выражения личностных эмоций и мыслей создателей спектакля санкционирует любое изменение начального местоположения любой части текста. Например, перенос завершающих реплик в начало и, наоборот, начальных фраз в финал. Выдвижение на первый план внутритеатрального общения деактуализирует даже воспоминание о персонаже, которому эти высказывания принадлежали. В монологической рефлексии посттеатра не только уместно, но концептуально обосновано растворение персонажа. Парадигма постдраматизма открывает актеру абсолютную свободу в использовании и присвоении чужого (авторского) текста и оправдывает это задачей обеспечения внутритеатрального общения. Опора на личностный посыл актера с целью организации эффективной коммуникации со зрителем оправдывает всякое переструктурирование чужого (авторского) текста, любое перемешивание и комбинирование друг с другом текстов, принадлежащих разным персонажам.

По ходу заметим, что принцип деконструкции нельзя считать совершенно не знакомым речевым педагогам. Конечно, как термин он не фигурирует в учебных пособиях по сценической речи. Однако по своей сути он абсолютно совпадает с очень известным способом составления рассказа из скороговорок, пословиц [11, с. 328] или со способом придумывания вариаций скороговорок [5]. Кроме того, театральные школы имеют опыт создания моноспектаклей, текстовая основа которых структурируется, в том числе и вышеназванными способами. Таким образом, сочинение монологического повествования при помощи приема деконструкции не только не противоречит современной театральной педагогике, но и в ряде случае уже прошло свою апробацию.

Как выяснилось, учебно-тренировочные упражнения, опирающиеся на принцип диалогизма и прошедшие определенную модернизацию, вполне имеют право на применение при формировании компетенций, соотносимых с концепцией постдраматизма. Кроме того, из методологической системы сценической речи, сформированной в соответствии с парадигмой драматизма, новая концепция (то есть парадигма постдраматизма) может беспрепятственно заимствовать голосорчевые упражнения, направленные на воспитание навыков голосоречевой театральности. Эти упражнения обеспечивают развитие широких возможностей голосоречевой

выразительности, актуальность которых в условиях выступления актера соло возрастает многократно.

Подтверждением служит восхищенный отзыв Лемана о речевой трансляции, осуществленной режиссером и актером Робертом Уилсоном в спектакле «Гамлет – монолог». Он пишет по этому поводу: «По мере того как развертывается этот текст, различные пассажи драмы сводятся вместе и бросают друг на друга новый свет; и всё это держится вместе голосом Уилсона/ Гамлета и музыкой Ханса Петера Куна /Hans Peter Kuhn/. Игра Уилсона настолько откровенно и несомненно пронизана “очуждением”, его интонации, подобранные для разных голосов (особенно женских), столь явно “актерски” поданы с нажимом, что вся постановка вполне могла бы именоваться “Роберт Уилсон – перформанс в зеркале фигуры Гамлета”. Он говорит, постоянно меняя высоту голоса, порой хрипло, порой – утонченно-изысканно, иногда срываясь на фальцет или же попросту рыча. Здесь находится место и комическим моментам: иногда он декламирует, доходя почти до пародии, как бы цитируя актерские стили прошлых эпох и при этом с легкостью тут же возвращаясь к естественным ритмам обычной речи. И всякий раз мы сознаем, что такое цитирование текста “Гамлета” в качестве материала для человека и актера Уилсона становится чем-то глубоко личным» [9, с. 207]. Судя по представленному описанию, в спектакле «Гамлет – монолог» Робертом Уилсоном применены приемы декламационной техники, острохарактерного речевого поведения, естественно-повседневной речи. В связи с этим, полагаем, что разнообразие методик воспитания навыков голосоречевой техники, разработанных в рамках парадигмы драматизма, не вступает в антагонизм с ценностями парадигмы постдраматизма. Технические возможности актера обеспечивают эффективность его монологического высказывания. Парадигма постдраматизма актуализирует владение разными стилями исполнения. Последнее означает вероятность востребованности любого сегмента общей методологической базы речевой педагогики, вне зависимости от принадлежности того или иного способа к определенной парадигме. И описанный Леманом арсенал актера Уилсона свидетельствует об этом.

Однако здесь нельзя не отметить, что в ряде спектаклей, относимых к посттеатру, наблюдается намеренный отказ от контрастных способов голосоречевой выразительности. В данном случае имеются в виду спектакли, в которых умышленно избирается свободное от яркой театральности речевое действие. Примером служат моноспектакли Е. Гришковца, где достижение контакта со зрителем осуществляется сознательно без применения разнообразия голосоречевой техники.

Подводя итоги размышлений, отметим, что тенденция монологии как одно из проявлений посттеатра является для педагогики сценической речи сигналом к участию в новом творческом поиске. Степень конфронтации тенденции монологии и принципа диалогизма снижена сохранением задач, связанных с обеспечением внутритеатрального общения, установлением плотного контакта актера и зрителей. Потребность в организации эффективной коммуникации (пусть и смещенной в сторону «актер – зритель») хоть и заставляет посмотреть под иным углом на принцип диалогизма, однако не перечеркивает его методического ресурса. Использование ранее разработанных упражнений с учетом задач монологического высказывания свидетельствует о том, что масштабы «бедствия» для педагогики сценической речи вследствие утверждающейся тенденции монологии не велики.

Литература

1. Аминова В. Дайте мне сказать. VI Международный фестиваль моноспектаклей «Монокль» [Электронный ресурс] // Петербург. театр. журн. – 2007. – № 2 [48]. – URL: http://ptj.spb.ru/archive/48/festivals-48/monokl-festival-2007 (дата обращения: 11.05.2020).
2. Барбой Ю. Постдраматический театр и посттеатральный драматизм [Электронный ресурс] // Петербург. театр. журн. – 2014. – № 2 [76]. – URL: http://ptj.spb.ru/archive/76/introduction-to-lehman/postdramaticheskij-teatr-ipostteatralnyj-dramatizm-76 (дата обращения: 17.05.2020).

3. Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве [Электронный ресурс] // Художеств. журн. – 2005. – № 58/59. – С. 33–38. – URL: http://xz.gif.ru/numbers/58-59/povorot (дата обращения: 02.02.2020).
4. Бржзинская К. Первый «Монокль» [Электронный ресурс] // Петербург. театр. журн. – 1997. – № 14. – URL: http://ptj.spb.ru/archive/14/chronicle-14/pervyj-monokl (дата обращения: 11.05.2020).
5. Васильев Ю. А. Сценическая речь: ритмы и вариации. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 416 с.
6. Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: моногр. – СПб.: СПбГАТИ, 2006. – 384 с.
7. Глуханюк А. А. Культурные контексты современного театрального образования в России // Известия Урал. федер. ун-та. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2020. – Т. 26, № 2 (197). – С. 169–175.
8. Левшин К. Н. Актуализация школы в эстетике постдраматического театра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2013. – № 3. – С. 56–75.
9. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
10. Пасуев А. В начале было моно… IX Международный фестиваль моноспектаклей «Монокль» [Электронный ресурс] // Петербург. театр. журн. Блог, 13 марта 2013 года. – URL: http://ptj.spb.ru/blog/vnachale-bylo-mono (дата обращения: 11.05.2020).
11. Сценическая речь / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. – 9-е изд. – М.: Изд-во ГИТИС, 2021. – 560 с.
12. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М.: Play&Play: Канон+, 2015. – 376 с.

References

1. Aminova V. Dayte mne skazat'. VI Mezhdunarodnyy festival' monospektakley "Monokl'" [Let me tell you. VI International festival of solo performances "Monocle"]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal [Petersburg theater magazine]*, 2007, no. 2 [48]. (In Russ.). Available at: http://ptj.spb.ru/archive/48/festivals-48/monokl-festival-2007 (accessed 11.05.2020).
2. Barboy Yu. Postdramaticheskiy teatr i postteatral'nyy dramatizm [Post-dramatic theater and post-theater drama]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal [Petersburg theater magazine]*, 2014, no. 2 [76]. (In Russ.). Available at: http://ptj.spb.ru/archive/76/introduction-to-lehman/postdramaticheskij-teatr-ipostteatralnyj-dramatizm-76 (accessed 17.05.2020).
3. Bishop K. Sotsial'nyy povorot v sovremennom iskusstve [Social turn in contemporary art]. *Khudozhestvennyy zhurnal [Art magazine]*, 2005, no. 58/59, pp. 33-38. (In Russ.). Available at: http://xz.gif.ru/numbers/58-59/povorot (accessed 02.02.2020).
4. Brzhzinskaya K. Pervyy «Monokl'» [The first "Monocle"]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal [Petersburg theater magazine]*, 1997, no 14. (In Russ.). Available at: http://ptj.spb.ru/archive/14/chronicle-14/pervyj-monokl (accessed 11.05.2020).
5. Vasilyev Yu.A. *Stsenicheskaya rech': ritmy i variatsii [Stage speech: rhythms and variations]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2009. 416 p. (In Russ.).
6. Galendeev V.N. *Ne tol'ko o stsenicheskoy rechi [Not only about stage speech]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2006. 384 p. (In Russ.).
7. Glukhanyuk A.A. Kul'turnye konteksty sovremennogo teatral'nogo obrazovaniya v Rossii [Cultural contexts of modern theater education in Russia]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury [News of the Ural Federal University. Series 1. Problems of education, science and culture]*, 2020, vol. 26, no. 2 (197), pp. 169-175. (In Russ.).
8. Levshin K.N. Aktualizatsiya shkoly v estetike postdramaticheskogo teatra [Updating the school in the aesthetics of post-dramatic theater]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theater. Painting. Movie. Music]*, 2013, no. 3, pp. 56-75. (In Russ.).
9. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr [Post-Drama Theater]*. Moscow, ABCdesign Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).
10. Pasuev A. V nachale bylo mono… IX Mezhdunarodnyy festival' monospektakley "Monokl'" [In the beginning there was a mono ... IX International Festival of Solo Performances "Monocle"]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal. Blog. 13 marta 2013 goda [Petersburg theater magazine. Blog. March 13, 2013]*. (In Russ.). Available at: http://ptj.spb.ru/blog/vnachale-bylo-mono (accessed 11.05.2020).
11. *Stsenicheskaya rech' [Stage speech]*. Ed. by I.P. Kozlyaninova and I.Yu. Promptova. Moscow, GITIS Publ., 2021. 560 p. (In Russ.).
12. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti [Performance aesthetics]*. Translated from the German by N. Kandinskaya, under the General editorship of D.V. Trubochkin. Moscow, Play&Play Publ., Kanon+ Publ., 2015. 376 p. (In Russ.).

УДК 792.09

РОССИЙСКИЙ ОНЛАЙН-ТЕАТР В ЭПОХУ ПАНДЕМИИ КОРОНАВИРУСНОЙ ИНФЕКЦИИ

Якимова Виталия Викторовна, аспирант, кафедра продюсерства и менеджмента исполнительских искусств, Российский институт театрального искусства – ГИТИС (г. Москва, РФ). E-mail: vitaliyaaa94@mail.ru

Данная статья представляет собой обобщение и анализ онлайн-стратегий российских театров, которые в период изоляционных мер, вызванных коронавирусной инфекцией, оказались вынуждены продолжать работу исключительно в онлайн-формате. Актуальность исследования заключается в осмыслении неординарной для российского театра ситуации, когда социально-политические аспекты жизни общества послужили причиной для нового технологического витка развития театрального искусства. Цель исследования заключается в изучении российского онлайн-театра как актуального феномена современности, представляющего собой совокупность различных технологических, художественно-эстетических, медийных форм театрального искусства, отвечающих требованиям научно-технического прогресса, тенденциям современного искусства и условиям развития медиатехнологий. В статье проанализированы стратегии онлайн-коммуникации, условия становления театров как новых медиа, инновационные способы самопрезентации театрального искусства в Интернете, а также введенные в активное пользование форматы театральных онлайн-проектов, не предполагающих физическое присутствие зрителя в сценическом пространстве, но работающих в сфере новых технологий с информацией, межличностным взаимодействием, вербальным и визуальным общением, иммерсивностью, сайт-специфик театром, виртуальной реальностью. Современный российский театр расширил поле своей междисциплинарности, освоив возможности мобильных приложений, программ для видеоконференций, стриминговых сервисов, интернет-магазинов, компьютерных игр. Этот процесс способен привести к переосмыслению свойств, возможностей и задач всего российского театрального искусства, а также выявить пути дальнейшего развития художественных практик отечественного театра. Вынужденный отказ от привычного функционирования сценических пространств дал российским театральным авторам возможность заново переосмыслить ресурсы театра как синтетического, многообразного и полифункционального искусства, способного аккумулировать в себе как неконвенциональные художественные стратегии, так и достижения смежных интеллектуальных сфер для создания культурного продукта, отвечающего требованиям настоящего времени.

Ключевые слова: современный театр, пандемия, междисциплинарность, онлайн-театр, коммуникация, технологии.

RUSSIAN ONLINE THEATER IN THE PERIOD OF THE PANDEMIA OF CORONAVIRUS INFECTION

Yakimova Vitaliya Viktorovna, Postgraduate, Department of Performing Arts Management and Production, The Russian Institute of Theatre Arts – GITIS (Moscow, Russian Federation). E-mail: vitaliyaaa94@mail.ru

This article consists of summation and analysis of the strategies of Russian theaters, which could continue only online work during the period of the coronavirus.

The research is relevant as it deals with comprehension of situation unusual for theater, when the socio-political aspects of society's life led to the technological development of the theater.

The purpose of the study is to explore Russian online theater as a relevant phenomenon of our time. This phenomenon is a combination of technological, artistic and aesthetic, and media forms of theatrical art.

All of this forms meet the requirements of progress, tendencies of contemporary art and the conditions of the development of media technologies.

In the article, there are analyzed the strategies of online communication, the conditions for the development of theater as new media, the ways of theater self-presentation on the Internet, as well as the formats of theater projects that do not require a physical presence of the audience.

The article analyzes theatrical projects working with personal interaction, verbal and visual communication, immersiveness, site-specific theater, virtual reality.

The modern Russian theater has become interdisciplinary, having mastered the capabilities of mobile applications, programs for video conferences, online stores, computer games. This process can lead to the rethinking of the possibilities and tasks of Russian theater art and identify ways of further development of Russian theater practices.

Impossibility for theaters to function as usual gave Russian directors the opportunity to rethink the theater's resources as a synthetic and diverse art, which is capable of accumulating both unusual artistic strategies and the achievement of related spheres to create a cultural product that meets the requirements of the time.

Keywords: contemporary theater, pandemic, interdisciplinarity, online theater, communication, technology.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-24-29

В условиях пандемии коронавирусной инфекции COVID-19 современный театральный процесс в России был вынужден стремительно трансформироваться. Театры разработали новые и модернизировали прежние онлайн-форматы взаимодействия с аудиторией, чтобы избежать вынужденной паузы в работе: распоряжением мэра Москвы театры были закрыты с 17 марта по 9 июня 2020 года, однако к полноценному функционированию в привычном режиме театральные институции вернулись лишь к началу нового театрального сезона – осенью 2020 года. В данной статье автор считает необходимым описать и проанализировать, как современный российский театр реализовал себя в онлайн-пространстве, какие ведущие стратегии самопрезентации были избраны театральными организациями и каким образом изменились привычные свойства и функции театра в условиях вынужденного отказа от работы в офлайн-режиме.

Оказавшись перед необходимостью функционирования исключительно в онлайн-пространстве, театры воспользовались несколькими основными стратегиями работы и коммуникации со зрителем. Подавляющее большинство крупных театров с активной зрительской аудиторией и труппой медийных артистов прибегли к формату онлайн-трансляций спектаклей (постановок текущего репертуара и работ прошлых лет) в социальных сетях (Facebook, Instagram, «ВКонтакте»), на видеохостинговых платформах (YoutTube, Vimeo) и на официальных сайтах театров или смежных культурных проектов (Большие гастроли, Mariinsky.TV, Online Театр, Яндекс.Эфир, Okko.tv и др.). Например, Гоголь-центр показывал трансляцию спектакля текущего репертуара по Михаилу Кузмину «Форель разбивает лед» в постановке Владислава Наставшева на своем сайте, а также на платформах YoutTube, Instagram и Facebook; Театр имени Пушкина транслировал резонансный спектакль 2010 года в постановке Константина Богомолова «Турандот»; театр «Мастерская» воспользовался возможностями сайта «Большие гастроли» для трансляции спектакля «Живи и помни» по повести Валентина Распутина в постановке Григория Козлова.

Период пандемии и необходимость транслировать театральный продукт в режиме онлайн изменили отношение администрации театров к предоставлению широкой аудитории бесплатного доступа к театральным постановкам. В офлайн-режиме функционирования театров идея о свободном доступе к видеоверсиям спектаклей оценивалась создателями художественных работ преимущественно негативно, потому как свободный доступ к продукту театра в Интернете мог снизить интерес публики к непосредственному посещению театра и оказать неблагоприятное влияние на финансовый успех институции. Однако в период, предшествовавший изоляции, в

России существовали проекты, направленные на широкое распространение театрального искусства онлайн, создатели которых полагали, что театр должен преследовать образовательные цели, а интерес публики к офлайн-посещению театра только усиливается возможностью увидеть видеоверсии спектаклей. Так, в 2016 году театральный блогер, AR-художник и режиссер Виктор Вилисов в социальной сети «ВКонтакте» основал группу «вилисов постдраматический», где занимался собранием и каталогизацией спектаклей ведущих европейских и российских режиссеров в целях просвещения публики, децентрализации театрального искусства и пропагандирования актуальных форм театра. Проект, однако, не учитывал закона об авторском праве, не устанавливал финансовых отношений ни с создателями публикуемых спектаклей, ни с аудиторией, а также не получал авторского разрешения на публикацию видеозаписей.

Период карантина запустил процесс легальной демонстрации видеозаписей спектаклей не по инициативе активных зрителей, но по собственной инициативе администрации театров, которая считала необходимым подогревать интерес аудитории к продукту институции. Необходимо выделить два ведущих способа отношений театров с публичной реализацией видеоверсий спектаклей. В первом случае театры публиковали записи спектаклей, не ограничивая зрителей временным периодом, когда запись остается доступной (например, на сайте МХТ имени А. П. Чехова в разделе «Видеогалерея» доступны видеозаписи знаковых спектаклей прошлых лет); во втором случае театр заранее обозначал время, когда аудитория получала возможность увидеть запись постановки, доступ к которой впоследствии закрывался (Театр Ленсовета показал «Кабаре Брехт» по текстам Бертольта Брехта и Курта Вайля в постановке Юрия Бутусова на странице «ВКонтакте», ограничив срок доступа к видео сутками с момента загрузки; Театр имени Е. Б. Вахтангова выкладывал видеозаписи спектаклей на свой сайт и ограничивал возможность доступа к ним 96 часами с момента публикации). Меры по временному ограничению доступа к записям спектаклей отчасти воссоздают в интернет-пространстве эффект неповторимости, невоспроизводимости реального спектакля.

Другой важной тенденцией, сопряженной с полноценным выходом театров в онлайн, стало преобразование функций театральных аккаунтов в социальных сетях. В период, предшествовавший пандемии коронавируса, театры использовали ресурсы социальных сетей для промоутирования своих мероприятий: спектаклей, творческих встреч, поэтических чтений, музыкальных концертов, дискуссий, презентаций и пр. – и в меньшей степени стремились привлечь внимание публики, разрабатывая медиаформаты интервью с артистами, прямых эфиров, конкурсов и викторин. В условиях исключительного онлайн-функционирования театры, стремящиеся сохранить интерес аудитории, значительно развили свои возможности в качестве медиаплатформ, которые объединяют различные развлекательные журналистские стратегии, блогинг, возможности стримингового сервиса и пр. Используя ресурсы социальных сетей, театры предлагали своей аудитории интервью, образовательные программы и лекции, спортивные тренировки, комплексы физических упражнений, актерские речевые тренинги, поэтические и прозаические чтения, дискуссии об актуальных вопросах современности, интервью с медийными лицами театра, новостные сводки. Таким образом, театры изменили способы самопрезентации в Интернете, частично отказавшись от возможностей онлайн-площадок как приложений для рекламы и продажи билетов и сформировав новый онлайн-образ современного российского театра, который заинтересован в интенсивной коммуникации со зрителем не только для обмена информацией о непосредственном продукте театральной институции, но и для распространения гуманитарного знания, внедрения интеллектуальных развлекательных механизмов, создания некоммерческого журналистского продукта на культурную и социально-политическую тематику.

Помимо активной работы с социальными сетями и видеохостинговыми платформами, российские театры под влиянием запретов, связанных с режимом изоляции, начали активно использовать приложения онлайн-коммуникации в видеоформате для создания онлайн-спектаклей (спектакль «Выбрать троих» по пьесе Дмитрия Данилова в постановке Евгения Каменьковича в программе Zoom; спектакль «I don’t want to see this» российской частной театральной компании

«Импресарио», также созданный в формате zoom-конференции; спектакль Анастасии Бабаевой «И кто если (не) я» в форме перформативного онлайн-шопинга; спектакль Екатерины Августеняк и Юрия Сорокина VOBLAGO в формате онлайн-казино и др.). Лишившись реального сценического пространства, театр нашел пути для реализации спектаклей в Интернете, избегая при этом формата онлайн-трансляции постановки, которая разыгрывается в привычном пространстве сцены-коробки, но, напротив, создавая новый театральный продукт, учитывающий специфику современной онлайн-коммуникации и актуальных медиапроцессов.

Кроме того, в период пандемии были созданы театральные проекты, цель которых заключалась в организации полноценной многофункциональной онлайн-площадки, не опирающейся на социальные сети или сторонние стриминговые платформы. Площадка такого рода адаптируют текущие творческие процессы театра к особенностям онлайн-существования. Наиболее заметным проектом такого типа стал БДТdigital на базе БДТ имени Г. А. Товстоногова, причины создания которого художественный руководитель театра Андрей Могучий описывает так: «Сегодня, когда мы все разобщены вирусом, как никогда возросла ценность человеческого контакта. Профессия артиста предполагает коллективное творчество, предполагает обмен энергией со зрителем. И отсутствие такого контакта, такого обмена гибельно не только в человеческом, но и в профессиональном (в нашем случае) смысле слова. Именно поэтому, и прежде всего поэтому, возник проект БДТdigital. Я очень надеюсь, что этот проект позволит артистам нашего театра не прекращать свою профессиональную деятельность, позволит нам не потерять друг друга, не потерять своего зрителя. Для меня БДТdigital, в первую очередь, социальный проект»[1]. Сайт проекта представляет собой полноценное культурное медиа, информационные продукты которого объединены темами актуального театрального искусства, коммуникации масштабной культурной институции с аудиторией, онлайн-взаимодействия театральной публики внутри своего сообщества, образовательной роли культурного проекта, архивации визуального наследия театра. Кроме того, на платформе БДТdigital осуществляется внедрение междисциплинарных театральных форматов онлайн-функционирования (аудиомультсериал «Приключения Пиноккио»; видеосериал «Происшествия»; коллекция музыкальных клипов, созданных артистами театра во время изоляции; радиомоноспектакль «Повесть о Петре и Февронии Муромских» и др.)

Отдельно необходимо отметить спектакль БДТdigital «Вишневый сад», представляющий собой первую в России постановку одноименной пьесы А. П. Чехова в компьютерной игре Minecraft. Запись спектакля размещена во «ВКонтакте» и на YoutTube. Представляя собой воссозданное во вселенной компьютерной игры пространство БДТ, эта работа нацелена на привлечение школьной аудитории в театр, так как работает с произведением школьной программы, адаптируя и его текст, и его форму к требованиям молодежной аудитории. «Вишневый сад» нельзя назвать художественным прорывом театра, однако этот проект заявляет о выходе российского театра в совершенно новые для него интернет-сферы, возможности которых могут быть восприняты актуальным театром и использованы в качестве новаторских средств художественной выразительности.

Кроме того, современные российские режиссеры стали использовать технологии виртуальной реальности для совмещения возможностей реального и виртуального пространств с целью создания мультимедийного театрального произведения (VR-спектакль «Я убил царя» Михаила Патласова в Новом Пространстве Театра Наций, «Забытый поцелуй» Олега Николаенко и театра TheaterVR в галерее Red October, «Гадкие лебеди» Ольги Шайдуллиной и Антона Калипанова в пространстве Музея истории ГУЛАГа).

Заметным явлением в российском театральном процессе стал «Мобильный художественный театр» журналиста, писателя и медиаменеджера Михаила Зыгаря и журналиста и продюсера Карена Шаиняна [10]. Это онлайн-проект, представляющий собой мобильное приложение с аудиоспектаклем и определенной картой местности, доступ к которой зритель получает, купив билет. Каждый спектакль предполагает физическое присутствие зрителя в локации, предусмотренной сюжетом, однако не настаивает на нем, поэтому время и место спектакля, способ его восприятия и стратегия зрительского поведения внутри поста-

[1] См. https://www.bdtdigital.ru

новки остаются выбором пользователя, который с помощью мобильного приложения может регулировать спектакль через способы его реализации. Принимая во внимание современные способы коммуникации человека с миром с помощью мобильных технологий, театр адаптирует свой продукт к новым условиям взаимодействия человека с культурой и стремится составить конкуренцию другим медиапродуктам, которыми располагает современный пользователь смартфона.

В результате ограничений, введенных в связи с глобальной коронавирусной пандемией, российский театр укрепил свои позиции в онлайн-пространстве, существенно расширив свой функционал. Работа с социальными сетями, видеохостинговыми и стриминговыми сервисами, а также сайтами театров трансформировалась из способа обслуживания офлайн-театра в полноценную художественную стратегию онлайн-поведения культурной институции, которая включила в себя как демонстрацию конвенциональных спектаклей в видеоформате, так и создание новых, предназначенных только для онлайн-сферы спектаклей, а также активную и разнообразную коммуникацию со зрителем, освоение новых онлайн-пространств (компьютерная игра, сервисы для видеоконференций, чат-боты, программы виртуальной реальности). Российский театр расширил свои возможности взаимодействия с технологиями, четко разделив творческий процесс офлайн и его информационное сопровождение онлайн, а также стал активно работать с онлайн-контентом и способами его существования в Интернете. Еще более значительным стало расширение привычных художественных границ театрального искусства, восприятие им новаций в сферах журналистики, SMM-менеджмента, подкастинга, медиааналитики, программирования, компьютерных и мобильных технологий. Будучи синтетическим искусством, театр вобрал в себя достижения других творческих и научных областей, продолжив создание театрального продукта в условиях изменившейся реальности средствами, которые в большей мере отвечают требованиям современности. Театр отреагировал на изменения содержательного и визуального кодов реальности и воспользовался достижениями технического прогресса для поиска новых форм разговора со зрителем и разработки актуальных тем для исследования способов самопрезентации человека в обществе, коммуникации людей друг с другом, развития информации, виртуальной фиксации самоощущения человека в высокотехнологичном мире.

Литература

1. Амблер Т. Практический маркетинг. – СПб.: Питер, 2001. – 395 с.
2. Арватов Б. И. Театр как производство // О театре. – Тверь, 1922. – 116 с.
3. Геббельс Х. Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре. – М.: Театр и его дневник, 2015. – 400 с.
4. Дадамян Г., Рубинштейн А. Социально-культурные цели театра и хозяйственный механизм их реализации // Социологические исследования театральной жизни. – М.: ВТО, 1978. – 220 с.
5. Дмитриевский В. Н. Основы социологии театра. История, теория, практика. – М.: Планета музыки, 2015. – 224 с.
6. Друкер П. Задачи менеджмента в XXI веке. – М.: Вильяме, 2002. – 432 с.
7. Кривоус И. С. Специфика маркетинга в организациях исполнительских искусств. Рукопись (диплом). – М., 2006. – 67 с.
8. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
9. Лефевр А. Производство пространства. – М.: StrelkaPress, 2015. – 274 с.
10. Хитров А. Г. «Мобильный художественный театр» Михаила Зыгаря – это точно театр? Разве может быть спектакль в телефоне? [Электронный ресурс]. – URL: https://meduza.io/feature/2019/07/11/mobilnyy-hudozhestvennyy-teatr-mihaila-zygarya-eto-tochno-teatr-razve-mozhet-byt-spektakl-v-smartfone (дата обращения: 01.05.2020).

References

1. Ambler T. *Prakticheskiy marketing [Practical marketing]*. St. Petersburg, Piter Publ., 2001. 395 p. (In Russ.).
2. Arvatov B.I. Teatr kak proizvodstvo [The theatre as a production]. *O teatre [About the theater]*. Tver', 1922. 116 p. (In Russ.).
3. Gebbels Kh. *Estetika otsutstviya. Teksty o muzyke i teatre [Aesthetics of Absence. Text on Music and Theatre]*. Moscow, Teatr i ego dnevnik Publ., 2015. 400 p. (In Russ.).

4. Dadamyan G., Rubinshteyn A. Sotsial'no-kul'turnye tseli teatra i khozyaystvennyy mekhanizm ikh realizatsii [The social and cultural goals of the theater and the economic mechanism for their implementation]. *Sotsiologicheskie issledovaniya teatral'noy zhizni [Sociology researches on theatre life]*. Moscow, VTO Publ., 1978. 220 p. (In Russ.).
5. Dmitrievskiy V. *Osnovy sotsiologii teatra. Istoriya, teoriya, praktika [The basics of the theatre sociology. History, theory, practice]*. Moscow, Planeta muzyki Publ., 2015. 224 p. (In Russ.).
6. Druker P. *Zadachi menedzhmenta v XXI veke [Management challenge for the 21th century]*. Moscow, Vilyame Publ., 2002. 432 p. (In Russ.).
7. Krivous I.S. *Spetsifika marketinga v organizatsiyakh ispolnitel'skikh iskusstv [The specifics of marketing in performing arts organizations]*. Moscow, 2006. 67 p. (In Russ.).
8. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr [Postdramatic theatre]*. Moscow, ABCdesign Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).
9. Lefevr A. *Proizvodstvo prostranstva [The production of the space]*. Moscow, StrelkaPress Publ., 2015. 274 p. (In Russ.).
10. Khitrov A. *"Mobil'nyy khudozhestvennyy teatr" Mikhaila Zygarya – eto tochno teatr? Razve mozhet byt' spektakl' v telefone? [Is the "Mobile art theater" by Mikhail Zygar exactly a kind of theater? Can it be a performance on the cellphone?]*. (In Russ.). Available at: http:\\meduza.io/feature/2019/07/11/mobilnyy-hudozhestvennyy-teatr-mihaila-zygarya-eto-tochno-teatr-razve-mozhet-byt-spektakl-v-smartfone (accessed 01.05.2020).

УДК 78.071.2

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ: АННОТАЦИИ К ЦЮРИХСКИМ ПРОГРАММАМ

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). E-mail: bbborodin@mail.ru

Литературное наследие Ферруччо Бузони (1866–1924) свидетельствует о широте интеллектуальных горизонтов музыканта. Его главные составляющие – трактат «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (1907) и сборник «О единстве музыки» (1922), составленный из работ разных лет. Актуальность изучения этого наследия определяется масштабом личности музыканта и его новаторским подходом к музыкальному исполнительству.

Цель статьи – познакомить отечественных музыкантов с никогда не публиковавшимися на русском языке тремя небольшими заметками из книги «О единстве музыки», посвящёнными характеристикам фортепианного творчества Бетховена, Шопена и Листа. Тексты Бузони рассматриваются в контексте биографии и эстетических взглядов музыканта, что даёт повод для размышлений о композиторских стилях и их восприятии одним из самых выдающихся исполнителей рубежа XIX–XX веков.

Заметки Бузони имеют общий заголовок «Из цюрихских программ» и датированы апрелем 1916 года. Они являются аннотациями к его концертам в Цюрихе, где он провёл в вынужденном изгнании военные годы. Будучи итальянцем по рождению, Бузони в «годы учения» сроднился с немецкоязычной культурой. Со вступлением Италии в Первую мировую войну итало-германская идентичность Бузони подверглась мучительному испытанию. Тем не менее это было время высокой творческой активности музыканта.

Бетховен, Шопен и Лист занимали значительное место в пианистическом репертуаре Бузони, но его отношение к ним было различным. Его подход к бетховенскому репертуару был избирательным, с отчётливым предпочтением произведений позднего периода. Наивысшим достижением пианиста было исполнение Сонаты № 29 (für das Hammerklavier). В Бетховене он больше всего ценил предвосхищение будущего, моменты приближения к «абсолютной музыке», свободной от внемузыкального содержания. В аннотации к концерту из произведений Шопена прослеживается откровенно ироническое

отношение Бузони к псевдоромантической выразительности, которое отчасти распространялось на его восприятие стиля польского гения. В произведениях Листа Бузони были особенно близки его трактовка рояля и философские, фаустианские мотивы.

В выводах статьи подчёркивается, что в истории исполнительского искусства Бузони становится родоначальником особого художественного типа – интерпретатора эвристической направленности.

Ключевые слова: история фортепианного искусства, Ферруччо Бузони, литературное наследие, Людвиг ван Бетховен, Фредерик Шопен, Ференц Лист, Глен Гульд.

FROM THE LITERARY HERITAGE BY FERRUCCIO BUSONI: ANNOTATIONS TO THE ZURICH PROGRAMS

Borodin Boris Borisovich, Dr of Art History, Professor, Department Chair of History and Theory of Performing Arts, Ural State Mussorgsky's Conservatoire, Member of the Union of Composers of Russia (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: bbborodin@mail.ru

The literary heritage by Ferruccio Busoni (1866–1924) testifies to the breadth of his intellectual horizons. Its main components are the treatise "Sketch of a New Esthetic of Music" (1907) and the collection "The Essence of Music" (1922), which was composed of works from different years. The topicality of studying this heritage is determined by the scale of the musician's personality and his innovative approach to musical performance.

The purpose of this work is to acquaint Russian musicians with three small articles from the book "The Essence of Music" never published in Russian and devoted to the characteristics of the piano work by Beethoven, Chopin, and Liszt. These articles are annotations for his concerts in Zurich (April 1916), where he spent the war years in forced exile. As native Italian, Busoni in the "years of study" became akin to German-speaking culture. With the entry of Italy into the First World War, the Italo-German identity of Busoni suffered a painful test. Nevertheless, it was a time of high creative activity of the musician.

Beethoven, Chopin and Liszt occupied a significant place in Busoni's pianistic repertoire, but his attitude towards them was different. His approach to the Beethoven's repertoire was selective, with a distinct preference for works of the late period. The pianist's greatest achievement was the interpretation of the Sonata No. 29 (für das Hammerklavier). In Beethoven, he most appreciated the anticipation of the future, moments of approaching the "absolute music," free from extra musical content. In the annotation for the concert from Chopin's works, Busoni's frankly ironic attitude to pseudo-romantic expression is traced, which partially extended to his perception of the style of the Polish genius. For Busoni, the masterful use of the piano and philosophical, Faustian motifs were especially close in Liszt's works.

The conclusions of the article emphasize that in the history of performing arts, Busoni becomes the founder of a special artistic type, an interpreter of a heuristic orientation.

Keywords: history of piano art, Ferruccio Busoni, literary heritage, Ludwig van Beethoven, Frederic Chopin, Franz Liszt, Glenn Gould.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-29-42

В истории фортепианного искусства среди пианистов рубежа XIX–XX веков трудно найти более влиятельную и, что ещё важнее, более устремлённую в будущее фигуру, чем Ферруччо Бузони. Фаустианскую неуспокоенность итальянского маэстро точно передают слова Вилли Шуха[1]: «Бузони был всегда в пути» [31, s. IX]. Они прекрасно подходят как для описания биографии музыканта – достаточно обратиться к его письмам к жене, отправленным из различных точек

[1] Шух Вилли (Schuh, Willy, 1900–1986) – швейцарский музыковед.

земного шара и повествующим о нелёгкой жизни странствующего виртуоза [15], – так и для характеристики духовного пространства его личности, возросшей на перекрёстке культур и находящейся в неустанном поиске. Будучи итальянцем по рождению, он в «годы учения», прошедшие сначала в Вене и Граце и затем продолженные в Лейпциге, настолько сроднился с немецкоязычной культурой, что в своей литературной работе всегда предпочитал язык Гёте и Шиллера. Жизнь в Берлине, непрестанные гастроли по Европе укрепили в нём осознание единства европейской цивилизации, сделали его всеевропейцем.

Помимо обширного эпистолярного наследия, о широте интеллектуальных интересов Бузони дают представление его литературные опусы, – прежде всего, трактат «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» [16] и сборник «О единстве музыки» [18], составленный из работ разных лет, которые Бузони начал собирать и готовить к печати, узнав о своей неизлечимой болезни. Получившееся целое правомерно определить шумановским заголовком – «Bunte Blätter» («Пёстрые листки»). Сюда входят статьи, эссе, воспоминания, рецензии, предисловия, послесловия, открытые письма, фрагменты частной переписки, полемические высказывания, афоризмы, драматические сценки и даже перевод сонета Петрарки 123, сделанный специально для романса Листа. Тематика объёмистого тома столь же разнообразна, как и задействованные в нём жанры. Здесь мысли о музыке и её представителях соседствуют с размышлениями об архитектуре, живописи, театре, поэзии; советы пианистам сменяются эстетическими декларациями, рассуждениями об этюдах Листа, операх Моцарта и Вагнера, обоснованием третьетоновой системы и критическими выпадами против рутинёров. Поэтому может сложиться превратное мнение, что слово «единство» (der Einheit) фигурирует в заголовке сборника чуть ли не в качестве парадокса и оправдано лишь единством многогранной личности автора. Однако последуем рекомендации самого Бузони, высказанной, правда, по поводу музыкального чувства, но применимой и в данном случае: воспринимать каждый отдельный текст «как часть более крупной целостности» [18, s. 101]. Тогда в биографическом контексте эта многоаспектность неминуемо приобретает завещательный характер, и возникает *единство* высшего порядка.

Ещё в середине XX столетия Г. Г. Нейгауз утверждал, что с письмами и литературными трудами Бузони должен ознакомиться «любой устремлённый и преданный своему делу пианист» [12, с. 134], и считал настоятельно необходимым их перевод на русский язык. К сожалению, пожелание Г. Г. Нейгауза выполнено лишь частично. Бузониевский манифест нового музыкального мышления «Entwurf einer neue Ästhetike der Tonkunst» в переводе В. П. Коломийцева вышел в свет ещё в 1912 году [7]. Но огромный эпистолярный корпус – с такими адресатами, как Густав Малер, Рихард Штраус, Ян Сибелиус, Отторино Респиги, Арнольд Шёнберг, Герхард Гауптман, Макс Рейнхардт, – до сих пор недоступен русскому читателю. Что же касается книги «Von der Einheit der Musik», то на русском языке это «собранье пёстрых глав» *полностью* никогда не публиковалось, хотя в различных изданиях и переводах нередко фигурировали его отдельные фрагменты, например, «Афоризмы о Моцарте» («Mozart-Aphorismen»), известные автору данной статьи, по крайней мере, в двух русскоязычных версиях (см. [5; 6]).

Книга Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры» свидетельствует о детальнейшем знакомстве Генриха Густавовича с итоговым трудом Бузони. В ней встречается множество прямых и скрытых цитат из «Von der Einheit der Musik», а в главе «О звуке» даётся полный пересказ заметки «Man achte das Klavier» («Уважайте фортепиано») [11, с. 79–80]. Этим переводом-пересказом Нейгауз – вероятно, один из первых – начинает приобщать русского читателя к идейному богатству бузониевского сборника. Причём литературная манера Нейгауза оказалась близка композиторской технике Бузони, когда – как это сделано в «Fantasia contrappuntistica» – произведения другого автора (в частности Баха) становятся строительным материалом, частью собственного текста [4, с. 110–116]. В 1962 году Г. М. Коган – адепт и крупнейший отечественный знаток творчества Бузони – представил свои переводы отдельных статей в подборке «Ферруччо Бузони. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания», впоследствии неоднократно переиздававшиеся полностью или частично. Его монография о Бузони [9] насыщена развёрнутыми цитатами из рассматриваемого сборника, что вполне есте-

ственно. В целом же приходится констатировать, что бóльшая часть этого бузониевского собрания ещё не переведена.

Цель предлагаемой статьи – познакомить отечественных музыкантов с никогда не публиковавшимися на русском языке тремя небольшими заметками из книги «О единстве музыки», посвящёнными характеристикам фортепианного творчества Бетховена, Шопена и Листа. Публикуемые фрагменты теснейшим образом связаны и между собой, и с другими материалами сборника. Все они снабжены датой, обозначением места написания, названием издания, в котором были впервые напечатаны, или, если не издавались, – указанием на рукописный источник. Таким образом, автор сам подчёркивал важность биографического компонента для восприятия полноты содержания каждой заметки. Объединяющие соответствия, обнаруживаемые внутри сборника, настолько значимы, что корректная публикация отдельных фрагментов нуждается в подробных комментариях. Поэтому в предлагаемой статье перевод текстов Бузони становится отправной точкой для размышлений о композиторских стилях и их восприятии одним из самых выдающихся исполнителей рубежа XIX–XX веков.

Приводимые в данной статье заметки Бузони имеют общий заголовок «Из цюрихских программ» и датированы апрелем 1916 года [18, s. 222–226]. Они являются аннотациями к его концертам в Цюрихе, где он провёл в вынужденном изгнании военные годы.

Начало Первой мировой войны застало Бузони в Берлине, который он избрал своим постоянным местом обитания ещё в 1894 году. Поначалу масштабы противостояния были непонятны, ситуация осложнялась постепенно. В сентябре пианист отправился в длительный концертный тур по Соединённым Штатам, запланированный несколькими месяцами ранее. Он с тревогой следил за событиями на континенте. Италия входила в Тройственный союз вместе с Германией и Австро-Венгрией, но медлила со вступлением в войну на стороне Германии и некоторое время сохраняла нейтральный статус. Бузони чувствовал неизбежность эскалации конфликта. В письме к жене из Чикаго он делился своими опасениями: «И Италия всё-таки увяжется вслед за всеми – я всегда это чувствовал – и этому не будет конца!» [15, s. 317].

В утопическом романе Г. Уэллса «В дни кометы» («In the Days of the Comet»), который Бузони читал в этот период, человечество испытало «великую перемену», благодаря воздействию неизвестного вещества, содержащегося в хвосте пролетевшей мимо Земли кометы, после чего на планете воцарились гармония и процветание. Но в действительности никакой перемены к лучшему не произошло, зато все худшие опасения оправдались – 26 апреля 1915 года Италия, преследуя территориальные интересы, подписала в Лондоне секретный договор с Антантой[2], 23 мая объявила войну Австро-Венгрии, разорвала дипломатические отношения с Германией, а в августе вступила с ней в войну. Бузони оказался в весьма сложном положении – его итало-германская идентичность подверглась мучительному испытанию. «Какой стране я принадлежу? – вопрошал он Стефана Цвейга. – Внезапно пробудившись ночью, я знаю, что во сне говорил по-итальянски. А если затем пишу, то думаю немецкими словами» [13, с. 253]. Обе родные для него, но теперь враждующие между собой страны внезапно оказались противниками. Поэтому в качестве временного убежища он выбрал нейтральную Швейцарию, которую впоследствии иронически называл «разновидностью санатория» и даже «лазаретом» [29].

В октябре 1915 года Бузони обосновался в Цюрихе[3], с началом войны ставшем приютом для многих европейских интеллектуалов. В письме к французскому пианисту и педагогу Исидору Филиппу он так объяснил свой выбор: «Сейчас это самый интернациональный город Швейцарии, к тому же он предлагает ряд артистических возможностей» [29]. Дом Бузони стал местом притяжения культурной элиты – здесь бывали литераторы Стефан Цвейг, Райнер Мария Рильке, Франц Вёрфель, композиторы Эрманно Вольф-Феррари, Отмар Шёк, Филипп Ярнах, художники Этторе

[2] Антанта (от фр. entente «соглашение») – военно-политический блок России, Великобритании и Франции, созданный накануне Первой мировой войны в противовес «Тройственному союзу», военно-политическому блоку Германии, Австро-Венгрии и Италии, сложившемуся в 1882 году.

[3] Scheuchzerstrasse, 36 – цюрихский адрес Бузони, где он прожил до сентября 1920 года.

Косомати, Макс Оппенгеймер, Умберто Боччони, дирижёры Оскар Фрид и Отто Клемперер, пианист Жозе Виана да Мотта. Круг общения Бузони расширялся и за счёт интенсивных эпистолярных контактов, отчасти позволяющих вырваться из вынужденной изоляции, – в день он писал от трёх до шести посланий (за годы пребывания в Цюрихе накопилось более 5000 писем!). Его душевное состояние было угнетено бессмыслицей происходящей бойни. Вспоминая своих учеников, рассеянных по миру, он с горечью говорил С. Цвейгу: «Возможно, один теперь стреляет в другого» [13, s. 253]. Тем не менее это было время высокой творческой активности музыканта. В Цюрихе Бузони закончил одноактное театральное каприччио «Арлекин, или Окно» (Arlecchino oder Die Fenster), китайскую сказку «Турандот», приступил к обобщению своего пианистического опыта в монументальном руководстве «Klavierübung», продолжил работу над «Доктором Фаустом», дирижировал оркестром Тонхалле, преподавал, концертировал по городам Швейцарии.

В марте – апреле 1916 года Бузони провёл в Цюрихе цикл из четырёх монографических концертов, посвящённых Баху (23 марта), Бетховену (6 апреля), Шопену (13 апреля) и Листу (27 апреля). Впоследствии три аннотации к этим программам (кроме баховской) вошли в сборник «О единстве музыки».

Бетховен, Шопен и Лист занимали значительное место в пианистическом репертуаре Бузони, но его отношение к ним было различным. Как утверждает Г. М. Коган, «наиболее родственными Бузони композиторами критика единодушно признавала Баха и Листа» [9, с. 51] – именно эти мастера оказали решающее воздействие на формирование его индивидуального стиля. Бах и Лист обладали особой восприимчивостью к чужому творчеству, способностью его ассимилировать и перерабатывать в собственной манере. Этим качеством они наглядно воплощали бузониевскую концепцию *единства музыки*. На основе редакций и обработок произведений Баха и Листа Бузони выстраивает грандиозную школу воспитания пианиста, музыканта и интерпретатора. «Klavierübung», названный по аналогии с одноимённым сборником Баха, венчают бузониевские обработки «Этюдов по Паганини» Листа. Путь от баховских «Инвенций» ведёт через «чистилище» многочисленных технических вариантов прелюдий первого тома «Хорошо темперированного клавира» ко второму тому этого же труда, где постижение проблем музыкального мышления, «умозрения в звуках» полностью вытесняют пианистические проблемы.

Бетховен широко представлен в концертных программах пианиста[4]. Тем не менее, как справедливо считает Эринн Элизабет Книт (Erinn Elizabeth Knyt), «бетховенские произведения сыграли минимальную роль в формировании эстетической теории и композиторского стиля Бузони» [25, p. 68]. В его фонографическом наследии имеется лишь одна бетховенская запись, сделанная 27 февраля 1922 года в лондонской студии British Columbia Records, – Экосезы (Wo 083), причём в собственной обработке. По ней практически невозможно судить, что так поражало современников в бетховенских интерпретациях артиста. В бóльшей степени представление об этом дают мемуарные свидетельства и печатные высказывания самого Бузони.

Его подход к бетховенскому репертуару был избирательным, с отчётливым предпочтением произведений позднего периода. В письме к жене от 2 августа 1907 года он признавался, что «труднее всего было научиться различать хорошего и плохого Бетховена» [15, s. 134]. Большое значение Бузони придавал вопросу периодизации. Свои идеи по этому поводу он обобщил в краткой заметке, озаглавленной «Эскиз (для предисловия ко второй части “Хорошо темперированного клавира”)». Бузони пишет: «Как в ходе воспитания человека развитие свойств следует одно другим – после тела образуется разум, затем характер, наконец, душа, – так и у художника сперва господствует интуиция, формируя технику и присоединяя рефлексию, наконец, образуется личность. У выдающегося творца первый период – это его собственные поиски, второй – собственные находки, в то время как третий и заключительный зачастую оказывается новым поиском, лишь предполагающим последующие находки» [18, s. 197].

[4] Это 13 сонат (№ 1, 8, 12, 14, 17, 21, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 32); концерты № 1, 3, 4, 5, Фантазия с хором соч. 80; вариационные циклы: 32 вариации (c-moll), 15 вариаций (соч. 35), 33 вариации (соч. 120); Багатели (соч. 126), Рондо-каприччио (соч. 129), Экосезы (Wo 083).

В рамках этой периодизации, устремлённой в будущее, Бузони рассматривает творчество не только Бетховена, но и других композиторов. Выскажем предположение, что она применима и к нему самому.

Динамику изменений бетховенского стиля Бузони наглядно иллюстрирует в статье «Что нам дал Бетховен?» следующими примерами: «Обычно при исполнении какой-либо моцартовской партитуры на фортепиано происходило то, что мой слушатель восклицал: “Да это совсем по-бетховенски!” Случалось и наоборот: по поводу некоторых моментов в бетховенских произведениях мой ученик замечал: “А ведь это ещё совсем по-моцартовски!” Первое сопровождалось жестом почтительного удивления, второе – снисходительной улыбкой. В обоих случаях мои слушатели упускали из виду, что Моцарт – там, где он выглядел “по-бетховенски” – был значительным и оригинальным, а вот Бетховен, напоминающий Моцарта, оказывался незначительным и заимствованным» [18, s. 290].

Эвристическая направленность эстетики Бузони даёт ему основание критически относиться к, казалось бы, бесспорным художественным ценностям. В письме к жене от 15 марта 1911 года он поясняет свой дискуссионный взгляд на средний период бетховенского творчества, представленный Пятой симфонией, сонатами № 21 и 23 и квартетами соч. 59, который он считает «самым слабым» у композитора: «В первом периоде чувство Бетховена одолело беспомощность, в третьем – чувство приглушило приобретенное мастерство. Во втором, напротив, симфоническое развитие и оркестровое великолепие заслонили чувство» [15, s. 231].

В Бетховене он больше всего ценил предвосхищение будущего – оригинальность архитектоники, моменты приближения к «абсолютной музыке», свободной от внемузыкального содержания, особенностей инструмента и конвенциональных форм. Ещё в 1898 году Бузони сформулировал «Рабочие правила пианиста», и седьмое из них гласит: «Бах – это основа фортепианной игры, Лист – её вершина. Они оба сделают для тебя возможным [исполнение] Бетховена» [15, s. 21]. Словно в подтверждение этой максимы, в качестве III приложения к своей редакции первого тома «Хорошо темперированного клавира» Бузони помещает «аналитическое изображение» финальной фуги из Сонаты соч. 106 Бетховена. Так, Бах и Лист приводят Бузони к позднему Бетховену. О. Клемперер считал исполнение Сонаты für das Hammerklavier «самой замечательной» из всех интерпретаций Бузони [23, s. 46]. Именно этим сочинением Бузони завершил свой бетховенский вечер 6 апреля 1916 года, которому предпослал нижеследующую аннотацию:

I. БЕТХОВЕН

Решительный, преобразующий шаг, совершённый Бетховеном в симфонических формах, был содеян мастером и в произведениях для фортепиано. За всю историю этого инструмента не произошло более значительной перемены, чем путь от сонат Гайдна и Моцарта к Сонате für das Hammerklavier. Бетховен создал современный рояль и его технику, свободно распоряжаясь высокими и низкими звуками всего диапазона, широкими расположениями, применяя педаль, совершенствуя и обогащая звуковой колорит.

Несмотря на все инструментальные завоевания, для Бетховена главным является музыкальное содержание; фортепиано само по себе становится лишь подходящим инструментом для воплощения и передачи идей.

Это особенно явственно в произведениях позднего периода, где фортепианная техника выступает не в подчинённом виде, а находится в идеальном соотношении с духовным началом, в то время как средний период бетховенского творчества демонстрирует его предрасположенность к подчёркнуто внешнему блеску.

На этом основании (ибо предполагается, что ранние сочинения Бетховена более известны) для данного вечера выбраны произведения позднего периода: помимо Багателей соч. 126 и углублённой Сонаты соч. 111, это самое величественное фортепианное сочинение всех времён – Соната соч. 106, именуемая «das Hammerklavier».

Г. Нейгауз, которому в разное время посчастливилось услышать две бузониевские интерпретации Сонаты ор. 106 Бетховена, был поражён их несходством: «Между обоими исполнениями прошло около четырёх лет. Здесь вдаваться в подробности невозможно: скажу лишь, что в моей памяти навсегда осталось почти непостижимое различие между этими двумя исполнениями. Первое

исполнение показалось мне гораздо более убедительным, особенно скерцо (вторая часть) и фуга (четвёртая часть); я гораздо непосредственнее воспринял его. Второе исполнение показалось мне чрезмерно интеллектуальным (говоря грубо, вульгарно надуманным), предельно изощрённым; в общем Бузони заслонил автора. В первый раз фугу он играл "как полагается" forte energico, во второй раз – почти всю на левой педали: не фуга, а видение фуги! Geisterhaft (призрачно)» [12, с. 372–373]. По-видимому, так Бузони, в полном соответствии с собственными идеями, вступал в свой «поздний период», в котором поиски, нацеленные в будущее, ещё не были ознаменованы *безусловными* находками.

Не только Нейгауз, признавая масштаб личности итальянского музыканта, всё же критически комментировал некоторые его интерпретации. В мемуарах Артура Рубинштейна читаем: «Его Бетховен и Шопен, должен признаться, оставляли меня полностью равнодушным. К моему изумлению, его подход к последним сонатам Бетховена отличался каким-то саркастическим настроем, большими вольностями в темпе и ритме; в то время как Шопен, всегда технически блестящий, был лишён тепла и нежности» [30, s. 48].

Действительно, бузониевское прочтение Шопена оказывалось всегда наиболее дискуссионным, впрочем, как и его восприятие композитора в целом, которого он упрекал за «слабую композиторскую технику» и просчёты в организации формы [24, p. 277–279]. Однако сочинения польского гения с юных лет составляли значительную часть его репертуара. Бузони был первым, кто представил публике *как циклы* все 24 прелюдии соч. 28 и две тетради этюдов [21, p. 322–323]. Цикл прелюдий он записал на рулоны Duo Art (1920) и, судя по письму к жене от 6 ноября 1912 года, даже планировал подготовить их редакцию для издательства «Schirmer» [15, s. 260].

Список произведений Шопена, зафиксированных Бузони для механического фортепиано, довольно значителен. Но насколько эти записи репрезентативны? Знаток пианолы Денис Холл считает, что «его игра, как она воспроизводится на рулонах Welte и Duo-Art, предстаёт странно манерной» [22, p. 40]. Артур Рубинштейн, слышавший Бузони много раз, познакомившись с прелюдиями Шопена, переведёнными на CD, отреагировал очень резко: «Карикатура, искажение, фальсификация его игры» (цит. по [20, p. 14]). Акустические записи, осуществлённые в Лондоне (Columbia Studios, 1922), несмотря на ограниченные возможности тогдашней технологии, вызывают больше доверия[5]. В них также ощутимо далеко не всеми принимаемое своеобразие фразировки, заметны вольности обращения с текстом, но покоряет потрясающее владение звуком, безупречность техники. Тем не менее Бузони остался недоволен результатом. «Условия самые неблагоприятные, – писал он своему концертному агенту Джону Тиллету (John Tillett). – Мне не нравились ни помещение, ни фортепиано, ни стул. Я взял старт как скаковая лошадь и должен был прийти к финишу по истечении четырёх минут. Мне приходилось контролировать туше и педаль иначе, чем обычно… Что, черт возьми, могло из этого получиться? Только не моя собственная игра, примите это как должное!» [17].

В цюрихском концерте 13 апреля 1916 года прозвучали 12 этюдов соч. 25, Баллада фа минор, Скерцо до-диез минор, 24 прелюдии соч. 28 и Полонез Ля-бемоль мажор. Приводим аннотацию Бузони к этой программе:

II. ШОПЕН

Шопен занимает особое место в истории музыки. Ограничившись созданием произведений исключительно для фортепиано и только в малых формах, он, тем не менее, решительно повлиял на современников и последователей, став постепенно самым популярным, любимейшим среди наиболее доступных для меломанов выдающихся композиторских имён, – положение, которое он до сих пор ещё сохраняет, хотя и в меньшей степени. Но музыканты (наподобие Шумана и Листа, в первую очередь) видят в нём одно, публика же воспринимает его по-другому. Ибо отношения публики к артисту всегда зиждились на некоем доброжелательном недоразумении, – впрочем, иное трудно себе и представить. В данном случае это были преимущественно восторженность и сен-

[5] В граммофонной записи сохранились следующие произведения Шопена: Прелюдия Ля мажор (соч. 28, № 7), Этюд Соль-бемоль мажор (соч. 10, № 5, записан дважды), Ноктюрн Фа-диез мажор (соч. 15, № 2), Этюд ми минор (соч. 25, № 5). О технических особенностях ранних акустических звукозаписей (см. [3]).

тиментальность шопеновской натуры, затронувшие самые чувствительные струны в сердцах у большинства слушателей.

Ах, сердца так нежны! Халтурщик их сможет растрогать[6].

И пусть авторитетные музыканты уверяют, что здесь нет никакой халтуры, аудитория с готовностью откликается именно на ту сторону личности Шопена, в которой присутствуют качества, сближающие публику и шарлатанов от искусства. – Однако самые впечатляющие деяния Шопена заключаются в лишённом стыдливости обнаружении собственной субъективности, проявившемся в обогащении гармонии и развитии специфически фортепианного письма. Его личность совпала с характерной для того времени устремлённостью к выражению индивидуального начала – утончённая индивидуальность, представленная идеальной фигурой из романов Бальзака 30-х годов: бледный, интригующий, таинственный, знатный иностранец в Париже. Благодаря этому обстоятельству становится ясна причина воздействия, оказываемого Шопеном, прочность которому придаёт совокупный эффект его облика и мощного музыкального таланта. Высоко гениальный дар Шопена поднялся над болотом изнеженно-мелодичных фраз и ослепляющего виртуозного украшательства к высотам индивидуальной выразительности. В гармоническом мышлении он на добрую пядь приближается к могучему Себастьяну[7].

В аннотации прослеживается откровенно ироническое отношение Бузони к псевдоромантической, а отчасти и к романтической выразительности, подчёркнутое цитатой из Венецианской эпиграммы (№ 77) Гёте. Приведем это короткое стихотворение в оригинале и нашем эквиритмическом переводе:

«Mit Botanik: gibst du dich ab? mit Optik? Was tust du?

Ist es nicht schönrer Gewinn, rühren ein zärtliches Herz?»

Ach, die zärtlichen Herzen! ein Pfuscher vermag sie zu rühren;

Sei es mein einziges Glück, dich zu berühren, Natur!

«Ты ботаник? А может быть ты оптик? Так кто ты?

Разве не лучший удел – нежные трогать сердца?»

Ах, сердца так нежны! Халтурщик их сможет растрогать;

Высшее счастье моё – тронуть, Природа, тебя!

Действительно, задачи «растрогать публику» Бузони перед собой не ставил. Банальной чувствительности он противопоставлял подлинное чувство, которое в музыкальном искусстве «нуждается только в двух сопровождающих: во вкусе и стиле» [18, s. 99]. Бузони считал ошибкой, что «под чувством обычно подразумевают нежность, болезненность, экзальтацию», тогда как в нём проявляются «сдержанность и бережность, самоотверженность, сила, деятельность, терпение, великодушие, радость и тот всемогущий интеллект, из которого, в сущности, и проистекает чувство» [18, s. 100]. Бузони продолжает: «Дилетанты, полухудожники, публика (к сожалению, также и критика) путают наличие чувства в Целом с недостаточной восприимчивостью художника, ибо они не в состоянии слышать отдельные большие построения как части более крупного единства. Значит, чувство – это ещё и экономия. Поэтому я различаю: чувство как вкус, как стиль, как экономию, – здесь каждое [составляющее] является целостностью, и каждое – третьей частью ещё большего Целого. В них и над ними царит субъективная троица: темперамент, интеллект и инстинкт равновесия [всех компонентов]» [18, s. 101]. Поворот от романтического миросозерцания к «юной классичности» (junge Klaßizität) происходит в этом стремлении преодолеть «собственную субъективность», обрести гармонию мысли, чувства и их художественного воплощения. Бузони, как мы помним, «был всегда в пути». И, вероятно, в своих шопеновских интерпретациях он ещё не обрёл вожделенного равновесия объективного и субъективного.

Замечу, что с музыкой Шопена подобная ситуация не редкость. И не случайно Г. Г. Нейгауз вдруг чуть ли не дословно цитирует слова Бузони об «идеальной фигуре из романов Бальзака 30-х годов», характеризуя интерпретацию Рахманиновым Сонаты Шопена: «Да простится мне, но в его исполнении Сонаты Шопена мне

[6] Строки из Гёте: Венецианские эпиграммы (№ 77). Г. М. Коган ошибочно считал их словами самого Бузони (см. [9, с. 67]).

[7] Бузони имеет в виду Иоганна Себастьяна Баха.

чудится помесь бледного бальзаковского юноши тридцатых годов с “широкой русской натурой” – почти немыслимая стилистическая антиномия!» [12, с. 253]. Парадоксальным стилистическим феноменом остался в истории фортепианного исполнительства и Шопен Бузони.

Отмеченная антиномия, скорее всего, была неизбежна – ведь формирование *зрелого* стиля Бузони прошло под знаком Листа, во многом являвшегося антиподом Шопена.

Обращение Бузони к Листу имело свою предысторию. Л. Ситски сообщает: «Анна Вейс-Бузони (мать Ферруччо) однажды играла престарелому аббату Листу; юный Ферруччо для него также играл, но Лист отказался выдать об этом свидетельство его отцу» [32, p. 207]. Д. Каулинг, напротив, считает, что какие-либо бесспорные свидетельства *личного* общения Листа и Бузони отсутствуют [19, p. 27]. Правда, в одиннадцатилетнем возрасте Бузони довелось услышать великого венгерца в концерте. В марте 1877 года Лист прибыл в Вену для участия в памятных мероприятиях, устроенных в ознаменование пятидесятилетней годовщины со дня смерти Бетховена, и исполнил Пятый фортепианный концерт. Впечатление было разочаровывающим: по сравнению с недавними пламенными выступлениями Антона Рубинштейна игра Листа показалась мальчику «холодной и не вдохновляющей» [32, p. 208]. Л. Ситски объясняет это обстоятельство преклонным возрастом Листа и длительным перерывом в практике концертирования. Д. Рислер в этой связи упоминает ещё о травме, в результате которой Лист не мог пользоваться указательным пальцем левой руки [28, p. 32]. Как бы то ни было, в «годы учения» Лист не стал для Бузони центральной фигурой.

Пианистическая манера молодого Бузони, или, применяя его собственную терминологию, «Бузони первого периода», отличалась добротным академизмом, но его исполнение, по свидетельству А. Б. Гольденвейзера, «не производило сильного впечатления и казалось несколько сухим, благодаря его бескрасочному, бедному звуку» [8, с. 400]. Повествуя о своих поисках и переходе ко «второму периоду» – периоду личных находок, Бузони пишет: «Это было время моей жизни, когда я осознал такие пробелы и ошибки в моей собственной игре, что я решил начать изучать фортепиано с нуля и на совершенно новой основе. Произведения Листа стали моими проводниками и раскрыли передо мной самые потаённые знания его особого метода; я построил свою технику, исходя из его манеры письма. Признательность и восхищение сделали с тех пор Листа моим лучшим другом-наставником» [18, s. 147].

После такого заочного, но интенсивного ученичества облик «Бузони второго периода», начало которого Г. М. Коган датирует 1894 годом, радикально изменился [9, с. 28]. Вновь обратимся к впечатлениям Гольденвейзера: «Случай с Бузони доказал, что талантливый человек путём работы и сознательного отношения может совершенно преобразовать свой исполнительский лик и приобрести те качества, отсутствие которых было для него особенно характерным. Из пианиста бескрасочного Бузони превратился в исполнителя, особенно ярко владеющего всеми тайнами эффекта фортепианного звука, педализации и т. д.» [8, с. 400–401].

Отныне репутация Бузони-пианиста прочно ассоциируется с наследием Листа. Покровитель Листа великий герцог Карл Александр Веймарский[8] два года подряд (1900–1901) приглашал Бузони в Веймар для руководства курсами совершенствования пианистов, которые при жизни вёл сам Лист. В 1919 году В. Ниманн выразил общее мнение: «Бузони велик как исполнитель Баха и Листа» [27, s. 24]. В числе редакторских работ Бузони произведения Листа (для Franz-Liszt-Stiftung) по объёму занимают второе место после его изданий Баха, а среди рулонографии пианиста – выходят на первое. Д. Холл считает, что, по сравнению с записями произведений Шопена, «большие оперные фантазии Листа, зафиксированные для Welte-Mignon, показывают его в совершенно ином свете и позволяют понять, почему так много современников считали его величайшим пианистом своего времени» [22, p. 41]. Акустические листовские записи Бузони пред-

[8] Карл Александр Август Иоганн Саксен-Веймар-Эйзенахский (нем. Karl Alexander August Johann von Sachsen-Weimar-Eisenach; 24 июня 1818, Веймар – 5 января 1901, Веймар) правил с 1853 года, находился в родстве с домом Романовых (сын великого герцога Карла-Фридриха и великой княгини Марии Павловны, дочери императора Павла I). О деятельности Бузони в Веймаре см. [26].

ставлены лишь Тринадцатой венгерской рапсодией (Columbia Studios, 1922), которую его ученик Эгон Петри называет «одной из немногих, довольно точно воспроизводящих интерпретаторские намерения Бузони».

Но не только пианизм привлекал Бузони в Листе. И об этом он вкратце поведал публике в аннотации к цюрихскому концерту 27 апреля 1916 года:

III. ЛИСТ

«Лист, – однажды сказал мне восьмидесятилетний великий герцог Карл Александр фон Веймар, – был таким, каким должно быть властителю».

Он представлял собою властителя и художника и уже при жизни – легенду. Поистине царственными можно назвать его образ мыслей, облик и манеры; его искусство отмечено счастливым сочетанием таланта, интеллекта, упорства и стремления к идеалу.

Помимо этого Лист обладал всеми отличительными признаками величия: универсальностью мастерства, тремя творческими периодами[9], непрестанными, вплоть до последних дней, исканиями, непостижимостью своего дарования, неподражаемой манерой исполнения, магнетическим воздействием своего искусства, – всё это и было увенчано эпитетом «легендарный».

Его цель – развитие, совершенствование, освобождение [искусства]. Только человек с высокими помыслами стремится к развитию, только благородный – к совершенству, лишь свободный способен дать свободу.

Он стал символом фортепиано, которое возвысил до княжеского достоинства, чтобы оно стало достойным самого себя.

В приведённой аннотации подчёркивается фаустианская составляющая личности Листа, его стремление к абсолюту, что было особенно близко Бузони. Как отмечала его ученица М. Н. Баринова, «Бузони полностью воспринял идеи Листа, в силу которых виртуозность являлась лишь средством передачи глубоких философских мыслей» [2, с. 110]. В музыке венгерского рапсода он видел всю широту и многогранность листовской натуры, «почитающей Господа, но не умаляющей и дьявола» [18, s. 108]. Знакомство с литературным наследием Бузони укрепляет в мысли, что, скорее всего, ему был чужд как мистицизм глубоко верующего католика, так и разъедающий мефистофелевский скепсис. Поэтому листовский религиозный опыт он переносил в философско-этическую сферу, а инфернальные мефистофелевские образы приобретали демоническую декоративность, свойственную художественным исканиям рубежа XIX–XX веков. Некоторое представление о характере бузониевского демонизма даёт его рассказ из письма к жене, посланного 12 марта 1904 года из Чикаго:

«Вот мой сон сегодняшней ночью! Я очутился в одном старом городе (NB, в котором я уже бывал 2–3 раза во сне, но никогда не видел в действительности) и должен был спуститься по внешней винтовой лестнице с вершины готической башни. Я пробрался внутрь через окно и вошёл прямо в часовню, где шёл молебен (как полагаю, по католическому образцу). Там находился некий, по всем признакам, священнослужитель, с ним ещё трое мужчин – три демона, которые почти в мгновение ока по воздуху доставили фортепиано. И это было “le piano du Diable”, дьявольское фортепиано (я знаю, что подумал о нём по-французски). Теперь я был вынужден играть на каком-то нечестивом обряде первое, что только смог вспомнить. Я знаю, что играл, среди прочего, песню Каспара[10] из “Вольного стрелка” [Вебера] и серенаду Мефистофеля[11] Берлиоза. Трудные пассажи выходили, будто сами собой!

Фортепиано так же молниеносно исчезло, как и появилось. Я лишь успел крикнуть: “Стойте! Я должен сыграть ещё что-нибудь религиозное”, – но было слишком поздно.

Вероятно, в этом [сне] повинен “Мефисто-вальс”, над коим я усердно работаю и который становится мастерским» [15, s. 78–79][12].

В другом письме от 2 августа 1907 года Бузони так определил динамику своего отношения к Листу: «В развитии моего музыкального вкуса,

[9] Напомним изложенную выше бузониевскую периодизацию творчества художника.

[10] Песня «Hier im ird’sehen Jammertal» («Чтоб мы были без вина») из первого действия оперы.

[11] Из драматической легенды «Осуждение Фауста» (1846) Г. Берлиоза.

[12] В 1904 году Бузони работал над своей версией «Мефисто-вальса», основанной на оркестровой партитуре Листа.

как ты знаешь, я, прежде всего, преодолел Шумана и Мендельсона; сперва я превратно понимал Листа, затем боготворил, затем спокойно им восхищался» [18, s. 133]. Если Шумана и Мендельсона Бузони «преодолел», то от Листа он со временем просто отошёл, сохранив к нему почтение и глубокое чувство благодарности. Он горячо защищал Листа от несправедливых нападок недальновидных критиков. В частности, в открытом письме Кастнеру он решительно возражал против его огульной оценки листовского творчества и обработок: «Я знаю слабости Листа, но не могу не осознавать и его силу. В конечном счёте, мы все вышли из него, – не исключая Вагнера, – хотя отблагодарили его гораздо меньше, чем могли бы. Сезар Франк, Рихард Штраус, Дебюсси, русские композиторы последних лет, – всё это ветви его дерева. Поэтому не следовало бы в одной и той же фразе превозносить Респиги и отвергать Листа. “Фауст-симфония”, “Святая Елизавета”, “Христос” ещё никем не превзойдены. “Les jeux d’eau [à la Villa d’Este]”[13] по-прежнему остаются образцом для всех текущих с тех пор музыкальных источников… Во всяком случае, если у вас есть веские причины для вашего неприятия [Листа], вы должны привести их, а не просто предполагать, что каждый читатель их знает и всякий музыкант с вами согласится. Лично я не вижу, чем Лист мог так испортить “Wandererfantasie” Шуберта. Напротив, я давно убедился, насколько плодотворен путь Листа и как верен он оригиналу. А это значит, что ни один пианист не вправе что-то упустить, когда имеет дело с его мнением, если только он не превосходит Листа как музыкант и как пианист. Такой пианист мне до сих пор не встречался; я сам с почтением осознаю дистанцию, отделяющую меня от его величия» [18, s. 284–285].

Слова Бузони, сказанные по поводу Листа, возвращают нас к реплике Г. Г. Нейгауза о том, что с трудами Бузони должен ознакомиться «любой устремлённый и преданный своему делу пианист», приведённой в начале данной статьи. Мы вольны не соглашаться с мнениями Бузони, но не вправе их упускать. За прошедшее столетие его идеи не потеряли своей актуальности; их до сих пор невозможно воспринимать со спокойным безразличием – с ними соглашаются или спорят, их развивают или опровергают. В бузониевском литературном наследии, в его аудиозаписях (несмотря на технические несовершенства фиксации) сохраняется живое биение мысли, энергия неустанного поиска.

В истории исполнительского искусства Бузони становится родоначальником особого художественного типа – *интерпретатора эвристической направленности*, ищущего и независимого, нацеленного в будущее, смело нарушающего общепринятые каноны. И этот тип имеет своё продолжение: например, близкими чертами было отмечено искусство канадского пианиста Глена Гульда (1932–1982), слывшего «нарушителем спокойствия» во второй половине XX столетия. Их объединяет очень многое – наряду с определяющей ролью баховского творчества в формировании исполнительского облика, это бескомпромиссное стремление к идеалу, избирательность репертуара, чрезвычайно индивидуальный пианизм, оригинальность интерпретационных решений и, в конечном счёте, своё собственное понимание роли и места исполнителя в пространстве музыкальной культуры. Более тесная общность просматривается даже в отдельных характеристиках композиторских стилей. Это наблюдается, в частности, по отношению к Бетховену среднего периода, в котором Гульд, прямо по Бузони, отмечает преобладание «пустых, банальных и воинственных тем» (цит. по [10, с. 227]), или к Шопену, порицаемому обоими за слабую композиторскую технику и архитектонические просчёты (см. [10, с. 228–229]). Весьма показательно, что, по свидетельству Х. Штуккеншмидта, Гульд получил письмо от сына Бузони, «который написал ему, что из всех современных исполнителей именно Гульд более всего напоминает ему отца» (см. [1, с. 160]). Литературное наследие Гульда настолько значительно, что современные пианисты с ним просто обязаны ознакомиться, если, конечно, они не превосходят его как музыканта и пианиста.

Но главное заключается не в очевидных чертах сходства и даже не в отмеченных стилистических сближениях. То, что объединяет интерпретаторов эвристической направленности, правомерно определить короткой фразой-предостережением, провозглашённой Бузони и звучащей как лозунг: «Избегайте рутины!» [18, s. 169].

[13] «Фонтаны виллы д’Эсте» – пьеса из «Годов странствий» (год третий, «Италия»).

Литература

1. Баззана К. Очарованный странник. Жизнь и искусство Г. Гульда. – М.: Классика–XXI, 2007. – 408 с.
2. Баринова М. Н. Воспоминания о Гофмане и Бузони. – М.: Классика–XXI, 2000. – 144 с.
3. Бородин Б. Б. «Окно в прошлое»: фонограф и его роль в истории исполнительского искусства // Образование в сфере искусства. – 2018. – № 2 (12). – С. 5–12.
4. Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони и Леопольд Годовский: эскиз двойного портрета // Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX–XX веков: идеи, личности, школы: сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф.: в 2 ч. – М.: Москов. консерватория, 2013. – Ч. 2. – С. 105–132.
5. Бузони Ф. Афоризмы о Моцарте // Мысли о Моцарте. – М.: Классика–XXI, 2004. – С. 44–46.
6. Бузони Ф. Афоризмы о Моцарте. К 150-летию со дня рождения мастера // Науч. вестн. Москов. консерватории. – 2012. – № 4. – С. 156–157.
7. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. – СПб.: Изд-во А. Дидерихс, 1912. – 56 с.
8. Гольденвейзер А. Б. Воспоминания. – М.: Дека-ВС, 2009. – 560 с.
9. Коган Г. М. Ферруччо Бузони. – М.: Совет. композитор, 1971. – 232 с.
10. Монсенжон Б. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик. – М.: Классика–XXI, 2003. – 272 с.
11. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: Музыка, 1967. – 312 с.
12. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избр. ст. – М.: Классика–XXI, 2000. – 432 с.
13. Цвейг С. Вчерашний мир. – М.: Радуга, 1991. – 544 с.
14. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.
15. Busoni F. Briefe an seine Frau. – Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1935. – 404 s.
16. Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. – Leipzig: Insel-Verlag, 1916. – 48 s.
17. Busoni F. Letters [Электронный ресурс]. – URL: https://web.archive.org/web/20081120180139/http://www.rprf.org/Busoni_Letters.html (дата обращения: 28.06.2020).
18. Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. – Berlin: M. Hesse, 1922. – 386 s.
19. Couling D. Ferruccio Busoni: A Musical Ishmael. – Lanham, MD: Scarecrow Press, 2005. – 391 p.
20. Day A. A Century of Recorded Music: Listening to Musical History. – New Haven: Yale University Press, 2001. – 306 p.
21. Dent E. J. Ferruccio Busoni: A Biography. – London: Eulenburg Books, 1974. – 367 p.
22. Hall D. The Early Recordings for the Welte-Mignon // Pianola Journal. – 2005. – № 16. – P. 33–48.
23. Klemperer O. Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen. – Zürich: Atlantis-Verlag, 1960. – S. 47.
24. Knyt E. E. Ferruccio Busoni and the «Halfness» of Frederic Chopin // The Journal of Musicology. – 2017. – Vol. 34, no. 2: Spring. – P. 241–280.
25. Knyt E. E. Ferruccio Busoni and the Ontology of the Musical Work: Permutations and Possibilities. – Stanford: Stanford University, 2010. – 623 p.
26. Knyt E. E. Franz Liszt's Heir: Ferruccio Busoni and Weimar // Nineteenth-Century Music Review. – 2020. – Vol. 17, issue 1: April. – P. 35–67.
27. Niemann W. Meister des Klaviers, die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. – Berlin: Schuster&Loeffler, 1919. – 245 s.
28. Raessler D. M. Ferruccio Busoni as Interpreter of Liszt // Journal of the American Liszt society. – 1981. – № 9. – P. 31–41.
29. Rodoni L. Busoni's exil in Zürich [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rodoni.ch/busoni/bolzano/exilengl.html#Anchor-46919 (дата обращения: 30.05.2020).
30. Rubinstein A. Erinnerunger. Die frühen Janre. – Fr. am Main: Fischer Verlag, 1976. – 590 s.
31. Schuh W. [Vortwort] // Busoni F. Briefe an seine Frau. – Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1935. – S. VI–XXVI.
32. Sitsky L. Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings. – New York: Greenwood Press, 1986. – 409 p.

References

1. Bazzana K. *Ocharovannyy strannik. Zhizn' i iskusstvo G. Gul'da [The Enchanted Wanderer. Life and Art of G. Gould]*. Moscow, Klassika–XXI Publ., 2007. 408 p. (In Russ.).
2. Barinova M.N. *Vospominaniya o Gofmane i Buzoni [Memories of Hoffmann and Busoni]*. Moscow, Klassika–XXI Publ., 2000. 144 p. (In Russ.).
3. Borodin B.B. "Okno v proshloe": fonograf i ego rol' v istorii ispolnitel'skogo iskusstva ["Window to the Past": The Phonograph and Its Role in the History of Performing Arts]. *Obrazovanie v sfere iskusstva [Education in the Field of Art]*, 2018, no. 2 (12), pp. 5-12. (In Russ.).
4. Borodin B.B. Ferruchcho Buzoni i Leopold Godovskiy: eskiz dvoynogo portreta [Ferruccio Busoni and Leopold Godowsky: sketch of a double portrait]. *Muzykal'no-ispolnitel'skoe i pedagogicheskoe iskusstvo XIX–XX vekov: idei, lichnosti, shkoly: Sbornik statey po materialam mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii: v dvukh chastyakh. Chast' 2 [Musical performance and pedagogical art of the 19th – 20th centuries: ideas, personalities, schools: Collection of articles based on the materials of an international scientific conference: in two parts. Part 2]*. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2013, pp. 105-132. (In Russ.).
5. Buzoni F. Aforizmy o Motsarte [Aphorisms about Mozart]. *Mysli o Motsarte [Thoughts about Mozart]*. Moscow, Klassika–XXI Publ., 2004, pp. 44-46. (In Russ.).
6. Buzoni F. Aforizmy o Motsarte. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya mastera [Aphorisms about Mozart. To the 150th anniversary of the master's birth]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]*, 2012, no. 4, pp. 156-157. (In Russ.).
7. Buzoni F. *Eskiz novoy estetiki muzykal'nogo iskusstva [Sketch of a new aesthetics of musical art]*. St. Petersburg, A. Diderikhs Publ., 1912. 56 p. (In Russ.).
8. Goldenveyzer A.B. *Vospominaniya [Memories]*. Moscow, Deka-VS Publ., 2009. 560 p. (In Russ.).
9. Kogan G.M. *Ferruchcho Buzoni [Ferruccio Busoni]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1971. 232 p. (In Russ.).
10. Monsenzhon B. *Glen Guld. Net, ya ne ekstsentrik [Glen Gould. No, I'm not an eccentric]*. Moscow, Klassika–XXI Publ., 2003. 272 p. (In Russ.).
11. Neygauz G.G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry. Zapiski pedagoga [On the art of piano playing. Teacher's notes]*. Moscow, Muzyka Publ., 1967. 312 p. (In Russ.).
12. Neygauz G.G. *Razmyshleniya, vospominaniya, dnevniki. Izbrannye stat'i [Reflections, memories, diaries. Selected articles]*. Moscow, Klassika – XXI Publ., 2000. 432 p. (In Russ.).
13. Tsveyg S. *Vcherashniy mir [Yesterday's world]*. Moscow, Raduga Publ., 1991. 544 p. (In Russ.).
14. Shpengler O. *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoy istorii. 1. Geshtal't i deystvitel'nost' [Decline of Europe. Essays on the morphology of world history. 1. Gestalt and reality]*. Moscow, Mysl' Publ., 1993. 663 p. (In Russ.).
15. Busoni F. *Briefe an seine Frau*. Erlenbach-Zürich-Leipzig, Rotapfel-Verlag Publ., 1935. 404 p. (In Germ.).
16. Busoni F. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, Insel-Verlag Publ., 1916. 48 p. (In Germ.).
17. Busoni F. *Letters.* (In Engl.). Available at: https://web.archive.org/web/20081120180139/http://www.rprf.org/Busoni_Letters.html (accessed 28.06.2020).
18. Busoni F. *Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken*. Berlin, M. Hesse Publ., 1922. 386 p. (In Germ.).
19. Couling D. *Ferruccio Busoni: A Musical Ishmael*. Lanham, MD, Scarecrow Press Publ., 2005. 391 p. (In Engl.).
20. Day A. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven, Yale University Press Publ., 2001. 306 p. (In Engl.).
21. Dent E.J. *Ferruccio Busoni: A Biography*. London, Eulenburg Books Publ., 1974. 367 p. (In Engl.).
22. Hall D. The Early Recordings for the Welte-Mignon. *Pianola Journal*, 2005, no. 16, pp, 33-48. (In Engl.).
23. Klemperer O. *Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen*. Zürich, Atlantis-Verlag Publ., 1960, p. 47. (In Germ.).
24. Knyt E.E. Ferruccio Busoni and the "Halfness" of Frederic Chopin. *The Journal of Musicology*, 2017, vol. 34, no. 2: Spring, pp. 241-280. (In Engl.).
25. Knyt E.E. *Ferruccio Busoni and the Ontology of the Musical Work: Permutations and Possibilities*. Stanford, Stanford University Publ., 2010. 623 p. (In Engl.).
26. Knyt E.E. Franz Liszt's Heir: Ferruccio Busoni and Weimar. *Nineteenth-Century Music Review*, 2020, vol. 17, iss. 1: April, pp. 35-67. (In Germ.).
27. Niemann W. *Meister des Klaviers, die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit.* Berlin, Schuster&Loeffler Publ., 1919. 245 s. (In Germ.).

28. Raessler D.M. Ferruccio Busoni as Interpreter of Liszt. *Journal of the American Liszt society*, 1981, no. 9, pp. 31-41. (In Engl.).
29. Rodoni L. *Busoni's exil in Zürich.* (In Germ.). Available at: http://www.rodoni.ch/busoni/bolzano/exilengl.html# Anchor-46919 (accessed 30.05.2020).
30. Rubinstein A. *Erinnerunger. Die frühen Janre.* Fr. am Main, Fischer Verlag Publ., 1976. 590 s. (In Germ.).
31. Schuh W. [Vortwort]. *Busoni F. Briefe an seine Frau.* Erlenbach-Zürich-Leipzig, Rotapfel-Verlag Publ., 1935. S. VI–XXVI. (In Germ.).
32. Sitsky L. *Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings*. New York, Greenwood Press, 1986. 409 p. (In Engl.).

УДК 781.4

ДИАЛОГ Ф. ШУБЕРТА И Э. ДЕНИСОВА В ОПЕРЕ «ЛАЗАРЬ, ИЛИ ТОРЖЕСТВО ВОСКРЕШЕНИЯ»: К ПРОБЛЕМЕ СОПРИКОСНОВЕНИЯ ТОНАЛЬНОГО И АТОНАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА

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

Статья посвящена анализу музыкального языка Э. Денисова в завершённой им религиозной драме Ф. Шуберта «Лазарь, или Торжество воскрешения». Досочиняя произведение Шуберта, Денисов попытался сделать незаметной грань между своей и шубертовской музыкой; при этом он не ставил своей задачей воссоздание стиля Шуберта, но пользовался собственным музыкальным языком. Вместе с тем Денисов использовал несколько тем Шуберта из I и II действия, иногда точно цитируя их, в других же случаях подвергая определённым трансформациям и развитию.

В связи с этим возникает вопрос о соприкосновении тонального тематического материала Шуберта с атональным по своей природе материалом Денисова, значительная часть которого выращена из монограммы E-D-Es. Каким образом «генетически несовместимый» по своему существу музыкальный материал может не просто соприкасаться в одном произведении, но давать пронизанное органическими связями единое целое?

Автор статьи пытается ответить на этот вопрос, сначала рассматривая встраивание выведенных из монограммы четырёхзвучных мотивов в тональный контекст, а далее последовательно анализируя избранные сцены из религиозной драмы. К их числу относится ария Марфы, начатая Шубертом и законченная Денисовым, хор «Wiedersehn» из II действия, речитатив Марфы и хор «Preis dem Erwecker!» из III действия. Во внимание принимаются следующие аспекты: 1) соприкосновение диатоники и хроматики в мелодии солистки; 2) тематический материал; 3) гармоническая система; 4) мелодия солистки как пропевание аккордовых вертикалей и гармонических голосов.

В заключение автор суммирует основные средства, с помощью которых композитор достигает симбиоза тонального и атонального материала. К их числу относятся сохранение тональной основы (мажоро-минор с элементами хроматической системы), трактовка хроматических мотивов как чередования аккордового тона с окружающими его вспомогательными, построение вокальной мелодии как пропевание трезвучной основы гармонических вертикалей, усложнённое хроматическими неаккордовыми звуками различной природы.

Ключевые слова: Ф. Шуберт, Э. Денисов, религиозная драма, музыкальный язык, современная гармония, монограмма, тональная система, мелодия.

DIALOGUE OF F. SCHUBERT AND E. DENISOV IN THE OPERA "LAZARUS ODER DIE FEYER DER AUFERSTEHUNG": ON THE PROBLEM OF CONTACT BETWEEN TONAL AND ATONAL MATERIAL

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

The article analyzes the musical language of E. Denisov in F. Schubert's religious drama "Lazarus oder Die Feyer der Auferstehung" completed by him. Finishing Schubert's work, Denisov tried to make the line between his own and Schubert's music imperceptible; at the same time, he did not set himself the task of recreating Schubert's style, but used his own musical language. However, Denisov took several Schubert's themes from the first and second acts, accurately quoting them sometimes, in other cases subjecting them to certain transformations and development.

In this regard, there is a question about the contact of Schubert's tonal thematic material with Denisov's material, which is atonal in nature, and its significant part is grown from the E-D-Es monogram. How can a musical material, that is "genetically incompatible" in its essence, not only interact in one piece, but also result in a single whole united with organic bounds?

The author of the article tries to answer this question primarily considering the incorporation of the four-note motives derived from the monogram into the tonal context, and then consistently analyzing the selected scenes. These include Martha's aria, begun by Schubert and finished by Denisov, two choruses ("Wiedersehn" and "Preis dem Erwecker!") and Martha's recitative. The following aspects are taken into account: 1) contact of diatonic and chromatic in the melody of the soloist; 2) thematic material; 3) harmonic system; 4) melody of the soloist as singing the chord verticals and harmonic voices.

In conclusion, the author summarizes the main techniques by which the composer achieves a symbiosis of tonal and atonal material. They are the preservation of the tonal basis, the interpretation of chromatic motives as the alternation of the chord tone with the auxiliary ones, the construction of a vocal melody as the singing of the triad basis of harmonic verticals, complicated by chromatic non-chord tones of various nature.

Keywords: F. Schubert, E. Denisov, religious drama, musical language, modern harmony, monogram, tonal system, melody.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-42-59

В 1994 году основатель Баховской академии в Штутгарте Хельмут Риллинг заказал Э. Денисову завершить неоконченную религиозную драму Ф. Шуберта «Лазарь, или Торжество Воскрешения». Шуберт сочинил это произведение до половины, остановившись ближе к концу второго акта (из трёх). После смерти композитора брат Шуберта Фердинанд нашел в его бумагах полностью выписанную партитуру, обрывавшуюся на последнем аккорде первого раздела арии Марфы[1].

Ранее религиозная драма немецкого поэта и богослова Августа Германа Нимейера (1751–1828) «Lazarus oder Die Feyer der Auferstehung» была положена на музыку Иоганном Генрихом Ролле (1716–1785)[2]. Исполнение этого сочинения состоялось в большом зале княжеского дворца в городе Байройт в 1780 году (то есть за 17 лет до рождения Шуберта).

История того, каким образом либретто Нимейера попало к Шуберту, почему Шуберт взялся за сочинение музыки и почему не закончил своё

[1] В данной статье мы используем написание имён, принятое в русской православной традиции. Именно так были обозначены персонажи в буклете, подготовленном к первой российской постановке «Лазаря» в Камерном музыкальном театре имени Б. А. Покровского 12 апреля 2014 года.

[2] И. Г. Ролле сочинил несколько «музыкальных драм» на религиозные сюжеты, из них на либретто Нимейера – «Thirza und ihre Söhne», «Mehala, die Tochter Jephta», «Die Feyer des Todes Jesu» (музыка последней утеряна).

произведение, до сих пор не получила точного документального подтверждения. Музыковеды предлагали различные ответы на эти вопросы, и лишь в 2009 году появилась статья Риты Стеблин[3], в которой исследовательница, как нам представляется, близко подошла к разгадке [11].

Согласно гипотезе Риты Стеблин, партитура «Лазаря» Иоганна Ролле хранилась в архивах венского общества Tonkünstler-Societät («Общество музыкантов»)[4], в руководстве которого большую роль ещё с 1788 года играл один из учителей и покровителей Шуберта – Антонио Сальери. Именно Сальери принёс Шуберту эту партитуру в 1819 году и ходатайствовал о том, чтобы общество заказало ему сочинить новую музыку на текст Нимейера. Произведение Шуберта, как считает Стеблин, должно было быть исполнено в великопостных концертах 1820 года. Однако из-за трудного финансового положения в конце 1819 года руководство Общества решило не рисковать и исполнить в марте 1820 года ораторию Максимилиана Штадлера «Die Befreyung von Jerusalem» («Освобождение Иерусалима»). Эта оратория уже была исполнена 22 и 23 декабря 1819 года; на её исполнении традиционно присутствовали члены императорского двора. Разучивание же нового произведения требовало сил и времени и не гарантировало успеха.

В качестве ещё одного объяснения Стеблин выдвигает предположение, согласно которому в феврале 1820 года император Франц мог лично сказать Сальери, что хочет лучше ещё раз услышать ораторию Штадлера [11, с. 175].

Это означало, что произведение Шуберта не будет исполнено Обществом ни в этом, ни в следующем году, вследствие чего композитор переключился на другие задачи. А оратория Штадлера действительно прозвучала 26 и 27 марта 1820 года (Стеблин обратила внимание на то, что исполнение одного и того же произведения в двух соседних циклах концертов – редчайший случай в истории Общества).

Почему Х. Риллинг обратился с предложением дописать недовершённое немецким гением творение именно Э. Денисову?

8 июля 1994 года Денисов пострадал в страшной автокатастрофе, на длительный срок поставившей его на грань между жизнью и смертью. Лишь после многочисленных операций, после обряда православного крещения, после интенсивного лечения в Парижском госпитале «Бежен» композитор обрёл сознание, дар речи, стал заново учиться ходить. И записал в своём дневнике: «Я долго был в том мире, о котором я не хочу рассказывать и о котором я не могу писать» [9, с. 26].

Желая помочь своему другу вернуться к жизни и творчеству, Риллинг сделал ему этот заказ: «Мне пришла в голову идея – использовать восхищение Денисова Шубертом и предложить ему, несмотря на то что его состояние казалось безнадёжным, завершить сочинение Шуберта» (цит. по [2, с. 58]).

Денисов не сразу решился принять предложение Риллинга. Ведь предстояло не просто продолжить мысль великого немецкого романтика, оборвавшуюся 175 лет тому назад, но довести его замысел до кульминации, до музыкального воплощения великого эпизода Евангельской истории – воскрешения Лазаря. Без сцены воскрешения само существование произведения лишалось смысла.

Но Шуберт действительно был одним из любимейших композиторов Эдисона Васильевича. «Шуберт для меня – это … своего рода idée fixe, – говорил Денисов. – Это композитор, который непрерывно ко мне возвращается и как будто даже заставляет меня писать так, а не иначе. <…> Для меня его темы в моих сочинениях – это как символ того вечного, что есть в музыке, что делает музыку вечной, без чего любая музыка не живет, а умирает» [10, с. 245]. В беседе с В. С. Ценовой, состоявшейся 29 апреля 1984 года, композитор рассказывал: «К Шуберту у меня, как и к Моцарту, особое отношение. Это большой разговор. А “Прекрасная мельничиха” – то сочинение, которое жило со мной всю жизнь и продолжает жить. Это сочинение, без которого я не мог жить. Когда я был студентом консерватории, я играл его каждый день. Я не мог провести ни одного дня, не сев за рояль и не сыграв несколько песен из “Пре-

[3] Рита Кэтрин Стеблин (1951–2019) – канадский музыковед, с 1991 года работавшая в венских архивах.

[4] Tonkünstler-Societät – концертная организация для исполнения ораторий, имевшая в своём распоряжении лучших певцов и оркестровых музыкантов. Существовала на пожертвования королевского двора (500 флоринов дважды в год), а также на выручку от проводимых концертов. Другие учителя Шуберта – Михаэль Хольцер и Венцель Ружичка – также были членами этого общества.

красной мельничихи”» [8, с. 179]. «С молодых лет и на протяжении всей своей жизни, вплоть до последних месяцев, Денисов играл на фортепиано сонаты и песни Шуберта», – свидетельствует Е. Купровская-Денисова (цит по [5, с. 7]).

Денисов и до 1994 года неоднократно соприкасался с музыкой Шуберта в своём творчестве. Речь идёт о введении цитаты из песни «Утренний привет» в Скрипичный концерт (1977) и о Вариациях для виолончели и фортепиано на тему Экспромта op. 142 As-dur (1986); эти вариации послужили эскизом вариаций на ту же тему в финале Альтового концерта (1986). Относительно Скрипичного концерта Денисов рассказывал: «…как часто у меня бывает, всё течение направлено к концу, все самые главные события происходят на последних страницах сочинения. Собственно, и до появления “Morgengruß” Шуберта в Скрипичном концерте почти ничего не происходит, всё сразу начинает происходить, как только появилась эта цитата» [8, с. 182].

Досочиняя оперу, Денисов не копировал стиль Шуберта, но осторожно «прививал» к шубертовским темам свой музыкальный материал. В буклете, выпущенном в 1996 году к штутгартской премьере «Лазаря», приведены слова Денисова: «Я не могу создать музыку лучше Шуберта, и по этой причине я отбросил идею “писать в манере Шуберта”. Я предпочел быть ведомым своей музыкальной интуицией и говорить своим собственным языком, ничего не моделируя» [5, с. 8].

В каталогах произведений Ф. Шуберта партитуру «Лазаря» обычно относят к жанру оратории, хотя здесь есть небольшое сценическое действие, заложенное в литературном первоисточнике – «религиозной драме» Нимейера. По словам О. Веришко, «типично шубертовская песенность <…>, интимность и камерность в выражении чувств героев, искренность и непосредственность высказывания мало характерны для кантаты и оратории» [1, с. 118]. «Подчёркивая, что “Лазарь” относится не к ораториальному, а к сценическому жанру, Денисов называл это творение Шуберта оперой», – свидетельствует В. С. Ценова [9, с. 37][5].

[5] Впрочем, В. С. Ценова отмечает, что сценическое действие в «Лазаре» для оперы кажется недостаточным, поэтому предлагает оставить за этим произведением жанровое определение, данное автором текста, – «религиозная драма» [9, с. 37].

Композитор использовал несколько тем Шуберта из первой части оперы. Некоторые из них он точно цитировал, другие же трактовал как темы-символы или своего рода лейтмотивы, допуская их перегармонизацию и трансформацию.

В результате в денисовской части оперы возникает соприкосновение и даже своего рода симбиоз двух сущностно различных типов материала – тонального, выстроенного на трезвучной основе, и атонального, предполагающего по своей природе насыщенные диссонансами звуковысотные вертикали и хроматизированную мелодику.

Целью настоящей статьи является выяснение того, как полярный по своему существу музыкальный материал может не просто соприкасаться в одном произведении, но давать пронизанное органическими связями единое целое. Каковы технические приёмы, с помощью которых достигается такой результат?

Ф. Шуберт в своей части оперы не трактует музыкальные темы в качестве лейтмотивов. Повторы некоторых тем обусловлены только репризностью музыкальных форм.

В речитативных сценах I действия выделяются две замкнутые темы, предшествующие выходам Марии (первая – т. 68–73, 77–82, вторая – т. 442–461). Вторая из них цитируется Денисовым в III действии (т. 169–172). Однако мы не можем сказать, что названные темы рисуют образ Марии. Скорее, они просто сопровождают сценическое действие.

Тема, впоследствии трактуемая Денисовым как *тема Света,* у Шуберта появляется лишь однажды (т. 252–257 I действия) в речитативе Лазаря и могла бы остаться незамеченной, если бы не то особое отношение, с которым к ней подходит Денисов.

Правда, в начале II действия звучит несколько очень ярких тем, обладающих несомненной семантикой скорби и смерти. Возможно, именно их появление послужило для Денисова толчком к лейтмотивной трактовке тематического материала.

В целом же музыка шубертовской части оперы, за исключением начала II действия, противится как риторической трактовке, так и истолкованию в терминах лейтмотивов, тем-символов, скрытой программности. В противовес Шуберту,

в денисовской части оперы знаковое и символическое функционирование отдельных тем и тематических элементов является существенной особенностью художественного метода. Фактически, вся музыкальная ткань может быть разложена на темы-лейтмотивы, темы-цитаты и темы, произведённые из денисовской монограммы. Трактовка многих интонаций и тем в качестве символов в целом характерна для композиторского метода Денисова (см. об этом в [4]).

Почти все шубертовские темы, использованные Денисовом в точном или преобразованном виде, отмечены в диссертации Ольги Веришко [1]. Перечислим их (с некоторыми дополнениями).

I. Темы-цитаты.

1) Оркестровое вступление к I действию (первые 9 тактов этой музыки повторены Денисовым в начале III действия).

2) Вторая из двух тем, связанных с Марией (т. 442–450 I действия).

3) *Тема смерти* (начало II действия).

4) *Тема страха Симона* (т. 73–80 II действия).

Тема смерти открывает собой II действие. На сцене – зелёное поле, на котором расположено множество могильных камней. Оркестровое вступление (т. 1–45) рисует душевное состояние Симона, которого вид гробов повергает в ужас. Симон – саддукей и не верит в возможность воскресения.

Тему смерти Денисов вводит в III действие (т. 185–187) в тот самый момент, когда на сцене вновь появляется Симон, страдающий среди гробов. Там же звучит и тема страха Симона (т. 209–212).

II. Темы-символы.

1) Так называемая *тема Воскрешения*, впервые звучащая у Шуберта в т. 16–17 I действия и сразу вслед за этим переходящая в партию Лазаря (см. далее Пример 2).

2) *Тема Света* (Пример 1).

3) *Тема скорби* (т. 7–10 II действия).

4) Ритмическая фигура, состоящая из четырёх тридцать вторых (шестнадцатых) и восьмушки, исполняемая аккордами и символизирующая страх смерти (встречается в тт. 54, 62–64, 81–82, 402, 404 II действия).

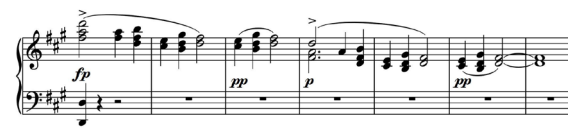
Названия «*тема Воскрешения*» и «*тема Света*» появляются в статье В. С. Ценовой [9, с. 38–40], наименования «тема смерти», «тема страха Симона» и «тема скорби» придуманы Ольгой Веришко.

О. Веришко подчёркивает, что темы-цитаты не претерпевают видоизменений и используются Денисовым в сценических ситуациях, аналогичных тем, что были в шубертовской части оперы. Напротив, темы-символы допускают перегармонизацию, сопровождение гемитонными контрапунктами (*тема Воскрешения*, помимо этого, меняет свою интервальную и ритмическую структуру).

Рассмотрим подробнее две темы – *тему Света* и *тему Воскрешения* (см. Примеры 1, 2). *Тема Света* – одна из жемчужин шубертовской музыки. Она состоит всего лишь из шести тактов, повторенных по формуле abb, abb.

Пример 1

Шуберт Ф. Lazarus, I действие, т. 252–258



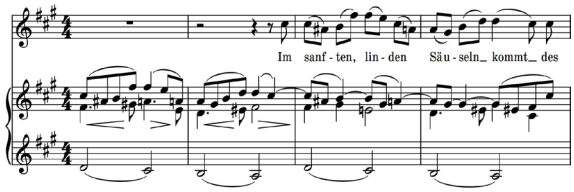
Сначала флейты с гобоем, а потом скрипки с альтами играют цепочку волнообразно-нисходящих консонирующих созвучий в D-dur. (По словам Денисова, после многих анализов он открыл, что и для Шуберта Ре мажор является символом «веры и света» [9, с. 40]). Символично и место первого появления этой темы: в конце скорбного ариозо Лазаря (gis-moll), рассказывающего о том, что ему уже не суждено будет увидеть ни эти поля, ни цветы, вдруг звучит ликующая реплика: «Теперь это для меня ясно, как утренний свет!» И далее, на фоне темы Света: «Благословляю вас, принесших мне весть о смерти». Мысль о близости смерти приводит Лазаря к предчувствию встречи с Высшим Светом.

Тема Света ассоциируется с идеей Высшего Света именно благодаря своим музыкальным качествам – тембрам, трезвучно-секстаккордовой основе, волнообразному нисходящему движению. В своём ядре она при всех своих появлениях остаётся неизменной; денисовские хроматические мотивы лишь контрапунктируют ей в некоторых случаях. Её значение константно и не меняется от положения в контексте.

Что касается темы, в первый и единственный раз прозвучавшей у Шуберта в т. 16–19 I действия, то именно Денисов придаёт ей значение *темы Воскрешения* (см. Пример 2). В вокальной партии Лазаря (I акт, т. 18–23) эта тема поётся со словами: «В нежном ароматном шелесте приходит милосердный Глас, повелевающий, чтобы земля (прах) вернулась к земле».

Пример 2

Шуберт Ф. Lazarus, I действие, т. 16–19



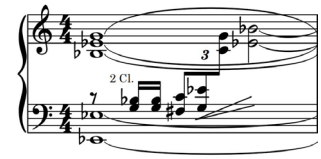
Значение *темы Воскрешения* лишь постепенно вырисовывается, причём именно в контексте ситуаций, в которых её использует Денисов. Она подвергается серьёзным интонационным преобразованиям (см. об этом у Веришко [1, с. 123–126]), в ходе которых меняется и её музыкальное содержание, так что она становится способной стать символом таинственного велеия Божия, проникающего в недра смерти и разрушающего её.

Перейдём к характеристике музыкального материала, сочинённого Денисовым.

К лейтмотивам, основанным на шубертовских темах, Денисов добавляет один собственный лейтмотив. Это построенная на восходящем трезвучном ходе ритмическая фигура, состоящая из восьмой (или двух шестнадцатых), триоли восьмых и половинной (см. Пример 3). Она исполняется дуэтом кларнетов, или валторн, или тремя тромбонами. О. Веришко называет ее «мотив Всемирного Судьи». Она основывается на тексте, звучащем в партии Нафанаила в момент первого появления этого лейтмотива (II, т. 650) (her der Weltenrichter ruft dann). Наиболее ярко данный мотив представлен в речитативе Марфы из III действия («Я видела его, Святого Бога»). Впоследствии этот мотив появится в речитативе Нафанаила (III действие, т. 597, 600) «Настанет день, когда все, находящиеся во гробах, услышат глас Христа». Назовем его *тема гласа Божия*.

Пример 3

Денисов Э. Lazarus, II действие, т. 650



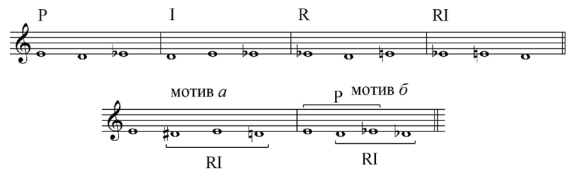
Литавры – особый «оркестровый персонаж», введенный в партитуру оперы Денисовым. Именно им принадлежит основная роль в сцене воскрешения Лазаря, а также и в заключительном хоре «Святые селения». Литавры изображают раскаты грома, но одновременно становятся еще одним – подчеркнуто театральным – воплощением властного гласа Божия. Литавры выявляют мистическую составляющую концепции произведения. Ведь это религиозная драма – прямая наследница средневековых сакральных представлений, и потому все, происходящее в ней, должно быть не просто рассказом, но и мистическим действом.

Но большая часть денисовского материала выведена, конечно, из монограммы композитора – E-D-Es. Подобно додекафонной серии, эта монограмма может иметь 4 формы – первоначальную *(e-d-es),* инверсию *(d-e-es)*, ракоход *(es-d-e)* и ракоход-инверсию *(es-e-d)* (см. Пример 4). Однако в контексте рассматриваемой оперы данная монограмма, как правило, дорастает до четырёхзвучных мотивов. Это связано с преобладанием в фактуре классических ритмических групп из четырёх восьмых или шестнадцатых. Один из избранных Денисовым путей сближения своего языка с языком эпохи Шуберта – это использование звуковысотных фигур, которые в тональном контексте трактуются как облекание аккордового тона верхним и нижним вспомогательным (например, *e-d-cis-d*). Вспомогательные могут быть как диатоническими, так и хроматическими. В этих условиях наиболее удобными для «прививания» оказываются именно четырёхзвучные мотивы.

Выделим два таких наиболее часто используемых мотива: это *e-dis-e-d* и *e-d-es-des* (разумеется, они могут быть отложены от любой высоты). Обозначим их как мотив *а* и мотив *б.* Первый из них – это нисходящий полутон плюс ракоход-инверсия, а второй – первоначальная форма плюс нисходящий целый тон; его также можно рассматривать как сопряжение P и RI.

Пример 4

Монограмма Э. Денисова в четырёх формах; полученные из неё «мотив *а*» и «мотив *б*»



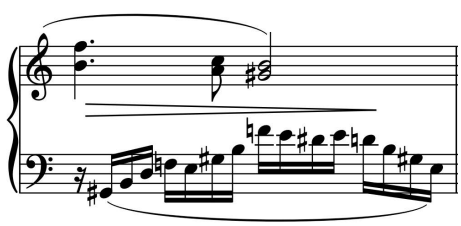
В тональном контексте первый из этих мотивов обычно трактуется как чередование аккордового тона (например, *ми*) сначала с хроматическим, а потом с диатоническим нижним вспомогательным. Второй мотив внутри тональности оказывается, например, такой последовательностью ступеней: $VI_{н}$-$IV_{\#}$-V-IV (то есть начальная большая секунда превращается в уменьшенную терцию).

Рассмотрим этот процесс на примере той самой арии Марфы в середине II действия, которую начал сочинять Шуберт, а дописывал Денисов.

Шубертовская часть арии заканчивается каденцией в тональности доминанты (H-dur) в 595-м такте. Ария – в простой трёхчастной форме, и Денисову нужно было начать сочинение с её середины (затакт к 596-му такту). Линии шестнадцатых в сопровождении становятся более извилистыми, но по сложности не выходят за рамки фигурированных трезвучий и септаккордов. Если присмотреться внимательнее ко второй половине 597-го такта (см. Пример 5), можно заметить, что в фигурацию доминантсептаккорда к ля минору незаметно вплетён мотив *e-dis-e-d.* В 601-м такте – хроматическое «плетение», возникающее в результате присоединения к аккордовым звукам *(e, d)* верхних и нижних вспомогательных (см. Пример 6).

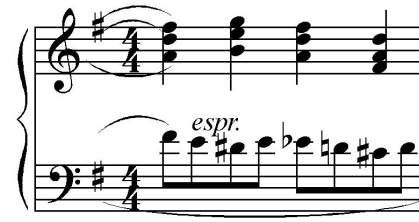
Пример 5

Денисов Э. Lazarus, II действие, т. 597



Пример 6

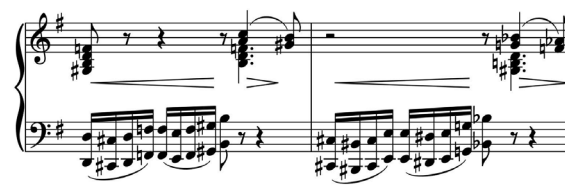
Денисов Э. Lazarus, II действие, т. 601



В 609-м такте – вновь мотив *а,* в 614-м – новый мотив *fis-g-f-e* (оформленный как две интонации lamento), построенный из RI монограммы. В тактах 620–621 (на подходе к репризе) появляются первые сложные аккорды, образуемые двойными задержаниями к обычным уменьшённым септаккордам (см. Пример 7).

Пример 7

Денисов Э. Lazarus, II действие, т. 620–621



В репризе (т. 625) денисовские мотивы так же аккуратно проникают в оркестровую ткань, однако к 637-му такту вытесняются из неё (вновь промелькнув в последнем – 646-м такте). Например, на границе 628–629 тактов в шестнадцатых дважды возникает мотив *а*, а в т. 630 – мотив *б (b-gis-a-g).*

Далее следуют краткий речитатив Нафанаила, продолжительный дуэт Йемины и Юноши и – прощальный хор Wiedersehn, которым и заканчивается II действие. В первом такте речитатива у двух кларнетов звучит тема *гласа Божия,* весь же речитатив построен на развитии *темы Воскрешения,* гармонизованной несколько более смело, чем у Шуберта. К ней прививаются мотивы с верхним и нижним вспомогательными звуками (например, *g-f-e-f),* из которых в т. 659 вызревает мотив *а.* В конце речитатива, в такте 662, звучит «шубертова шестая» – c-moll'ный аккорд в контексте E-dur.

Отметим, что во всех разделах денисовской части II действия, за исключением речитатива Нафанаила, композитор выставляет знаки при ключе, подчёркивая своё нежелание порывать с тональностью. Дуэт Йемины и Юноши написан в D-dur (разумеется, с интенсивными модуляциями внутри), заключительный хор – в G-dur. А вот в III действии Денисов уже не использует ключевые знаки.

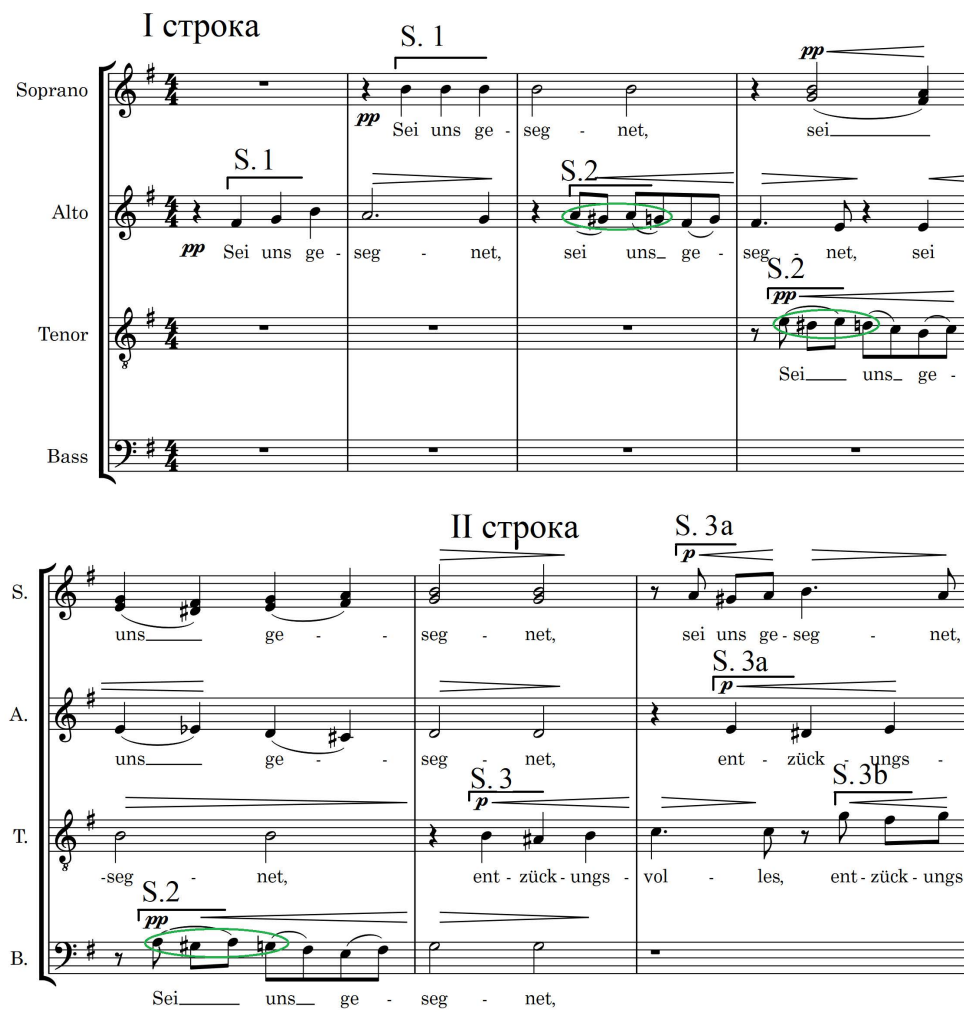
Рассмотрим подробнее музыкальный язык хора «Wiedersehn» (т. 706–741).

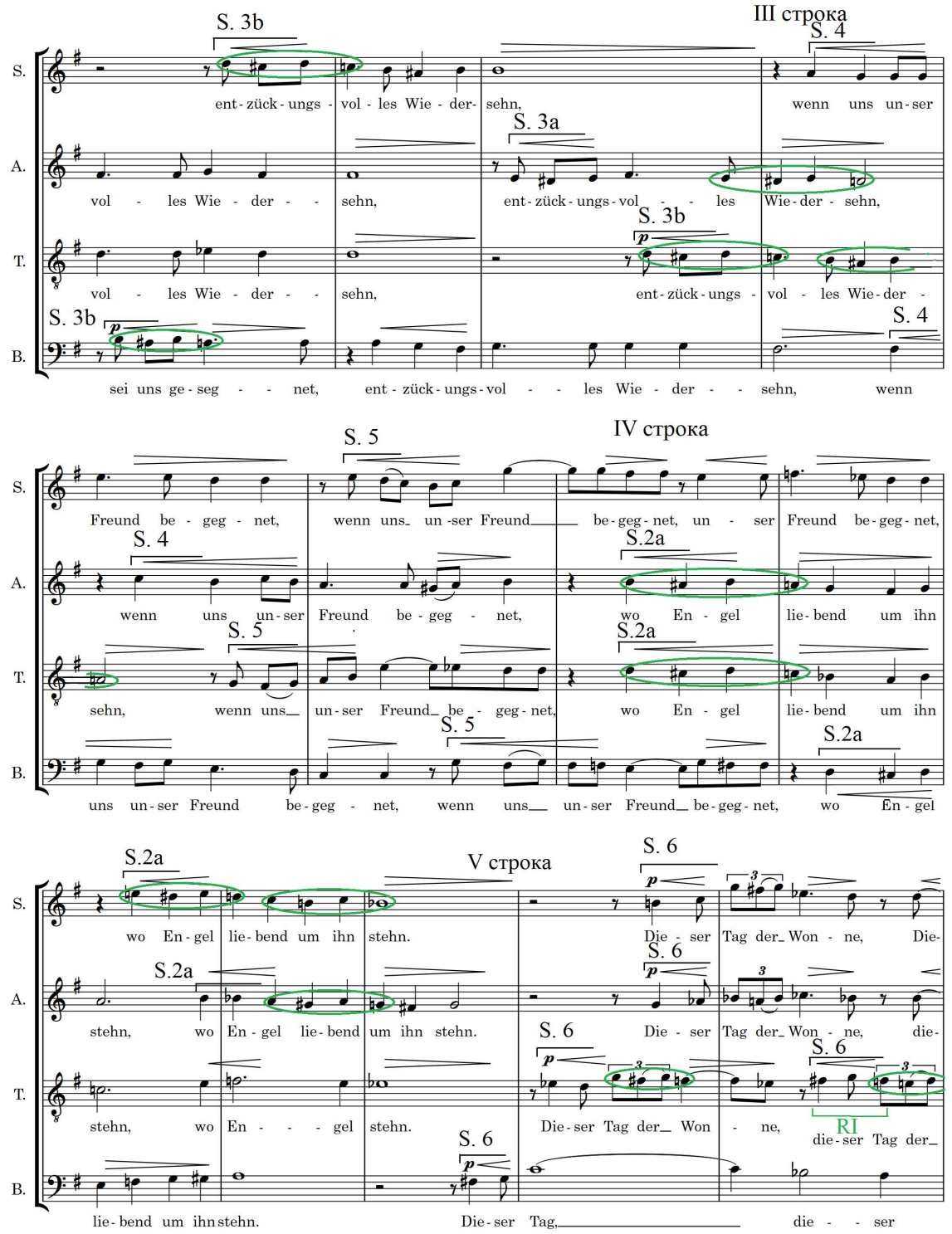
(1) Wiedersehn! Sei uns gesegnet,
(2) entzückungvolles Wiedersehn,
(3) wenn uns unser Freund bebegnet,
(4) wo Engel lieben um ihn stehn.
(5) Dieser Tag der Wonne,
(6) trocknet unsre Tränen ab,
(7) hoch schwebt unsre Seele
(8) über unser Grab.

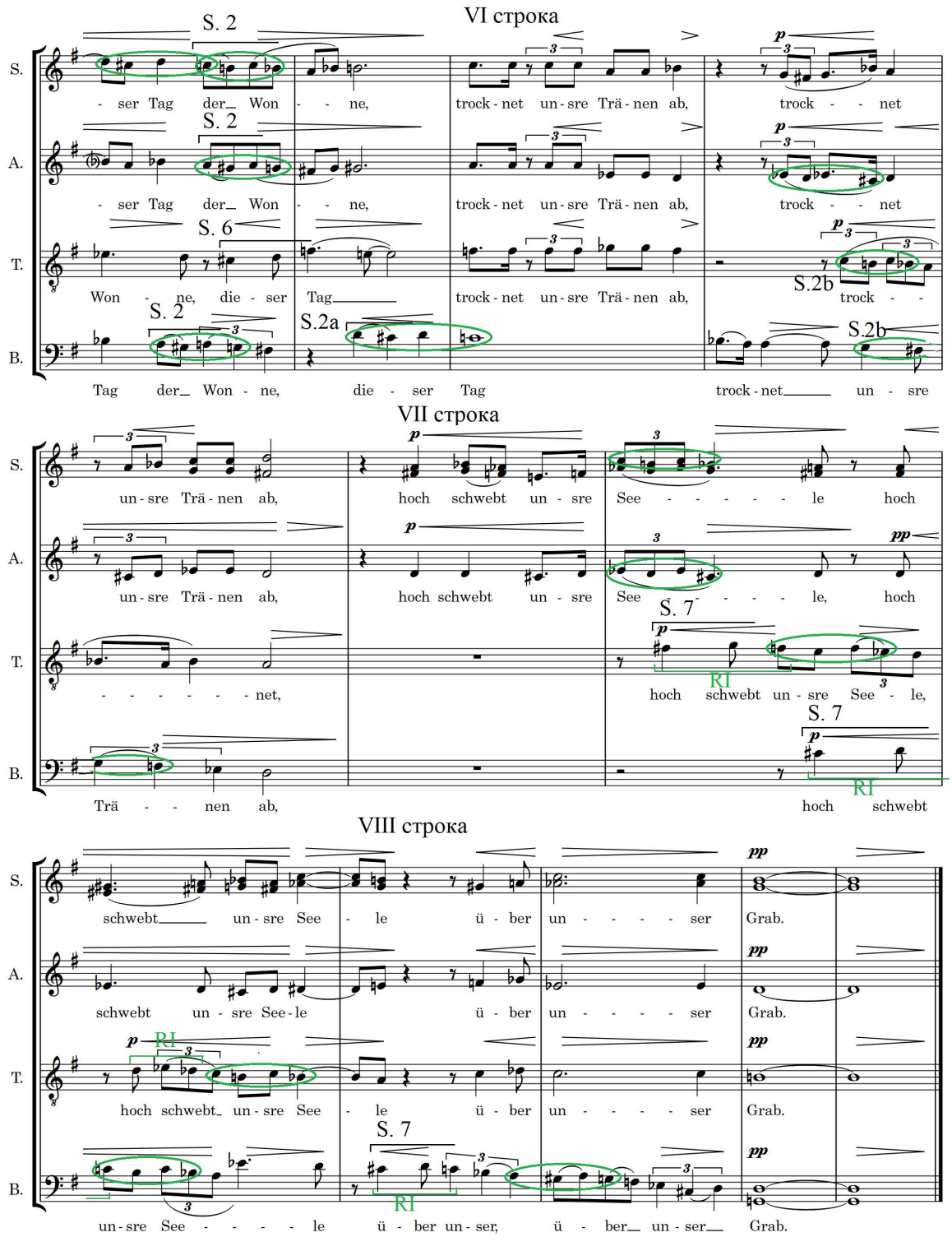
Начальный возглас «Wiedersehn!» хор исполняет в аккордовой фактуре (сначала тоника G-dur, потом «неаполитанский секстаккорд» на органном пункте тонической квинты). Затем складывается мотетная форма, усложнённая наложением различных soggetti внутри одной строки (см. Пример 8). Овалами выделены мотивы *a.*

Пример 8

Денисов Э. Lazarus, II действие, т. 710–741




III строка
IV строка
V строка
S. 3b
S. 4
S. 3a
S. 5
S.2a
S. 6
RI
S.
A.
T.
B.
ent - zück - ungs - vol - les Wie - der- sehn, wenn uns un - ser
vol - les Wie - der - - sehn, ent - zück - ungs - vol - - les Wie - der - sehn,
vol - les Wie - der - - sehn, ent - zück - ungs - vol - les Wie - der -
sei uns ge - seg - - - net, ent - zück - ungs - vol - - les Wie - der - - sehn, wenn
Freund be - geg - net, wenn uns un - ser Freund be - geg - net, un - ser Freund be - geg - net,
wenn uns un - ser Freund be - geg - net, wo En - gel lie - bend um ihn
sehn, wenn uns un - ser Freund be - geg - net, wo En - gel lie - bend um ihn
uns un - ser Freund be - geg - net, wenn uns un - ser Freund be - geg - net, wo En - gel
wo En - gel lie - bend um ihn stehn. Die - ser Tag der Won - ne, Die -
stehn, wo En - gel lie - bend um ihn stehn. Die - ser Tag der Won - ne, die -
stehn, wo En - - - gel stehn. Die - ser Tag der Won - ne, die - ser Tag der
lie - bend um ihn stehn. Die - ser Tag, die - - ser


VI строка
S. 2
S. 2
S. 6
S. 2
S.2a
S.2b
S.2b
- ser Tag der_ Won - - ne,
trock - net un - sre Trä - nen ab,
trock - - net
Won - ne, die - ser Tag
trock - net
Tag der_ Won - ne,
die - ser Tag
trock - net un - sre
VII строка
un - sre Trä - nen ab,
hoch schwebt un - sre See - - - - - le hoch
- - - - - - net,
S. 7
RI
hoch schwebt un - sre See - le,
S. 7
RI
Trä - - nen ab,
hoch schwebt
VIII строка
schwebt un - sre See - le ü - ber un - - - - ser Grab.
RI
S. 7
RI
un - sre See - - - - - le ü - ber un - ser, ü - ber_ un - ser Grab.

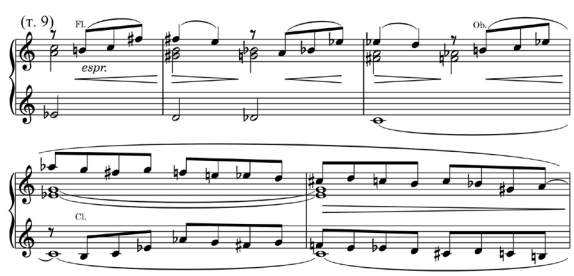
Очевидно, что композитор мыслил в качестве прообраза музыкальной формы хора именно мотетную форму, каждая текстомузыкальная строка которой начинается с неточной имитации soggetto. Первая строка построена на двух soggetti, вторая – на одном, но в трёх разных вариантах: 1) 3 четверти + четверть с точкой; 2) 3 восьмые + секунда вверх; 3) 3 восьмые + секунда вниз. Этот последний вариант является претворением денисовского мотива *а* – так же как и второе soggetto первой строки. Можно заметить, что многие soggetti, а также и другие фрагменты голосов, являются интонационным претворением этого мотива. Встречается также RI денисовской монограммы.

Что касается гармонического устройства, то в этом хоре Денисов пока ещё избегает жёстких звучаний. Хотя время от времени проскальзывают малые ноны, большие септимы, секундовые трения, но нередко можно увидеть движение параллельными секстами или терциями.

Обратимся к ***III действию*** оперы. Первые восемь тактов – это музыка Шуберта. Денисов перенёс её сюда из начала I действия. Изменения начинаются с третьего аккорда 9-го такта (нижний голос на полтона ниже, чем у Шуберта). Далее Денисов включает в развитие *тему Воскрешения,* дорастающую до точного двухголосного канона гобоя и кларнета, в мелодии которого за первой фразой *темы Воскрешения* следует денисовский мотив *а* (см. Пример 9).

Пример 9

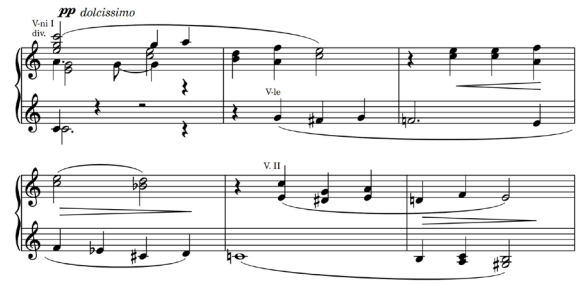
Денисов Э. Lazarus, III действие, т. 9–13



Сразу вслед за каноном вступает *тема Света* (см. Пример 10), которую Денисов подвергает мелодическому и гармоническому развитию.

Пример 10

Денисов Э. Lazarus, III действие, т. 14–19



И далее – *тема скорби.*

Следующий за этим речитатив Марфы (т. 25–63) очень интересен для анализа (см. Пример 11).

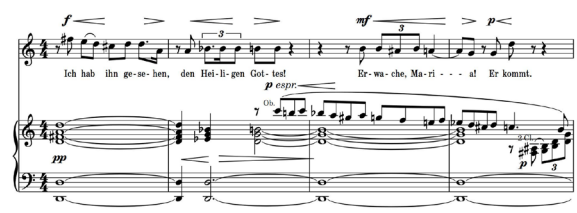
Рассмотрим его в четырёх аспектах: 1) соприкосновение диатоники и хроматики в мелодии солистки; 2) тематический материал (включая мотивы, производные от денисовской монограммы); 3) гармоническая система; 4) мелодия солистки как пропевание аккордовых вертикалей и гармонических голосов.

1) Материал, укладывающийся в те или иные диатоники, составляет примерно 40 %. Рассмотрим некоторые примеры соприкосновения.

В 25-м такте – чисто диатоническая фраза в D-dur (который можно рассматривать как основную тональность и речитатива, и следующей за ним арии). В 26-м такте – хроматический ход, который можно расценить как 5-6$_{н}$-6 в рамках D-dur. В 27-м – денисовский мотив *а,* а в 28-м диатонический возглас Er kommt в рамках субдоминанты D-dur.

Пример 11

Денисов Э. Lazarus, III действие, т. 25–28



В тактах 29–33 преобладает хроматика, в том числе с использованием мотива *а.*

В тактах 34–36 – новый принцип. Здесь мы видим движение голоса по контурам трезвучной

гармонии с захватом большого количества хроматических вспомогательных звуков. А на границе тактов 36–37 – полную совершенную каденцию в e-moll.

Такты 42–45 целиком диатоничны, что связано с проведением в оркестре *темы Света* в C-dur (см. Пример 12).

В тактах 50–52 – умеренно хроматизированный вариант *темы Воскрешения* (звучавший ранее в т. 11–13).

Кульминационная заключительная фраза Марфы (т. 56–59, см. Пример 16) – «Да, Господи, Ты спаситель Израиля, Ты Сын Бога Авраамова» – богата хроматизмами, несмотря на ясную трезвучную основу (T-M-N_7-T по C-dur). И в 58-м же такте в речитатив вступает Мария с фразой, очень похожей на начальную фразу Марфы (но уже в C-dur). В тактах 60–62 преобладает хроматика, но всё заканчивается вполне диатоничной полной каденцией в D-dur.

2) Наряду со свободным материалом в музыкальной ткани мы слышим высокую концентрацию тем-символов и денисовских мотивов.

Уже в т. 26–28 в оркестре (у гобоя) проходит мелодическая линия, представляющая собой сплетение четырёх мотивов *а* (см. Пример 11). Им вторит и Марфа. Эти же мотивы звучат в т. 30 у Марфы, в т. 31–33 у гобоя, в т. 37–39 у виолончелей и контрабасов, в т. 40–41 у кларнета.

На протяжении речитатива трижды звучит *тема гласа Божия:* в т. 28–29 у двух кларнетов, в т. 33–34 у двух валторн, а в т. 55 – у трёх тромбонов (предваряя кульминационную фразу Марфы). Троекратное и притом всё более громкое проведение этой темы символизирует постепенное укрепление веры у Марфы.

В конце 30-го такта у гобоя проскальзывают 4 шестнадцатых из *темы скорби* (ей большое место будет отведено в среднем разделе арии Марии).

Такты 42–49 заняты изложением и развитием (диатоничным) *темы Света* (Пример 12). А в тактах 50–53 у солистки мы слышим вариант *темы Воскрешения* с включённым в неё денисовским мотивом *а;* тот же мотив уже привычно звучит у кларнета как отклик на эту тему.

Все эти семантически значимые темы настолько плотно следуют друг за другом, что дают точный музыкальный отклик на смысл слов Марфы. А она, в согласии с евангельским эпизодом (Евангелие от Иоанна, глава 11, стихи 21–29), приходит к Марии и рассказывает ей о только что происшедшей встрече со Спасителем, сказавшим: «Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрёт, оживёт». Именно на этих словах и происходит развитие *темы Света.*

3) Гармоническую систему рассматриваемого речитатива можно охарактеризовать как *хроматическую*, то есть соответствующую той стадии развития тональности, когда на любом из 12 звуков хроматической гаммы может возникнуть самостоятельный аккорд со своей функцией, который может быть разрешён в тонику.

Такты 25–37.

D-dur: T-N/T-S/T-L_6-m_{64}-W-$^0S_7$-
C-dur: -$^0D_7$-T-N/T-
e-moll: **-D_9-D_7-T.**

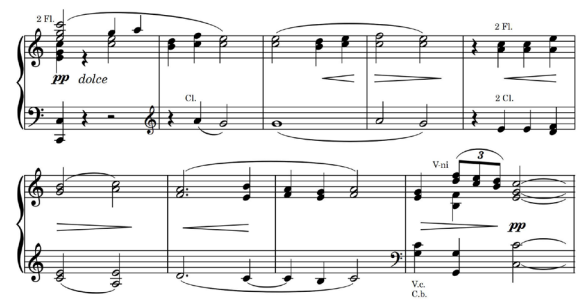
Такты 37–42.

e-moll: T-^{0}N-$^+$V$_6$-Tp$_7$
C-dur: **D_7-T.**

Такты 42–51. Развитие *темы Света.* Диатоническое построение в C-dur, где встречаются аккорды IV, II, VI ступени, а также большой тонической септаккорд. Появление тех или иных вертикалей обусловлено в основном логикой голосоведения; линеарные функции преобладают над тональными. В 50-м такте – полная совершенная каденция в C-dur.

Пример 12

Денисов Э. Lazarus, III действие, т. 42–50 (партия оркестра)



Такты 51–64.

C-dur: T-$^{+}$ш-^{0}D$_7$-T-M-N$_7^{\text{пед“3”}}$-T-^{0}S$^{6\text{-}7>}$-D$^{9\text{-}7}$-^{0}T-^{0}ш-^{0}L-S$^{7>}$-^{0}D-

d-moll: **S-DD-K-D$_7$-$^{+}$T** (D-dur).

C-dur явно преобладает над D-dur, но всё же речитатив начинается и заканчивается в D-dur. Аккорды слабо тяготеют друг к другу, однако голоса движутся в соответствии с классическими правилами, и в конце каждого построения внезапно возникают классические полные совершенные каденции (выделены жирным шрифтом). Тоники каденций – на тон выше и на тон ниже главной тоники.

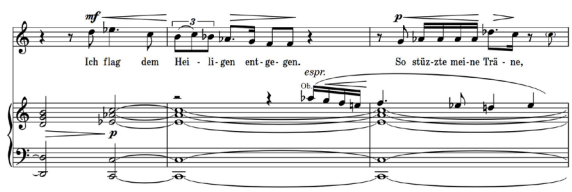
4) Отметим наиболее яркие случаи мелодического распевания аккордовой основы.

Т. 25: в основе начальной фразы Марфы – D-dur'ный квартсекстаккорд (см. Пример 11).

Т. 29–31: опорные звуки мелодии – As-dur'ное трезвучие (см. Пример 13). Обращает на себя внимание мотив *a* в роли задержания к *as*. В 31-м такте задержание *des* к терции аккорда жёстко накладывается на *d* в партии гобоя.

Пример 13

Денисов Э. Lazarus, III действие, т. 29–31



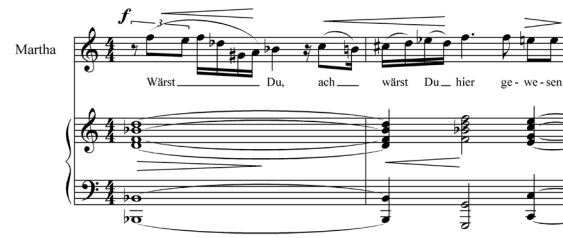
Такты 33–35 почти целиком (кроме последней доли т. 35) построены на пропевании B-dur'ного трезвучия, стоящего в оркестре (см. Пример 14). В мелодию включено много хроматических интонаций, однако опорные звуки всё равно совпадают с аккордовыми тонами. Отметим хроматические задержания, хроматические вспомогательные, в том числе задержания и вспомогательные второго порядка. В т. 34 в мелодии вместо *d* берётся *des*.

В т. 35, как только аккорд смещается с g^7 на C-dur'ное трезвучие, мелодия соскальзывает на его аккордовый тон.

В т. 42–49, во время изложения и развития *темы Света,* мелодия движется почти исключительно по аккордовым тонам, кое-где затрагивая диатонические задержания и аккуратные хроматические вспомогательные звуки, не затуманивающие тональной основы.

Пример 14

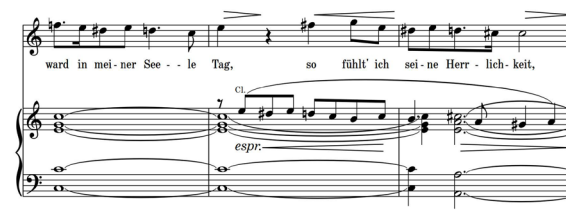
Денисов Э. Lazarus, III действие, т. 34–35



В т. 51–52 мелодия, представляющая собой хроматизированный вариант *темы Воскрешения* (см. Пример 15), во всех опорных звуках следует канве C-dur'ного трезвучия, и даже мотив *a* (*dis* как задержание к *e*) не мешает этому.

Пример 15

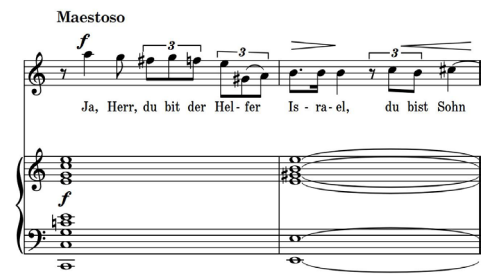
Денисов Э. Lazarus, III действие, т. 51–53



Кульминационная фраза Марфы в т. 56–57 в опорных звуках также следует трезвучной основе (аккорды C-E) (см. Пример 16).

Пример 16

Денисов Э. Lazarus, III действие, т. 56–57



В заключительной каденции (т. 61–64) имитируется типовой каденционный оборот речитативов secco.

Данные наблюдения позволяют сделать вывод о том, что Денисов сознательно ставил перед собой цель инкрустировать в мелодию свои хроматические мотивы таким образом, чтобы они слушались как хроматические неаккордовые звуки, разукрашивающие трезвучную основу гармонии.

Теперь обратимся к анализу хора «Preis dem Erwecker!» (т. 256). Этот хор вкупе с дуэтом сопрано и альта (дуэт накладывается на хоровое звучание с такта 281) предваряет ключевую сцену оперы – сцену воскрешения Лазаря. Его первые слова: «Хвала Пробудителю! Всемогущий глас проник во глубины могил!»

Так же, как и «Wiedersehn!», этот хор написан в мотетной форме, но открывается возгласом «Preis dem Erwecker!» в аккордовой фактуре.

В отличие от «Wiedersehn!», этот хор идёт в сопровождении оркестра, дублирующего хоровые голоса. Мотетная форма представлена здесь в более классическом варианте (одна строка – одно soggetto), однако V и VI строки (а также первая и вторая половины VII строки) накладываются друг на друга.

В конце начальной аккордовой фразы в оркестре проходит мотив *б,* сцепленный с монограммой в первоначальной форме.

Проанализируем тематический материал второй и третьей текстомузыкальных строк (см. Пример 17).

Soggetto басов построено на сцеплении RI монограммы и мотива *б.* У теноров – мотив, который может быть по g-moll трактован как 1-7#-1-3-2-1#-2. Альты, как и басы, начинают с RI монограммы, но неожиданно переходят на движение по звукам уменьшённого вводного септаккорда d-moll. А у сопрано звучит барочная *тема Креста (e-f-cis-d)* в d-moll.

На слове Allmacht в мелодию сопрано вплетается RI монограммы; эта фраза имитируется альтами на словах «so drang». С похожей фразой вступают и басы, но она уже построена на троекратном проведении мотива *а.*

Из-за преобладания тонально-определённых мотивов хор допускает и тональную трактовку. Альты и сопрано начинают в d-moll, сопрано в 264-м такте смещаются в g-moll; альты, имея поползновение в 264-м такте перейти в g-moll, всё же остаются в d-moll до 267-го такта. Басы с третьей ноты, а тенора с самого начала – в g-moll, в т. 264–265 – в c-moll, далее – в g-moll (где и начинается третья строка).

Третья текстомузыкальная строка почти целиком выдержана в g-moll. Музыкальный язык упрощается. В паре верхних голосов звучит почти что барочная секвенция (голоса движутся в сексту); имитациями отвечают бас и тенор.

В четвёртой строке фраза «Высоко и страшно имя Его!» передана аккордовой фактурой (трезвучие D-dur как доминанта g-moll и прилегающие к нему созвучия).

Пятая строка начинается с обычной имитации soggetto, но на неё накладывается мелодическая фраза сопрано divisi, исполненная параллельными терциями (текст шестой строки) (см. Пример 18). В soggetto теноров – мотив *а.*

Идея параллельных терций подхватывается в седьмой (в верхних голосах) и восьмой (в нижних) строках. В такте 286 у альтов-теноров-басов звучат параллельные секстаккорды; противодвижение сопрано образует с ними сначала консонансы, потом мягкие диссонансы.

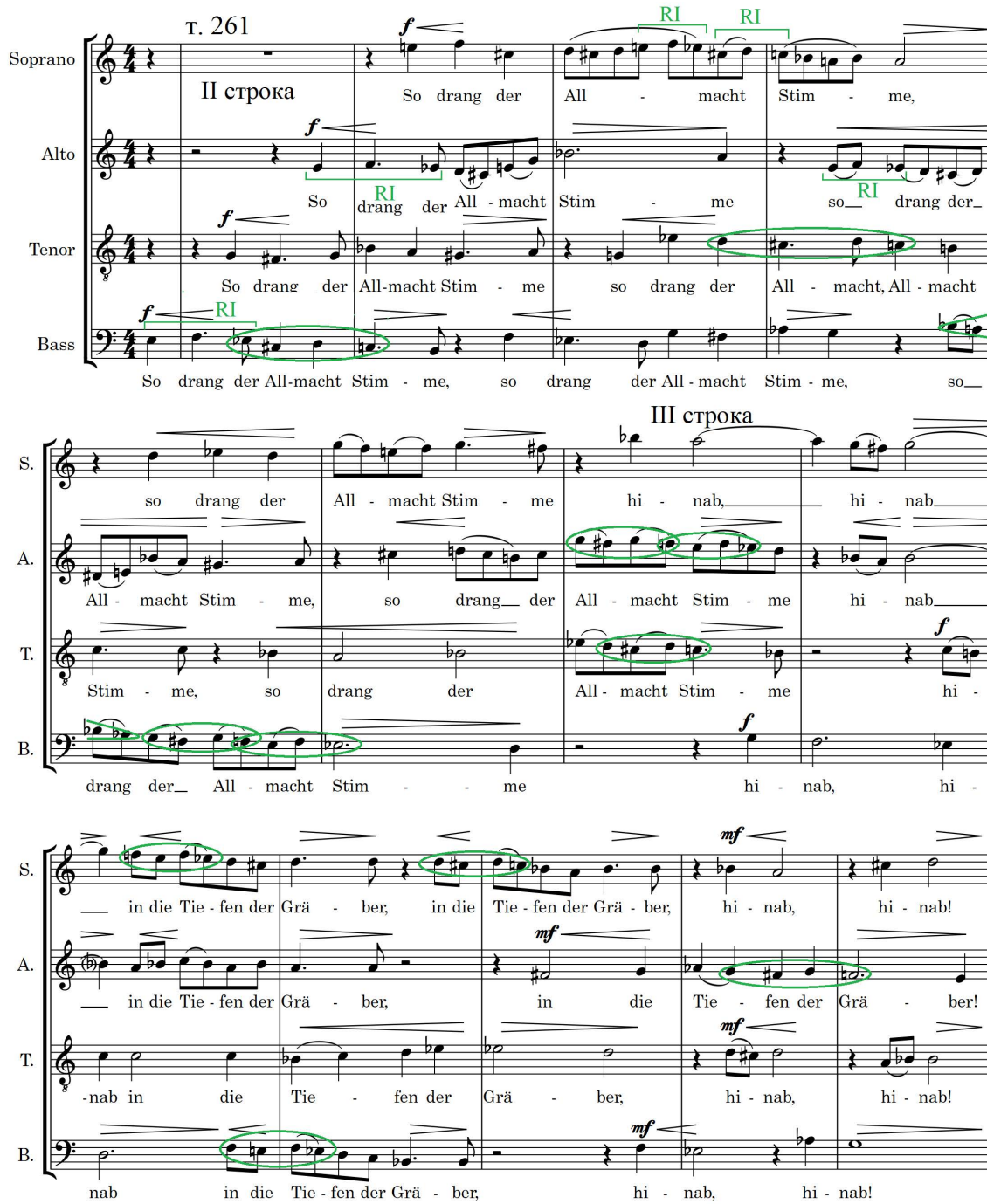
В тональном плане с т. 283 (последний аккорд шестой строки) преобладает D-dur (роль тоники передаётся от *g* к *D).* В т. 283–284 кларнет излагает новый вариант *темы Воскрешения.* Заключительный каданс в т. 287–288 – N_6-T_6.

В целом хор «Preis dem Erwecker!» представляет собой мотетную форму, как бы «спрессованную» к концу (наложение соседних строк текста в одном музыкальном построении), в гармоническом языке которой свободно трактованная тональность (поначалу g-moll с линеарными отклонениями в отдельных голосах в d-moll и c-moll, далее D-dur) «принимает в себя» хроматические денисовские мотивы.

Подведём итоги. Денисовская часть оперы представляет собой чрезвычайно интересный эксперимент по соединению тональной музыки с атональным по своей природе интонационным материалом. Внедрение этого материала в тональную основу не нарушает художественную целостность оперы; музыка Денисова, как и музыка Шуберта, достойно выражает смысл описываемых евангельских событий. Всю вторую половину оперы можно рассматривать как воплощение денисовских слов: «Я не могу создать музыку лучше

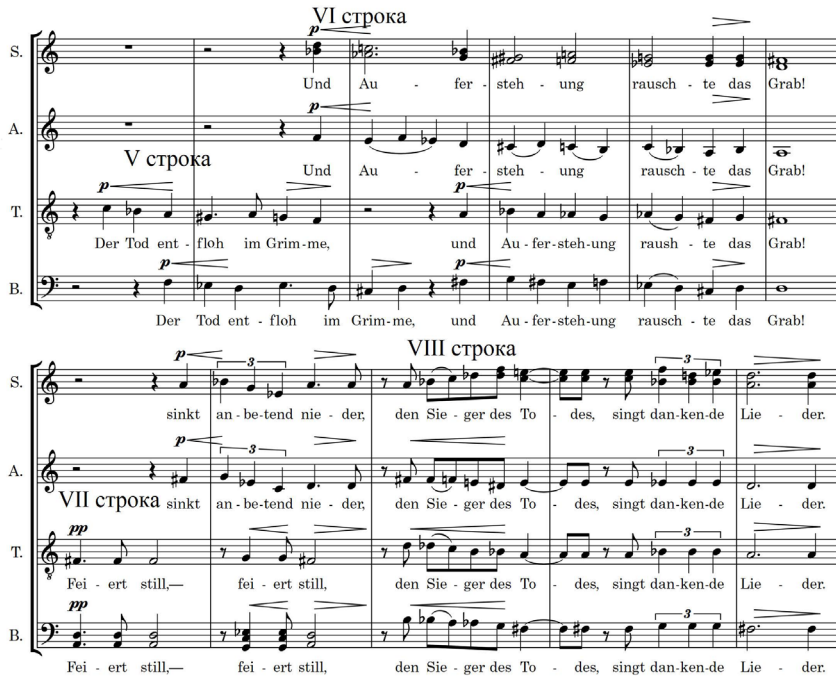
Пример 17

Денисов Э. Lazarus, III действие, т. 261–273



Пример 18

Денисов Э. Lazarus, III действие, т. 278–288



Шуберта, и по этой причине я отбросил идею “писать в манере Шуберта”» [5, с. 8]. В то же время Денисов отмечает: «Радикально менять манеру письма [Шуберта. – *Ю.З.*] я не мог: я хотел достроить здание, не разрушая его» [5, с. 8].

Попробуем кратко охарактеризовать те композиторские средства, с помощью которых Денисову удалось решить столь сложную художественную задачу.

1) Сохранение тональной основы, которая представляет собой мажоро-минор с включением элементов хроматической системы. В рамках такой системы аккорды слабо тяготеют к тонике; их последование не имеет той железной логики, которая присуща классической тональности. Но именно в этих условиях внедрение хроматического интонационного материала, произведённого из монограммы E-D-Es, не воспринимается как нечто чужеродное.

2) Хроматические мотивы (например, мотив *а*) уподобляются чередованию аккордового тона с окружающими его диатоническими и хроматическими вспомогательными тонами. Мотив *б* в большинстве случаев трактуется как чередование ступеней $VI_{н}$-$IV_{\#}$-V-IV, то есть также вписан в тональность.

3) Темы Шуберта, использованные Денисовым, редко точно цитируются, но в большинстве случаев функционируют как лейтмотивы (чего у Шуберта не было), служащие музыкальному выражению евангельского сюжета. Иногда они сохраняют диатоническое изложение *(тема Света),* в иных же случаях хроматизируются (что более характерно для *темы Воскрешения* и *темы скорби*).

4) К вышеотмеченным темам Денисов добавляет и свою собственную *(тема гласа Божия),* а также вводит особый оркестровый персонаж – литавры, играющий ключевую роль в сцене воскрешения.

5) Вокальные партии представляют собой сплетение диатонического и хроматического интонационного материала. Диатонический в целом написан на языке оперы времён венских классиков, включая характерные формулы речитатива *secco.* Хроматический бывает двух типов: а) ино-

гда он просто следует канве гармонических голосов оркестра (которые в условиях мажоро-минора включают в себя хроматику); б) в другие моменты мелодия строится на пропевании трезвучий, звучащих в оркестре, облекая их соседними диатоническими и хроматическими вспомогательными (см. Пример 14).

Поскольку и в классико-романтической мелодике достаточно часто встречаются хроматические проходящие и вспомогательные звуки, Денисов получает возможность аккуратно «прививать» к ней свои интонации (атональные по своей сути), в результате чего грань между двумя типами мелодики скрадывается и оказывается незаметной для слушателя.

Как бы там ни было, «содружество» Шуберта и Денисова привело к уникальному результату. По словам Г. В. Григорьевой, «Денисов безошибочно нашёл тот интонационно-гармонический “ключ”, с помощью которого плавная стилистическая модуляция в середине второго акта и до конца третьего не оставляет у слушателя сомнений не только в *целостности* произведения, но и – не побоюсь сказать – в *укрупнении* самой его концепции» [2, с. 56]. Подтверждением этих слов служит то яркое художественное впечатление, которое оставила московская премьера «Лазаря» в Камерном музыкальном театре имени Б. А. Покровского в 2014 году.

Литература

1. Веришко О. В. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. В. Денисова: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2004. – 244 с.; прил. 31 с.
2. Григорьева Г. В. «Жизнь вновь подарена…» // Музыкальная академия. – 2004. – № 3. – С. 56–58.
3. Денисов Э. В. Исповедь / ред.-сост.: В. М. Барский, М. В. Воинова. – М.: Музиздат, 2009. – 160 с.
4. Котлярова Л. В. Символика мелодико-интонационных структур в камерно-вокальных циклах Эдисона Денисова: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – Воронеж, 2011. – 202 с.
5. Лазарь, или Торжество Воскрешения. Франц Шуберт – Эдисон Денисов. Религиозная драма в трех действиях: [буклет, выпущенный к премьере религиозной драмы в Московском камерном музыкальном театре им. Б. А. Покровского]. – М., 2014. – 16 с.
6. Ценова В. С. Свете тихий. Поздний Денисов // Музыка Эдисона Денисова: науч. тр. Москов. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 11. – М.: Москов. консерватория, РИО, 1995. – С. 95–111.
7. Ценова В. С. Ф. Шуберт и Э. Денисов: контур традиции // Франц Шуберт и русская музыкальная культура. – М.: Москов. консерватория, 2009. – С. 120–130.
8. Ценова В. С. Эдисон Денисов о себе и своей музыке // Ценова Валерия. Жизнь на взлёте. – М.: Музиздат, 2010. – С. 156–182.
9. Ценова В. С. Эдисон Денисов: перед закатом тысячелетия // Ценова Валерия. Жизнь на взлёте. – М.: Музиздат, 2010. – С. 12–45.
10. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: по мат-лам бесед. – М.: Композитор, 1998. – 464 с.
11. Steblin R. Who Commissioned Schubert’s Oratorio *Lazarus?* A Solution to the Mystery: Salieri and the Tonkünstler-Societät // Schubert: Perspektiven. – 2009. – Jahrgang 9, Heft 2. – S. 145–181.

References

1. Verishko O.V. *Kompozitsii s intertekstual’noy model’yu v svete khudozhestvennoy sistemy E.V. Denisova: dis. ... kand. iskusstvovevedeniya [Compositions with an Intertextual Model in the Light of E.V. Denisov’s Artistic System. Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2004. 244 p. (In Russ.).
2. Grigoryeva G.V. «Zhizn’ vnov’ podarena…» [“Life is Granted Again…”]. *Muzykal’naya akademiya [Musical Academy]*, 2004, no. 3, pp. 56-58. (In Russ.).
3. Denisov E.V. *Ispoved’ [The Confession]*. Ed. and composed by V.M. Barskiy and M.V. Voinova. Moscow, Muzizdat Publ., 2009. 160 p. (In Russ.).
4. Kotlyarova L.V. *Simvolika melodiko-intonatsionnykh struktur v kamerno-vokal’nykh tsiklakh Edisona Denisova: dis ... kand. iskusstvovevedeniya [Symbolism of Melodic-Intonational Structures in Edison Denisov’s Chamber-Vocal Cycles. Diss. PhD in Art History]*. Voronezh, 2011. 202 p. (In Russ.).
5. *Lazar, ili Torzhestvo Voskresheniya. Franz Schubert – Edison Denisov. Religioznaya drama v trekh deystviyakh: buklet, vypushchennyy k prem’ere religioznoy dramy v Moskovskom kamernom muzykal’nom teatre im. B.A. Pokrovskogo [Lazarus, oder Die Feyer der Auferstehung. Franz Schubert – Edison Denisov. Religious Drama in Three Acts. A booklet released for the premiere of a religious drama at the Boris Pokrovsky Moscow Chamber Music Theater]*. Moscow, 2014. 16 p. (In Russ.).

6. Tsenova V.S. Svete tikhiy. Pozdniy Denisov [O Gentle Light. Late Denisov]. *Muzyka Edisona Denisova: nauchnye trudy moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni P.I. Chaykovskogo [The Music of Edison Denisov. Scientific works of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory]*. Moscow, Moscow Conservatory Publ., 1995, vol. 11, pp. 95-111. (In Russ.).
7. Tsenova V.S. F. Schubert i E. Denisov: kontur traditsii [F. Schubert and E. Denisov: Outline of Tradition]. *Franz Schubert i russkaya muzykal'naya kul'tura [Franz Schubert and the Russian Musical Culture]*. Moscow, Moscow Conservatory Publ., 2009, pp. 120-130. (In Russ.).
8. Tsenova V.S. Edison Denisov o sebe i svoey muzyke [Edison Denisov about Himself and His Music]. *Tsenova Valeriya. Zhizn' na vzlete [Valeriya Tsenova. Life on Takeoff]*. Moscow, Muzizdat Publ., 2010, pp. 156-182. (In Russ.).
9. Tsenova V.S. Edison Denisov: pered zakatom tysyacheletiya [Edison Denisov: before the Fall of the Millennium]. *Tsenova Valeriya. Zhizn' na vzlete [Valeriya Tsenova. Life on Takeoff]*. Moscow, Muzizdat Publ., 2010, pp. 12-45. (In Russ.).
10. Shulgin D.I. *Priznanie Edisona Denisova: po materialam besed [Confession of Edison Denisov. Based on Interviews]*. Moscow. Kompozitor Publ., 1998. 464 p. (In Russ.).
11. Steblin R. Who Commissioned Schubert's Oratorio *Lazarus?* A Solution to the Mystery: Salieri and the Tonkünstler-Societät. *Schubert: Perspektiven*, 2009, Jahrgang 9, Heft 2, pp. 145-181.

УДК 78

ГИМНОГРАФИЯ РОЖДЕСТВУ СВЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ: ВОПРОСЫ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ И ЭОРТОЛОГИИ

Павлова Светлана Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных (г. Москва, РФ). E-mail: hymnography@yandex.ru

Песнопения праздника Рождества святителя Николая не часто становятся объектом исследования. Это связано с тем, что одним из насущных вопросов этой области является собирание материала – гимнографии. На сегодняшний день выявлены две разные службы Рождеству святителя Николая, тропари и кондаки праздника, единственный известный распев (тропарь, глас 4 *«Чудное и славное рождество твое…»*).

Для того чтобы поддержать духовную традицию и сформировать целостное представление о празднике, представляется важным исследовать комплекс песнопений с разных сторон. Изучение гимнографии Рождеству святителя Николая включает вопросы таких областей научного знания, как филология, история, литургика, искусствоведение и т. д. В настоящей работе поднимаются проблемы музыковедения и эортологии.

Со стороны музыкальной медиевистики ставится вопрос о певческом содержании гимнографии. В статье рассмотрены принципы гласовой интерпретации тропаря, глас 4 *«Чудное и славное рождество твое…»*, и кондака, глас 2 *«В Мирех рождься…»*. Изложены некоторые наблюдения над строением распева тропаря и значением мелодических оборотов, его составляющих.

Со стороны эортологии мы остановились на вопросах, связанных с датами, временем и географией празднования Рождества святителя Николая. Наряду с известными свидетельствами летописей, уставов и певческих сборников в работе представлены новые источники. Среди них рукописи из Новгородского Николо-Дворищенского собора (начало XVII века), Свято-Троицкой Сергиевой Лавры (середина XVI века) и др.

Корпус рукописных источников охватывает период XVI–XIX веков. По преимуществу исследование построено на материалах Отдела рукописей Российской государственной библиотеки. Привлекаются также гимнографические источники из собрания Библиотеки академии наук. Обобщены сведения о празднике Рождества святителя Николая в исследовательской литературе.

Ключевые слова: гимнография, музыкальная медиевистика, эортология, Рождество святителя Николая, знаменный распев.

THE HYMNOGRAPHY TO THE NATIVITY OF SAINT NICOLAS: QUESTIONS OF MUSICOLOGY AND HEORTOLOGY

Pavlova Svetlana Anatolyevna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of History of Music, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation). E-mail: hymnography@yandex.ru

The following article is dedicated to The Nativity of Saint Nicolas. Said holiday is known by Bulgarian and Russian menologions dating from the 13th-14th centuries. Special hymns to the Nativity of Saint Nicolas remained preserved within certain Russian manuscripts of the 16th century. Thus far, the discovered hymnography has been published in print media: two church services to St. Nicolas, troparions and kontakions of the holiday, the only notated manuscript of Noel hymnography.

In this article, the united hymnography to the Nativity of Saint Nicolas is presented from a scientific standpoint, dealing with ways and means of studying it. We made a particular focus on the issues of musicology and heortology.

In the context of the mediaeval music we addressed the base-line – the cantatory content of the hymnography to the Nativity of St. Nicolas. With regard to poetic texts and their content the article analyzes the znamenny chant of the troparion *"Chudnoe i slavnoe rozhdestvo tvoe..."* as well as mode interpretation of said troparion and kontakion *"V Mirekh rozhdeysya svyate Nikolae…"*

In relation to heortology, meanwhile, the article provides new sources of the hymnography to The Nativity of Saint Nicolas. Said holographies are established to come from the period between the 16th and 18th centuries. The output data confirms their Novgorod, Moscow and Vyatka origins respectively. The lists under analysis belong to the oldest known monuments of hymnography to the Nativity of St. Nicolas to date.

Therefore, in the conclusion of the article the author suggests uniting the works of various specialists from different fields of expertise in order to uncover the full value of said spiritual tradition and to have a complete understanding of the Nativity of St. Nicolas.

Keywords: hymnography, mediaeval music, heortology, the Nativity of St. Nicolas, znamenny chant.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-59-71

Традиция почитания святителя Николая, архиепископа греческого города Миры области Ликийской, – одна из древнейших в нашем Отечестве. На всем протяжении русской истории, на всем пути существования русского мира свт. Николай неустанно заступался за *«люди своя»*, как говорится об этом в церковных песнопениях.

«Воскормивый певцы церковные» Николай Чудотворец имеет в церковном году шесть памятей [20, с. 357]. Среди них – Рождество. Этот праздник в православном календаре положен только Господу Иисусу Христу, Богородице и Пророку Предтече и Крестителю Иоанну. Каждый из праздников представлен богатой гимнографией.

Праздник Рождества свт. Николая известен сегодня двумя песнопениями в печатных Минеях 1988 и 2002 годов. Это тропарь, глас 4 *«Чудное и славное рождество твое…»*, и кондак, глас 2 *«В Мирех рождься свяше Николае…»*. Нам уже приходилось писать о том, что гимнография праздника, сохранившаяся в рукописной традиции, гораздо богаче.

В настоящее время «открыты» две разные службы Рождеству свт. Николая, несколько тропарей и кондаков [22; 12]. Изучается содержание песнопений, их происхождение. Вопросы, связанные с праздником Рождества свт. Николая, не иссякают.

В настоящей статье остановимся на вопросах, возникающих на пересечении гимнографии с музыкознанием и эортологией. Во-первых, обратимся к певческому содержанию текстов, как оно представлено в рукописных источниках. Во-вторых, посмотрим, какие сведения об истории памяти Рождества свт. Николая содержатся в певческих рукописях.

1. О певческом содержании гимнографии

Нотированная запись гимнографии Рождеству свт. Николая встретилась нам однажды, это

знаменный распев тропаря, глас 4 *«Чудное и славное рождество твое...»*[1]. В целом же о певческом содержании можно судить по «косвенным» характеристикам [24, с. 94]: указаниям на глас и на подобен. Эти указания не фиксируют распев, но свидетельствуют о его «словесном» содержании и прямо связаны с интонационными особенностями распева. Остановимся на гласовой интерпретации текстов, или **осмогласии**.

Как известно, принадлежность к определенному гласу отличает богослужебную поэзию от светской. Глас подбирается в соответствии со смыслом песнопения. Обратимся к приведенным в печатной Минее песнопениям Рождества свт. Николая [10, с. 297]. Тропарь *«Чудное и славное рождество твое...»* положен на 4-й глас, кондак *«В Мирех рождься святе Николае...»* – на 3-й. Один из ведущих исследователей прошлого столетия – прот. Борис Николаев специально занимался изучением содержательного смысла гласов. Вот как описывает он указанные гласы[2].

«3-й – глас земного начала, вернее, предначатия вечной радости, мира, покоя и светлостей будущего века, глас тихих переливов чистого серебра, лунного света или чистейшего источника живой воды <...>» [11, с. 94]. Глас *«земного начала»* подходит для кондака Рождеству. Праведность жизни святителя, которая проявилась уже в рождении его (в житии говорится о «детских чудесах» свт. Николая, прославляются они и в гимнографии праздника), отражена в такой характеристике 3-го гласа, как *«предначатие вечной радости, мира, покоя...»*. Приводим текст кондака по рукописи РГБ, Ф. 98, № 209, начало XVII века. Это самый ранний из известных на сегодняшний день списков песнопения.

кѡ҃. нико́лы. гла҃. д҃.

В мі́ре҃ рожейсѧ ст҃лю нико́лаѐ. ѿ блг҃аго ко́рени бг҃олю́биваго ѿц҃а феѡ́фана. из ло́снъ ѿ блг҃онра́вныѧ̀ оутро́бы мт҃ри своеѧ̀ но́ны. проразоуми́лъ еси поу҃ спсе́ниѧ̀. испо́лнисѧ мно́жество чюде́съ прп҃бенъ бывъ. сего̀ ра́ди ос҃тисѧ и ꙗвльсѧ ве́лиѝ таинникъ бг҃а блг҃ти.

«4-й – тоже глас светлый, но его свет подобен свету дневному, солнечному, это глас светлого торжества, глас всепразднественный <...>. Вот почему большинство праздничных песнопений написано в этом гласе» [11, с. 94]. Очень часто тропари (не только в гимнографии свт. Николаю) полагаются на 4-й глас. Тропарь – главное песнопение праздника. Такие определения гласа, как *«светлое торжество»* и *«всепразднественность»*, прямо отвечают требованиям, предъявляемым к этому виду песнопений: «изобразить самую суть празднуемого события» [18, с. 281]. Приводим текст тропаря по самому раннему его списку РГБ, Ф. 379, № 66, середина XVII века.

тро҃ Нико́ле чюдо҃во҃цоу. Гла҃.

Чюдное и славное рожество твое свѧтителю николае. церкви днесь православныхъ свѣтло празднуютъ. ибо стоѧнием ногоу твоею ѧви тѧ господь и провозвѣсти быти свѣтилника и оучителѧ мирѧномъ. весь миръ ѡбогащающа и просвѣщающа чюдесы тѣмъ вопием ти моли христа бога спастисѧ доушамъ нашимъ.

Указание на глас подразумевало обращение распевщика к определенной сфере интонирования, к своду мелодических формул. Сегодня в богослужебной практике принят ограниченный набор мелодических строк. Например, тропарь *«Чудное и славное рождество твое...»* распевается на две мелодические строки (в хоровом исполнении эти строки гармонизованы)[3]. Пара строк повторяется в распеве столько раз, сколько того требует протяженность текста[4].

В древнерусских рукописях записан знаменный распев тропаря (рис. 1). Он складывается из

---

[1] Публикацию распева с переводом на нотолинейную нотацию, а также подробный анализ содержания песнопения см. в статье: Павлова С. А. Тропари и кондаки Рождеству свт. Николая... [12]. Также текст в современной орфографии опубликован в статье: Павлова (Черкасова) С. А. Отечественная гимнография святителю Николаю: новые материалы... [13].

[2] Прот. Борис Николаев анализирует смысловое содержание гласов на примере Богородичных стихир – Догматиков [11, с. 82–124].

[3] См. распев тропаря на 4-й глас: Обиход нотного церковного пения. Ч. 1 (Пинск: Издание Полесского епархиального миссионерского к-та, 1929 (переиздание 1922 года). – С. 30) и др. издания.

[4] Такое строение распева, основанное на повторении одних и тех же строк, встречалось в древнерусской традиции. Этот принцип назывался «безстрочен» и принадлежал сфере системы пения на подобен. Подробнее см.: Черкасова С. А. Теория и практика пения на подобен... [23, с. 75–116].

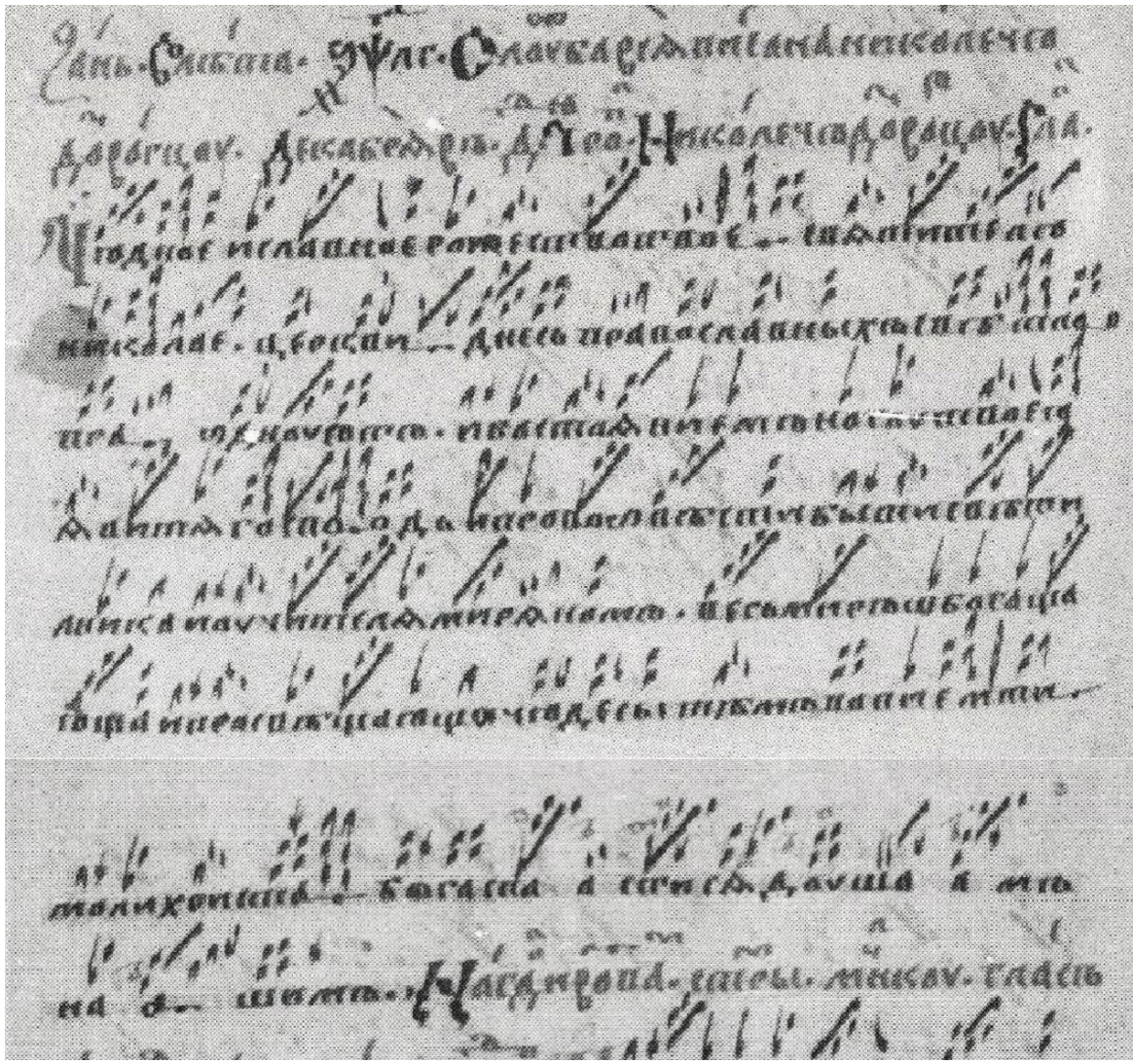


Рисунок 1. Тропарь, гл. 4 «Чудное и славное рождество твое…». РГБ, Ф. 379, № 66, середина XVII века (1647–1658), Минейный Стихирарь «Дьячье око», лл. 413 об. – 414. Рукопись, предположительно, принадлежала библиотеке Государевых певчих дьяков [14, с. 127–129]

нескольких мелодических формул – попевок. Некоторые наиболее важные по смыслу поэтические строки записаны специальными комбинациями знаков – Лицами или с помощью включения в распев знака Фиты. С помощью Лиц и Фит обозначались различные по продолжительности внутрислоговые распевы, прочитать их мог только сам автор или другой знающий мастер – песнопевец. Таких «тайнозамкненных» мелодических оборотов в знаменном распеве тропаря *«Чудное и славное рождество твое…»* обозначено шесть.

Знаменный распев тропаря (включая Лица и Фиты) представляет развернутое интонационное толкование песнопения. Нотация единственного известного нам списка не имеет помет (специальных знаков, с помощью которых можно определить точную высоту звучания), тем не менее, опираясь на пометные записи попевок в певче-

ских азбуках и двоезнаменниках, можно предположить звучание распева. Тропарь *«Чудное и славное рождество твое…»* в знаменной нотации и в переводе на нотолинейную опубликован нами в статье «Тропари и кондаки Рождеству свт. Николая…» [12, с. 36–37].

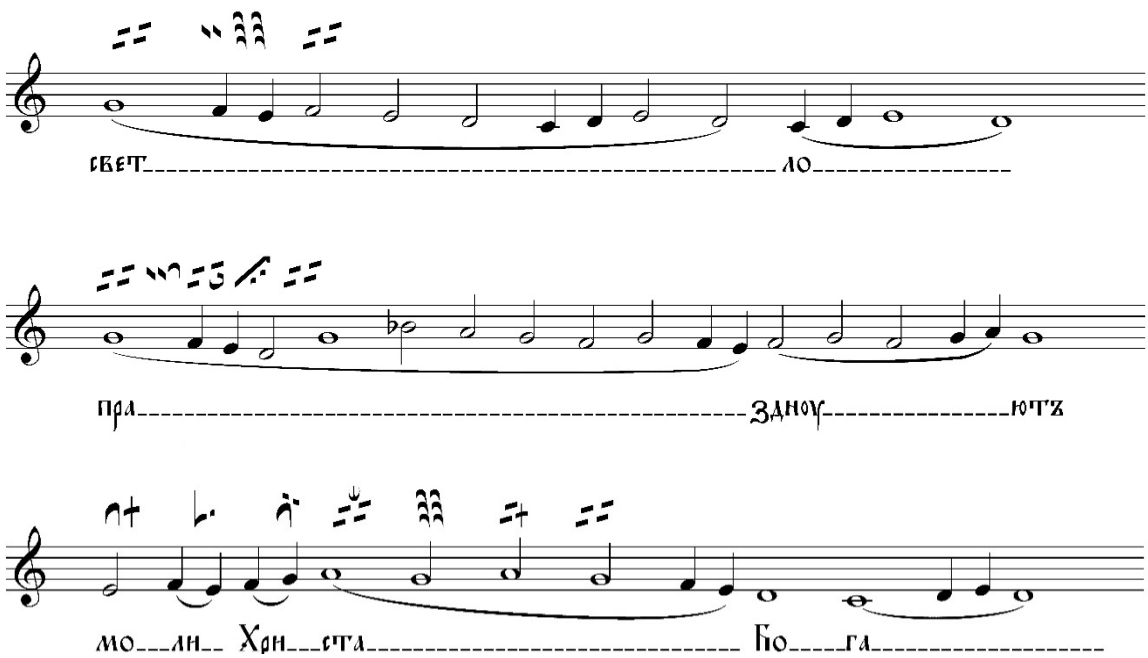
Обратим внимание на некоторые особенности соотношения распева с текстом. Например, на поэтические строки тропаря, которые отмечены «тайнозамкненными» мелодическими оборотами – Лицами и Фитами.

Лицами подчеркнуты два слова в начале и одно словосочетание в завершении песнопения. В сравнении становится понятно, что содержание выделенных строк отражает взаимосвязь действий, прославляемых в песнопении. Первое действие совершают *«церкви православных»*, они *«светло празднуют»* Рождество свт. Николая. Второе – сам Святитель, он *«молится Христу Богу»* о спасении душ наших:

Перевод знаменной записи Лиц на нотолинейную сделан с помощью исследования «Лица и фиты знаменного распева» М. В. Бражникова [1, с. 112–120]. Последовательно перечислим Лица распева *«Чюдное и словное рождество твое…»* по этой книге: Л4-24/10 <156> [1, с. 118], Л4-1/3 <133> [1, с. 113], Л4-5/17 <137> [1, с. 115]. Все три, по свидетельству автора, *«очень распространены в фитниках XVII века»* (Пример 1):

Пример 1

Фрагменты тропаря ***«Чудное и славное рождество твое…»***
(РГБ, Ф. 379, № 66, середина XVII века).
Распев записан «тайнозамкненными» комбинациями крюков – ***Лицами***



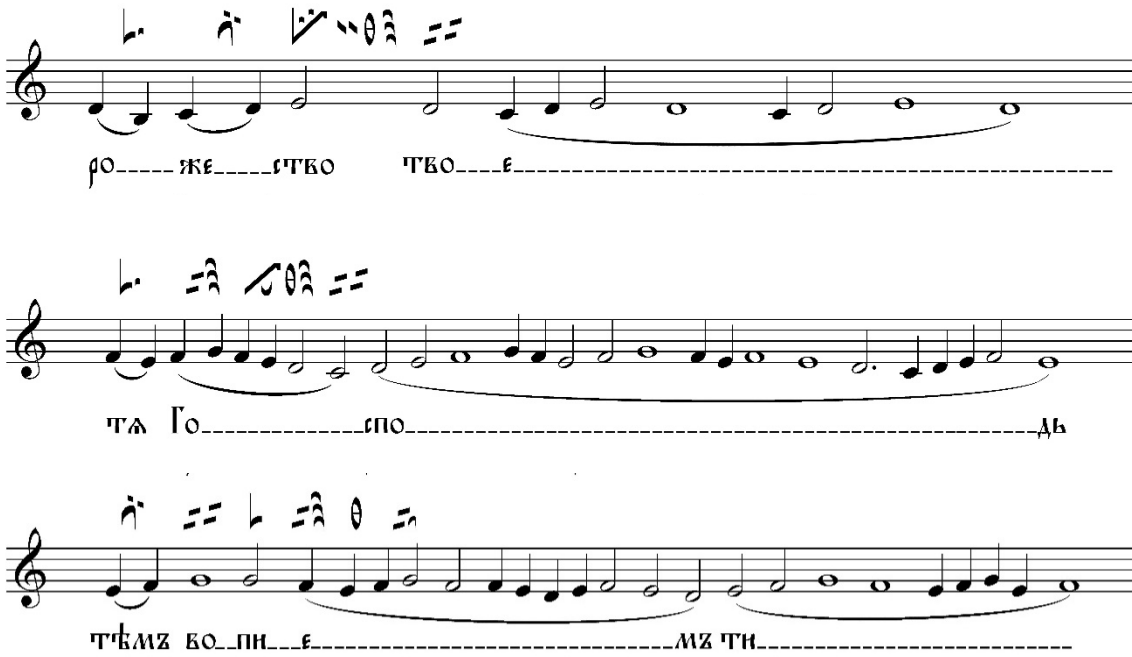
Знак Фиты встречается в распеве тропаря трижды в разных комбинациях знамен, то есть каждый раз это новый распев. Все фрагменты поэтического текста, распетые таким образом, имеют в своем составе обращение к Святителю. Оно выражено в форме притяжательного местоимения: *«твое»*, *«тя»*, *«ти»*. Как и в случае со строками, распетыми Лицами, выстраивается смысловое подобие словосочетаний. Фитами подчеркнута удивительная взаимосвязь горнего и дольнего миров в деяниях и событиях жизни святых, в данном случае свт. Николая.

В первой строке прославляется празднуемое событие: *«рождество твое»*. Во второй – по следам чуда, совершенного при рождении (стоянии в купели), утверждается принадлежность свт. Николая Господу: *«яви тя Господь»*. В третьей – мы усваиваемся Святителю, как свидетели его чудес и спасаемая им паства: *«тем же вопиюще ти»*.

Озвучить записанные комбинации с участием Фит можно следующим образом. В исследовании М. В. Бражникова Фиты обозначены: Ф4-19/12 <…> [1, с. 206], Ф4-5/13 <398> [1, с. 202], Ф4-4/3 <397> [1, с. 201]. Все распевы отмечены как *«исключительно (в высшей степени) распространенные в фитниках XVII века»* (Пример 2):

Пример 2

Фрагменты тропаря ***«Чудное и славное рождество твое…»***
(РГБ, Ф. 379, № 66, середина XVII века).
Распев записан «тайнозамкненными» комбинациями крюков – ***Фитами***



Изучение гимнографии других праздников свт. Николая – Преставления (6/19 декабря) и Перенесения мощей (9/22 мая) показывает, что тропарь имел на практике несколько вариантов певческой интерпретации. В связи с Рождеством свт. Николая пока известен один вариант. Но это очень яркий и глубокий пример взаимодействия поэтического и музыкального текста на уровне их «словесного» содержания.

2. О датах, времени и местах празднования

Гимнография праздника Рождества свт. Николая сохранилась в отечественных рукописях с XVI века. В них песнопения праздника выписываются под двумя числами – 23 августа и 29 июля. Упоминание самой церковной памяти встречается намного раньше: с XIII века о Рождестве свт. Николая свидетельствуют болгарские месяцесловы, с XIV – русские [8, с. 413]. Согласно специальным исследованиям, в южнославянских месяцеловах известна еще одна дата празднования – 20 мая. Она является наиболее древней. В русских рукописях эта дата не отмечена.

В Полном месяцеслове Востока архиепископ Сергий (Спасский) указал на *«славянскую глаголитскую рукопись XII–XIII веков в Париже»*, в которой Рождество свт. Николая отмечено под 20 мая [19, с. 137]. О. В. Лосева уточнила и дополнила сведения. Например, в круг упоминаний Рождества свт. Николая исследовательница ввела кириллические приписки на полях Ассеманиева Евангелия[5]. *«На полях этой глаголической рукописи среди кириллических приписок XII–XIII веков фигурирует память “стго Никола” (20 мая), –* пишет О. В. Лосева, *– А. Минчева предположила, что здесь подразумевается праздник перенесения мощей Николая Чудотворца из Мир в Бари в 1087 году, отмечаемый 9 мая. Однако при знакомстве с рукописными календарями оказывается, что 20 мая праздновалось другое событие, связанное с этим святым, – рождество Николая Мирликийского. Этот праздник <…> получил широкое распространение в болгарских месяцесловах XIII века, современных кириллическим припискам Ассеманиева Евангелия (Евангелие из Парижской Национальной библиотеки № 25, Апостол НБКМ № 8824 и др.)»* [9, с. 5].

[5] Ассеманиево Евангелие, ок. 920 года: факсимильное издание. – София, 1981. – Л. 46 об.

Результат изучения русских источников можно представить на примере рукописей РГБ Фонда № 98 (Е. Е. Егорова)[6]. Дополнительно приводим сведения месяцесловов (в таблице они выделены курсивом) из исследований архиеп. Сергия Спасского и О. В. Лосевой (таблица 1).

Таблица 1

Свидетельства о датах празднования Рождества свт. Николая в отечественных рукописях XIV–XIX веков

	23 августа	29 июля
XIV–XV века	*БАН 16.4.10, 2-я половина XIV века, Евангелие (данный месяцеслов содержит древнейшее упоминание праздника Рождества свт. Николая) [8, с. 413]*	
XVI–XVII века	1. Ф. 98 № 1213, XVI век, Часослов. 2. Ф. 98, № 1653, XVI век, Устав. 3. Ф. 98, № 1405, конец XVI века, Святцы. 4. *Синодальная Библиотека, № 336, 1548 год, Устав Иерусалимский [19, с. 255].* 5. Ф. 98, № 1796, начало XVII века, Устав. 6. Ф. 98, № 1402, начало XVII века, Святцы. 7. Ф. 98, № 1368, начало XVII века, Святцы. *8. Белозерское, № 516, 1626 год, Святцы [19, с. 255]*	1. Ф. 98, № 581, 1552 год, Псалтирь с восследованием. 2. Ф. 98, № 903, 1657 год, Сборник житий и служб. 3. *Румянцевский музей, I, № 353, № 356, 1621 год, Святцы полные славянские Корежемского монастыря [19, с. 230]*

[6] В процессе изучения гимнографии свт. Николая нами просмотрены почти все рукописные фонды ОР РГБ. Собрание Е. Е. Егорова может служить примером, потому что и по содержанию, и по датировке рукописей отражает общую ситуацию в богослужебной традиции.

Окончание табл. 1

	23 августа	29 июля
XVIII–XIX века		1. Ф. 98, № 1154, начало XVIII века, Часовник и Устав. 2. Ф. 98, № 1109, 1713 год, Сборник служб. 3. Ф. 98, № 1500, конец XVIII века, Подлинник поморского письма. 4. Ф. 98, № 1866, конец XVIII века, Подлинник иконописный. Ф. 98, № 1464, 1820 год, Святцы (тропарь и кондак). Ф. 98, № 1510, XIX век, Трефолой март-август (служба, два тропаря) и др. рукописи[7]

Как видно из таблицы, в XVII веке происходит переключение празднования Рождества свт. Николая с 23 августа на 29 июля. Нам известно интересное исключение из этой последовательности. В одной рукописи начала XIX века (на фоне преобладания даты 29 июля) празднование Рождества обозначено 23 августа с уточнением: *«23 августа. Устав Сергиев. Зри: в той же день Рождество святого Николы Чудотворца. Молебен поем Пречистой Успению, да Николе Чудотворцу»* (РГБ, Собрание по временному каталогу библиотеки МДА, Ф. 173/III, № 129, 1813 год, Устав церковный, л. 273). Можно ли опираться на источник начала XIX века для оценки происходившего несколькими столетиями ранее установления даты празднования Рождества свт. Николая *«по Сергиеву Уставу»*, покажут дальнейшие исследования.

Вернемся к рукописным источникам гимнографии и рассмотрим их в связи с местом и временем празднования Рождества свт. Николая. В новом объёме выявленных рукописей (более пятидесяти) установить выходные данные возможно в четырех сборниках. Они подтверждают, документируют выводы, существующие в исследовательской литературе (в том числе и наши) [3, с. 21; 16; 20; 22]. Речь идет о трех центрах празднования Рождества свт. Николая: Новгороде, Москве и Вятке[8]. Посмотрим на источники каждой местной традиции, обобщив сведения, уже представленные в научной литературе с результатами нынешних разысканий. Новые источники выделим в приведенных ниже таблицах подчеркиванием. Свидетельства певческих сборников рассмотрим наряду с данными церковных календарей, уставов и летописей.

Начнем с **новгородской** традиции празднования Рождества свт. Николая. Новгороду принадлежат наиболее ранние рукописные свидетельства. В период с 1540-х по 1723 год их известно пять (таблица 2).

Таблица 2

Новгородские рукописные источники гимнографии и эортологии Рождества свт. Николая (XVI–XVIII века)

XVI век	1. Чиновник Новгородского Софийского собора, 1540-е годы: «в той же день рождество иже во святых отца нашего Николы <…> и ходит святитель со властьми от Софеи со кресты к Николе Чудотворцу на Розважу» [4]. 2. Основание в 1556 году в Новгороде монастыря «на Розважи улицы Николая Чудотворца Рождение». Летопись II Новгородская [15]
XVII век	3. Тропарь, гл. 4 *«Тайно дерзновение уподобился еси мудре…»*, кондак, гл. 4 *«В мирех рожейся…»* (29 июля). РГБ, Ф. 98, № 209, начало XVII века (до 1606 года). Рукопись Николо-Дворищенского собора в Новгороде. 4. Служба Рождеству свт. Николая. Нач. *«Приспе днесь светлаго Рождества…»* (троп. *«Тайно дерзновенне уподобился еси мудре…»*). РГБ, Ф. 98, № 903, середина XVII века. Сборник житий и служб. Вых. надп.: *«рук-сь сия писана в Великом Новгороде в лето 7165 (1657)»* [7, с. 141; 21, с. 16, 20, 22][9]

[7] Далее рукописи XIX века из Собрания Е. Е. Егорова (ф. 98) с упоминанием праздника Рождества свт. Николая: Ф. 98, № 1401, XIX век, Святцы; Ф. 98, № 2054, начало XIX века, Святцы с объяснением иконописания; Ф. 98, № 1397, XIX век, Святцы; Ф. 98, № 1119, XIX век, Святцы; Ф. 98, № 1124, XIX век, Святцы; Ф. 98, № 1445, XIX век, Подлинник иконописный; Ф. 98, № 1127, XIX век, Святцы.

[8] В этом ряду еще нужно упомянуть Рязанскую землю, а именно Зарайск. Есть свидетельство прот. Василия Изюмского о том, что в Зарайске *«издревле отмечали Рождество свт. Николая»* (цит. по [1, с. 81]).

[9] Текст службы в современной орфографии опубликован: *Черкасова С. А.* Русские службы Рождеству святителя Николая… [22, с. 307–327].

Окончание табл. 2

XVIII век	5. Служба Рождеству свт. Николаю. Нач. *«Приспе днесь светлаго Рождества…»* (троп. *«Тайнодерзновенне уподобился еси мудре…»*). РГБ, Ф. 299, № 484.1, 1723 год, Сборник житий, чудес св. Николы и служб ему (русского происхождения). Вых. надп.: *«погосту Рамушева церкви Николая Чудотворца Добраго помощника»*, *«погосту Горбу»* [7, с. 152; 21, с. 16, 20, 22][10].

Первое и второе свидетельство принадлежат области летописных и уставных записей. Они часто озвучиваются в исследовательской литературе. Так, согласно предписанию Чиновника Новгородского Софийского собора, в 40-е годы XVI века. Рождество свт. Николая отмечалось крестным ходом от Софийского собора к монастырю свт. Николая на улице Розваже. В Новгородской II летописи сделана отметка о времени основания монастыря – 1556 год. Название монастыря встречается в исследовательской литературе и имеет варианты. Авторы наиболее полного на сегодняшний день описания «Славы свт. Николая в России» А. Вознесенский и Ф. Гусев называют монастырь *«Николая Чудотворца Рождения»* [3, с. 309]. Э. А. Гордиенко пишет о Николо-Великорецком (Николо-Розважском) монастыре [6, с. 88][11].

Третье свидетельство – тропарь и кондак Рождеству свт. Николая в рукописи РГБ, Ф. 98, № 209, начало XVII века (до 1606 года). Этот на сегодняшний день самый ранний список песнопений Рождеству свт. Николая, в том числе тропаря, глас 4 *«Тайно дерзновение уподобился еси мудре…»*. Он принадлежит числу новых источников.

Рукопись имеет выходную надпись на лл. 13–32, позволяющую отнести ее к богослужебной практике одного из древнейших новгородских храмов – Никольского собора на Ярославовом Дворище (заложен кн. Мстиславом Владимировичем в 1113 году, освящен в 1136 году): *«Лета 7114 (1606 год) ноября в 21 день положил сию книгу Устав в дом к Николе Чудотворцу на Ярослави Двори бывшеи Николской священник Ияким Васильев сын, а во иноцех священноинок Иона скимник, да его шурин Дорофеи Савельев сын, а просвище Третьяк, при протопопе Сергии Никитине сыне, да при священницех при священницы при Василии Иванове сыне да при священницы Иларионе Тарасьева сыне, да при дьякони при Василии Игнатьеве сыне, а поминати священника Иону скимника и его родителеи заупокои во вседневных литиях, как и прочих родителеи помнают, а за Дорофея молите Бога о здравии, а по смерти его поимнати заупокои. А подписал сию книгу Дорофеи Савельев сын сам своею рукою»*.

Четвертое и пятое свидетельство также из области гимнографии. Содержание этих певческих памятников подробно описано нами в статье «Русские службы Рождеству святителя Николая…» [22]. Здесь сделаем уточнение[12]. Выходные надписи в рукописи РГБ, Ф. 299, № 484.1, 1723 год, Сборник житий, чудес св. Николы и служб ему свидетельствуют о новгородских корнях гимнографии. На л. 1 записано: *«Погосту Горбу попа Иулиана Афанасьева, писал его сынишка Евстигней Ульянов своеручно сентября в 4 день школьник Евстигней Попов…»*, на л. 161 об.: *«Копия. Сия книга глаголемая Житие Николу Чудотворцу погосту Рамушева церкви Николая Чудовторца добраго помощника… 1723 августа 14 дня»*. Оба топонима – погост Горба и погост Рамушева принадлежат местностям Новгородской губернии Старорусского уезда. Погосты расположены на противоположных берегах реки Лопань, ок. 50 км от впадения ее в оз. Ильмень.

Упоминание погоста Рамушева встречается в хозяйственных документах Николо-Липенского монастыря[13]. Как известно, именно чудотворный

[10] Текст службы в современной орфографии см. [22, с. 307–327].

[11] О связи памяти Рождества свт. Николая с празднованием в честь чудотворных икон свт. Николая см.: *Вознесенский А., Гусев Ф.* Житие и чудеса св. Николая Чудотворца… [3]. Подробнее об этом: *Черкасова С. А.* Русская гимнография свт. Николаю… [21], *Саенкова Е. М.* Сцены детства в житийных иконах Святителя Николая… [16].

[12] В описании этого источника при публикации текстов служб Рождеству свт. Николая [22] мы предлагали другое толкование топонимов, опираясь преимущественно на обращение к свт. Николаю «доброму помощнику» (Николо-Добрынска пустынь Тверского уезда).

[13] В оброчной книге 1495 года упоминаются две деревни в Рамушевском погосте Курского присуда, которые принадлежали обители и до присоединения Новгорода к Москве (НПК. Т. 1. Стб. 711–713; Т. 2. Стб. 628).

образ свт. Николая, обретенный близ о. Липно, стал святыней Новгородского Николо-Дворищенского собора. На уровне гимнографии Рождеству свт. Николая связь местных – липенской и дворищенской – традиций также прослеживается. Основой службы из рукописи «погосту Рамушева» выступает тот же тропарь, что представлен в списке Ф. 98, № 209 из Николо-Дворищенского собора, гл. 4 *«Тайно дерзновение уподобился еси мудре…»*. Это важно, поскольку всего тропарей в традиции празднования Рождества свт. Николая насчитывается шесть (!) [12, с. 35].

Московской традиции празднования Рождества свт. Николая принадлежат три свидетельства периода 2-й половины XVI – середины XVII века (таблица 3). Из новых – это Месяцеслов в Псалтири из рукописи Свято-Троицкой Сергиевой Лавры 1552 года и Минейный Стихирарь на крюках 1647–58 годов.

Таблица 3

Московские рукописные источники гимнографии и эортологии Рождества свт. Николая (XVI–XVII века)

XVI век	1. Устав Успенского собора Московского Кремля, начало XVI века. Приписка 2-й половины XVI века: *«Уставися праздновати Рождеству святителя Николая и бывает ход со кресты к Николе на рву (29 июля)»* [5] 2. Псалтирь с восследованием, 1552 год РГБ, Ф. 98, № 58, л. 529. Приписка по верхнему полю 2-й половины XVI века: *«В той же день Рождество святаго Чудотворца Никола (29 июля)»*
XVII век	3. Тропарь, гл. 4 «*Чудное и славное рождество твое…»* (29 июля). РГБ, Ф. 379, № 66, середина XVII века (1647–1658), Минейный Стихирарь на крюках (июнь-август)

В Лаврском источнике важна информация о праздновании Рождества свт. Николая, отмеченная на полях рукописи. Подобное дополнение имеет и Устав Успенского собора Московского Кремля, многократно цитируемый в исследовательской литературе. Оба источника принадлежат началу/середине XVI века, приписки об установлении праздника на полях датированы 2-й половиной XVI века. На их основании можно констатировать установление в Москве праздника Рождества свт. Николая не позднее 2-й половины XVI века.

Минейный Стихирарь на крюках из Собрания рукописных книг Д. В. Разумовского представляет единственный известный сегодня распев гимнографии свт. Николая, а именно тропаря, глас 4 *«Чудное и славное рождество твое…»* (о нем шла речь в первом разделе настоящей статьи). Этот источник принадлежит типу певческих книг «Дьячье око», которые являлись образцовыми по составу текстов и их распевов. В исследовательской литературе высказано предположение о том, что эта рукопись принадлежала библиотеке государевых певчих дьяков [14, с. 127–129].

Обратим внимание на то, что в московской рукописи записан совсем не тот тропарь, что был представлен в новгородских источниках. Далее он перейдет в вятскую традицию празднования Рождества.

Вятская традиция празднования Рождества свт. Николая представлена двумя рукописями (таблица 4). Обе принадлежали Вятскому кафедральному собору и датированы XVIII веком. Первая хранится в Библиотеке академии наук в Санкт-Петербурге, Вятское собрание, № 66, начало XVIII века. В ней выписана служба праздника[14]. Она совпадает с новгородской только в трех песнопениях (кондак, седален и стихира на Славу), остальные тексты оригинальные [22, с. 287].

Местонахождение второй рукописи нам неизвестно. Ее описал в начале прошлого века выдающийся историк Вятского края, археограф Александр Степанович Верещагин. По данным описания, рукопись состояла из следующих статей: «Месяца мая в 9 день Пренесение мощей Чудотворца Николая», л. 1; «Месяца мая в 29 день празднуем Рождество святителя и Чудотворца Николая», лл. 2–29[15]; «Повесть о явлении Великорецкого образа», лл. 30–46; «Чудеса от образа», лл. 47–101; «Приписка трех чудес от образа 1706, 1709, 1711 годы», лл. 102–103; «Слово в день Рождества» (не конченное), лл. 104–108;

[14] Текст службы по этой рукописи опубликован нами в современной орфографии [22, с. 307–327].

[15] Дата праздника 29 мая, возможно, указана ошибочно вместо 29 июля.

«Заметки об установлении и возобновлении празднества 29 июля – Рождества Николая Чудотворца», л. 109 [2, с. 8].

Таблица 4

Вятские рукописные источники гимнографии и эортологии Рождества свт. Николая (XVIII век)

XVIII век	1. Служба Рождеству свт. Николая. Начало: *«Ныне светло празднуем…»* (в том числе тропарь, глас 4 *«Чудное и славное рождество твое…»,* тропарь, глас 2 *«Днесь возсия нам яко солнце…»*). БАН, Вятское собрание, № 66, начало XVIII века. 2. Сборник библиотеки Вятского Кафедрального собора, XVIII век: «*служба Рождеству святителя и Чудотворца Николая»*, лл. 2–29; *«Заметки об установлении и возобновлении празднества 29 июля – Рождества Николая Чудотворца»*, л. 109 [2, с. 8].

Этот исключительной важности источник, который упоминает А. С. Верещагин, до сих пор не попадал в поле зрения современных исследователей. Он представляет большой интерес со стороны изучения истории праздника. Особенное внимание обращает на себя «Заметка об установлении и возобновлении празднества 29 июля – Рождества свт. Николая».

Действительно, суммируя все известные на сегодняшний день данные, можно предположить, что праздник Рождества свт. Николая был *установлен* в период XIII–XIV веков (по свидетельствам славянских месяцесловов), а *возобновлен* в XVI веке (по свидетельствам новгородских и московских летописей, уставов и богослужебных сборников). Возобновление могло быть связано со всероссийским прославлением Великорецкого образа свт. Николая, когда по всей Русской земле в честь него освящались престолы храмов (например, придел Покровского собора на Красной площади в Москве) и монастырей (например, монастырь Николы Великорецкого на улице Розваже в Новгороде).

Изучение гимнографии свт. Николая в связи с праздником его Рождества является актуальным и перспективным научным направлением. Представляется важным объединить в этой работе специалистов из разных областей знаний – музыковедов, искусствоведов, историков, филологов, богословов, знатоков литургики. Сообща нам, возможно, удастся «раскрыть» древний ценностный слой духовной традиции и сформировать целостное представление о празднике Рождества свт. Николая.

Литература

1. Бражников М. В. Лица и Фиты знаменного распева: исслед. / общ. ред. Н. Серегиной, А. Крюкова; [предисл. Н. Серегиной]. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1984. – 302 с.
2. Верещагин А. С. Повести о Великорецкой иконе // Труды Вятской ученой архивной комиссии. – Вятка, 1905. – Вып. IV, отд. 2. – С. 8.
3. Вознесенский А., Гусев Ф. Житие и чудеса св. Николая Чудотворца, архиепископа Мирликийского и слава его в России. – СПб.: Царское дело, 1999. – 723 с.
4. Голубцов А. П. Чиновник Новгородского Софийского собора. – М., 1899. – С. 132.
5. Голубцов А. П. Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона. – М., 1908. – С. 199.
6. Гордиенко Э. А. Топонимы как свидетельства протоисторического ландшафта в Новгороде // Новгородский исторический сборник. – Новгород, 1997. – Вып. 6 (16). – С. 85–101.
7. Крутова М. С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. – М.: Мартис, 1997. – 222 с.
8. Лосева О. В. Русские месяцесловы XI–XIV веков. – М.: Памятники ист. мысли, 2001. – 419 с.
9. Лосева О. В. Месяцесловы древнерусских Евангелий XI–XII веков: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.09 / Москов. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, ист. фак. – М., 1998. – 23 с.
10. Минея служебная. Июль. – М.: Московская Патриархия. 1988. – Ч. 3. – 416 с.
11. Николаев Борис, прот. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. Опыт исследования мелодики и нотации русского православного церковного пения со стороны церковно-богослужебной. – М.: Науч. кн.: Талан, 1995. – 300 с.

12. Павлова С. А. Тропари и кондаки Рождеству святителя Николая в отечественных рукописных и печатных книгах // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2020. – № 4. – С. 35–55.
13. Павлова (Черкасова) С. А. Отечественная гимнография святителю Николаю: новые мат-лы // Ученые записки РАМ им. Гнесиных / ред. И. С. Стогний. – 2020. – № 3(34). – С. 49–64.
14. Пигулевская М. С. Библиотека-архив государевых певчих дьяков: опыт исторической реконструкции. Вып. квал. работа по спец. «Музыковедение» рук. И. П. Шеховцова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. – 134 с.
15. Полн. собр. рус. летописей. Т. XXX. Изд. 1-е. Владимирский летописец. Новгородская II (Архивская летопись). – М.; Л., 1965. – С. 157, 160, 163.
16. Саенкова Е. М. Сцены детства в житийных иконах Святителя Николая и праздник его рождества 29 июля // Искусство христианского мира. – М.: Изд-во Правосл. Св.-Тихонов. богосл. ин-та, 2002. – Вып. 6. – С. 81–88
17. Серебрякова Е. И. Книжные миниатюры «Принесение Великорецкого образа святителя Николая в Москву» // «Правило веры и образ кротости… Образ святителя Николая, архиепископа Мирликийского, в византийской и славянской агиографии, гимнографии и иконографии». – М., 2004. – С. 456–476.
18. Скабалланович М. Н. Толковый типикон. – Киев: Тип. Акционерного об-ва печатного и изд. дела, 1915. – Вып. 1–2. – 336 с.
19. Спасский Сергий, архиеп. Полный месяцеслов Востока. – М.: Церков.-науч. центр «Православ. энцикл.»: Православ. Паломник, 1997. – Т. 3: Святой Восток. – 700 с.
20. Черкасова С. А. Русская гимнография свт. Николаю: проблемы ее изучения // Правило веры и образ кротости. Образ свт. Николая… в византийской и славянской агиографии, гимнографии и иконографии. – М.: Изд-во Правосл. Св.-Тихонов. богосл. ин-та, 2004. – С. 356–369.
21. Черкасова С. А. Русская гимнография святителю Николаю (с приложением инципитного каталога текстов) // Доклад на конференции «Образ свт. Николая в византино-славянском мире». Рукопись. – СПб.: Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) Российской академии наук, 2001, 1 п. л.
22. Черкасова С. А. Русские службы Рождеству святителя Николая // Альфа и Омега. – М., 2008. – № 1(51). – С. 285–298; № 2(52). – С. 307–327.
23. Черкасова С. А. Теория и практика пения на подобен: на примере гимнографии святителю Николаю: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2007. – 162 с.
24. Чигарева Е. И. А. В. Михайлов о проблеме слова и музыки // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 38. – С. 90–97.

References

1. Brazhnikov M.V. *Litsa i Fity znamennogo raspeva: issledovanie [Litsas and Fitas of the znamennyi chant: research]*. Leningrad, Muzyka, Leningr. otdelenie Publ., 1984. 302 p. (In Russ.).
2. Vereshchagin A.S. Povesti o Velikoretskoy ikone [The tales of Velikoretskaya icon]. *Trudy Vyatskoy uchenoy arkhivnoy komissii [The works of Vyatka Science archival comission]*. Vyatka, 1905, iss. IV, otd. 2, p. 8. (In Russ.).
3. Voznesenskiy A., Gusev F. *Zhitie i chudesa sv. Nikolaya Chudotvortsa, arkhiepiskopa Mirlikiyskogo i slava ego v Rossii [Hagiography and miracles of Saint Nicolas, the Archbishop of Myra and his fame in Russia]*. St. Petersburg, Tsarskoe delo Publ., 1999. 723 p. (In Russ.).
4. Golubtsov A.P. *Chinovnik Novgorodskogo Sofiyskogo sobora [Pontificial service-book of The Cathedral of St. Sophia, Novgorod]*. Moscow, 1899. 132 p. (In Russ.).
5. Golubtsov A.P. *Chinovniki Moskovskogo Uspenskogo sobora i vykhody patriarkha Nikona [Pontificial service-books of The Catherdal of Dormition, Moscow and vykhody of Patriarch Nikon of Moscow]*. Moscow, 1908. 199 p. (In Russ.).
6. Gordienko E.A. Toponimy kak svidetelstva protoistoricheskogo landshafta v Novgorode [Toponyms as evidence of prehistoric landscape in Novgorod]. *Novgorodskiy istoricheskiy sbornik [Historical compendium of Novgorod]*, 1997, iss. 6 (16), pp. 85-101. (In Russ.).
7. Krutova M.S. *Svyatitel Nikolay Chudotvorets v drevnerusskoy pismennosti [Saint Nicolas in Old Russian writing]*. Moscow, Martis Publ., 1997. 222 p. (In Russ.).
8. Loseva O.V. *Russkie mesyatseslovy XI–XIV vekov [Russian menology of 11th-14th centuries]*. Moscow, Pamyatniki ist. Mysli Publ., 2001. 419 p. (In Russ.).
9. Loseva O.V. *Mesyatseslovy drevnerusskikh Evangeliy XI–XII vekov: avtoreferat dis. ... kandidata istoricheskikh nauk: 07.00.09 [Old-Russian menology of Gospels in the period of 11th-12th centuries. Author's abstract of the Diss. of PhD in History sciences: 07.00.09]*. Moscow, 1998. 23 p. (In Russ.).

10. *Mineya sluzhebnaya [Liturgical menation]*. Moscow, Moskovskaya Patriarkhiya Publ., 1988, July, part 3. 416 p. (In Russ.).
11. Nikolaev Boris, prot. *Znamennyy raspev i kryukovaya notatsiya kak osnova russkogo pravoslavnogo tserkovnogo peniya. Opyt issledovaniya melodiki i notatsii russkogo pravoslavnogo tserkovnogo peniya so storony tserkovno-bogosluzhebnoy [Znamennyi chant and kryuki notation as the foundation of Russian Orthodox liturgical chant. Experience in the study of melodics and notation of Russian Orthodox liturgical chant from the churchly-liturgical perspective]*. Moscow, Nauch. kn., Talan Publ., 1995. 300 p. (In Russ.).
12. Pavlova S.A. Tropari i kondaki Rozhdestvu svt. Nikolaya v otechestvennykh rukopisnykh i pechatnykh knigakh [Tropers and kontakions to The Nativity of Saint Nicolas within indigenous handwritten and printed sources]. *Dom Burganova. Prostranstvo kultury [Burganov's House. Space of culture]*, 2020, no. 4, pp. 35-55. (In Russ.).
13. Pavlova (Cherkasova) S.A. Otechestvennaya gimnografiya svyatitelyu Nikolayu: novye materialy [Indigenous hymnography to Saint Nicolas: new materials]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scholarly notes of Russian Gnesins' Academy of Music]*. Moscow, 2020, no. 3 (34), pp. 49-64. (In Russ.).
14. Pigulevskaya M.S. *Biblioteka-arkhiv gosudarevykh pevchikh dyakov: opyt istoricheskoy rekonstruktsii. Vyp. Kval. Rabota po spets. "Muzykovedenie" [Library-archive of His Majesty's singing dyaks (clerks): the experience of historical reconstruction. Graduation thesis majoring in musicology]*. Under scientific supervision of I.P. Shekhotsova. Moscow, Gnesins Russian Academy of Music Publ., 2020. 134 p. (In Russ.).
15. *Polnoye sobraniye russkikh letopisey. Tom XXX. Izdanie 1-e. Vladimirskiy letopisets. Novgorodskaya II (Arkhivskaya letopis) [Complete Collection of Russian Chronicles, volume 30, 1st edition. Vladimir chronographer. Novgorod 2 (Archival chronicle)]*. Moscow, Leningrad, 1965, pp. 157, 160, 163. (In Russ.).
16. Saenkova E.M. Stseny detstva v zhitiynykh ikonakh Svyatitelya Nikolaya i prazdnik ego rozhdestva 29 iyulya [Snecs of childhood in hagiographical icons of Saint Nicolas, as well as the celebration of his nativity on 29 July]. *Iskusstvo khristianskogo mira [The art of christian world]*. Moscow, St. Tikhon's Orthodox University Publ., 2002, iss. 6, pp. 81-88. (In Russ.).
17. Serebryakova E.I. Knizhnye miniatyury "Prinesenie Velikoretskogo obraza svyatitelya Nikolaya v Moskvu" [Book miniatures "The bringing of Velikoretskaya icon of Saint Nicolas to Moscow"]. *"Pravilo very i obraz krotosti… Obraz svyatitelya Nikolaya, arkhiepiskopa Mirlikiyskogo, v vizantiyskoy i slavyanskoy agiografii, gimnografii i ikonografii" ["The rule of faith and the image of lenity… The image of St. Nicholas, the Archbishop of Myra within Byzantian and Slavic hagiography, hymnography and iconography"]*. Moscow, 2004, pp. 456-476. (In Russ.).
18. Skaballanovich M.N. *Rozhdestvo Bogoroditsy [Nativity of the Blessed Virgin]*. Kiev, Tip. Aktsionernogo obshch-va pechatnogo i izd. Dela Publ., 1915. 289 p. (In Russ.).
19. Spasskiy Sergiy, prot. *Polnyy Mesyatseslov Vostoka. T. 3. Svyatoy Vostok [Intact menology of East. Vol. 3. The Holy East]*. Moscow, Church and science center "Orthodox encyclopedia", Orthodox pilgrim Publ., 1997. 700 p. (In Russ.).
20. Cherkasova S.A. Russkaya gimnografiya svyatitelyu Nikolayu: problemy ee izucheniya [Russian hymnography to Saint Nicholas: issues in its study]. *Pravilo very i obraz krotosti… Obraz svt. Nikolaya, arkhiepiskopa Mirlikiyskogo, v vizantiyskoy i slavyanskoy agiografii, gimnografii i ikonografii [The rule of faith and the image of lenity… The image of St. Nicholas, the Archbishop of Myra, in Byzantian and Slavic hagiography, hymnography and iconography]*. Moscow, St. Tikhon's Orthodox University Publ., 2004, pp. 356-369. (In Russ.).
21. Cherkasova S.A. Russkaya gimnografiya svyatitelyu Nikolayu (s prilozheniem intsipitnogo kataloga tekstov) [Russian hymnography to Saint Nicolas (with inclusion of incipit catalogue of texts)]. *Doklad na konferentsii "Obraz svt. Nikolaya v vizantino-slavyanskom mire". Rukopis [A conference report "The image of Saint Nicolas in Byzantian and Slavic worlds". Holography]*. St. Petersburg, Institute of Russian literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences Publ., 2001, 1 printer's sheet. (In Russ.).
22. Cherkasova S.A. Russkie sluzhby Rozhdestvu svyatitelya Nikolaya [Russian church services in worshiping of Saint Nicolas]. *Alfa i Omega*. Moscow, 2008, no. 1(51), pp. 285-298, no. 2(52), pp. 307-327. (In Russ.).
23. Cherkasova S.A. *Teoriya i praktika peniya na podoben: na primere gimnografii svyatitelyu Nikolayu: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02. [Theory and practice of the chanting system by the principles of podobnys on the example of hymnography to St. Nicolas. Diss. in Art History of PhD: 17.00.02]*. Moscow, 2007. 162 p. (In Russ.).
24. Chigareva E.I. A.V. Mikhaylov O probleme slova i muzyki [A.V. Mikhaylov and the issue of the word and music]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 38, pp. 90-97. (In Russ.).

УДК 78.083.2

РУССКИЙ ЭТНОМЕЛОС В РЕЦЕПЦИИ ИНОСТРАНЦЕВ: ФЕРНАНДО СОР И ГЕНРИХ ВЕНЯВСКИЙ

Зайцева Елена Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке (г. Москва, РФ). E-mail: mlad61@mail.ru

Статья посвящена рецепции композиторами-иностранцами русского этномелоса. В их инструментальных сочинениях вокальные фольклорные образцы утратили словесный текст, но сохранили свои этногенетические музыкальные признаки. Проблема претворения русского музыкального фольклора в творчестве композиторов последней трети XVIII–XIX веков затрагивалась в трудах А. Л. Альшванга, Е. А. Зайцевой, Л. М. Золотницкой, Л. В. Кириллиной, М. А. Сапонова, Е. И. Чигарёвой, Б. С. Штейнпресса. В настоящей статье рассматривается процесс трансформации двух жанров русского этномелоса (плясовых песен и романса) в произведениях двух европейцев: «Воспоминание о России» («Souvenir de Russie») испанского гитариста Фернандо Сора (1778-84–1839) и «Русский карнавал» («Le Carnaval Russe») польского скрипача Генриха Венявского (1835–1880). Оба сочинения, основанные на русских народных мелодиях, написаны в форме вариаций. «Русский карнавал» – свободные характерные вариации на одну тему плясовой «По улице мостовой». «Воспоминание о России» – строгие двойные «пластовые» (термин В. А. Цуккермана) с интродукцией и кодой: первый пласт вырастает из темы городского романса «Чем тебя я огорчила», а второй – из соединения названной выше плясовой и интонаций «Камаринской». В обоих вариационных циклах фигурируют варианты русской плясовой «По улице мостовой». Сравнительный анализ фольклорного первоисточника и авторского претворения этой мелодии Сором и Венявским позволяет выявить стилистические особенности её обработки композиторами.

Образный строй обоих произведений отражает впечатления Сора и Венявского, почерпнутые в России. В одном случае – от русского карнавала, в другом – от музыкальных картин, родившихся в императорских дворцах, на площадях и в столичных салонах в переломный период русской истории 1825 года. Русские народные песни могли быть услышаны композиторами-иностранцами в дороге, столицах и провинциях, при звучании музыкальных автоматов (шкатулок, шарманок, табакерок), в произведениях современников, увидены в песенных сборниках, в том числе и в известном собрании того времени Н. Львова – И. Прача. Русский этномелос в рецепции Сора и Венявского реализуется в рамках классико-романтического стиля. Народно-песенный тематизм стимулирует рождение сочинений, которые были и остаются репертуарными в современном инструментальном исполнительстве.

Ключевые слова: русский этномелос, Ф. Сор «Воспоминание о России», Г. Венявский «Русский карнавал».

RUSSIAN ETHNOMELOS IN FOREIGNERS' RECEPTION: FERNANDO SOR AND HENRYK WIENIAWSKI

Zaytseva Elena Aleksandrovna, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, Moscow A. Schnittke State Music Institute (Moscow, Russian Federation). E-mail: mlad61@mail.ru

The article is devoted to reception of Russian ethnomelos by foreign composers. In their instrumental compositions, vocal folklore samples lost their verbal text, but retained ethnogenetic musical characteristics. The problem of implementation of Russian musical folklore in the works of composers of the 18th -19th centu-

ries was touched in works of A. Alshvang, E. Zaytseva, L. Zolotnitskaya, L. Kirillina, M. Saponov, E. Chigareva, B. Shteinpress. This article considers the process of transformation of two genres of Russian ethnomelos (dance songs and romance) in works of the two Europeans: "Souvenir de Russie" by Spanish guitarist Fernando Sor and "Le Carnaval Russe" by Polish violinist Henryk Wieniawski. Both compositions are based on Russian folk melodies and are written in the song form of variations. "Le Carnaval Russe" is comprised by free specific variations on the same theme of dance song "Po ulitse mostovoy." "Souvenir de Russie" is comprised by strict layered songs with introduction and coda: first layer grows out of the theme of urban romance "Chem tebya ya ogorchila," and second – from combination of the above-mentioned dance song and intonations of "Kamarinskaya" song. Comparative analysis of the folklore source and Sor's and Wieniawski's interpretation reveals stylistic features of its adaptation.

The image structure of both works reflects the impressions of Sor and Wieniawski, made in Russia: watching Russian carnival and musical paintings in the Imperial palaces, squares, and salons during the challenges of 1825. Foreign composers could hear Russian folk songs on the road, in capitals and provinces, when playing jukeboxes, in contemporary works, and see in song collections, including one by N. Lvov and I. Prach. Russian ethnomelos in Sor's and Wieniawski's reception is within the classical-romantic style, remaining popular in modern instrumental performance.

Keywords: Russian ethnomelos, F. Sor "Souvenir de Russie," H. Wieniawski "Le Carnaval Russe."

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-72-82

Русские народные мелодии, бытовавшие в деревнях и городах России с глубокой древности, распространялись по другим странам и континентам разными способами, видоизменяясь мелодически и ритмически, фактурно и темброво. Они обретали свою среду бытования в новых условиях, порой лишаясь столь важного, именно для песни, словесного текста, либо забытого, либо неточно переведенного, либо просто не нужного в композиторском инструментальном сочинении, сохраняя при этом свои этногенетические признаки.

Рецепция русского этномелоса иностранцами имела разный историко-культурный, биографический и собственно музыкальный контексты. Относительно последней трети XVIII – начала XIX века данная проблематика затрагивалась в трудах А. А. Альшванга, Е. А. Зайцевой, Л. М. Золотницкой, Л. В. Кириллиной, М. А. Сапонова, Е. И. Чигарёвой, Б. С. Штейнпресса [1; 6; 7; 9; 10; 11; 13; 17; 21; 23].

В данной статье рассмотрим процесс трансформации лишь двух жанров русского этномелоса (плясовых песен и романса) в произведениях двух авторов: испанского гитариста Фернандо Сора (1778-84–1839) и польского скрипача еврейского происхождения Генриха Венявского (1835–1880), судьбы которых переплетены с музыкальной культурой России XIX века.

Биографические причины и социокультурные поводы обращения Ф. Сора и Г. Венявского к русским народным песням были рассмотрены в нашей статье «Souvenir de Russie: Фернандо Сор и Генрих Венявский – русские иностранцы» [9]. Остановимся в настоящей работе более детально на двух сочинениях названных композиторов: «Воспоминание о России» («Souvenir de Russie») Фернандо Сора и «Русский карнавал» («Le Carnaval Russe») Генриха Венявского.

Оба избранных для изучения музыкальных произведения представляют собой вариационную форму. «Русский карнавал» основан на одной народной песне, «Воспоминание о России» – на трёх. В обоих вариационных циклах фигурируют варианты одной и той же русской народной плясовой – «По улице мостовой», а также интонации «Камаринской», объединяющие опусы (№ 11 Венявского и № 63 Сора) двух русских иностранцев, написанные с разницей примерно в 20 лет. В процессе изложения материала целесообразно отказаться от хронологической последовательности создания названных произведений и, наоборот,

рассмотреть их ретроспективно: сначала однотемное сочинение Г. Венявского, а затем – многотемный дуэт Ф. Сора, двигаясь от единичного к множественному.

Для Генриха Венявского первое пятилетие жизни в России, соответствовавшее раннему периоду его творчества (1848–1852), было ознаменовано созданием круга сочинений[1], в которых композитора привлекал русский колорит, будь то русская образность, авторская или народная по происхождению мелодика. «Русский карнавал» и «Воспоминание о Москве», вышедшие из-под его пера в 1852 году[2], ознаменовали творческую кульминацию данного периода. Ставшие в России весьма популярными, эти сочинения объединяли в себе и русский тематизм, и классическую форму вариаций, и свободную романтическую интерпретацию скрипача-виртуоза своих опусов.

Так как данное исследование направлено на поиск композиторских сочинений на фольклорной основе, то оставим за скобками «Souvenir de Moscou», а сосредоточим наше внимание на «Le Carnaval Russe».

Карнавалы[3] в Европе предшествовали периоду Великого поста. В России карнавал приобрел свою популярность в петровские и екатерининские времена. Начиная с XVIII века он соответствовал Сырной седмице – Масленице с гуляниями на площадях, катаниями на санях, «бешеными»[4] свадьбами, обрядами и представлениями. Это радостное и очень значимое время в народном календаре, когда надо, как гласит народная поговорка, «не только наесться до перхоты и напиться до икоты, но и напеться до надсаду, наплясаться до упаду». Масленица – праздник шумный, эмоциональный, веселый.

В XIX веке в Москве и Санкт-Петербурге карнавалы и маскарады устраивались и при дворе, и в домах столичной знати. Живя и гастролируя в России, Генрих Венявский мог наблюдать картины и светской, и народной жизни, синтезируя западноевропейские и российские впечатления. Его выбор в качестве тематического материала произведения русской народной популярной плясовой песни «По улице мостовой» говорит о большом интересе к национальному мелосу, а следовательно, и народному празднику.

В художественной культуре тема карнавала поистине фонтанирует сюжетами и образами: в литературе – Ф. Рабле, И. Гёте, Дж. Байрон, Т. Готье, Н. Гумилёв и другие; в музыке – «Венецианские карнавалы» А. Кампра, Н. Паганини, Г. Эрнста, Ж.-Б. Арбана, «Венский карнавал» Р. Шумана. Карнавал на Масленицу – это поистине музыкальное шествие сквозь века и страны, объединяющее также имена В. А. Моцарта и А. Г. Шнитке с разницей событий в два столетия (1783, 1975). Об этом пишет Е. И. Чигарёва, анализируя первую версию 1975 года сочинения «Moz-Art» в очерке «О комическом у Альфреда Шнитке (юмор, ирония, гротеск)»: «И действительно, в различных версиях пьесы Шнитке есть указание в скобках: “по эскизам Моцарта K. 416 d”. Это эскиз к пантомиме [K. 446/416 d, сохранился только эскиз скрипичной партии], которая в костюмах персонажей комедии dell’arte

---

[1] «Князю Н. Юсупову – скрипачу-дилетанту – Г. Венявский посвятил одно из своих известных произведений “Rondo Russe de Concert”. Издал это произведение композитор под названием “Элегантное рондо” (op. 9 № 2). Сочинение датировано 1848 годом, создано в Петербурге)» [5, с. 16]. Сохранились в рукописи: «Романс без слов» в характере русского городского романса (1848), Вариации на тему малорусской песни «Ехал козак за Дунай» (1848), Большой концертный дуэт на тему русского гимна «Боже, Царя храни!» G-dur (совместно с Юзефом Венявским) на тему А. Ф. Львова (1851). «Souvenir de Moscou» или «Воспоминание о Москве» (соч. 6), как известно, основано на двух романсах А. Е. Варламова, а именно – «Красный сарафан» на стихи Н. Г. Цыганова и «Оседлаю коня» на текст А. Тимофеева (1852).

[2] Как указывает В. Григорьев: «Г. Венявский исполнял “Русский карнавал” уже в 1851 году, затем расширил и издал в 1853 году» [5, с. 16].

[3] Происхождение слова в итальянском языке основано на выражении *carne levare* «удалять мясо». Имеется в виду отказ от употребления мяса, иными словами – переход от «мясоеда» к «мясопусту».

[4] Свадебный обряд, имевший такие важные этапы, как «сватовство», «рукобитие», «девишник» и «мальчишник», «выкуп невесты», «родительское благословение», сокращался до минимума, так как во время Великого поста и до Красной горки по православному обычаю жениться было запрещено.

разыгрывалась в 1783 году на Масленицу на венском балу. Сценарий и музыка были созданы Моцартом, а сам он исполнял роль Арлекина. Представление наверняка было весёлым и занимательным, оно доставило удовольствие композитору, любившему всевозможные шутки и мистификации ("мы играли поистине славно" – из письма к отцу)» [22, с. 150].

Карнавальный смех и характер праздника, воссозданные Г. Венявским, отражают самую суть карнавала вообще, подмеченную И. Гёте в конце XVIII века, а во второй половине XX – М. М. Бахтиным. В «Путешествии по Италии» Иоганн Вольфганг фон Гёте, размышляя о римском карнавале, высказывает очень ценную мысль: «Римский карнавал – празднество, которое даётся, в сущности, не народу, а народом самому себе» [4, с. 510]. М. М. Бахтин в книге «Творчество Франсуа Рабле» уделяет карнавальности огромное внимание и приходит к выводам, актуальным для настоящего исследования. А именно: «В сущности, это – сама жизнь, но оформленная особым игровым образом. В самом деле, – утверждает автор, развивая мысль Гёте, – карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. <…> Карнавал не созерцают, – в нём ж и в у т, и живут в с е, потому что по идее своей он в с е н а р о д е н (здесь и выше разрядка М. М. Бахтина)» [2, с. 10]. Масленичный смех и ряжение в этот период имели разные формы воплощения[5], в том числе и пародийные, наделенные иронией, юмором, театральностью.

Юмористические импровизации и вариации (Variations et improvisations humoristiques) – авторская ремарка к первой вариации «Русского карнавала» – может быть отнесена и к произведению в целом. Как уже было отмечено в статье «Souvenir de Russie: Фернандо Сор и Генрих Венявский – русские иностранцы» [9], свободные характерные вариации для скрипки и фортепиано основаны на теме русской народной плясовой песни «По улице мостовой», интересовавшей и А. С. Пушкина, и Ф. Сора.

При изложении темы у скрипки мелодия песни звучит дважды. Словно вступая в диалог с солистом, в первой вариации она исполняется фортепиано. Такая диалогичность отражает и словесный текст песни:

По улице мостовой
Шла девушка за водой,
Шла девушка за водой,
За холодной ключевой.
За ней парень молодой,
Кричит: «Девушка, постой!
Красавица, подожди!
Пойдем вместе за водой,
Веселей идти с тобой».
«Ах ты, парень, паренек!
Твой глупенький разумок,
Не кричи во весь народ,
Мой батюшка у ворот…»

Вариантная природа русской плясовой породила ее изложение и вариантное повторение в рамках темы. Возникает впечатление, будто две строфы народного напева звучат как основной тематический материал у скрипки. Её мелодико-ритмические, штриховые и темповые изменения отражают живое импровизационное начало русского этномелоса. Не допуская ни малейшей инерционности, Венявский на протяжении всего сочинения играет композиционной структурой русской плясовой песни, представляющей собой варьированную пару периодичностей, которая имеет следующие пропорции темы:

Схема 1

a a_1 b b_1 a_2 a_2 b_2
4 4 2 2 (12) 4 4 4 (12)

В первой, седьмой и девятой вариации сохраняются двенадцати такты. Вариации со второй по шестую, а также десятая и одиннадцатая структурно изменены в сторону уменьшения до квадратных восьми (№ 6) или шестнадцати так-

[5] См. об этом: Понырко В. М. Масленичный смех // Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Понырко В. М. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – С. 175–203 [15]; Зайцева Е. А. Музыка русского народного календаря в контексте традиционных верований: исследование. – Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing, 2015. – 414 с. [8, с. 317].

тов (№ 2–5, 10–11). Это происходит при помощи изъятия повтора первой фразы. Соответственно, форма вариации преображается при повторении тематизма в периодичность пар (термин В. П. Бобровского):

Схема 2

a b a b

4 4 4 4

Минорная (одноимённая главной тональности) восьмая вариация за счёт трели у скрипки на доминантовом ходе в основную тональность G-Dur соответствует девяти тактам. В масштабной (8+7+17+2) финальной двенадцатой вариации многократно меняется и размер ($\frac{2}{4}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{2}{4}$; $\frac{4}{4}$), и темп (*Allegro con fuoco, Maestoso – ritardande, Piu Andante – poco piu lento, Largo*). Лаконичная четырехтактовая кода в темпе Presto основана на аккордовой фактуре и у скрипки, и у фортепиано.

В музыкальной ткани сочинения соединяются виртуозность и изобразительность. Почти зримые герои, а может быть, маски русского карнавала, сменяют друг друга: величавые персоны, важно гуляющие по бульварам (движение мелодии по звукам трезвучия в теме и вариациях), подвыпивший весельчак (восходящие хроматизмы к устойчивым ступеням – вариация № 9, 4–6 такты), галантный кавалер (романсовые интонации с задержаниями – 3-й такт девятой вариации), человек, читающий наставления (монологичность на органном пункте), игривые болтуны (переклички скрипки и фортепиано) и, наконец, комичные «комариные» трели скрипки в высоком регистре на *p* (словно флексотон) – образы и соответствующие им средства музыкальной выразительности, вызывающие в памяти романсы А. С. Даргомыжского, страницы из «Времен года» П. И. Чайковского.

Контрастность усиливается и динамически, и за счет различных исполнительских приёмов, доходящих в финальной вариации до двухрегистрового звучания скрипки, создающего на фоне фортепиано радостную, почти кустодиевскую, картину солнечного праздника, наполненного светом, шутками, сарказмом и лирикой.

При исполнении «Русского карнавала», как отмечали современники, Венявский всегда старался особенно подчеркнуть колористическое разнообразие вариаций. Его скрипка, «<…> покорная смелым и прихотливым движениям смычка, как бы распадалась на несколько инструментов, из которых каждый имел свои собственные самобытные звуки» («Воронежские губернские ведомости», 1851, № 47, с. 362) [5, с. 75].

Таким образом, рецепция русской народной плясовой песни породила сочинение для скрипки и фортепиано Генриха Венявского – яркое концертное произведение, отражающее черты русского карнавала.

Фантазия «Souvenir de Russie»[6] Ф. Сора на темы русских народных песен изысканно соединяет и впечатления от русского музыкального фольклора, и образы, родившиеся в императорских дворцах, на площадях и в столичных салонах в переломный период русской истории[7]. Об опусе 63 Фернандо Сора для двух гитар существует немало легенд. Одна, изложенная в статье Н. Ивановой-Крамской, повествует о том, что это было последнее сочинение композитора, обнаруженное на рабочем столе после его кончины. Другая, – фигурирующая в книге Б. Вольмана «Гитара в России», сообщает о том, что из России в Париж он увез «Souvenir de Russie» [12; 3; 9]. Возможно, этот гитарный дуэт отражал и синтезировал не только парное, но и коллективное музицирование, столь характерное для русского искусства того времени в целом и вокального фольклора в частности.

Дуэт основан на русских народных песнях «Чем тебя я огорчила» и «По улице мостовой», опубликованных в сборнике Н. Львова – И. Прача [16, № 41, с. 61; № 101 с. 122], и представляет

[6] Подобно «Русскому карнавалу» Г. Венявского, вслед за Венецианскими и Венским, «Воспоминание о России», или «Souvenir de Russie» – название типовое. Упомянем в связи с этим одноимённое сочинение И. Брамса, а также опус Ф. Бейера, где издателем французское «Hommage a la Russie» (уважение к России) для простоты восприятия переведено как «Воспоминание о России».

[7] Речь идёт о периоде приезда Ф. Сора в Россию, совпавшем со сменой престола и восстанием декабристов [9; 18; 24].

собой двойные «пластовые»[8] строгие фигурационные вариации с интродукцией и кодой. Интонации «Камаринской», которую исследователи этого сочинения не замечали, можно услышать в завершении второй темы и вариациях на неё.

Как справедливо отмечал В. А. Цуккерман в исследовании «Вариационная форма», «исторической основой этого типа [двойных вариаций – по типу пластов. – *Е. З.*] послужили широчайше распространенные в народно-музыкальных культурах контрастные последования и сцепления – медленное и быстрое, певучее и подвижное, лирическое и плясовое, минорное и мажорное. Как видно из перечня, они носят характер восходящей либо в прямом – динамическом смысле, либо в общеэстетическом отношении. На этой основе вырастают различные контрастные сочетания в профессиональной музыке. Такими были распространенные в русской музыке первой половины XIX века «сдвоенные песни», где за медленной лирической следовала быстрая плясовая. Куплетная структура каждой из песен уже сама по себе приближает общую форму к двойным вариациям; если же куплетность сопряжена с бóльшими или меньшими изменениями, то близость эта соответственно возрастает. Таков, например, Концертный дуэт для двух сопрано, хора и оркестра Кашина, где сочетаются две песни в вариационно-куплетной форме – медленная, лирическая “Лучина” и оживленная, темпераментная “Вдоль по улице молодец идет”» [20, с. 161].

В данном случае логика Ф. Сора по всем названным выше параметрам соответствует наблюдениям В. А. Цуккермана, а именно: изменение темпа (Andante moderato – Allegretto); певучее изложение первой темы, которое обусловлено поздним лирическим жанром городского романса, а подвижное звучание второго пласта вариаций связано с единением двух народных плясовых мелодий, и, наконец, тональный план сочинения представляет собой движении от e-moll к одноимённому E-Dur.

Схема 3

Интродукция	Вариации 1	Вариации 2
e–G–a–H	e–E–e–a	E–H–e–G–H–E

Кроме «сдвоенных песен» в «Воспоминании о России» существенными жанровыми элементами являются также марш и фанфара, звучащие в интродукции и в ходе от вариации 2.5 к 2.6. Учитывая исторический контекст пребывания Ф. Сора в России, как отмечалось выше, пришедшегося на период восстания декабристов и смены государей, а также создание им в это время Траурного марша на смерть Александра I и балета «Геркулес и Омфала» по случаю коронации Николая I, представляется естественным претворение этих, по определению А. Сохора, массово-бытовых жанров [19, с. 294], будто отразивших жизнь народа на фоне периода потрясений. Время остановившееся, застывшее в памяти, отражено в вариации 1.6, исполняемой флажолетами: музыка напоминает звучание часов с курантами, звенящими в роскошном аристократическом столичном особняке, или счастливое воспоминание, потонувшее в реке времени навсегда.

Прежде чем мелодия первой темы обретает свой законченный облик, в интродукции она звучит в увеличении в G-dur, затем в a-moll и H-dur, её первозданность и целостность формируются не сразу. В основной тональности e-moll тема первого пласта вариаций изложена в простой двухчастной репризной форме с выписанным варьированным повторением каждой из частей. Вариации опираются на поочерёдное у двух гитар проведение солирующей мелодии с аккомпанементом, а также на имитационно-полифонические приёмы развития.

[8] Термин *вариации пластов* предложен В. А. Цуккерманом: «Обычно композитор удовлетворяется той степенью разнообразия, какую обеспечивает самый процесс варьирования данной темы. Но не во все исторические периоды и не во всех жанрах варьирование связано с изменениями большой значительности и глубины. Отсюда и рождается мысль об усилении вариационных преобразований посредством контраста с новой темой, развиваемой тем же путем, то есть варьируемой. Одно-темная форма, таким образом, превращается в двух-темную, иначе говоря, в двойные вариации. Обратимся ко второму, уже частично затронутому типу двойных вариаций – типу пластов. Если контраст тем, образов иногда выдвигался на передний план даже в первом типе, то здесь он, безусловно, является исходным пунктом композиторского замысла. При этом вариационность оказывается средством (здесь и выше разрядка В. А. Цуккермана) для того, чтоб с желаемой полнотой и разнообразием оттенков развернуть оба сопоставляемых начала» [20, с. 153].

Вторая тема, подобно сочинению Венявского, – это варьированная пара периодичностей, имеющая двенадцатитактовую структуру 4+4+2+2. В отличие от сочинения польского мастера, у Сора структурным изменениям она подвергается лишь в коде, а вариации второго пласта остаются строгими.

Сравнительный анализ вариантов русских песен и тем гитарных мелодий Сора свидетельствуют о трансформации русского песенного фольклора под воздействием гомофонно-гармонического стиля, классической гармонии и формы. Это красивейшее произведение Фернандо Сора говорит о том, что для испанца, живущего во Франции, воспоминание о России незабываемо, а увезенный в Париж «Souvenir de Russie» стал одним из репертуарных сочинений отечественных и зарубежных гитаристов.

Нотные примеры, выявляющие интонационные связи сочинений Фернандо Сора и Генриха Венявского (для сравнительного анализа оригинальные тональности изменены), позволяют понять нюансы трансформации образцов русского этномелоса (см. Пример 1). Две плясовые песни: «По улице мостовой» и «Камаринская» изменены ритмически, мелодически, декорированы орнаментикой, адаптированы в связи со спецификой конкретных инструментов (гитара, скрипка). Вокальная специфика мелодики обрела инструментальные черты. Линеарные контуры мелодии: волнообразные в первых двух фразах и представляющие собой мелодию «вершина-источник» (термин Л. А. Мазеля) в третьей и четвёртой – тождественны. Не трудно заметить, что вариант, используемый Сором, более ранний, нежели вариант Венявского, впитавший признаки городской песни с движением по мажорному квартсекстаккорду. Такое сравнение показывает, как русские народные мелодии, подобно скрипичной партии Моцарта в сочинении Шнитке, могут через время и пространство соединять двух композиторов из разных стран – Ф. Сора и Г. Венявского, впечатлённых русским национальным мелосом.

Переходя к выводам, следует отметить, что русский этномелос как фольклорный прототип композиторских сочинений питал и питает музыкальное творчество иностранцев, как посетивших в том или ином качестве наше Отечество, так и воспринимавших русское искусство удалённо. В обоих рассмотренных выше примерах авторами были избраны поздние образцы русского песенного фольклора: возникновение «Камаринской» можно датировать XVII веком [7], городской романс «Чем тебя я огорчила»[9] и плясовая «По улице мостовой», скорее, относятся к XVIII столетию. Популярность названного романса подтверждается тем, что он использовался в качестве тематического материала, кроме Ф. Сора, Д. Штейбельтом, Дж. Филдом, А. О. Сихрой. Плясовая «По улице мостовой», кроме Сора и Венявского, привлекла внимание А. Ф. Львова в опере «Русский мужичок и французские мародёры в 1812 году» [11, с. 136]. Доглинкинская «Камаринская» по количеству композиторских претворений, пожалуй, занимает лидирующее место: упомянем в связи с этим Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, И. Ярновика, П. Враницкого-Й. Кински, Ж.-П. Рода, Дж. Крамера, И. Н. Гуммеля, А. Э. Гретри и др.

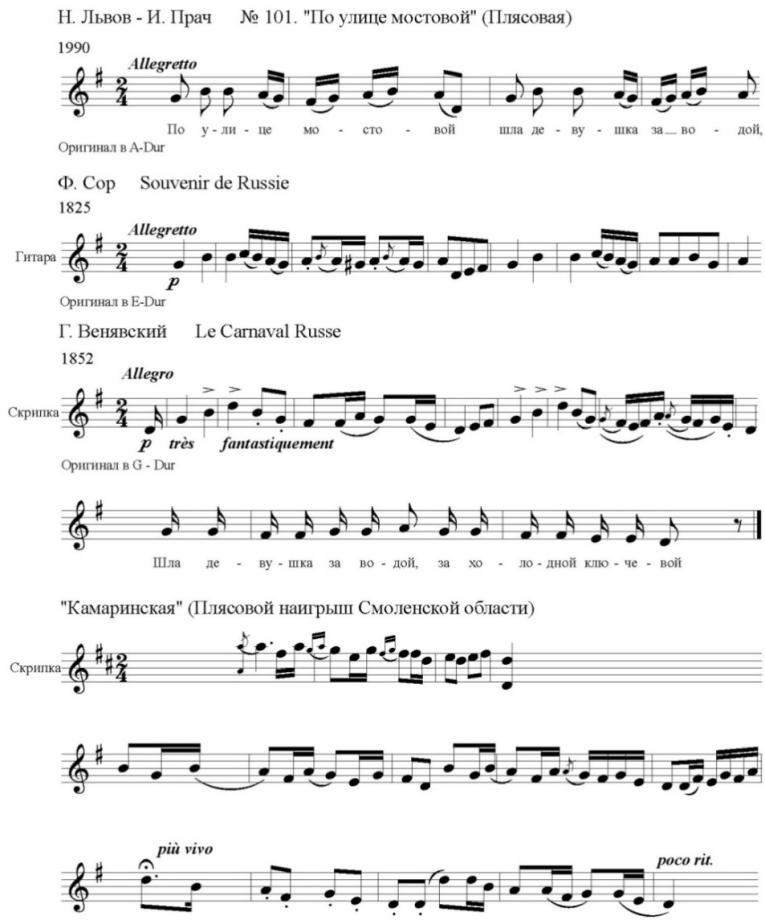
Бытовали эти песни как в провинции, так и в столицах, включая Москву, Санкт-Петербург, Вену. Услышать их Сор и Венявский могли и в русских салонах, в которых они концертировали или бывали в качестве гостей[10], и в бытовой среде – улица, площадь, постоялый двор, и при звучании игровых автоматов – шарманок, шкатулок, табакерок, могли увидеть в печатном варианте – нотные сборники, сочинения современников.

---

[9] На данный типовой напев распеваются и слова «Ах, когда б я прежде знала».

[10] Приведем впечатления В. А. Жуковского и А. Н. Булгакова о салонных выступлениях Ф. Сора, опубликованные Н. Ивановой-Крамской в статье «Фернандо Сор в России (225 лет со дня рождения)». В. А. Жуковский – Ивану Козлову, ослепшему и страдающему параличом ног: «…Жаль мне очень, что ты был болен. Нельзя ли тебе, вместо того, чтобы приехать обедать к нам завтра, приехать в пятницу ввечеру? Будет Сор и музыка. Приезжай часу в 8-м. Проведем приятно вечер. Жуковский» [12, с. 35]. Московский почтмейстер А. Н. Булгаков в январе 1824 года сообщает: «Вчера пел и играл на гитаре Сор, муж парижской танцовщицы Гюлень. Поет незавидно, а играет хорошо» [12, с. 35]. И ещё: «Вчера обедал я у именинника Гагарина. Сидел возле графини Бобринской… После обеда слышал я гитариста Сора. Ну, уж талант! Гитара делается арфою, гармоникою, мандолиною, даже трубами. Иной раз побожишься, что играют две гитары: он в одно время играет и тему, и аккомпанемент. Множество вкусу. Я так его заслушался, что чуть не опоздал в любезную мою “Сандрильону” (Золушку), коей так люблю самое начало» [12, с. 35].

Пример 1



Сравнительный анализ этномелодических образцов, претворенных в творчестве испанца, жившего в Париже, и поляка еврейского происхождения, периодами жившего и умершего в России, свидетельствует о трансформации народных вариантов напева под воздействием классических и романтических тенденций, выраженных в изменении лада, ритмики, фактуры, мелодического контура. Венявский трансформирует структуру темы (12 тактов – 8 тактов), что в музыкальном фольклоре невозможно, ибо структура напева является одним из константных стилевых признаков этномелодического образца. «Чужое» – русское народное мышление, запечатленное в песне, пропущенное через призму композиторского творчества, ставшее «своим» в опусах Сора и Венявского, – процесс абсолютно естественный по отношению к композиторам разных эпох и государств, воплощавшим музыкальный фольклор иной страны [14].

Уникальность русских песен, формирующих поток национальной эмоциональности и интеллекта, Сором и Венявским интерпретирована для национальных инструментов их этносов: испанская гитара, без которой невозможно древнейшее традиционное искусство *Cante jondo*; скрипка и ее предшественники (генсле, мазанки, марины…) как солирующий и аккомпанирующий инструмент в польской и еврейской культуре. Возникающий в данном контексте диалог культур способствует, с одной стороны, восприятию русского этномелодического зерна в новом ракурсе его бы-

тования, а с другой, – подобно каррарскому мрамору, украшающему Ватикан, Лондон, Валенсию, русские народные мелодии обретают новую жизнь в композиторских сочинениях, не потерявших своей актуальности в исполнительском репертуаре XXI века.

Литература

1. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1977. – 448 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1965. – 527 с.
3. Вольман Б. Л. Гитара в России. – Л.: Гос. музык. изд-во, 1961. – 179 с.
4. Гёте И. В. Путешествие в Италию / пер. Н. А. Холодковского // Гёте И. В. (1749–1832). Собр. соч.: в 13 т.: юбилейное изд. / под общ. ред. А. В. Луначарского, М. Н. Розанова; вступ. ст. А. В. Луначарского. – М.; Л.: Гос. изд. худож. лит., 1932. – Т. XI. – 621 с.
5. Григорьев В. Ю. Генрик Венявский. – М.: Музыка, 1966. – 118 с.
6. Зайцева Е. А. Бурлацкая «Эй, ухнем» в творчестве зарубежных композиторов XX века // Вопросы музыкознания: Теория. История. Методика: сб. науч. ст. / ред. кол.: Л. Бакши, О. Фадеева. – М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2017. – Вып. 10. – С. 277–286.
7. Зайцева Е. А. Из Севска в Вену: доглинкинская «Камаринская» в западноевропейской музыке // Вестн. славян. культур: науч. журн. – 2018. – Т. 48. – Июнь. – С. 264–279.
8. Зайцева Е. А. Музыка русского народного календаря в контексте традиционных верований: исследование. – Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing, 2015. – 414 с.
9. Зайцева Е. А. Souvenir de Russie: Фернандо Сор и Генрих Венявский – русские иностранцы // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2020. – № 51. – С. 148–155.
10. Золотницкая Л. М. Даниэль Штейбельт: в тени Бетховена, между Наполеоном и Россией. – СПб.: Композитор, 2011. – 120 с.
11. Золотницкая Л. М. А. Ф. Львов // Россия • Европа. Контакты музыкальных культур: сб. науч. тр. Проблемы музыкознания 7 / отв. ред. и сост. Е. С. Ходорковская. – СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 1994. – С. 116–156.
12. Иванова-Крамская Н. А. Фернандо Сор в России (225 лет со дня рождения) // Гитаристъ. – 2004. – № 1. – С. 35–37.
13. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. – М.: Композитор, 2007. – 376 с.
14. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. – М.: Владос, 2003. – 248 с.
15. Понырко В. М. Масленичный смех // Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Понырко В. М. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – С. 175–203.
16. Русские народные песни, собранные Николаем Львовым, положенные на музыку Иваном Прачем и опубликованные в 1790–1806 годы / изд. подгот. Е. Е. Васильевой, В. А. Лапиным. – СПб.: Композитор, 2012. – 216 с.
17. Сапонов М. А. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвига Шпора, Роберта Шумана. – М.: Дека-ВС, 2004. – 339 с.
18. Сассер У. В поисках Сора // Гитаристъ. – 2004. – № 1. – С. 29–34.
19. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. – М.: Музыка, 1971. – С. 292–310.
20. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1987. – 239 с.
21. Чигарёва Е. И. Бортнянский и Моцарт: типологические параллели // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: мат-лы Междунар. науч. конф. / отв. ред. Е. Г. Сорокина. – М.: Науч. тр. Москов. гос. консерватории им. П. И. Чайковского, каф. истории русской музыки. – С. 158–170.
22. Чигарёва Е. И. Художественный мир Альфреда Шнитке. Очерки. – СПб.: Композитор, 2012. – 368 с.
23. Штейнпресс Б. С. К творческой истории «Камаринской» // Штейнпресс Б. С. Очерки и этюды. – М.: Совет. композитор, 1980. – С. 283–287.
24. Jeffery B. *Fernando Sor: Composer and Guitarist.* – London, 1994. – 199 p.

References

1. Alshvang A.A. *Ludwig van Beethoven. Ocherk zhizni i tvorchestva [Ludwig van Beethoven. Essay of Life and Creativity]*. Moscow, Muzyka Publ., 1977. 448 p. (In Russ.).
2. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekovya i Renessansa [Creative works of Francois Rabelais and folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965. 527 p. (In Russ.).

3. Volman B.L. *Gitara v Rossii [Guitar in Russia].* Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1961. 179 p. (In Russ.).
4. Goethe J.W. Puteshestvie v Italiyu [Journey to Italy. Translated by N.A. Kholodkovsky]. *Sobranie sochineniy v trinadtsati tomakh. Yubileynoe izdanie. [Collected works in thirteen volumes. Jubilee edition]*. Under the General editorship of A.V. Lunacharsky, M.N. Rozanov; introductory article by A.V. Lunacharsky. Moscow; Leningrad, Gosudarstvennoe izdanie khudozhestvennoy literatury Publ., 1932, vol. 11. 621 p. (In Russ.).
5. Grigoryev V.Yu. *Genrik Venyavskiy [Henryk Wieniawski]*. Moscow, Muzyka Publ., 1966. 118 p. (In Russ.).
6. Zaytseva E.A. Burlatskaya "Ey, ukhnem" v tvorchestve zarubezhnykh kompozitorov XX veka [Burlatskaya "Hey, ukhnem" in the works of foreign composers of the twentieth century]. *Voprosy muzykoznaniya: Teoriya. Istoriya. Metodika: sb. nauch. st. [Questions of musicology: Theory. History. Method. Collection of scientific articles]*. Editorial Board: L. Bakshi, O. Fadeeva. Moscow, Moscow A. Schnittke State Music Institute Publ., 2017, iss. 10. pp. 277-286. (In Russ.).
7. Zaytseva E.A. Iz Sevska v Venu: doglinkinskaya "Kamarinskaya" v zapadnoevropeyskoy muzyke [From Sevsk to Vienna: doglinkinskaya "Kamarinskaya" in Western European music]. *Vestnik slavyanskih kul'tur: nauchnyy zhurnal [Bulletin of Slavic cultures. Scientific journal]*, 2018, vol. 48, pp. 264-279. (In Russ.).
8. Zaytseva E.A. *Muzyka russkogo narodnogo kalendarya v kontekste traditsionnykh verovaniy: issledovanie [Music of the Russian folk calendar in the context of traditional beliefs. A study]*. Saarbrücken, LAMBERT Academic Publishing Publ., 2015. 414 p. (In Russ.).
9. Zaytseva E.A. Souvenir de Russie: Fernando Sor i Henryk Wieniawski – russkie inostrantsy [Souvenir de Russie: Fernando Sor and Henryk Wieniawski – Russian Foreigners]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 51, pp. 148-155. (In Russ.).
10. Zolotnitskaya L.M. *Daniel Shteibelt: v teni Beetkhovena, mezhdu Napoleonom i Rossiey [In Beethoven's shadow, between Napoleon and Russia]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2011. 120 p. (In Russ.).
11. Zolotnitskaya L.M. A.F. Lvov [Lvov]. *Rossiya-Evropa. Kontakty muzykal'nykh kul'tur. Sbornik nauchnykh trudov. Problemy muzykoznaniya 7 [Russia-Europe. Contacts of musical cultures. Collection of works. Problems of musicology 7]*. Executive editor and compiler E.S. Khodorkovskaya. St. Petersburg, Rossiyskiy institut istorii iskusstv Publ., 1994, pp. 116-156. (In Russ.).
12. Ivanova-Kramskaya N.A. Fernando Sor v Rossii (225 let so dnya rozhdeniya) [Fernando Sor in Russia (225th anniversary)]. *Gitarist" [Guitarist]*, 2004, no. 1, pp. 35-37. (In Russ.).
13. Kirillina L.V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Chast' 3. Poetika i stilistika [Classical style in music of the 19th – early 20th century. Part 3. Poetics and stylistics]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2007. 376 pp. (In Russ.).
14. Nazaykinskiy E.V. *Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow, Vlados Publ., 2003. 248 p. (In Russ.).
15. Ponyrko V.M. Maslenichnyy smekh [Maslyanitsa laughter]. *Likhachev D.S., Panchenko A.M., Ponyrko V.M. Smekh v drevney Rusi [Laughter in Old Russia]*. Leningrad, Nauka Publ., 1984, pp. 175-203. (In Russ.).
16. *Russkie narodnye pesni, sobrannye Nikolaem Lvovym, polozhennye na muzyku Ivanom Prachem i opublikovannye v 1790-1806 godakh [Russian folk songs collected by Nikolai Lvov, set to music by Ivan Prach and published in 1790-1806].* The publication was prepared by E.E. Vasilyeva and V.A. Lapin. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2012. 216 p. (In Russ.).
17. Saponov M.A. *Russkie dnevniki i memuary Rikharda Vagnera, Lyudviga Shpora, Roberta Shumana [Russian diaries and memoirs of Richard Wagner, Ludwig Spohr, Robert Schumann]*. Moscow, Deka-VS Publ., 2004. 339 p. (In Russ.).
18. Sasser U. V poiskakh Sora [In search of Sor]. *Gitarist" [Guitarist]*, 2004, no. 1, pp. 29-34. (In Russ.).
19. Sokhor A.N. Teoriya muzykalnykh zhanrov: zadachi i perspektivy [Theory of musical genres: problems and prospects]. *Teoreticheskie problemy muzykalnykh form i zhanrov. Sbornik statey [Theoretical problems of musical forms and genres. Collection of articles]*. Compiled by L.G. Rappoport. Moscow, Muzyka Publ., 1971, pp. 292-310. (In Russ.).
20. Zuckerman V.A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma. [Analysis of musical works. Variational form]*. Moscow, Muzyka Publ., 1987. 239 p. (In Russ.).
21. Chigareva E.I. Bortnyanskiy i Mozart: tipologicheskie paralleli [Bortnyansky and Mozart: typological parallels]. *Bortnyanskiy i ego vremya. K 250-letiyu so dnya rozhdeniya D.S. Bortnyanskogsho. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii [Bortnyansky and his time. To Bortnyanskiy's 250th anniversary. Materials of the international scientific conference]*. Executive editor E.G. Sorokina. Moscow, Scientific Works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Department of Russian Music History Publ., 2003, pp. 158-170. (In Russ.).

22. Chigareva E.I. *Khudozhestvennyy mir Alfreda Shnitke. Ocherki [The artistic world of Alfred Schnittke. Essays]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2012. 368 p. (In Russ.).
23. Shteinpress B.S. K tvorcheskoy istorii "Kamarinskoy" [To the creative history of Komarinskaya]. *Shteinpress B.S. Ocherki i etyudy [Essays and etudes]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1980, pp. 283-287. (In Russ.).
24. Jeffery B. *Fernando Sor: Composer and Guitarist*. London, 1994. 199 p. (In Engl.).

УДК 782

«УТОПЛЕННИЦА» Н. В. ЛЫСЕНКО: НАЦИОНАЛЬНАЯ УКРАИНСКАЯ ОПЕРА О МОРСКОЙ ДЕВЕ

Верба Наталья Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: verba.natalia@yandex.ru

Статья посвящена малоизвестному произведению на русалочью тематику – опере Н. В. Лысенко «Утопленница» (1883) на либретто М. Старицкого по повести Н. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница». Автор рассматривает созданные украинским композитором образы оперы в контексте проблематики архетипического, выявляя знаковые для музыкальной характеристики русалки средства выразительности. В статье подчеркивается, что способы запечатления русалочьего образа в опере Н. В. Лысенко коррелирует с теми, к которым прибегали независимо друг от друга разные авторы основанных на сюжете о морской деве произведений, например, Э. Т. А. Гофман, А. Ф. Львов, А. Лорцинг, А. С. Даргомыжский, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков и др. В числе таких средств выразительности – особые интонационные, фактурные, тембровые решения, обусловленные самим архетипическим образом морской девы.

В статье применены как традиционные методы интонационного и сравнительного анализа, так и современные, пришедшие в музыковедение из смежных сфер, например, метод интертекстуального анализа. Цель аналитических блоков статьи состоит в том, чтобы обосновать значимость архетипических оснований образа для выбора определенных способов его претворения в искусстве и показать закономерность интертекстуальных параллелей между произведениями на русалочью тематику. Выводы о единой интонационной природе музыкального образа русалки, а также схожих способах воплощения в музыке мифологемы воды проиллюстрированы рядом нотных примеров.

Ключевые слова: архетипический образ, морская дева, оперы на сюжет о русалке, интертекстуальные связи.

"THE DROWNED WOMAN" BY N.V. LYSENKO: UKRAINIAN NATIONAL OPERA ABOUT THE SEA MAIDEN

Verba Natalya Ivanovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Musical Education and Study, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: verba.natalia@yandex.ru

The article is devoted to a little-known work on the mermaid theme – N.V. Lysenko's Opera *The Drowned Woman* (1883) to the libretto by M. Staritsky based on N. Gogol's novella *May Night, or the Drowned Woman*. The author examines the images of Opera created by Ukrainian composer in the context of the archetypal problem, identifying the means of expression that are significant for the musical characteristics of the mermaid. The author emphasizes that the characteristic of the mermaid image in N.V. Lysenko's opera correlates with the ways of capturing the image of the sea maiden in music art, which were used independently by different authors of works based on the story of the sea maiden, e.g. E.T.A. Hoffman, A.F. Lvov,

A. Lorzing, A.S. Dargomyzhsky, P.I. Tchaikovsky, N.A. Rimsky-Korsakov and others. Several special means of expression should be noted. There are special intonation, texture, and timbre solutions determined by the archetypal image of the sea maiden among them.

The article uses both, traditional methods of intonation and comparative analysis, as well as modern methods that have come to musicology from related fields, such as the method of intertextual analysis. The purpose of the analytical blocks of the article is to justify the significance of the archetypal foundations of the image for the choice of certain ways of its implementation in art and to show the regularity of intertextual parallels between works on the mermaid theme. Conclusions about the unified intonation nature of the musical image of the mermaid, as well as similar ways of embodying the water mythologeme in music, are illustrated by a number of musical examples.

Keywords: archetypal image, the virgin of the sea, operas on the plot about mermaid, intertextual links.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-82-94

В ряду опер на русалочью тему русский неискушенный слушатель, пожалуй, первыми назовет «Русалку» А. С. Даргомыжского и «Майскую ночь» Н. А. Римского-Корсакова. Знатоки музыкальной культуры наверняка вспомнят оперу А. Дворжака, а уж исследователи и профессионалы назовут еще русские и немецкие оперы об Ундине, созданные Э. Т. А. Гофманом, А. Лорцингом, А. Ф. Львовым, П. И. Чайковским.

Оперу Николая Витальевича Лысенко «Утопленница» в России знают немногие, да и то, скорее, в профессиональных кругах. Однако она хорошо известна на Украине благодаря прославленному имени ее творца – основоположника украинской классической музыки и зачинателя профессионального музыкального образования в стране. Лысенко приобрел неофициальное, но столь ёмкое в информативном отношении прозвище «гетмана украинской музыки» в том числе благодаря своей подвижнической деятельности по сбору, обработке, популяризации украинских народных песен, с которыми он обращался бережно, любовно и мастерски.

Николай Витальевич получил прекрасное образование и обладал недюжинной эрудицией[1], приобрел основательную профессиональную базу в Лейпцигской консерватории у К. Рейнеке, И. Мошелеса, Э. Рихтера и Э. Венцеля[2] и затем совершенствовался в мастерстве композиции и оркестровки в Петербургской консерватории у Н. А. Римского-Корсакова[3]. Н. В. Лысенко стал

[1] Будущий композитор после завершения превосходного домашнего образования (достойным особого внимания является тот факт, что русскому языку его обучал А. А. Фет) поступил на факультет естественных наук Харьковского университета, а затем продолжил обучение в Киевском университете, который и окончил в 1864 году, а спустя год получил ученую степень кандидата естественных наук.

[2] Сам Н. В. Лысенко, впрочем, совсем не в восторженных тонах отзывался об этом периоде своего становления как музыканта. Отмечая в письмах несомненную пользу от занятий по фортепиано с Э. Венцелем, он вместе с тем осознает малую результативность своего пребывания стенах Лейпцигской консерватории для его роста именно как композитора. Красноречиво высказывание Н. В. Лысенко о необходимости другой почвы для развития своей индивидуальности: «Я взял у немца в Лейпцигской консерватории науку его о музыке, но возвратился домой и стал при помощи той науки над своим добром работать, не онемечивая своей песни. Может быть, некоторое время был под влиянием чужой науки, а в дальнейшем уже ясно отмежевал себе “где мое, где не мое”…» [9, с. 118]. Возмущение у него вызывало абсолютное незнание в стенах Лейпцигской консерватории музыки славянских композиторов и авторитарно-изничтожительное мнение об этом пласте мировой музыкальной культуры, которое бытовало там в 60–70-е годы XIX века. Подробно о годах обучения Н. В. Лысенко в Лейпцигской консерватории пишет А. А. Гозенпуд в своей монографии об украинском композиторе [6].

[3] Плодотворное общение с самим Н. А. Римским-Корсаковым и другими «кучкистами», несомненно, сыграло свою роль в разнообразной деятельности Н. В. Лысенко уже по возвращении его на Украину – композитор реализовывал у себя на родине, в общем, весьма сходную с идеологией «Могучей кучки» программу полномасштабной музыкально-просветительской, художественно-творческой деятельности, в осно-

подлинно великой фигурой в украинской музыке, соединив в себе качества гражданина, этнографа-музыковеда, пианиста, дирижера, общественного деятеля, просветителя и организатора, сыграл неоценимую роль в культуре страны, музыкально-образовательных учреждений и значимых мероприятий.

Созданная по Н. В. Гоголю в содружестве с М. Старицким лирико-фантастическая опера «Утопленница» (1871–1883) снискала успех при своих первых постановках[4] и даже в XX веке была в репертуаре украинских театров[5] и выдерживала ряд представлений, в том числе в новой редакции[6]. Однако в текущем репертуаре Харьковского национального академического театра оперы и балета и киевском театре «Национальная опера Украины» присутствуют такие оперы композитора, как «Тарас Бульба» и «Наталка-Полтавка», однако «Утопленницы», к сожалению, нет[7].

Широкому слушателю опера почти неизвестна[8]. Между тем, ее можно считать одним из выдающихся, знаковых произведений среди художественных приношений сюжету о морской деве: либреттист и композитор максимально рельефно, эффектно, ясно, узнаваемо претворили национальные особенности повести Н. В. Гоголя и подлинно малороссийский дух этого шедевра.

Здесь мы должны сделать небольшое отступление от основной нити повествования для того, чтобы уяснить – чем же особенным отличается опера Н. В. Лысенко от других музыкально-сценических версий на русалочий сюжет?

Интерес к русалочьей теме в XIX веке – явление многосмысловое, масштабное и продолжительное. Героиня многочисленных народных легенд, поверий и былин, морская дева обретает поэтическую, живописную, музыкальную «плоть» в огромном числе стихотворений, баллад, повестей, романсов, опер, картин XIX столетия. Причины появления множества произведений на русалочью тему отчасти кроются в обращении творцов к наследию своих стран. Фольклорные экспедиции способствовали «открытию» подлинно народных образов и запечатлели важные вехи формирования национальных школ в Европе и России.

Образ морской девы (ундины, наяды, нереиды, русалки, мавки и т. д.) – один из общих для культур разных народов. Он был «поднят со дна морского» в этом обоюдозначимом для Европы и России процессе обращения к национальным истокам. Образ, с одной стороны, оказался очень

ве которой лежала задача формирования национальной школы. Подвижническая, без преувеличения, работа Н. В. Лысенко привела к созданию Музыкально-драматической школы в Киеве, ставшей фундаментом украинского профессионального музыкального образования в целом, а также явилась мощным импульсом популяризации творчества Т. Шевченко и организации множества исторически значимых музыкальных и – шире – культурных мероприятий, ставших важнейшими вехами в рождении украинской композиторской школы и становлении профессионального художественного образования [6; 9].

[4] Как свидетельствует Г. Б. Бернандт, премьера «Утопленницы» состоялась в Русском театре Одессы 2 января 1885 года при участии крупнейших мастеров украинского театра – В. Грицая, Е. Боярской, М. Заньковецкой, М. Кропивницкого, Н. Садовского, П. Саксаганского. Здесь информация, приводимая Бернандтом, противоречит той, что содержится в воспоминаниях сына Лысенко, который отмечает, что премьерный показ оперы состоялся в Харькове [9]. Впоследствии, в 1887–1888 годах опера была поставлена силами украинской труппы под руководством М. Старицкого в Москве и Петербурге [1, с. 315].

[5] Например, партию Левко в опере «Утопленница» (а также партию Петра из другой прославленной оперы Н. В. Лысенко «Наталка-Полтавка») исполнял И. С. Козловский во время своей службы в рядах РККА, которую совмещал с работой в труппе Полтавского передвижного оперного театра (20-е годы XX века) [8].

[6] В XX веке М. И. Вериковским и М. Ф. Рыльским была предпринята редакция оперы, касающаяся небольших уточнений в тексте, голосоведении хоров, но не меняющая облик оперы. В обновленном виде опера «Утопленница» была поставлена в Киеве 2 сентября 1950 года [1, с. 315].

[7] Рискуем высказать предположение, что причиной тому является не сама опера и ее очевидные художественные достоинства, но острая общественно-политическая ситуация в стране, обусловливающая соответствующий отбор именно *патриотического* репертуара, в особенности из наследия национально значимых авторов. Оперы Н. В. Лысенко «Тарас Бульба» и «Наталка-Полтавка» удовлетворяют этим запросам. Лирико-поэтическая «Утопленница» с ее флёром изысканности, сказки, ирреальности, по-видимому, – нет.

[8] В сети Интернет присутствует радиозапись премьерного показа 1950 года: аудиотрек наложен в ней на кадры-картины из художественного фильма «Майская ночь» и видеорепродукции полотен А. Куинджи [14].

созвучным мировоззрению западного романтизма, аккумулирующего такие важные константы, как идеализм, двоемирие, трагический мотивы, обусловленные расхождением идеала и действительности, и т. д. С другой, он же стал весьма созвучен тенденциям, характерным для русской музыки, обусловленным историко-социальными реалиями.

Благодаря огромной востребованности образа морской девы в художественной практике постепенно накапливался и спектр способов его претворения. В музыке это преимущественно круговое, замкнутое строение мелодики с выраженной секундовой хроматической «сердцевиной», олицетворяющее способность русалки завлечь, обворожить, околдовать: важно то, что такие круговые мотивы присутствуют в произведениях разных авторов, пришедших к таким «кольцеобразным» интонациям совершенно автономно. Подобные замкнутые построения явственно слышатся в партиях Морской Царевны Волховы, Панночки Н. А. Римского-Корсакова и Наташи-Русалки А. С. Даргомыжского[9], оперных партиях Ундин, принадлежащих различным композиторам[10], в многочисленных европейских и русских романсах и кантатах о русалке, наяде, нереиде, Лорелее и т. д. Разные композиторы независимо друг от друга использовали особые средства, ярко претворяющие неуловимую текучесть водной стихии. Это «покачивающиеся» фактурные фигуры, расслоение музыкальной ткани на «дно» и «поверхность», волнообразная динамика, а также определенные способы исполнения – всевозможные арпеджиато, тремоло и т. п. Нужно отметить и преимущественное тяготение к выбору тембров арфы и духовых как инструментов, наиболее ярко претворяющих образ морской девы и породившей ее воды. Существенно также и то, что предпочтительными размерами в чарующих русалочьих «песнях» становятся трехдольные, – по-видимому, также наиболее соответствующие некому «кругу», «кольцу», как наиболее точно передающие томный, чарующий, «полонящий» зов, исходящий от русалки.

Стилистику оперы «Утопленница» Н. В. Лысенко в музыковедческой литературе нередко ставят в зависимость от «Майской ночи» Н. А. Римского-Корсакова. Да, разумеется, обе оперы роднит удивительная красочность фантастических сцен, просветленно гимнические финалы, проникновенная лиричность партий главных героев, ориентация на национальное начало. Вместе с тем, думается, что родство это обусловлено не только влиянием Н. А. Римского-Корсакова, общение с которым, разумеется, сыграло огромную и неоспоримую роль[11], но также самим сюжетом и архетипическим образом русалки, будто «подсказывающей» творцам средства своего запечатления. Поэтому в задачи настоящей статьи не входит сравнительный анализ обеих опер[12] или же прослеживание вполне естественного и очевидного влияния прославленного российского мэтра на становление оркестрового письма украинского композитора, но, скорее, *попытка выхода к общему для них первоисточнику* – архетипическому образу, обусловившему особенности самого фольклорного сюжета и его художественных версий и определившему очень схожие средства воплощения в произведениях разных авторов, причем не только самого Н. А. Римского-Корсакова и Н. В. Лысенко.

В самом деле, волшебное впечатление от музыкальных картин украинской природы в опере Н. В. Лысенко в той же мере, что и воздействием приобретенного в Петербурге опыта общения

---

[9] Подробный анализ образа морской девы и средств его воплощения в произведениях А. С. Даргомыжского и Н. А. Римского-Корсакова представлен в публикациях автора настоящей статьи [3; 5].

[10] Здесь автор также вынужден сослаться на собственные ранее опубликованные работы, в которых содержится детальный анализ архетипического образа морской девы и способов его претворения в операх на сюжет об Ундине [2; 4].

[11] Очень красноречиво иллюстрирует пиетет Лысенко к творчеству русских композиторов следующий пассаж из письма И. Франко: «Учиться музыке на великих образцах русского искусства [я] никогда не откажусь; вникну, испытаю восторг и наслаждение от сочетания прекрасной формы с подлинно народными элементами у Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова и вернусь к своему, чтобы творить, следуя этим образцам». Приводится по [6, с. 8–9].

[12] Подобная процедура уже отчасти осуществлялась. А. А. Гозенпудом и даже не столько с целью рассмотрения особенностей оперы Н. В. Лысенко (ей посвящены всего несколько страниц), сколько именно с намерением акцентировать степень воздействия Н. А. Римского-Корсакова на драматургию, оркестровые решения и т. д. [6, с. 76–77].

с Н. А. Римским-Корсаковым и кучкистами, обусловливается его *ментальным*, *кровным*, из поколения в поколение передаваемым знанием и пониманием им обычаев, уклада, истории, потаенных смыслов обрядов родной ему украинской земли.

Национальная достоверность и подлинность украинского духа в опере определяются также и ее песенно-хоровой основой, сопряженной со временем действия – днями Зеленых святок [13, с. 11]. Хоры и песни в опере Лысенко – основа основ произведения в целом и причина его настоящего украинского характера, своего рода маркер национального контекста, сообщающий музыке свое «лица не общее выраженье». Здесь есть и собственно русальные песни (девичья троицкая «Ой, зав'ю вінки…» и др.), и протяжно-лирические (песня Левко «Нічка спускається» и др.), и комические (вторая песня Горпины «Докі ж мени журитися», дуэт Писаря и Горпины «Ой, капусто, ой розсадо моя»). Здесь есть также и жемчужина украинского хорового искусства – мужской хор «Туман хвилями лягає», часто исполнявшийся в концертных программах еще при жизни его автора как самостоятельное произведение.

Важная особенность оперы Лысенко – явный катарсический оттенок, определяющийся ясным для всех посвященных смыслом Зеленых святок. Этот период календарно-обрядового цикла издревле в славянских традициях связывался с русалками. Обычаи Русальной, следующей сразу за праздником Троицы, недели (как еще называли Зеленые святки) детально были знакомы композитору как уроженцу Полтавщины. Именно в эти дни души умерших некрещеными детей или же девушек, ставших жертвами предательства со стороны своих возлюбленных и совершивших непростительный с точки зрения христианства грех самоубийства, нуждаются и просят человека об особой молитвенной, деятельной поддержке и взамен щедро вознаграждают его[13]. Пожалуй, сакральные аспекты этих обрядовых дней заключаются в извечном стремлении человека изжить, исправить прощением и просьбой о помиловании подлинные житейские драмы и воссоединить при помощи молитвы уже за пределами жизни то, что было разъединено на земле. Именно из этого, быть может, сокрытого для современности, но столь очевидного и разумеющегося в XIX веке *народного* смысла рождается и гоголевская сказка, а затем такие аутентичные музыкально-сценические ее версии Н. А. Римского-Корсакова и Н. В. Лысенко. Не случайна в этом контексте молитва Левко и Ганны «за душу утопленницы бедной», не случайна христиански окрашенная встреча Левко и Панночки, не случайны просветленные, прощающие финалы обеих опер – для этих драматургических решений есть прямые «подсказки» в гоголевской «Майской ночи», но еще более оснований для них существует в том огромном континууме, в котором родился и сам гоголевский текст – славянском фольклоре, прекрасно известном обоим композиторам.

Важно подчеркнуть, что данный драматургический вектор развития сюжета сохраняется разными авторами, обращающимися к сюжету о морской деве. Так, сказка об Ундине, прощающей своего неверного возлюбленного, также содержит в себе эту катарсическую «константу», претворенную сначала Ф. де Ла Мотт Фуке, а затем Э. Т. А. Гофманом, А. Лорцингом, А. Ф. Львовым и др. Именно для таких разрешающих все грехи и тяготы земного бытия финалов опер существуют гораздо более веские основания, чем просто перенимание опыта одного художника у другого или же принадлежность к одной культуре. Здесь действуют непреложные законы мифа, цель которого, по верному выражению выдающегося исследователя, заключается (вне зависимости от национальной принадлежности того или иного мотива, сюжета и т. д.) в восстановлении Космоса из Хаоса[14]. Поэтому мотив прощения,

[13] Подобный смысл обрядов Зеленых святок запечатлен в трудах таких исследователей, как А. Н. Веселовский («Генварские русалии и готские игры в Византии»), В. И. Даль («О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа»), Д. К. Зеленин («Очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки»), А. С. Кайсаров («Славянская и российская мифология»), М. Н. Макаров («Русские предания»), И. М. Снегирёва («Русские простонародные праздники и суеверные обряды»), М. Д. Чулков («АБеВеГа русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений и свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и проч.») и др.

[14] «Преобразование хаоса, то есть состояния неупорядоченности, в организованный космос <…> составляет, в принципе, главнейший внутренний смысл всякой мифологии» [10, с. 205].

то есть исправления, воссоздания разрушенного в сюжете о морской деве выступает как основополагающий, центральный, смыслообразующий. Обретение рая, достижение желанной доброй цели, восстановление справедливости – вот те мотивы, на которых зиждятся гимнические, прославляющие концовки различных русалочьих опер[15]. Очевидно, что корни этого мотива стоит искать именно в мифологической, фольклорной основе сюжета о русалке.

И в такой, самой, на наш взгляд, *национально ориентированной* опере Н. В. Лысенко на русалочью тему характерно использование им устоявшихся, откристаллизовавшихся в течение долго времени способов воплощения дивного русалочьего образа, к которым обращался и Н. А. Римский-Корсаков в своей опере на гоголевский сюжет и многие иные творцы в оперных сочинениях о морской деве. Удивительно, но, как показывает в очередной раз анализ, даже выраженная ориентация на народную основу и музыкальные традиции страны не «помешали» Н. В. Лысенко прибегнуть к тому кругу выразительных средств, при помощи которого авторы различных национальных школ характеризовали своих морских дев.

В «Утопленнице», при удивительно разнящейся от всех других произведений стилистике, обусловленной украинским музыкальным фольклором, все же можно обнаружить сходные фактурные, интонационно-круговые, колористические, тембровые способы воплощения волшебного русалочьего образа. На наш взгляд, данный феномен объясняется именно естественными «подсказками» с его стороны, направляющими творческие поиски разных авторов в схожее русло.

Очарование украинской ночи, запечатленное в интродукции, сотворено Н. В. Лысенко вполне сопоставимыми с другими русалочьими водными полотнами средствами. Здесь и «зыбь», «дрожание», «колыхание» водной глади, и будто расходящиеся от нечаянного соприкосновения «круги на воде», что обрисовано с помощью тремоло, приглушенно-таинственной динамики, особых тембровых решений (см. Приложение, Пример 1).

Помимо этой, уже столь информативной интродукции, в опере есть еще одна иллюстрация ночи, в которой свершается чудо. В либретто содержится следующая ремарка, которая направляет восприятие этой *музыкальной картины* третьего действия (см. Приложение, Пример 2) в необходимое русло восприятия: «Глуха місцевість оживає: ставок, будінок, усі дерева, очерет, уся рослинність починають грати, відмінюватись чарівними вогнями, усе світиться якимсь надзвичайним сяйвом» [13, с. 45][16].

В данном фрагменте используются уже знакомые по интродукции средства выразительности: тремоло, очевидное расслоение на «дрожащую поверхность» и «дно», столь узнаваемые и так точно передающие атмосферу волшебства тембры духовых. Симптоматично, что схожие средства – оркестровые, тембровые, фактурные – использованы Н. А. Римским-Корсаковым в его волшебных пейзажах «Майской ночи» [11, с. 217–218]. Выраженные интертекстуальные параллели между обеими операми определяются, повторимся, не только разумеющимся пиететом Н. В. Лысенко к своему наставнику, но и наличием *единого образа*, продуцирующего обращение к единому спектру выразительных средств.

В числе сформировавшихся для претворения архетипического образа морской девы средств были обозначены круговые мотивы[17] как яркая

[15] И не только русалочьих, но – шире – опер, драматургическим центром которых является контакт *иного* существа с миром людей. Вспомним также и оперу Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка», чей финал являет собой пантеистическое славление Ярила-солнца, в лучах которого сгорает героиня, получая блаженство и негу, обретая в этой смерти неведомый ей доселе смысл.

[16] В переводе этот фрагмент звучит так: «Глухая местность оживает: пруд, дом, все деревья, камыши, травы начинают играть разными красками, обмениваться волшебными огнями, все светится дивным сиянием» (перевод наш. – *Н. В.*).

[17] Под круговыми замкнутыми мотивами автор статьи понимает мелкие построения закругленного характера, в которых очевидна тенденция возврата мелодии к своему истоку. По наблюдениям, основанным на анализе большого числа музыкальных произведений, именно такого рода мотивы представляют собой наиболее репрезентативный интонационный эквивалент сем, характерных образу морской девы.

ее характеристика в различных операх, кантатах, романсах, камерно-инструментальных произведениях. Национальный украинский «облик» партии Панночки также изобилует вышеуказанными и столь присущими образу круговыми, замкнутыми мотивами. И пусть «Майская ночь» Н. В. Гоголя репрезентирует отнюдь не хищный и мстительный по отношению к человеку вариант образа[18], все же круговые мотивы как имманентная ему интонема проникают и в партию Панночки Н. В. Лысенко. Один из многочисленных примеров – фрагмент сцены «Чарівний сон» из третьего действия (см. Приложение, Пример 3).

Круговое, замкнутое строение мелодики ощутимо и в следующем фрагменте – ариозо «Глянь, яка я молода», сопровождающемся аккомпанементом арфы (см. Приложение, Пример 4).

Знаковыми выступают параллели между таким круговым принципом в партии Панночки Н. В. Лысенко и в партии героини Н. А. Римского-Корсакова, где очевидны схожие круговые мотивы [5]. На наш взгляд, редуцирование подобного явления только лишь к влиянию старшего коллеги на младшего также не может объяснить всей полноты явления, основной смысл которого заключается в наличии архетипического образа, подталкивающего разных авторов к выбору сопоставимых способов его реализации.

В музыкальной характеристике подруг Панночки – русалок – также можно обнаружить различные варианты рассматриваемых мотивов (обратим внимание на размер 6/8, в котором «кружатся» эти мотивы) и тенденцию к общей повторности мелодики, которая еще более усиливает эту иллюзию кружения (см. Приложение, Пример 5).

В переводе текст этого фрагмента хора выглядит следующим образом: «Уже месяц над нами высóко / И зори роями сверкают, / Ой, время, пора, яснoокие, / Со дна на поверхность всплывать! / Гулять на серебряном лоне / Свободно, без дум, без тоски, / Смеяться и хлопать в ладони / Под ветвями роскошными вербы» [перевод наш. – *Н. В.*]. Очевидная реминисцентная природа этого хора также определяется, по нашему мнению, архетипическим образом: достаточно вспомнить текст русалочьего хора из третьего действия оперы А. С. Даргомыжского[19]. Если феномен архетипического проявляется как принцип мышления[20], то и текстовые параллели вполне объяснимы действием этого самого принципа, порождающего сходные метафоры, сравнения, слова и выражения у разных авторов.

В музыке феномен архетипического действует, по-видимому, так же: один и тот же об-

[18] Интонационный круг как звуковой символ чарующего зова морской девы восходит, пожалуй, к образу сирен, обольстительными своими песнями зазывавших моряков и затем губящих их. Яркой звуковой инсталляцией этой интонационной особенности выступает музыкальный образ сирен, созданный К. Дебюсси в знаменитом Ноктюрне. Бессловесные «песни» сирен неслучайно облеклись композитором в круговые мотивы, выразительность которых усиливается многократным повторением, имеющим поистине гипнотическое воздействие. Подобный круговой принцип будет исключительно характерен для музыкальных образов хищных, мстящих, недобрых по отношению к человеку морских дев (к примеру, Лорелея, Свитезянка). Однако в такой же мере круговые мотивы свойственны музыкальным русалочьим партиям в целом, поскольку круговыми мотивами ярко претворена завлекательная, чарующая, колдовски притягательная природа этого образа.

[19] Свободной толпою / С глубокого дна / Мы ночью всплываем. / Нас греет луна. / Любо нам ночной порою дно речное покидать, / Любо вольной головою гладь речную разрезать, / Подавать друг дружке голос, воздух звонкий раздражать / И зеленый влажный волос в нем сушить и отряхать… [7, с. 213–219].

[20] Сам Юнг, поднимая вопросы терминологии и соотношения архетипа и мифологических мотивов, подчеркивал следующее: «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* [курсив наш. – *Н. В.*] к образованию таких представлений мотива – представлений, которые могут значительно колебаться в деталях, не теряя при этом своей базовой схемы». Таким образом, согласно Юнгу, мифологические мотивы, которые суть не что иное, как продукт человеческой деятельности, являются вторичными по отношению к архетипу как праобразу и принципу мышления, порождающему сходные воплощения [12, с. 31].

раз интуитивно облекается творцами в похожие интонации, фактуру, тембры. Очевидны, вслед за текстовыми, и музыкальные параллели между русалочьим хором из оперы А. С. Даргомыжского и хором русалок из оперы Н. В. Лысенко: и в том, и другом случаях ткань хоров зиждится на кольцеобразных, замкнутых мотивах (и в общем для обоих размере 6/8) и принципе повторности, *кругового* возвращения материала. Несомненными в таком контексте предстают и выраженные переклички между рассматриваемым хором Н. В. Лысенко и хором русалок «Заманивать молодца пеньем» [11, с. 233] Н. А. Римского-Корсакова, в котором также наличествуют и драматургический принцип повторности, и кружащиеся, действительно заманивающие мелкие мотивы (и вновь в размере 6/8!), и определенный выбор тембров духовых и арфы.

Примеров, иллюстрирующих единую интонационную природу партий морской девы во всех ее запечатлевшихся в музыкальном искусстве обличьях, а также сходных способов воплощения в музыке волшебной, завораживающей водной стихии, может быть множество. Однако важно, пожалуй, даже не столько их количество, сколько сам вывод об обусловленности таких параллелей существованием феномена архетипического, который объясняет аналогичные направления творческих поисков у различных авторов. «Утопленница» Н. В. Лысенко, наряду с ее уникальным национальным колоритом – удивительным, поистине *чарівным* – также вплетается в общий для множества опер на русалочью тему континуум, выступая ярким и талантливым «приношением» этому дивному и, без преувеличений, вечному образу.

Литература

1. Бернандт Г. Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). – М.: Совет. композитор, 1962. – 554 с.
2. Верба Н. И. «Ундина»: от Фуке к Гофману. Опыт анализа феномена «архетип» (на примере образа главной героини) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 22/2. – С. 124–138.
3. Верба Н. И. Архетипические образы сюжетов о морских девах в драме «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского: учеб. пособие. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. – 72 с.
4. Верба Н. И. Сюжет об Ундине в опере XIX века. Проблема архетипических образов: моногр. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. – 220 с.
5. Верба Н. И. Сюжеты о морских девах в творчестве Н. А. Римского-Корсакова: проблемы архетипичности и интертекстуальности: учеб. пособие. – СПб.: Астерион, 2015. – 88 с.
6. Гозенпуд А. А. Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура. – М.: Музгиз, 1954. – 154 с.
7. Даргомыжский А. С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах: Клавир. – М.: Музыка, 1975. – 308 с.
8. Дарский Иосиф. «Пел я сладостною скрипкой»: к 100-летию со дня рождения Ивана Семеновича Козловского [Электронный ресурс]. – URL: http://www.vestnik.com/issues/2000/0829/win/darskii.htm (дата обращения: 29.08.2020).
9. Лысенко О. Н. Микола Лысенко: Воспоминания сына / лит. обработка Б. Хандроса. – М.: Молодая гвардия, 1960. – 254 с.
10. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – 2-е изд., репринт. – М.: Вост. лит. РАН, 1995. – 408 с.
11. Римский-Корсаков Н. А. «Майская ночь»: Опера в трех действиях, четырех картинах: Клавир. – М.: Музыка, 1991. – 336 с.
12. Юнг Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.
13. Лисенко М. В. «Утоплена»: Лірико-фантастична опера на 3 дії: Клавір // Лисенко М. В. Зібрання творів: в двадцяти томах. – Київ: Мистецтво, 1956. – Т. V. – 208 с.
14. Lysenko Mykola. Opera “Night of May” on Mykola Gogol’s story, recorded by ukranian state radio company / Лірично-фантастична опера у 4 частинах на лібретто М. Старицького. Муз. редакція М. Вериківського, літературна М. Рильського. Радіопостановка. Солісти, хор (п/к Ю. Таранченка) та оркестр українського

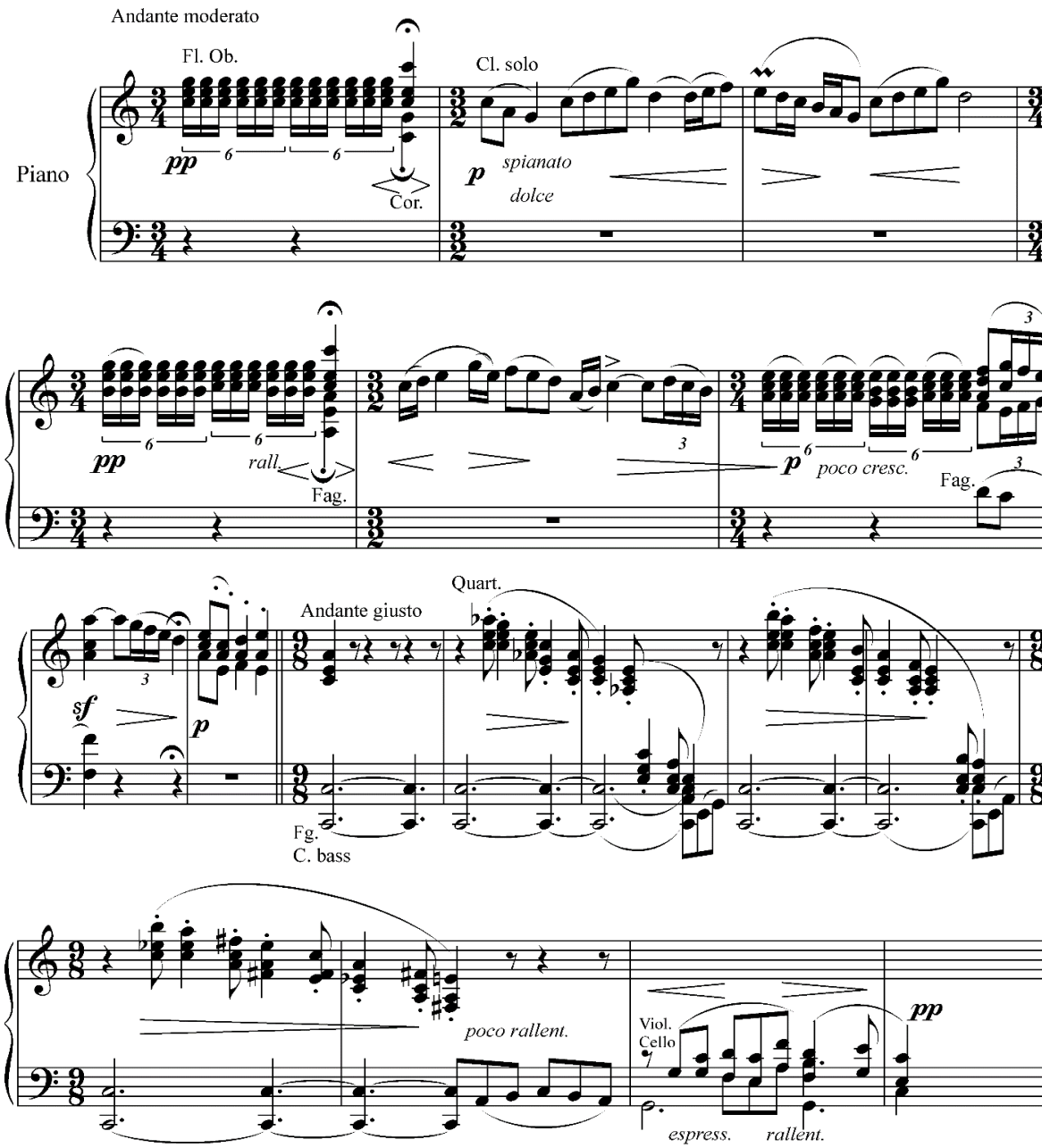
радіо (диригент Климентій Домінчен). Використано кадри з однойменних радянських фільмів. Ведучий – н.а. Олексій Омельчук Запис українського радіо 1950 р. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=i9rcPLioVb4 (дата обращения: 26.08.2020).

References

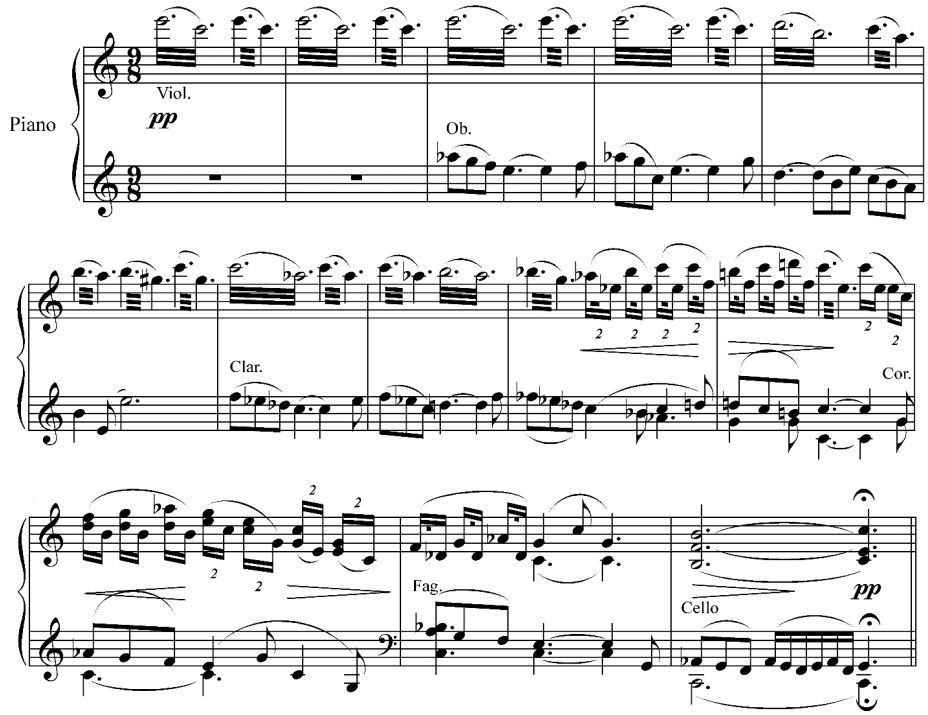
1. Bernandt G.B. *Slovar' oper, vpervye postavlennykh ili izdannykh v dorevolyutsionnoy Rossii i v SSSR (1736–1959) [Dictionary of operas first staged or published in pre-revolutionary Russia and the USSR (1736-1959)]*. Moscow, Soviet composer Publ., 1962. 554 p. (In Russ.).
2. Verba N.I. "Undina": ot Fuke k Gofmanu. Opyt analiza fenomena "arkhetip" (na primere obraza glavnoy geroini) [Undine: from Fouquet to Hoffmann. Experience in analyzing the "archetype" phenomenon (using the image of the main character as an example)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 22/2, pp. 124-138. (In Russ.).
3. Verba N.I. *Arkhetipicheskie obrazy syuzhetov o morskikh devakh v drame «Rusalka» A.S. Pushkina i odnoimennoy opere A.S. Dargomyzhskogo: ucheb. posobie [Archetypal images of plots about sea maidens in the drama "Rusalka" by A.S. Pushkin and the Opera of the same name by A.S. Dargomyzhsky: textbook]*. St. Petersburg, Herzen State Pedagogical University Publ., 2015. 72 p. (In Russ.).
4. Verba N.I. *Syuzhet ob Undine v opere XIX veka. Problema arkhetipicheskikh obrazov: monografiya [The Plot of Undine in the Opera of the XIXth century. The problem of archetypal images: A monograph]*. St. Petersburg, Herzen State Pedagogical University Publ., 2019. 220 p. (In Russ.).
5. Verba N.I. *Syuzhety o morskikh devakh v tvorchestve N.A. Rimskogo-Korsakova: problemy arkhetipichnosti i intertekstual'nosti: ucheb. posobie [Stories about sea maidens in the works of N.A. Rimsky-Korsakov: problems of archetypality and intertextuality: textbook]*. St. Petersburg, Asterion Publ., 2015. 88 p. (In Russ.).
6. Gozenpud A.A. N.V. *Lysenko i russkaya muzykal'naya kul'tura [N.V. Lysenko and Russian musical culture]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1954. 154 p. (In Russ.).
7. Dargomyzhsky A.S. *Rusalka: Opera v 4 deystviyakh, 6 kartinakh: Klavir [Rusalka: Opera in 4 acts, 6 scenec: Clavier]*. Moscow, Music Publ., 1975. 308 p. (In Russ.).
8. Darsky Iosif. *"Pel ya sladostnoyu skripkoy": k 100-letiyu so dnya rozhdeniya Ivana Semenovicha Kozlovskogo ["I Sang with a sweet violin": to the 100th anniversary of the birth of Ivan Semyonovich Kozlovsky]*. (In Russ.). Available at: http://www.vestnik.com/issues/2000/0829/win/darskii.htm (accessed 29.08.2020).
9. Lysenko O.N. *Mikola Lysenko: Vospominaniya syna [Mykola Lysenko: The son's memories]*. Lit. processing by B. Khandros. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 1960. 254 p. (In Russ.).
10. Meletinsky E.M. *Poetika mifa [Poetics of Myth]*. The 2nd edition, reprint. Moscow, Eastern literature RAS Publ., 1995. 408 p. (In Russ.).
11. Rimsky-Korsakov N.A. *«Mayskaya noch'»: Opera v trekh deystviyakh, chetyrekh kartinakh: Klavir ["May Night": Opera in three acts, four scenes. Clavier]*. Moscow, Music Publ., 1991. 336 p. (In Russ.).
12. Jung G. *Arkhetip i simvol [Archetype and symbol]*. Moscow, Renaissance Publ., 1991. 297 p. (In Russ.).
13. Lisenko M.V. Utoplena. Liriko-fantastichna opera na 3 dії. Klavir. [The Drowned Woman: Lyric-fantastic Opera in 3 acts. Clavier]. *Zibrannya tvoriv: v dvadcyati tomah [Collected works: in twenty volumes]*. Kiev, Iskusstvo Publ., 1956, vol. 5. 208 p. (In Ukr.).
14. Lysenko Mykola. *Opera "Night of May" on Mykola Gogol 's story, recorded by ukranian state radio company [Mykola Lysenko Opera "Night of May" on Mykola Gogol's story, recorded by ukranian state radio company]. Lirichno-fantastichna opera u 4 chastinakh na libretto M. Staritskogo. Muz. redaktsiya M. Verikivskogo, literaturna – M. Rilskogo. Radiopostanovka. Solisti, khor (p/k Yu.Taranchenka) ta orkestr ukraïns'kogo radio (dirigent Klimentij Dominchen). Vikoristano kadri z odnoymennikh radyans'kikh fil'miv. Veduchiy – n.a. Oleksiy Omelchuk. Zapis ukraïns'kogo radio 1950 r. [Lyric-fantastic Opera in 4 parts to a libretto by M. Staritsky. Edited By M. Verikovsky, lit. processing by M. Rylsky. Radio show. Soloists, choir (under the direction J. Taranenko) and the orchestra of Ukrainian radio (conductor Klimentij Dominchen). Used footage from Soviet films of the same name. Head – n. a. Alexey Omelchuk. Recording of Ukrainian radio 1950]*. (In Ukr.). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=i9rcPLioVb4 (accessed 26.08.2020).

ПРИЛОЖЕНИЕ

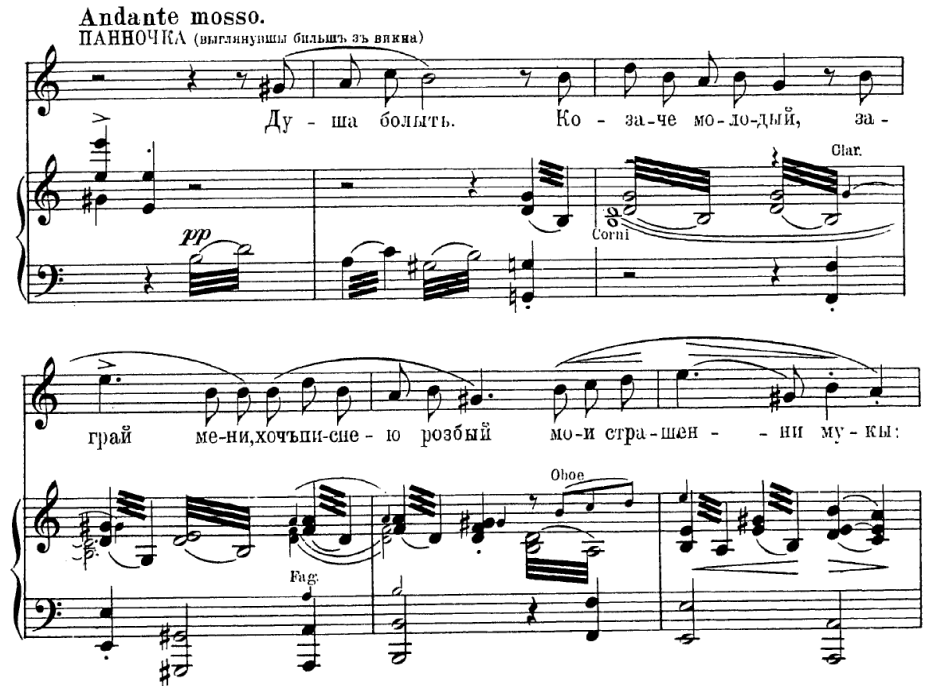
Пример 1 *[13, с. 45]*



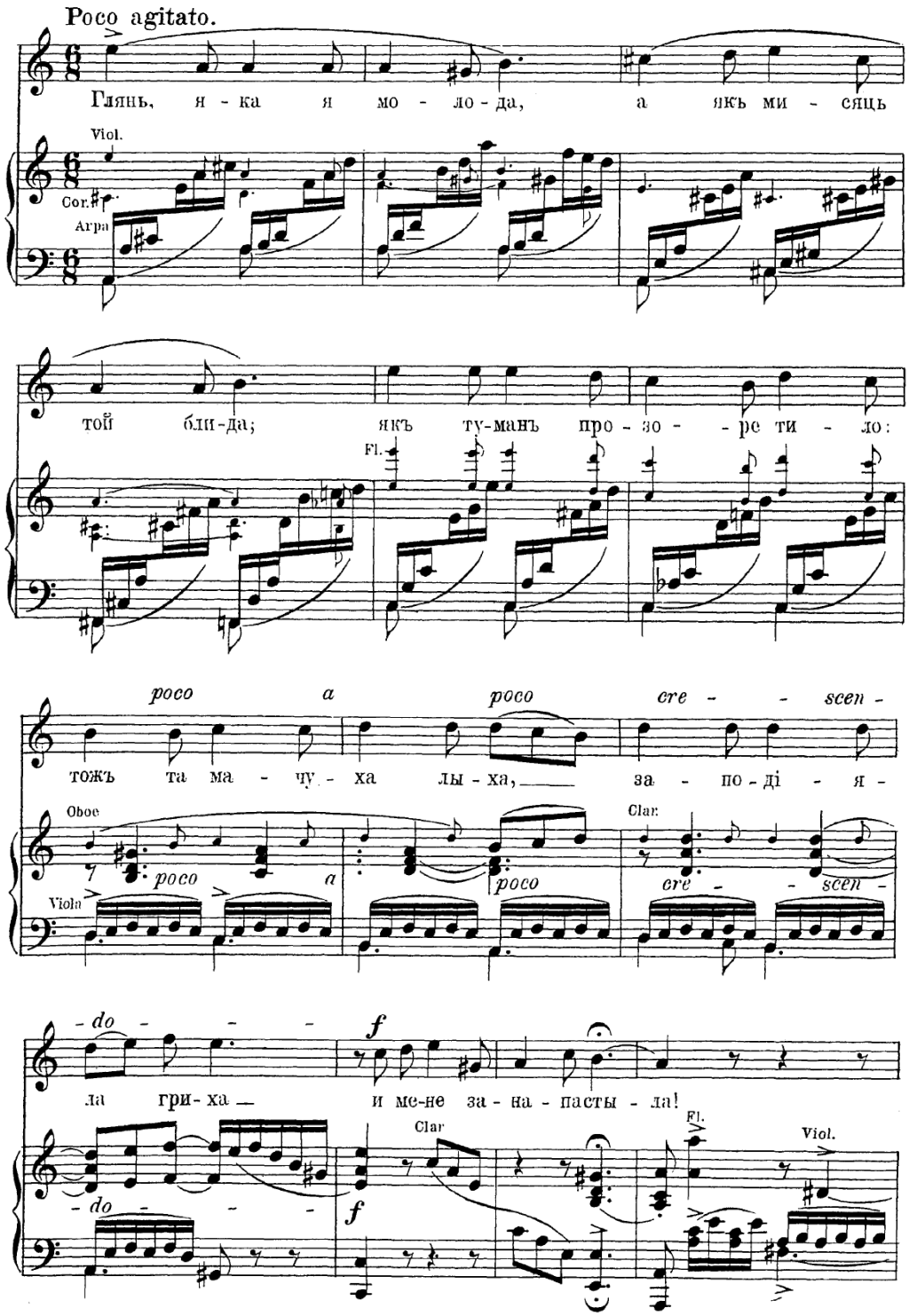
Пример 2 *[13, с. 179]*



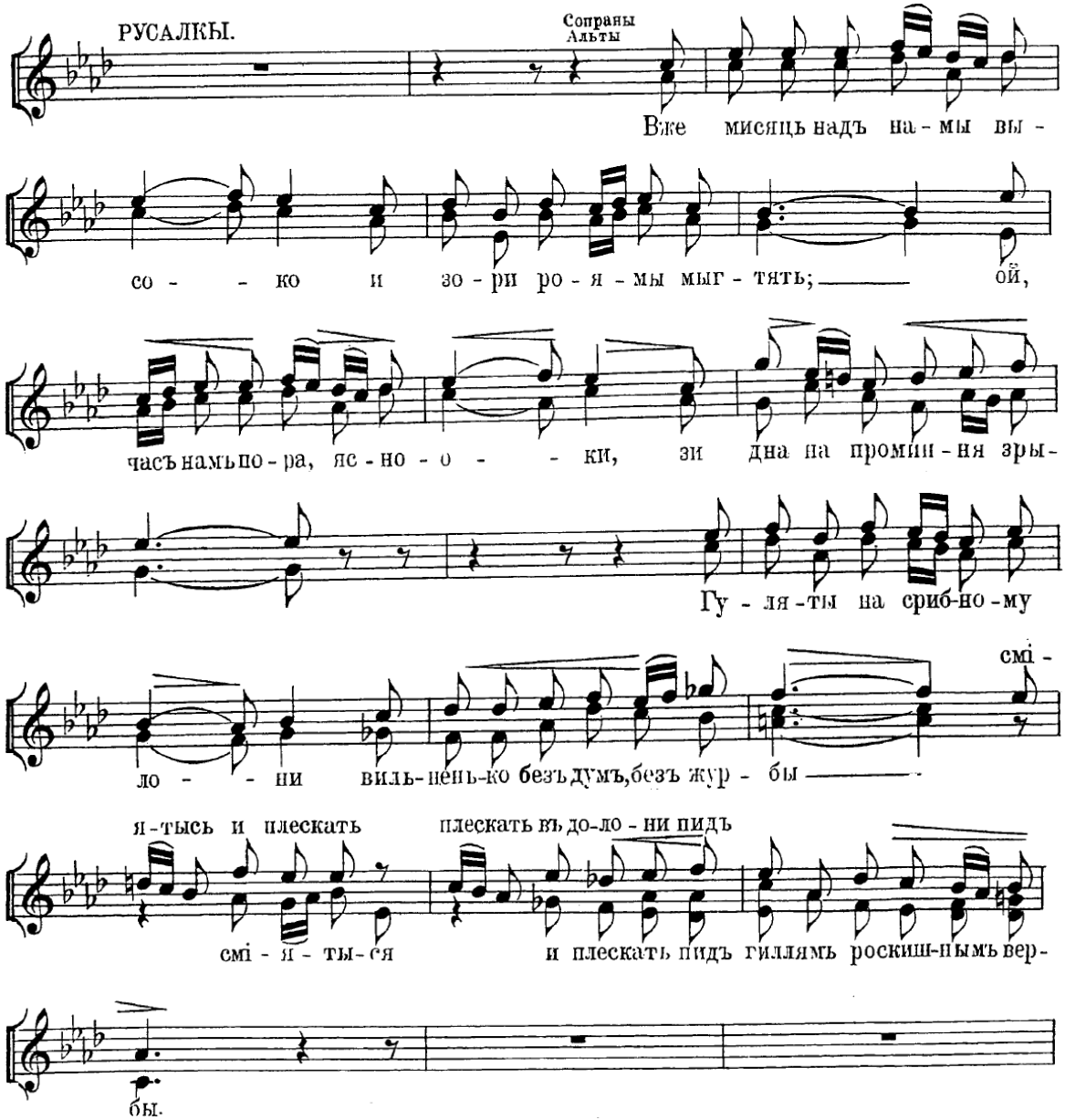
Пример 3 *[13, с. 182]*



Пример 4 *[13, с. 183]*



***Пример 5** [13, с. 186]*



УДК 398(811.512.156)

О ВОЗМОЖНОСТЯХ ПРИМЕНЕНИЯ АНАЛИЗА ТЕМПОВЫХ ПОКАЗАТЕЛЕЙ ДЛЯ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕСЕННЫХ ЖАНРОВ ТУВИНЦЕВ-ТОДЖИНЦЕВ

Тирон Екатерина Леонидовна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор фольклора народов Сибири, Институт филологии СО РАН (г. Новосибирск, РФ). E-mail: krupich_katja@mail.ru

В российском музыкознании анализ темпа ограничивается определением метрономического показателя. В сибирской этномузыкологической школе Н. М. Кондратьевой, Н. С. Капицыной при участии В. В. Мазепуса разработана методология темпового анализа, основанная на концепции «внутреннего темпа», предложенной в середине XX века американским этномузыкологом М. Колински. Методология предполагает исследование внутреннего темпа, архитектонического темпа и строковой плотности. Автором статьи вводится еще один показатель – слогоритмический темп.

Статья посвящена возможностям применения комплексного анализа темповых показателей народной музыки на примере песен тувинцев-тоджинцев. Исследование темпа позволило выявить дифференцирующие признаки двух песенных жанров тувинцев-тоджинцев: *ыр* и *кожамык*. Автор отмечает, что темповые показатели различают жанры в неравной степени. Наиболее чёткое разделение получено при рассмотрении слогоритмического темпа, архитектонического темпа и строковой плотности. Помимо этого, данные показатели дают идентичное разделение жанра *ыр* на две группы, которое подтверждается и при стилистическом анализе соотношения высотно-ритмических элементов с единицами слогоритма. Метрономический темп лишь намечает дифференциацию жанров, так как указывает на наличие группы, объединяющей оба жанра. Изучение внутреннего темпа позволило сделать вывод о единстве временно́й организации песенных жанров тоджинцев, проявляющемся в приблизительно равной насыщенности единицы времени высотно-ритмическими элементами.

Предлагаемая методика темпового анализа успешно апробирована на материале сибирских песенных традиций (чатов и тувинцев-тоджинцев) и может быть рекомендована для изучения музыкального фольклора народов мира.

Ключевые слова: этномузыкознание, теория музыки, фольклор, темп, народные песни, тувинцы-тоджинцы, коренные народы Сибири, Тува.

ON THE POSSIBILITIES OF USING THE ANALYSIS OF TEMPO INDICATORS TO CHARACTERIZE THE SONG GENRES OF TOZHU-TUVANS

Tiron Ekaterina Leonidovna, PhD in Arts History, Sr Researcher, Sector of Folklore of Peoples of Siberia, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: krupich_katja@mail

In Russian musicology, the tempo analysis is limited to determining the metronomic index. In the Siberian school of ethnomusicology, N.M. Kondratieva, N.S. Kapitsyna with the participation of V.V. Mazepus developed a methodology for tempo analysis based on the concept of “internal tempo,” proposed in the mid-20th century by the American ethnomusicologist M. Kolinsky. The methodology involves the study of internal tempo, architectonic tempo, and string density. The author of the article introduces another indicator – the syllabic tempo.

The article is devoted to the possibilities of applying the comprehensive analysis of tempo indicators of folk music on the example of songs of Tuvans-Tozhu. The study of tempo allows to identify the differentiating

features of the two song genres of Tuvans-Tozhu: yr and kozhamyk. The author notes that tempo indicators distinguish genres to an unequal degree. The clearest separation is obtained when considering the syllabic tempo, the architectonic tempo, and the string density. In addition, these indicators provide an identical division of the yr genre into two groups, which is confirmed by the stylistic analysis of the ratio of height-rhythmic elements with syllabic units. The metronomic tempo only outlines the differentiation of genres, as it indicates the presence of a group that combines both genres. The studying the internal tempo allowed to make a conclusion about the unity of the temporal organization of song genres cogently manifested in approximately equal saturation time unit by high-rise-rhythmic elements.

The proposed method of tempo analysis has been successfully tested on the material of Siberian song traditions (Chats and Tuvans-Tozhu) and can be recommended for studying the musical folklore of the peoples of the world.

Keywords: ethnomusicology, music theory, folklore, tempo, folk songs, Tuvans-Tozhu, indigenous peoples of Siberia, Tuva.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-95-101

Представляемая методика темпового анализа народной музыки разработана новосибирскими этномузыковедами Н. М. Кондратьевой и Н. С. Капицыной при активном участии В. В. Мазепуса с опорой на концепцию «внутреннего темпа», предложенную и внедрённую немецким, затем американским и канадским этномузыковедом и композитором М. Колински (рис. 1). Поскольку в российском этномузыкознании деятельность М. Колински малоизвестна, кратко охарактеризуем ее. В 1923–1926 годах Колински изучал музыковедение в Берлинском университете у Э. фон Хорнбостеля, Г. Аберта, А. Шеринга. В 1926–1933 годах работал помощником Хорнбостеля в Берлинском фонограммархиве, проводил собирательскую и исследовательскую работу по музыкальному фольклору Баварии и Судетов. В 1930 году защитил диссертацию «Музыка примитивных племён Малакки и её связи с самоанской музыкой» (нем. *Die Musik der Primitivstämme auf Malaka und ihre Beziehungen zur samoanischen Musik*). В середине 1930-х годов вместе с «отцом американской антропологии» Ф. Боасом и американским этнографом, антропологом, одним из основателей африканистики и изучения афроамериканцев в США М. Д. Херсковицем собирал и исследовал музыкальный фольклор в Того и Дагомее, Суринаме и на Гаити. В 1955 году стал одним из соучредителей, а в 1958–1959 годах – и президентом Этномузыковедческого общества в США, в 1960-е годы редактировал издание «Studies in Ethnomusicology».

Рисунок 1. Мечислав Колински / Mieczyslaw Kolinski (1901, Варшава – 1981, Торонто) [1]

Концепция «внутреннего темпа» впервые была обнародована М. Колински в Бостоне в конце 1958 году на объединенной ежегодной встрече Этномузыковедческого общества. В 1959 году была опубликована статья «The evaluation of tempo» в журнале «Ethnomusicology» [10], которая спустя 50 лет была переведена на русский язык В. В. Мазепусом и Н. С. Капицыной [5].

В статье М. Колински подчёркивает необходимость изучения темпа при описании и сравнении музыкальных стилей, так как темп является

[1] Использована фотография и информация с портала Канадского музыкального центра: https://collections.cmccanada.org. Библиографические сведения приводятся также на основе контента Канадской энциклопедии, размещенной по ссылке: https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/mieczyslaw-kolinski-emc.

существенным элементом музыкальной выразительности. Исследователь говорит о том, что принятый в музыковедении метрономический показатель применим только для определения общего темпа музыкальных произведений. Для определения объективной величины среднего темпа, независимой от нотировщика народной музыки, исследователем предлагается использовать показатель внутреннего темпа, который определяется как среднее число последовательных нот в одной минуте. При анализе музыки М. Колински предлагает выделять группы, различающиеся на 30 единиц (1–30, 31–60, 61–90 и т. д.), а также вычислять и сравнивать их процентные соотношения (частотное распределение). Для иллюстрации своей теории исследователь проводит сравнительный анализ музыки различных негритянских племен.

В новосибирской этномузыкологической школе на основе концепции М. Колински был разработан метод, суть которого заключается в выделении трёх темповых параметров: внутреннего темпа, архитектонического темпа и строковой плотности. Эти показатели определяются не только средними арифметическими значениями, но и среднеквадратичными отклонениями, учёт которых позволил решить острую для сибирского этномузыковедения проблему ограниченного количества аудиозаписей.

По сравнению с М. Колински, который при анализе внутреннего темпа учитывал ноты, новосибиские этномузыкологи за единицу внутреннего темпа приняли высотно-ритмический сегмент – «интонационный комплекс, на который может приходиться слог и который не содержит более мелких комплексов, обладающих этим свойством» [6, с. 21].

Впервые в таком виде теория темпового анализа была апробирована на материале песенных традиций обских и томских чатов. В 2004 году Н. М. Кондратьевой и Н. С. Капицыной была опубликована статья «Темповые характеристики как жанродифференцирующие признаки песенной традиции обских чатов», в которой кратко излагаются основные положения данного метода [4]. Более расширенное описание имеется в главе «Признаки жанрообразования в песенных традициях чатов: пространство темповых характеристик» кандидатской диссертации «Песенная традиция чатов» Н. С. Капицыной [3].

Результаты темпового анализа позволили Н. С. Капицыной выявить сходства и различия песенных традиций обских и томских чатов, а также провести жанровую дифференциацию внутри каждой из них. Исследователь установила корреляцию темповых показателей и выделенных в культуре песенных жанров. Автор подчёркивает, что именно комплекс темповых характеристик выполняет функцию маркирующего жанры признака. По отдельности та или иная темповая характеристика такой функцией не обладает.

Применив данную методологию темпового анализа к песням тувинцев-тоджинцев, мы пришли к необходимости адаптации методологии к новому материалу. Подробному описанию применяемой методологии посвящена статья «Темп и методология его исследования (на примере песен тоджинцев)» [9]. Кроме того, имеется раздел «Темп как жанрово-дифференцирующий маркер песенной традиции тоджинцев» в главе «Временные параметры организации *ыр* и *кожамык*» монографии «Песни тувинцев-тоджинцев: жанры *ыр* и *кожамык* в конце XX столетия» [8].

Остановимся лишь на наиболее существенных моментах рассматриваемой методологии. При проведении темпового анализа тоджинских песен в качестве единицы внутреннего темпа мы рассматриваем высотно-ритмические элементы. Помимо слогонот и каждого элемента распева, в данном качестве также учитываются долгие неперечёркнутые форшлаги; форшлаги с отчётливо различимой глоттализацией; огласовки сонантов *р*, *м*, *н*, создающие ясный ритмический рисунок. Критерием выделения элемента для нас является его ритмическая и звуковысотная определённость, то есть на слух он должен восприниматься как отдельный элемент текста.

Целью исследования было выявление дифференциации двух песенных жанров тувинцев-тоджинцев – *ыр* и *кожамык* [8]. Системные различия обнаружились на уровнях стихосложения, слогоритма, связи поэтического текста и напева, композиции, ладовой организации. Темповый анализ дополнил ряд признаков, позволяющих дифференцировать жанры. Материалом для исследования послужили тоджинские песни, записанные в 1997 и 1999 годах в ходе экспедиций в Тоджин-

ский район Республики Тыва, которые проводились под руководством Г. Б. Сыченко[2].

Слогоритмическая организация песенных жанров тувинцев-тоджинцев обнаруживает близость на уровне композиционных сегментов (соответствующих поэтическим полустишиям), которые идентичны либо родственны по структуре. Графическая «разномаштабность», по сути, основана на различном темповом исполнении *ыр* и *кожамык.* Однако в традиции присутствует образец слогоритмического типа, объединяющий разномасштабные сегменты (*ыр «Чашпы-Хем»*), что не позволяет привести слогоритмические типы двух жанров к одному уровню графической записи. На этом же основании при определении темповых показателей в качестве счётных долей принималась восьмая длительность в *кожамык* и четверть в *ыр.* Исключением является *ыр «Тожама»*, поскольку её метрономический темп приближен к исполнению *кожамык.*

Обратимся к таблице 1, представляющей темповые показатели песенной традиции тувинцев-тоджинцев по жанрам (выделены серым цветом), а также по пяти слогоритмическим типам *кожамык* и по четырём песням *ыр*. Каждый рассматриваемый параметр представлен в трёх значениях: реальный интервал (RI), среднее значение (AM или *Arithmetic mean*) и среднеквадратичное отклонение (σ – сигма). Реальный интервал показывает данные самого медленного и самого быстрого темпа каждой группы. Среднеквадратичное отклонение показывает доверительный интервал – поле значений, исключающее случайные явления.

Таблица 1

Темповые показатели образцов песенной традиции тоджинцев

	Значение	Метрономический темп	Внутренний темп	Слогоритмический темп	Архитектонический темп	Строковая плотность
кожамык	**RI**	**113–263**	**90–248**	**82–206**	**10–26**	**8,0–12,3**
	AM; σ	**174±35** σ	**152±35**	**127±32**	**16±4**	**9,7±1,1**
1РТ ε θ ε θ : ε θ ε θ	RI	124–204	90–187	82–136	10–17	8,0–12,3
	AM; σ	148±23 σ	126±27	98±15	12±2	10,2±1,2
2РТ ε ε θ θ : ε ε θ θ	RI	127–221	96–189	85–139	11–18	8,9–11,8
	AM; σ	183±27 σ	145±28	117±16	14±2	10,0±1,0
3РТ ε ε ε ε : ε ε ε ε	RI	130–263	119–218	102–206	13–26	8,0–10,1
	AM; σ	191±33 σ	166±25	149±28	19±3	9,0±0,7
4РТ ε ε ε θ : ε ε ε θ	RI	168–227	147–248	135–179	17–22	8,8–11,1
	AM; σ	198±27 σ	199±36	156±20	19±2	10,2±1,0
5РТ ε ε ε ε : ε ε ε ε	RI	113–180	117–188	97–177	12–22	8,5–10,8
	AM; σ	146±34	154±36	134±40	16±5	9,6±1,1
ыр	**RI**	**65–183**	**87–178**	**51–112**	**6–14**	**11,3–17,6**
	AM; σ	**99±27**	**125±26**	**76±17**	**9±2**	**13,9**
Өдүген-Тайга	RI	71–129	87–173	51–95	6–12	11,3–17,6
	AM; σ	96±18	112±24	65±14	8±2	14,3±1,9
Чашпы-Хем	RI	65–122	96–168	60–93	6–10	11,7–17,6
	AM; σ	83±19	117±26	75±14	8±1	14,6±2,4
Тоора-Хем	RI	77–115	125–178	74–112	9–14	11,8–15,5
	AM; σ	94±12	147±17	89±14	11±2	13,2±1,4
Тожама	RI	113–183	128–142	75–100	9–12	11,9–14,5
	AM; σ	150±28	136±7	88±12	10±2	13,0±1,3

[2] Коллекции Архива традиционной музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки № А0129 (собиратели Г. Б. Сыченко и О. В. Дондупова, 1997 год) и № А0141 (собиратели Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцова, 1999 год). Аналитическому рассмотрению были подвергнуты 28 образцов *ыр* и 59 *кожамык*.

Исследователи тувинских песен и сами тоджинцы утверждали, что для *ыр* характерен более медленный темп исполнения, а для *кожамык,* соответственно, более быстрый [1; 7]. В результате анализа выявлено, что средние значения темпа песенных жанров различаются почти в два раза. Средний метрономический темп исполнения *ыр* – 99, а *кожамык* – 174 счётных долей в минуту. Реальные интервалы метрономического темпа двух жанров имеют пересекающиеся значения в 70 единиц: в *ыр* 65–183, в *кожамык* 113–263; доверительные же интервалы не имеют пересекающихся значений: в *ыр* 72 –126, в *кожамык* 140–209.

В соответствии с классификацией Н. А. Гарбузова, при рассмотрении *кожамык* по слогоритмическим типам, а *ыр* по отдельным песням выделяются три темповые зоны [2]. В быстром темпе исполняются *кожамык* 2-го слогоритмического типа (далее РТ), 3РТ и 4РТ (среднее значение 183, 191 и 198). В медленном темпе – *ыр «Чашпы-Хем»*, *«Тоора-Хем»* и «*Өдүген-Тайга»* (83, 94 и 96). Однако имеется также средняя группа, объединяющая два песенных жанра. К ней относятся *кожамык* 1РТ, 5РТ и *ыр «Тожама»* (148, 146 и 150).

Измерение архитектонического темпа тоджинских песен, устанавливающего среднее количество пропеваемых строк за одну минуту, дало очень показательные результаты. Так, архитектонический темп *ыр* – 9 строк в минуту – почти в два раза меньше данного показателя в *кожамык* – 16 строк в минуту. Доверительные интервалы двух жанров не пересекаются: для *ыр* характерен интервал от 7 до 11 строк в минуту, для *кожамык* – от 12 до 20 строк в минуту.

По данному показателю выделяются три группы *кожамык.* К первой относятся образцы с более низкими значениями – *кожамык* 1РТ и 2РТ (12 и 14 строк в минуту), ко второй – с более высокими значениями – *кожамык* 3РТ и 4РТ (19 строк в минуту). Третья группа – *кожамык* 5РТ – занимает промежуточное положение, так как крайние границы доверительного интервала объединяют обе группы (от 11 до 21 строки в минуту).

По архитектоническому темпу выделяются две группы *ыр.* К первой группе относятся песни среднее значение которых равно 8 строкам в минуту: *ыр «Өдүген-Тайга»* с доверительным интервалом 6–10 строк в минуту и *ыр «Чашпы-Хем»* с доверительным интервалом 7–9 строк в минуту. Вторую группу составляют песни со средним значением архитектонического темпа 10 и 11 строк в минуту: *ыр «Тожама»* с доверительным интервалом 9–12 строк в минуту и *ыр «Тоора-Хем»* с доверительным интервалом 9–13 строк в минуту.

По показателю внутреннего темпа, определяемому количеством высотно-ритмических сегментов за одну минуту, группировка и дифференциация жанров не столь очевидны. Но это даёт очень важный вывод о сходстве звучащих песен двух жанров, о единстве песенной традиции тоджинцев. Получается, что одна и та же единица времени содержит примерно одинаковое количество высотно-ритмических сегментов при более медленном исполнении *ыр* (по метроному) и более быстром исполнении *кожамык.* Особенно очевидна разница в отношении *кожамык* 4РТ, значения внутреннего темпа которого сильно отличаются от показателей других песен (среднее значение 199 при доверительном интервале 162–235).

Средние показатели строковой плотности *кожамык* всех слогоритмических типов имеют близкие значения – от 9 до 10,2 высотно-ритмических элементов, то есть в среднем на 8-сложную строку приходится 9–10 единиц. Деление на группы внутри жанра практически не выражено.

Строковая плотность *ыр* – 13,9 при доверительном интервале от 12,1 до 15,8. По данному показателю выделяются две группы песен *ыр*. Наиболее насыщенными являются строки песен *«Чашпы-Хем»* (14,6) и *«Өдүген-Тайга»* (14,3). Вторую группу составляют песни *«Тоора-Хем»* (13,2) и *«Тожама»* (13). Отметим, что эта группировка совпадает с группировкой по архитектоническому темпу.

Области доверительных интервалов строковой плотности не пересекаются: в *кожамык* она составляет от 8,6 до 10,8, в *ыр* – от 12,1 до 15,8 высотно-ритмических сегментов в строке. Минимально возможное количество высотно-ритмических сегментов в строке – 8, что соответствует количеству слогоритмических единиц.

При исследовании тоджинских песен показательным является ещё один параметр темпового анализа, который мы назвали слогоритмический

темп. Структура типовых напевов песен тоджинцев, строки которых базируются на типовой слогоритмической организации, как нельзя лучше демонстрирует результативность измерения и сравнения темпа базового поэтического текста. Слогоритмический темп определяет скорость скрытых структур, выявляющихся в процессе анализа.

Средние значения слогоритмического темпа двух песенных жанров, как и показатели метрономического темпа, отличаются почти в два раза: для *ыр* это значение 76 типовых слогоритмических единиц в минуту, для *кожамык* – 127. Зоны доверительных интервалов отличны по ширине почти в два раза и не пересекаются: в *ыр* – 59–93, в *кожамык* – 96–159. В *ыр* отчётливо проявляется разделение песен на две группы. В первой, более медленной группе находятся песни *«Өдүген-Тайга»* и *«Чашпы-Хем»*, во второй – *«Тожама»* и *«Тоора-Хем»*. В *кожамык* распределение по группам не наблюдается.

Показательным для стилистической характеристики жанров является и соотношение строковой плотности и количества слогоритмических единиц строки (в тоджинских песнях их 8). Отметим, что при показателе, равном единице, строка содержит минимальное количество элементов, то есть только слогоноты. Остальная доля приходится на распевы, неперечёркнутые форшлаги и огласовки.

На одну слогоноту в *кожамык* приходится 1,2 высотно-ритмического элемента, в *ыр* – 1,7. Доверительный интервал *кожамык* – 1,1–1,3; *ыр* – 1,5–2,0. Реальный интервал в образцах первого жанра составляет от 1 до 1,5, в образцах второго – от 1,4 до 2,2. Выделяются две группы песен: в первую попадают *ыр «Чашпы-Хем»* и *«Өдүген-Тайга»* (1,8), во вторую – *«Тоора-Хем»* и *«Тожама»* (1,6). Наибольший средний показатель в *кожамык* 1РТ и 4РТ (1,3), затем следуют *кожамык* 2РТ, 5РТ (1,2) и 3РТ (1,1).

Итак, применение анализа темповых показателей позволило выявить дифференцирующие признаки двух песенных жанров тувинцев-тоджинцев. Отметим, что темповые показатели различают жанры в неравной степени. Наиболее чёткое разделение *ыр* и *кожамык* мы получили при рассмотрении слогоритмического темпа, архитектонического темпа и строковой плотности, средние значения которых существенно различаются (почти в два раза), а доверительные интервалы не пересекаются. Помимо этого, данные показатели дают идентичное разделение жанра *ыр* на две группы, которое подтверждается и при стилистическом анализе соотношения высотно-ритмических элементов с единицами слогоритма. Метрономический темп лишь намечает дифференциацию жанров, так как указывает на наличие группы, объединяющей оба жанра. Изучение внутреннего темпа позволило сделать вывод о единстве временно́й организации песенных жанров тоджинцев, проявляющемся в приблизительно равной насыщенности единицы времени высотно-ритмическими элементами.

Перспективными задачами исследования песен тувинцев-тоджинцев является сравнение темповых показателей образцов, записанных в более раннее и более позднее время. Такое исследование позволит ответить на вопрос о стабильности или изменчивости темповой характеристики песенной традиции. Необходимо также провести сравнение темповых показателей песен тоджинцев и тувинцев. Особенно интересным будет сравнить темповые показатели идентичных типовых напевов у тоджинцев и других локальных традиций тувинцев.

В целом методика темпового анализа, апробированная на материале сибирских песенных традиций, показала свою эффективность и может быть рекомендована для сравнительно-типологического изучения музыкального фольклора народов мира.

Литература

1. Аксёнов А. К. Тувинская народная музыка. – М.: Музыка, 1964. – 254 с.
2. Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма. – М., 1950. – 72 с.
3. Капицына Н. С. Песенная традиция чатов: дис. … канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2011. – 396 с.
4. Капицына Н. С., Кондратьева Н. М. Темповые характеристики как жанродифференцирующие признаки песенной традиции обских чатов // Народная культура Сибири: мат-лы XIII науч. семинара Сиб. регион. вуз. центра по фольклору. – Омск, 2004. – С. 71–73.

5. Колински М. Определение темпа / пер. В. В. Мазепуса, Н. С. Капицыной // Сиб. музык. альм., 2005. – Новосибирск, 2009. – С. 125–132.
6. Кондратьева Н. М., Мазепус В. В. Модальная организация теленгитских скотоводческих заговоров // Языки коренных народов Сибири. — Новосибирск, 1999. – Вып. 6. – С. 19–43.
7. Кыргыс З. К. Песенная культура тувинского народа. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1992. – 142 с.
8. Тирон Е. Л. Песни тувинцев-тоджинцев: жанры *ыр* и *кожамык* в конце XX столетия. – Новосибирск: Наука, 2018. – 248 с.
9. Тирон Е. Л. Темп и методология его исследования (на примере песен тоджинцев) // Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития: мат-лы Междунар. науч. конф. – СПб., 2011. – Т. 1. – С. 375–388.
10. Kolinski M. The evaluation of tempo // Ethnomusicology. – 1959. – Vol. 3., № 2. – P. 45–57.

References

1. Aksenov A.K. *Tuvinskaya narodnaya muzyka [Tuvan folk music]*. Moscow, Music Publ., 1964. 254 p. (In Russ.).
2. Garbuzov N.A. *Zonnaya priroda tempa i ritma [The zonal nature of tempo and rhythm]*. Moscow, 1950. 72 p. (In Russ.).
3. Kapitsyna N.S. *Pesennaya traditsiya chatov: dis. … kand. isk. [Song tradition of Chats. Diss. PhD in Art History]*. Novosibirsk, 2011. 396 p. (In Russ.).
4. Kapitsyna N.S., Kondratyeva N.M. Tempovye kharakteristiki kak zhanrodifferentsiruyushchie priznaki pesennoy traditsii obskikh chatov [Tempo characteristics as genre differentiating features of the Ob Chats song tradition]. *Narodnaya kul'tura Sibiri [Folk culture of Siberia]*. Omsk, 2004, pp. 71-73. (In Russ.).
5. Kolinski M. Opredelenie tempa [The determination of the tempo]. *Sibirskiy muzykal'nyy al'manakh, 2005 [Siberian music almanac, 2005]*. Translated by V. V. Mazepus, N. S. Kapitsyna. Novosibirsk, 2009, pp. 125-132. (In Russ.).
6. Kondratyeva N.M., Mazepus V.V. Modal'naya organizatsiya telengitskikh skotovodcheskikh zagovorov [Modal organization of Telengit cattle plots]. *Yazyki korennykh narodov Sibiri [Languages of the indigenous peoples of Siberia]*. Novosibirsk, 1999, iss. 6, pp. 19-43. (In Russ.).
7. Kyrgys Z.K. *Pesennaya kul'tura tuvinskogo naroda [Song culture of the Tuvan people]*. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1992. 142 p. (In Russ.).
8. Tiron E.L. *Pesni tuvintsev-todzhintsev: zhanry yr i kozhamyk v kontse XX stoletiya [Songs of Tuvans-todzhins: yr and kozhamyk genres at the end of the XX century]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 2018. 248 p. (In Russ.).
9. Tiron E.L. Temp i metodologiya ego issledovaniya (na primere pesen todzhintsev) [Tempo and methodology of its research (on the example of Tozhu songs)]. *Otechestvennaya etnomuzykologiya: istoriya nauki, metody issledovaniya, perspektivy razvitiya [Domestic ethnomusicology: history of science, research methods, development prospects]*. St. Petersburg, 2011, vol. 1, pp. 375-388. (In Russ.).
10. Kolinski M. The evaluation of tempo. *Ethnomusicology*, 1959, vol. 3, no. 2, pp. 45-57. (In Engl.).

УДК 785

ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ ОРКЕСТРОВОЙ ШКОЛЫ НА СТАНОВЛЕНИЕ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ВАН СИЛИНЯ

Сянь Лэюнь, аспирант, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных (г. Москва, РФ). E-mail: xianleyun@mail.ru

Клепова Анна Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных (г. Москва, РФ). E-mail: stoyanna31@gmail.com

Статья посвящена современному китайскому композитору Ван Силиню (1936 года рождения). В настоящее время к его творчеству обращаются музыковеды разных стран, отмечая трагичность музыкального мышления. Маэстро достаточно часто сравнивают с Д. Шостаковичем. Объектом анализа в настоящей статье стал оркестровый язык первого циклического произведения Ван Силиня – Сим-

фонии № 1 (1962–1971). В ходе исследования были выявлены влияния Д. Шостаковича и П. Чайковского. Они коснулись как общей концепции, так и частных приемов оркестровки.

Ван Силинь осознанно ориентируется на творчество своего старшего современника. В его произведении обнаруживаются пересечения с Симфонией № 7 «Ленинградской» и № 11 «1905 год» Шостаковича. Их роднит историческая направленность, конфликтная драматургия и маршево-лирический тематизм. Отдельным полем анализа становится прочтение жанра марша обоими композиторами. Ван Силинь, несмотря на схожесть своего оркестрового письма с методом Шостаковича, использует его как инструмент повествовательности. Опус Ван Силиня приобретает романтические черты благодаря работе с лейттемами. Особо выделяется трансформация темы рока в торжественный возглас. Композитор следует здесь по пути драматургии Симфонии № 5 Чайковского: это не дает основания считать произведение трагическим. Симфония № 1 Ван Силиня является достойным примером монументального мышления композитора. Ее можно расценивать как своеобразный маркер процесса интеграции культуры Китая Новейшего времени в мировую среду.

Ключевые слова: современная музыка Китая, Ван Силинь, Д. Шостакович, П. Чайковский, симфония, оркестровый стиль.

THE INFLUENCE OF THE RUSSIAN ORCHESTRAL SCHOOL ON THE DEVELOPMENT OF CHINESE COMPOSER WANG XILIN

Xian Leyun, Postgraduate, Department of Analytical Musicology, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation). E-mail: xianleyun@mail.ru

Klepova Anna Viktorovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Analytical Musicology, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation). E-mail: stoyanna31@gmail.com

The article is dedicated to contemporary Chinese composer Wang Xilin (1936). Nowadays musicologists from different countries often address his art and note the tragical musical thinking. Wang Xilin is often compared to Russian/Soviet composer Dmitri Shostakovich.

Based on the analysis of the orchestral language in Wang Xilin's first cyclic work of Symphony No.1 (1962-1971), this paper revealed that Wang was influenced by D. Shostakovich and P. Tchaikovsky, both in general concept and in specific orchestration techniques.

Wang Xilin does not feel uncomfortable if he is compared with other composers in his generation about their similarities. References to Symphony No.7 "Leningrad" and Symphony No.11 "Year 1905" (D. Shostakovich) can be found in Wang Xilin's works. These three works are similar in their historic focus, conflict drama and march-lyrical themes. It's obvious that there are similarities in the two composers' understanding the march, and it is worthy to take a single part to study and analyse these similarities.

The use of leitmotifs gives Wang Xilin's work some romantic features. Particularly, the theme of fate is transformed in the fanfare. Here the composer is practically following the drama of Symphony No. 5 by P. Tchaikovsky. It means that this work is not a tragic work. Therefore, Russian orchestral school has a significant influence on the formation in Wang Xilin's works. Wang Xilin's Symphony No.1 is an outstanding example of the monumental thoughts of the author. It can be regarded as a particular sign of China's contemporary culture's integration process into the world community.

Keywords: contemporary music of China, Wang Xilin, D. Shostakovich, P. Tchaikovsky, symphony, orchestral style.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-101-112

Ван Силинь – многогранная личность и незаурядный композитор, наделенный мелодическим даром и драматургическим мышлением. В его творческом багаже более ста произведений различных жанров, включая десять симфоний, две оперы, оркестровые сюиты, увертюры, фантазии и поэмы, концерты для солирующих инструментов, ряд вокально-хоровых и камерных опусов. В настоящее время композитор живет в Германии, продолжает активно писать музыку, периодически выступает в качестве автора статей эстетического содержания и аналитических очерков[1].

В Китае Ван Силинь известен своим активным увлечением западным искусством и оппозиционными высказываниями в адрес правительства. Данные факты негативно повлияли на его жизнь в период Культурной революции. Композитор, открыто возмутившись запрету Мао Цзэдуна на исполнение и изучение современной западной музыки[2], обратил на себя внимание движения Сицин[3]. После суда его признали врагом народа и выслали из Пекина, куда он был распределен после окончания Шанхайской консерватории. В провинции Шаньси ему запретили заниматься профессионально музыкой, зачислив в технические работники и лишь изредка привлекали как аккомпаниатора. С 1964 по 1977 год Ван Силиня всячески пытались «идейно перевоспитать». Его однокурсник Сяо Лен вспоминал об этом так: «Общество заставило его чувствовать себя никому не нужным, пустым местом, он был в полном отчаянии, задыхаясь от сложившихся обстоятельств» [11, с. 53].

Многие исследователи в изломанной судьбе Ван Силиня видят причину его шопенгауэровского мировоззрения и драматичности творчества. В китайском музыковедении уже отчетливо обозначилась линия трактовки сочинений композитора как трагических[4]. Цзи Тяньцинь говорит о Ван Силине так: «Его музыкальный язык абсолютно лишен лирики, он наполнен печалью и тяжестью, которым подвергла его судьба. Его творчество – это сочетание искренних чувств и технических инноваций. Оно наполнено трагизмом» (см. [10, с. 29]).

В России это же направление обозначила В. Н. Холопова. В статье «Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна» она охарактеризовала его как композитора, «оригинально развивающего традиции трагического симфонизма Шостаковича» [4, с. 248]. Такой точки зрения придерживаются и западные музыковеды. Например, музыкальный обозреватель «The New York Times» Нэнси Пеллегрини пишет: «Китай в XX веке был неспокойной страной. 14 лет преследования композитора Ван Силиня невообразимы для западного общества. Его музыка – это крик истории, поэтому он известен как “Шостакович Китая”» (см. [10, с. 318]).

Ван Силинь не скрывает своей любви и преклонения перед советским композитором: для него Шостакович – лицо эпохи. В интервью 2012 года он отметил: «СССР и страны Восточной Европы распались, эти “громогласные столпы” мгновенно превратились в облако пыли. Но симфонические произведения Шостаковича, свидетельствующие о сталинизме, остались живыми, они сохранили художника, его личность и мудрость» (см. [9, с. 36]). Композитор почтил память своего старшего современника в двух симфонических поэмах «Движение» и «Плач»[5]. Им написаны также четыре статьи, включающие как анализ произведений Шостаковича (Струнный квартет № 8 и

---

[1] В том числе произведений Д. Шостаковича, К. Пендерецкого и Х. Гурецкого.

[2] Запреты были произнесены в речи «Об искусстве и литературе».

[3] Движение «четырёх чисток» (1963–1966), общенациональное движение чисток в политике, экономике, организации и идеологии.

[4] Самое крупное исследование на эту тему: Ло Пэнсян «Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силиня» [8].

[5] В 1989 году две симфонические поэмы памяти десятой годовщины смерти Шостаковича прозвучали в Новосибирске под управлением И. Лапиныша. Это было значимым событием для композитора, свои мысли и впечатления он даже изложил в отдельной статье. Одно из последних знакомств с его музыкой в нашей стране прошло в прямом эфире «Радио России» 27 июля 2020 года.

Камерную симфонию), так и общие впечатления от исполнительских интерпретаций (симфонии № 7, 12 и 14).

Исследователи делают вывод о трагичности произведений Ван Силиня, опираясь на его творческие периоды после Культурной революции, после его реабилитации в глазах общества и официального разрешения на занятия композицией. Однако в тени остается осмысление 1957–1962 годов – раннего периода Ван Силиня, времени обучения в Шанхайской консерватории и работы в качестве композитора Центрального симфонического оркестра в Пекине. В данной статье будет освещен этот период и рассмотрено первое крупное сочинение Ван Силиня – Симфония № 1.

Первая ее часть была написана в 1962 году как дипломное сочинение. Композитор был учеником Цюй Вэйя – выпускника Московской консерватории имени П. И. Чайковского. Любопытным фактом является то, что оркестровка не входила в список образовательных дисциплин Шанхайской консерватории[6]. По свидетельству Ван Силиня, он самостоятельно разбирал партитуры Н. Мясковского, Д. Шостаковича, А. Бабаджаняна, А. Эшпая, М. Равеля, Д. Кабалевского, Э. Грига и т. д.

Вторая и третья части закончены в 1963 году уже в Пекине. Они были результатом свободного творчества, поскольку бóльшую часть времени композитор вынужденно проводил за оркестровкой революционных песен, написанием фоновой музыки для демонстраций и радио. Он вспоминает: «Такая работа весьма далека от истинной профессии композитора. Я был очень разочарован. Не видел никаких перспектив для развития, только самостоятельное изучение композиторских техник. Мечтал, что настанет тот день, когда я поеду в СССР для продолжения образования» (см. [11, с. 52]). Этому не суждено было сбыться. Оркестровка Симфонии № 1 была закончена уже ссыльным Ван Силинем в Шаньси только в 1971 году. Публика услышала сочинение в исполнении Пекинского оркестра спустя 28 лет. Редакция симфонии шла вплоть до выхода музыкантов на сцену.

Композитор достаточно много говорил о содержании опуса. С его слов мы понимаем, что общая идея состояла в выражении боевого духа китайских революционеров, в показе настроений китайского общества того времени [7, с. 50]: «…это был важный этап моего художественного поиска и поиска целого поколения, верившего в достижение идеального мира»[7] [6, с. 70]. Этот концепт сближает произведение с условно программными, заказными произведениями Д. Д. Шостаковича. Самые явные параллели можно провести с Симфонией № 11 «1905 год». В то же время Симфонию Ван Силиня можно назвать исповедью от первого лица. В качестве эпиграфов к частям взяты строки из стихотворения Лу Синя «Автопортрет» (см. табл. 1). Это придает ей романтический оттенок.

Таблица 1

Краткие сведения о Симфонии № 1 Ван Силиня

Текст «Автопортрета» Лу Синя[8]	Номер части	Форма части
Душа не в силах отразить могущественные стрелы	1 ч. Adagio. Allegro vivace	Сонатная форма
И край родной во тьму несокрушимой бурей погружен	2 ч. Crave	Сложная 2-частная частная форма
Я отдал свое сердце незнающим об этом людям	–	–
И всю кровь свою готов пролить на алтарь Отечества	3 ч. Moderato. Allegro	Рондо

[6] В курс обучения входили гармония и полифония у Чень Минчжи, анализ музыкальных произведений у Цянь Жэнькан.

[7] Под этим миром он понимал коммунистическое общество.

[8] 灵台无计逃神矢，风雨如磐暗故园. 寄意寒星荃不察，我以我血荐轩辕. На русский перевели М. Цариценская и Сянь Лэюнь, редакция А. В. Клеповой.

Объективно-субъективное драматургическое повествование удается построить благодаря гибкой интонационной и оркестровой работе с двумя лейттемами всей симфонии: темой вступления и темой рока. Помимо них во второй части присутствует свой лейтматериал – хорал медных инструментов, на фоне которого остальные темы приобретают поэтический оттенок. Также к личному высказыванию относятся лирические фрагменты: ПП первой части и эпизод в третьей части. Стержнем произведения является «суровая тема» вступления [7, с. 50]. Она несет в себе несколько образов: «переживание катастрофы смерти» и «страх». «Визитной карточкой» выражения первой эмоции стали унисон (или октавные этажи в оркестре с сохранением превосходства медного тембра), акцентный штрих и динамика не ниже *f*. Изначально ее проведение поручается унисону четырех валторн (см. Приложение, Пример 1).

Такое оркестровое решение композитор переносит и на начало третьей части (см. Приложение, Пример 1). В нем эта краска создает торжественно-решительное настроение. Не без основания вспоминается интродукция Концерта для фортепиано с оркестром № 1 П. Чайковского.

На протяжении всей симфонии тема вступления появляется девять раз. Она, пройдя путь мелодических трансформаций, возвращается к своему первоначальному виду и завершает надрывным звучанием в высоком регистре всю симфонию. Стоит подчеркнуть, что этот прием оркестровки кульминаций – один из излюбленных у Д. Д. Шостаковича (например, Симфония № 5 – 1 ч. 35 ц., 3 ч. 89 ц., Симфония № 8 – 3 ч. ц. 25–29, Симфония № 11 – 57 ц. и т. д.). Однако Ван Силинь благодаря гармонии на тянущихся звуках меняет его настрой в сторону светлого утверждения.

Второй образ вступления интонационно связан с первым, но транслирует противоположную эмоцию страха и предчувствия. Это достигается за счет использования сольного тембра низкого инструмента[9], высокого тремоло скрипок и ритма рока у литавр в оттенке *p* (см. Приложение, Пример 2, 1 ч., 15–22 тт.). Он появляется в той же оркестровке, но с обезличенно-выровненным ритмом в репризе первой части. Тем самым композитор, возможно, отказывается от выражения в музыке терзающих сомнений.

Данный материал в симфонии больше не задействован. Однако он становится своеобразным посылом к сольному высказыванию. Флейтовое соло на фоне статичной гармонии *pizz*. воспринимается как луч света после хоральной лейттемы второй части (см. Приложение, Пример 3, 2 ч., 192–201 тт.). Схожее впечатление оказывает аналогичный прием оркестровки в 3-й части Симфонии № 7 (ц. 112–116) или второй части Симфонии № 9 (соло Picc. в коде) Д. Шостаковича.

Ведущую роль в «музыкальной исповеди» играет риторическая триольная ритмоформула рока. Ее проведение поручается соло литавр, малого барабана, медной группе и оркестровому тутти. Она появляется во всех частях, трансформируясь и усиливая влияние. Самое яркое ее перерождение связано с торжественной кульминацией первой части. Превратившись в фанфары, она приводит развитие материала к ликованию в третьей части (см. Приложение, Пример 4, 1 ч., 406–411 тт.). Жизнеутверждающая трактовка темы рока роднит Симфонию Ван Силиня с Симфонией № 5 П. Чайковского.

Лейтматериал второй части персонифицирован. Его «неизменным голосом» стала медная группа, проводящая низкий хорал в оттенке *pp* (см. Приложение, Пример 5, 2 ч., 1–4 тт.).

Ван Силинь говорил, что его Grave «показывает глубокие размышления, блуждания, созерцание, поиск надежды, борьбу с ветряными мельницами и увязание в трудностях» [6, с. 72]. Иллюстрацию этой мысли можно увидеть в мрачном колорите хорала, останавливающем развитие лирических тем.

Маэстро видел связь со вступлениями сочинений: «Крестоносцы во Пскове» С. Прокофьева, вторая часть Симфонии № 27 Н. Мясковского и третья часть Симфонии № 7 Д. Шостаковича [6, с. 74]. Действительно, их роднит хоральность, но достигается она разными способами. Есть разница тембровая: у Шостаковича задейство-

[9] В экспозиции – басовый кларнет, в репризе – фагот.

ваны только валторны, деревянные духовые без флейт и две арфы, у Мясковского – медная группа без валторн, у Прокофьева – медная группа расширена ударными, саксофоном и контрафаготом. Ван Силинь задействует все инструменты медной группы, низкие деревянные и, подобно Шостаковичу, вводит арфу[10]. Главное отличие состоит в способе выстраивания аккорда. Прокофьев располагает инструменты по принципу перекрещивания, у Мясковского – смешанный тип изложения, Шостакович намеренно разрывает низкие и верхние этажи, чтоб в образовавшейся «пустоте» прозвучала арфа. Ван Силинь располагает верх аккорда по смешанному типу, а низ – согласно тесситурным характеристикам, благодаря которым отчетливо слышна каждая краска. Это дает нам основание говорить о влиянии, «размежевании тембров»[11] и отсылает к симфоническому мышлению П. Чайковского.

Необходимо упомянуть о постоянном задействовании подголосочной полифонии в лирических мелодиях широкого дыхания[12]. Зачастую в оркестре это решается в рамках струнной группы или «размежеванием тембров» (см. Приложение, Пример 6).

Крайние части симфонии насыщены фанфарно-маршевыми, токкатными интонациями. Нельзя не привести тот факт, что к самому первому яркому музыкальному впечатлению Ван Силинь относит «Славянский марш»: «Несмотря на то, что это не самое известное произведение П. И. Чайковского, оно необыкновенное и красивое. Я был тронут до глубины души» (см. [10, с. 100]). При поступлении в Шанхайскую консерваторию он представил свой «Марш молодых солдат». Безусловно, это отвечало требованиям времени. Молодое государство[13] делало запрос на поддерживающее революцию искусство. Подобная ситуация складывалась в России начала XX века, когда марш «инициировался, всячески культивировался и поощрялся на самом высоком правительственном уровне» [2, с. 193].

Черты марша просматриваются в главной теме первой части и теме рефрена третьей части (см. Приложение, Пример 7). В них чувствуется влияние жеста Д. Шостаковича, нет психологичности П. Чайковского.

Для удобства сравнения воспользуемся классификации маршей в симфониях Шостаковича М. Сабининой[14]. Ван Силинь при внешнем использовании ладов и оркестровых находок советского мэтра[15] создает свой «агрессивно-НЕагрессивный марш». В нем отсутствует подтекст, философичность и карикатура на действительность, его марш – это прямолинейная повествовательность.

Основным способом изложения и развития маршевого материала становятся канон и фугато[16]. Эту однотипность фактуры композитор считает минусом симфонии: «Главная партия и разработка 1-й части имеют слишком много следов имитационного письма, свойственного начинающему композитору. Я не вношу ничего нового вплоть до Побочной партии в Репризе» [6, с. 72]. Мы же, в свою очередь, все-таки упомянем фугированные фрагменты в разработках Шостаковича в струнной группе, например, в первой части Симфонии № 4 или во второй части Симфонии № 11. Показательным в этом отношении выглядит сравнительный анализ оркестровых средств в полифонических фрагментах первых частей Симфонии № 6 П. Чайковского и Симфонии № 1 Ван Силиня (см. табл. 2).

---

[10] Она дублирует звуки меди в оттенке *pp*. Ее тембр не различим в ее общей массе, но она делает более острой мягкую атаку звуков.

[11] Термин А. Веприка [1].

[12] Таковыми являются все лирические темы симфонии.

[13] Китайская Народная Республика провозглашена в 1949 году.

[14] Она выделяет три метода подачи жанра в симфонии: 1) агрессивно-карикатурный, 2) без деформации стилевых особенностей, 3) цитаты революционных песен-маршей [3].

[15] Его влияние чувствуется в частом использовании малого барабана, низких тесситур, густых медных или туттийных вкраплений.

[16] Каноническое изложение в повторном проведении тем при экспонировании в первой и третьей частях, фугато в первом разделе разработки первой части.

Таблица 2

Сравнительный анализ оркестровых средств в полифонических фрагментах первых частей Симфонии № 6 П. Чайковского и Симфонии № 1 Ван Силиня

П. Чайковский (разработка/реприза, раздел Н)				**Ван Силинь (разработка, тт. 259-243)**			
Archi	**Fiati**	**Ottoni**	**Percussi**	**Archi**	**Fiati**	**Ottoni**	**Percussi**
Фугато с изложением Т[17] и ПР в низких/ средних регистрах	Педальные аккорды в высоких регистрах	Ритмические вкрапления	–	Первое и второе проведения Т и ПР в низких/ средних регистрах	Педальные аккорды высоких регистров. Ритмические вкрапления в средних регистрах		Tamb.
				Третье проведение в низких / средних регистрах	Педальные аккорды высоких регистров. Ритмические вкрапления в средних регистрах, но Fg дублирует тему	Trb. аккорды высоких и ритмические вкрапления средних регистров	Tamb.
				Четвертое и пятое проведения Т в увеличении и противосложение	Дублировка Т в увеличении и противосложения	Аккорды и ритмические вкрапления	Tamb.
Интермедия, построенная на чередовании чистых оркестровых групп				Интермедия, построенная на чередовании чистых оркестровых групп			
Фигурации в высоком регистре; Cb-бас	Фигурации в высоком регистре Fg. – бас	Trbn+Tuba бас, Corni – педаль; 2 Trb – тема симфонии	Timp.	Фигурации в высоком регистре; Cb-бас	Fl+ Cl – фигурации в высоком регистре. Ob+Cor.ingl. – тема симфонии Fg.+Cl.b. – бас	Trbn+Tuba бас, Corni – педаль; 3 Trb – тема симфонии	Timp. + Tamb.

Несмотря на множество пересечений в построении общей драматургии и в ее реализации с образцами русской оркестровой музыки, Симфония № 1 Ван Силиня стала значимой вехой как в становлении композитора, так и в развитии симфонической музыки Китая в целом.

Для Ван Силиня это первая проба пера в жанре, ставшем для него основным. Русская школа послужила благодатной почвой для раскрытия монументального мышления композитора. Интуитивно выбрав образцы для подражания, он прочувствовал и перенял опыт Чайковского и Шостаковича, которые поднялись до «волнующего ощущения симфонического цикла, до такого глубокого проникновения в музыкальную драматургию целого» (см. [1, с. 28]). Работая в ладогармонической западной шкале, Ван Силинь остался певцом своей страны. Он говорил: «Только симфония может глубоко представить ширину, глубину и коннотацию истории. А также показать гуманистический фон. Таким образом, только она позволяет музыке развиваться, а затем достичь прорыва в искусстве и мышлении» (цит. по [8, с. 259]). В Симфонии № 1 воедино сплелись история Китая и история жизни одного человека. Вопреки приписываемой композитору трагичности, это произведение пропитано верой в будущее и торжеством.

Симфония заняла достойное место в Новейшей истории Китая. Ван Силинь относится к четвертому поколению профессиональных ком-

[17] Т – сокр. «тема». ПР. – сокр. «противосложение».

позиторов[18]. Они наряду с третьим стали основными пропагандистами крупных симфонических жанров на территории молодого государства[19]. Напомним, что симфонические оркестры начали проникать на территорию государства только в 20-х годах XX века. Произведения, подобные Симфонии № 1 Ван Силиня, ускорили интеграцию китайской культуры в мировую. Именно они подготовили расцвет симфонической музыки Китая, который происходит в настоящее время.

Литература

1. Веприк А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. – М.: Совет. композитор, 1978. – 427 с.
2. Никольская О. А. Марш в контексте симфонических концепций Г. Малера, Д. Шостаковича, Ч. Айвза // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2010. – № 2. – С. 188–197.
3. Сабинина М. Д. Шостакович-симфонист. – М.: Музыка, 1976. – 486 с.
4. Холопова В. Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера: Воспоминания. Статьи. – М.: Алетейя, 2003. – С. 243–251.
5. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции: учеб. пособие для музык. вузов и вузов искусств. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. – 348 с.
6. Ван Силинь. О моей «Первой симфонии» // Музыкальное искусство. – Шанхай, 2000. – № 3. – С. 70–74.
7. Ван Силинь. Премьера тридцать семь лет спустя. Говорим с Ван Силином о его первой симфонии – Интервью журналу «Любитель музыки» // Любитель музыки. – 2000. – № 4. – С. 48–50.
8. Ло Пэнсян. Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силиня: дис. … канд. искусствоведения. – Пекин, 2016. – 401 с.
9. Люй Циньжун. Ван Силинь и Дмитрий Шостакович // Любитель музыки. – Шанхай, 2012. – № 3. – С. 36–39.
10. Музыкальная жизнь Ван Силиня: сб. ст. / под. ред. Янь Чэнь. – Гуанчжоу: Хуачен, 2015. – 318 с.
11. Сяо Лэн. Мой младший однокурсник – Ван Силинь // Искусство Фуцзяни. – Фучжоу, 2008. – № 1. – С. 51–54.

References

1. Veprik A.M. *Ocherki po voprosam orkestrovykh stiley [Essays on orchestral styles].* Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1978. 427 p. (In Russ.).
2. Nikolskaya O.A. Marsh v kontekste simfonicheskikh kontseptsiy G. Malera, D. Shostakovicha, Ch. Ayvza [March in the context of symphonic concepts by G. Mahler, D. Shostakovich, Ch. Ives]. *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury. [Art Literature Scientific & Analytic Journal]*, 2010, no. 2, pp. 188-197. (In Russ.).
3. Sabinina M.D. *Shostakovich-simfonist [Shostakovich-symphonist]*. Moscow, Muzyka Publ., 1976. 486 p. (In Russ.).
4. Kholopova V.N. Kitayskiy avangard: ot Sang Tuna do Tan Duna [Chinese avant-garde: from Sang Tong to Tan Dun]. *M.E. Tarakanov: Chelovek i fonosfera: Vospominaniya. Stat'i [M.E. Tarakanov: Man and the Phonosphere: Memories. Articles]*. Moscow, Aleteyya Publ., 2003, pp. 243-251. (In Russ.).
5. Kholopova V.N. *Muzykal'nye emotsii: ucheb. posobie dlya muzykal'nykh vuzov i vuzov iskusstv [Musical emotions. Textbook manual for music and arts universities]*. Moscow, Moscow State Tchaikovsky Conservatory Publ., 2010. 348p. (In Russ.).
6. Van Silin. O moey "Pervoy simfonii" [About my "First Symphony"] *Muzykal'noe iskusstvo [Musical Art]*, 2000, no. 3, pp.70-74. (In Chin.).
7. Van Silin. Prem'era tridtsat' sem' let spustya. Govorim s Van Silinom o ego pervoy simfonii [Interview. Premiered thirty-seven years later. – Talk to Wang Xiling about his first symphony]. *Lyubitel' muzyki [Music Lover]*, 2000, no. 4, pp. 48-50. (In Chin.).

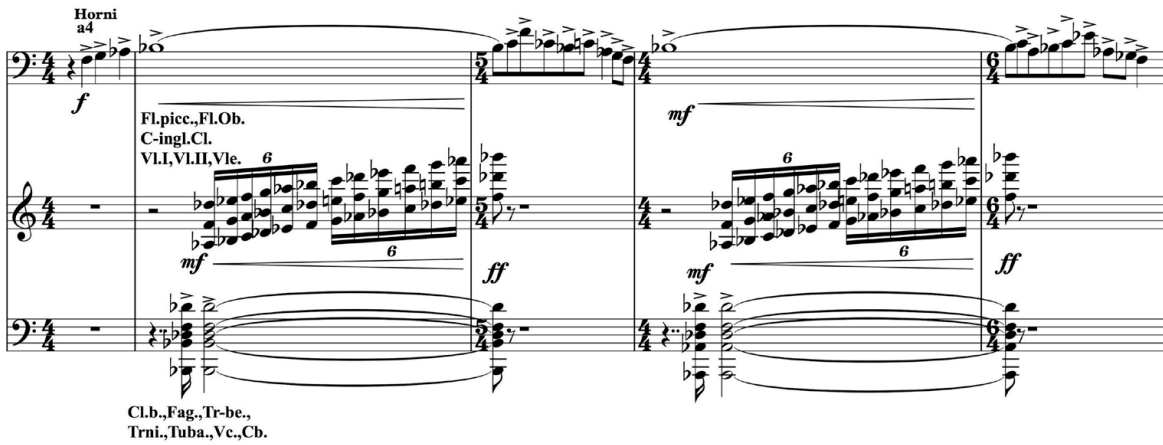
[18] К композиторам четвертого поколения относятся также Джин Сян, Чжун Синьмин, Чжу Цзяньэр, Гао Вейцзе, Ян Лицзин и Ли Сианъ.

[19] Основание КНР послужило толчком для волны симфонической музыки. К композиторам 3-го поколения относятся Хэ Чжаньхау, Чень Гана, Ли Хуаньчжи, Ло Чжонжона, У ЦзуЦяна и Ду Минсинь.

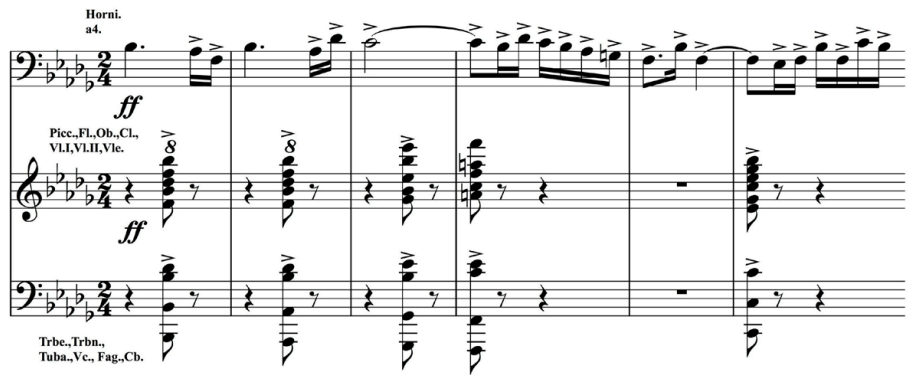
8. Lo Pensyan. *Kak tragicheskiy dukh formiruet muzyku v simfonicheskikh proizvedeniyakh Van Silinya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [How the tragic spirit shapes music in Wang Xilin's symphonic works. Diss. PhD in Art History]*. Peking, 2016. 401 p. (In Chin.).
9. Lyuy Tsinzhun. Van Silin i Dmitriy Shostakovich [Wang Xilin and Dmitry Shostakovich]. *Lyubitel' muzyki [Music Lover]*, 2012, no. 3, pp. 36-39. (In Chin.).
10. *Muzykal'naya zhizn' Van Silinya: sbornik statey [The Musical Life of Wang Xilin. Collection of articles]*. Ed by Yan Chen. Guanchzhou, Khuachen Publ., 2015. 318 p. (In Chin).
11. Syao Len. Moy mladshiy odnokursnik – Van Silin [My junior classmate – Wang Xilin]. *Iskusstvo Futszyani [Art of Fujian]*, 2008, no. 1, pp. 51-54. (In Chin.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

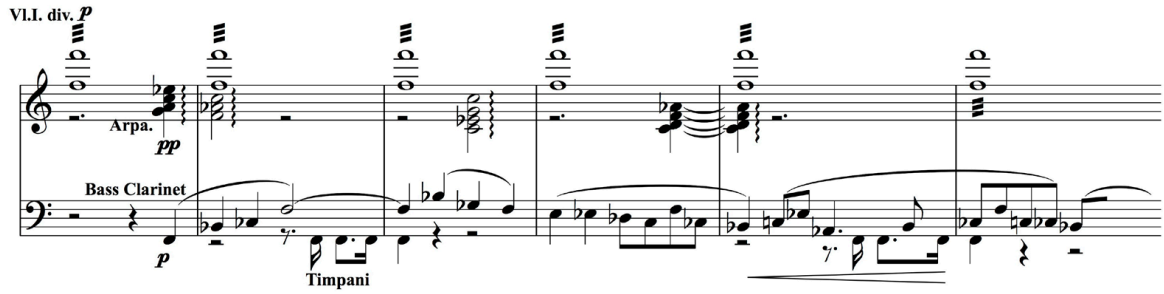


1ч. 1-9тт.

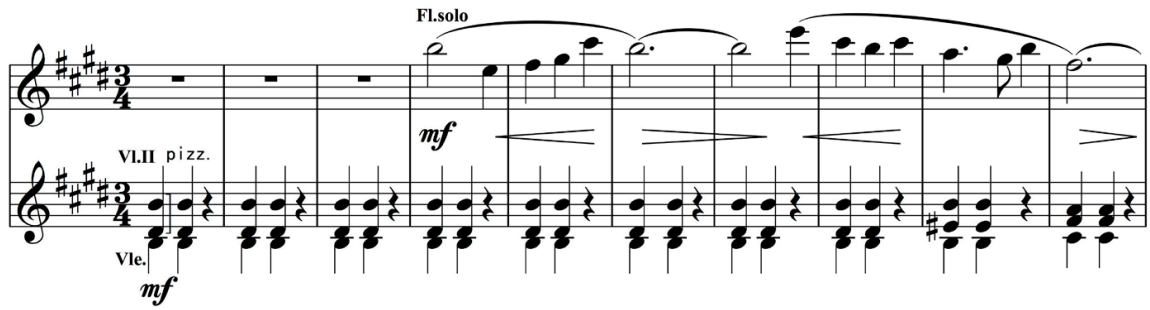


3ч.1-8тт.

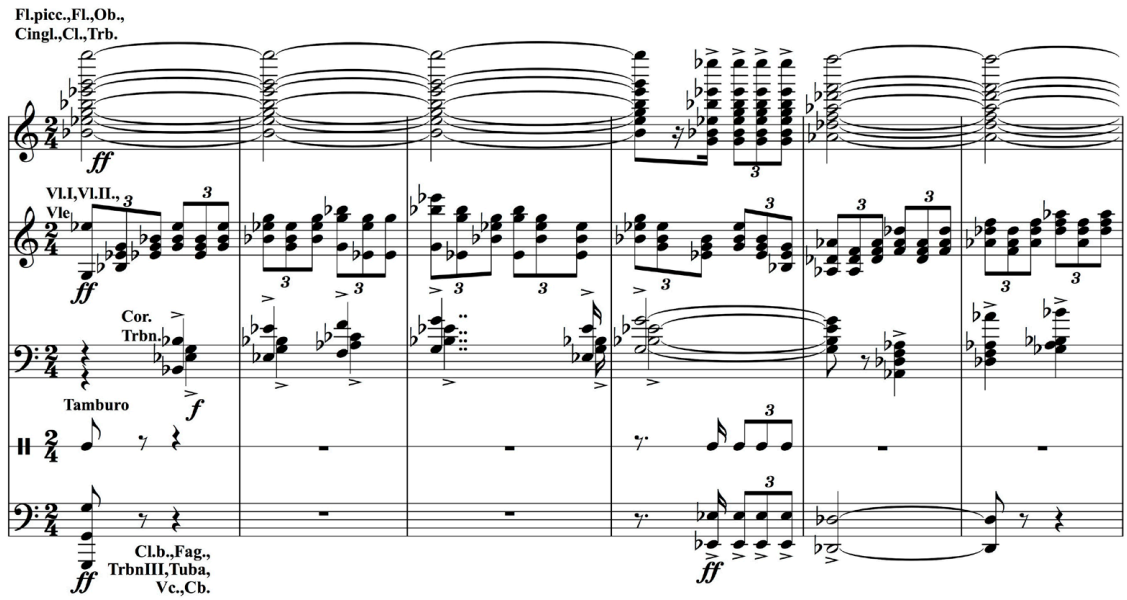
Пример 2



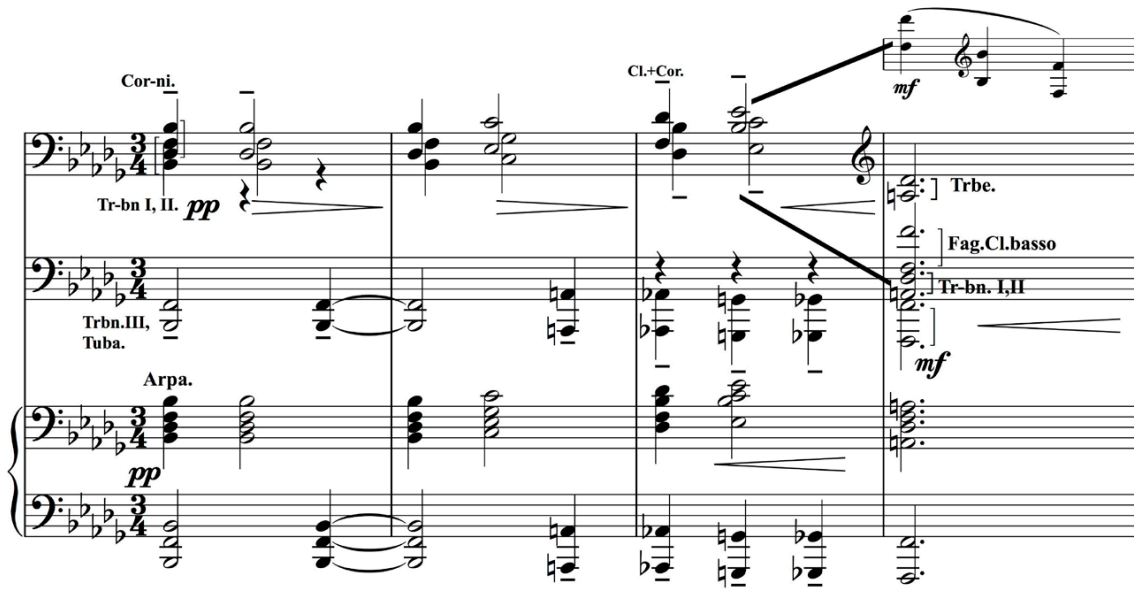
Пример 3



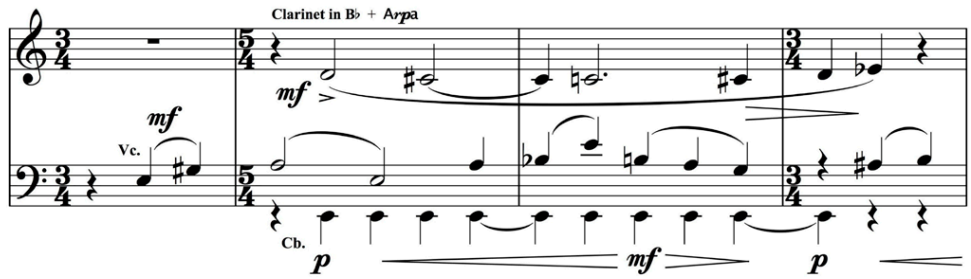
Пример 4



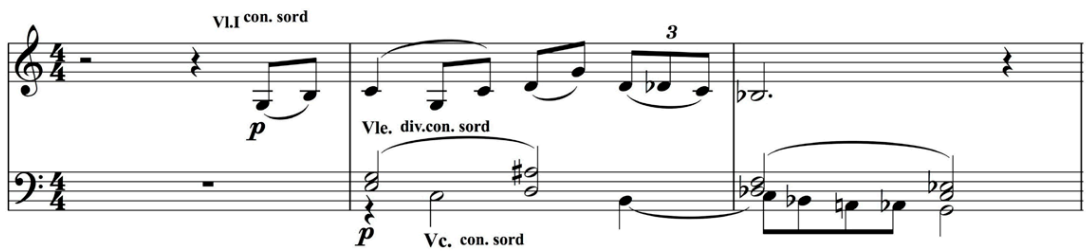
Пример 5



Пример 6

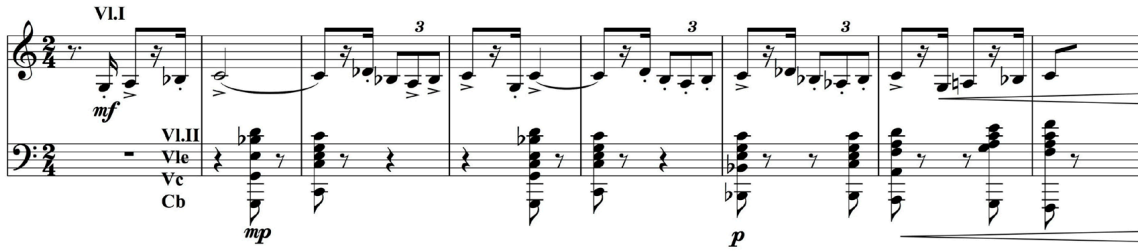


1ч. П.П. Экспозиция 137-140тт.

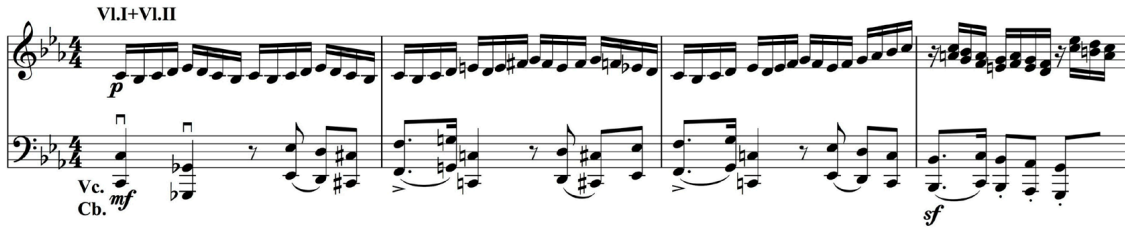


1ч. П.П. Реприза 482-484тт.

Пример 7



1ч. Г.Т. 40-48тт.



3ч. Рефрен 35-42тт.

УДК 782.6

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА ЛИБРЕТТО И МУЗЫКИ В ОПЕРЕ ГО ВЭНЬЦЗИНА «ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО»[1]

Ван Цюн, преподаватель Института искусств, Университет Янцзы (г. Цзиньчжоу, КНР). E-mail: 534366380@qq.com

Первое в Китае произведение камерной оперы «Записки сумасшедшего» было написано в 1994 году китайским композитором Го Вэньцзином по рассказу Лу Синя «Записки сумасшедшего». С точки зрения театральности и драматизма, опера «Записки сумасшедшего» представила ряд превосходных решений, в частности, автор не стал использовать в ней характерные для классической оперы творческие приемы сочетания арии, речитатива, вокального ансамбля и хора, вместо этого он применил свойственную операм экспрессионистского стиля технику вокальной декламации Sprechgesang, а также, опираясь на тоновую фонетическую систему китайского языка, выстроил композицию оперы на основе мелодической линии без фиксированной высоты. Эта новая попытка сумела компенсировать проблему разрыва между мелодией и языком, часто возникавшую ранее в китайской академической опере. Решение данной проблемы во многом стало результатом исследования Го Вэньцзином драматических особенностей оригинального литературного произведения, но в то же время произошло и из смелых опытов китайских композиторов, развернувшихся после осуществления в стране так на-

[1] Работа была поддержана программой проекта по научному планированию образования управления образования провинции Хубэй, Китай (2019GB025).

зываемой политики реформ и открытости в поиске гармонии между западными композиторскими техниками и особенностями китайского языка. В данной статье автор, используя в качестве объекта исследования камерную оперу «Записки сумасшедшего», подробно анализирует методы, с помощью которых композитор регулирует отношения между звуком речи, интонацией и музыкой, а также то, каким образом эта техника усиливает драматические характеристики оперы.

Ключевые слова: камерная опера, драматизм, оперное либретто, нелинейная мелодия, интонация.

DRAMATIC FEATURES OF THE LITERARY TEXT OF THE LIBRETTO AND MUSIC IN GUO WENJING'S OPERA "DIARY OF A MADMAN"

Wang Qiong, Instructor of College of Art, Yangtze University (Jinzhou, China). E-mail: 534366380@qq.com

The first chamber opera in China, "The Diary of a Madman," was written in 1994 by Chinese composer Guo Wenjing based on the story "The Diary of a Madman" by Lu Xin. From the point of view of theatricality and drama in operatic art, "The Diary of a Madman" presented a number of excellent solutions, in particular, the author did not use in it the creative methods of combining the aria, recitative, vocal ensemble and chorus characteristic of classical opera, instead, he applied expressionist style technique of vocal declamation Sprechgesang and relying on the tone phonetic system of the Chinese language, built the composition of the opera on the basis of a melodic line without a fixed pitch. This new attempt has succeeded in compensating for the problem of the gap between melody and language that had often arisen in the past in Chinese academic opera. The solution to this problem was largely the result of Guo Wenjing's study of the dramatic features of the original literary work, but at the same time it also came from the bold experiments of Chinese composers that unfolded after the implementation of the so-called policy of reforms and openness in the country in the search for harmony between Western composing techniques and peculiarities of the Chinese language. In this article, the author, using the chamber opera "The Diary of a Madman" as the object of his research, analyzes in detail the methods by which the composer regulates the relationship between speech sound, intonation and music, as well as how this technique enhances the dramatic characteristics of the opera.

Keywords: chamber opera, drama, opera libretto, non-linear melody, intonation.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-112-117

«Записки сумасшедшего» (1918) – наиболее классический и репрезентативный рассказ китайского писателя Лу Синя. В произведении через образ преследуемого «сумасшедшего» в форме автобиографического описания раскрывается картина того, как в условиях реакционного общества задыхающийся народ шаг за шагом от состояния беспомощности движется к безумию. По словам Лу Синя, эта работа «призвана выявить пороки семейного строя и воспитания в духе конфуцианской морали» [2, с. 31]. Эти пороки в неприкрытом виде писатель обобщает словом «людоедство», выступая с призывом к «спасению детей» («Спасите детей от деспотии диктаторского режима и надейтесь, что они избавятся от косности старых устоев и оживут» (цит. по [6, с. 76]). С точки зрения предельного «революционного демократизма», он произвел глубокую переоценку традиционной культуры, выразив чрезвычайную озабоченность по поводу будущего Китая и даже всего человечества. Рассматривая «Записки сумасшедшего», японский писатель Масако Китаока сравнил стиль этого рассказа с предыдущими произведениями Лу Синя. По его мнению, «это рассказ, уже утративший пыл и грезы юности, преисполненный теней горечи и мучений» [3, с. 112].

Стоит обратить внимание на то, что Го Вэньцзин не стал еще дальше углублять проводимую Лу Синем социальную критику, поскольку эта революционная задача ранее уже была завершена текстом самого писателя. Вместо этого компо-

зитор направил общую тему оперы на страдание «сумасшедшего» перед лицом конфликта с культурной средой. Несомненно, это решение стало оригинальной исходной точкой. Кроме того, обратившись к историческому фону создания данной оперы, мы можем обнаружить, что Го Вэньцзин использовал описанную им среду, в которой живет «сумасшедший», в качестве интертекстуального указания на «культурную революцию», через которую ему пришлось пройти в молодости. Композитор Цзинь Сян вспоминал: «Это болезненное испытание и катастрофа! Оно оказало огромное влияние на каждого человека и каждую семью в Китае» [7, с. 123]. Ввиду вышесказанного, композиторы, прошедшие «культурную революцию», часто проявляют необычайный интерес к исследованию проблемы духовной свободы интеллигенции.

Драматичность и реалистичность оперы всегда были ключевыми аспектами в эстетике китайского оперного искусства, и то, могут ли они быть блестяще представлены композитором, имеет непосредственную связь с общей структурой, языковыми особенностями и музыкальным стилем произведения. Следует отметить, что до 90-х годов XX века структурная основа большинства произведений китайской академической оперы фактически представляла собой строгую имитацию построения европейской классической оперы. Такая структура имеет множество преимуществ: во-первых, границы таких форм, как речитатив, ария, вокальный ансамбль, хоровое пение, более очевидны, и композитору легче моделировать организационную структуру всей оперы. Во-вторых, независимые характеристики различных компонентов оперы делают их полностью независимыми от самого произведения как такового: так, художественная ценность многих волнующих слушателя арий, фрагментов, исполненных дуэтом, трио, хором и т. д., по сути, намного превосходит значимость всей оперы в целом.

Однако совершенно очевидны и недостатки данной структурной организации. Они проявляются, в частности, в том, что относительная независимость и замкнутость речитативов, арий и других фрагментов зачастую приводят к своего рода «пробелам» в связности сюжета, нарушая непрерывность драматического развития, в результате чего зрители непреднамеренно теряют нить повествования. Большинство китайских композиторов, к сожалению, не могут найти необходимые решения такого рода проблем. Что касается драматической выразительности, они более склонны полагаться на «метанарративный» заголовок и сюжет, впечатляющие декорации и громкие звуковые эффекты большого симфонического оркестра. Слепое подражание китайских композиторов европейской «Гранд Опера» в течение определенного периода времени привело к серьезному застою в китайском оперном искусстве. Таким образом, устранение недостатков традиционной оперной структуры и эффективная организация связей между языком и мелодикой оперных произведений стали ключевой проблемой, требующей от китайских композиторов безотлагательного разрешения.

В связи с этим в опере «Записки сумасшедшего» Го Вэньцзин в вокальных партиях действующих лиц произведения использовал мелодическую линию без фиксированной высоты звука, образованную колебаниями, характерными для четырехтоновой системы фонетики китайского языка. Для этого он обратился к экспрессионистской технике Sprechgesang, а также к серийной технике, с помощью которой произвел деконструкцию мелодической линии и фактуры. Текст в опере также был перестроен композитором с линейного на разрозненный нелинейный, пуантилистская фактура разбила его на фрагменты и разложила исходную законченную форму фраз на голосовые элементы. То, каким образом композиторы-экспрессионисты производили децентрализацию и деконструкцию линейного повествовательного текста, мы также можем увидеть в «Cori di Didone» (Луиджи Ноно, 1958) и Симфонии для восьми голосов и оркестра (Л. Берио, 1969).

Го Вэньцзин исследовал все элементы лингвистики, составляющие главные особенности языка, включая произношение, интонацию, тон, скорость речи, залоги, семантику и эмоциональную реакцию во время диалогов и безмолвных внутренних монологов. Для того чтобы адаптировать вокальное исполнение к требованиям интонационной и тоновой выразительности, композитор изобрел для оперы «Записки сумасшедшего» множество соответствующих обозначений (см. рис. 1), позволяющих певцам понять, ка-

ким образом необходимо исполнить ту или иную часть текста. Среди них, например: «декламация в умеренном ритме и с чувством мелодического направления, “половинный” звук, взрывной согласный, глиссандо, вибрато или надрывистый плач и т. д.» [8, с. 72].

演唱标记注释:“ ”唱、“ ”说唱、“ ”用要求的音高说、“ ”呼喊、
“ ”用尽可能高的音唱、“ ”用很强的呼吸声说。
Note:“ ” sing,“ ” speech-song,“ ” speak at the approximate pitch,“ ” shout,
“ ”sing at the highest pitch possible,“ ” unvoiced speak with intensive breathiness.

Рисунок 1. Опера «Записки сумасшедшего», пояснительные обозначения Го Вэньцзина для вокального исполнения [5, с. 23]

Для того чтобы проиллюстрировать вышесказанное, мы выбрали вторую сцену оперы «Записки сумасшедшего» (рис. 2). В ней «сумасшедший» один в кабинете при тусклом свете, окружающие его мрак и гробовая тишина усугубляют душевное состояние главного героя, вызывая в нем болезненные галлюцинации. Несмотря на то, что исполняемый артистом текст очень прост («Кромешная тьма, не виден лунный свет»), чрезвычайно слабое *ppp* подчеркивает страх и нерешительность «сумасшедшего». Первое словосочетание «кромешная тьма», по задумке композитора, исполняется в форме глиссандо без фиксированной высоты звука, что усиливает разговорную манеру, а большое количество пауз длительностью в восьмую и шестнадцатую долю реалистично воспроизводит заикание, передающее паническое состояние персонажа. Дрожь в голосе и запинающаяся интонация, установленные между фиксированной и нефиксированной высотами звука, выражают маниакальное состояние, а также ужас и смятение, царящие в душе главного героя оперы.

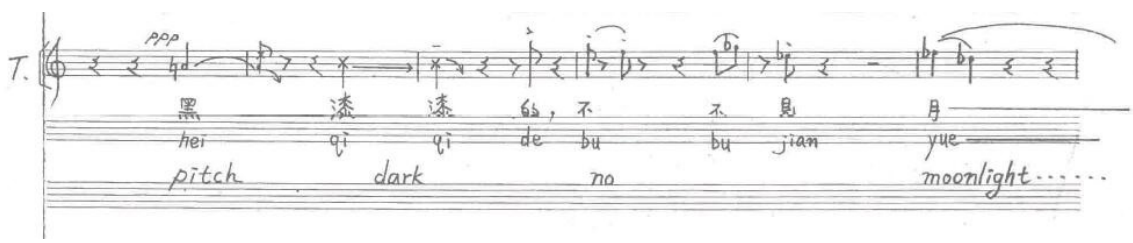


Рисунок 2. Опера «Записки сумасшедшего», фрагмент второй сцены [1, с. 68]

В четвертой сцене оперы «сумасшедший» оправляется от тяжелой болезни и произносит исповедь, пронизанную глубоким осознанием истоков своего недуга (рис. 3). Это вокальное исполнение является завершающей частью оперы (в переводе на русский язык слова главного героя звучат следующим образом: «Вот уже четыре тысячи лет это – место поедания людей, оказывается, я тоже был в нем многие годы. Людоедство – в моей крови, я не ведал этого, но теперь осознал»). В этих строках композитор полностью отказался от фиксации высоты звука и лишь указал ее приблизительное направление, что по своим характеристикам в полной мере соответствует специфике выразительности древней китайской поэзии. Преувеличенный ритм и надрывная интонация делают этот глубокий и пронзительный внутренний монолог чрезвычайно живым и одухотворенным, блестяще завершая создание образа человека из китайского народа с его глубокой саморефлексией, чувством исторической вины и раскаяния.

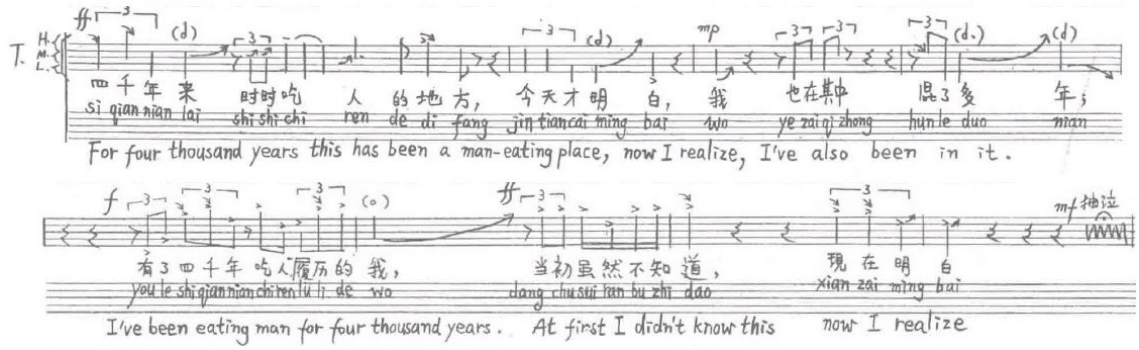


Рисунок 3. Опера «Записки сумасшедшего», фрагмент четвертой сцены [1, с. 182–183]

Таким образом, можно сказать, что Го Вэньцзин сократил количество средств драматической выразительности, источником которых обычно является симфоническая музыка, выдвинув на первый план театральность и драматизм вокального исполнения. Этот шаг в значительной степени наделил артистов полномочиями по самостоятельному созданию художественных образов их персонажей, но в то же время требования к профессиональным навыкам артистов также значительно возросли (особенно в условиях большого количества партий, в которых необходимо «наполовину петь, наполовину говорить»). Творческий поиск и постоянное стремление композитора к драматизму и театральности в оперном искусстве служат исчерпывающим доказательством того, что его подход и художественная реализация уже превзошли многих из его современников. Таким образом, «Записки сумасшедшего» представляют собой не только новое начало жанра камерной оперы в истории китайского музыкального искусства, но также и новый прорыв в развитии драматических средств выразительности в китайской академической опере. Так, согласно отзыву в британском журнале «The Independent», «две оперы, поставленные Го Вэньцзином на сцене театра Алмейда (“Записки сумасшедшего” и “Ночной пир”), продемонстрировали, что современное поколение азиатских композиторов нашло новые оригинальные способы самовыражения, которые не только расширили возможности исполнения, но и раздвинули рамки творческого мышления в оперном искусстве» (см. [4, с. 598]).

Литература

1. Го В. Партитура оперы «Записки сумасшедшего». – Шанхай: Шанхай. науч.-тех. лит., 2016. – 189 с.
2. Лу С. Избр. соч. / под ред. Чжи Х. – Харбин: Народ. изд-во «Хэйлунцзян», 1981. – 318 с.
3. Масако К. Лу Синь, от поэзии дьяволизма к «Запискам сумасшедшего / пер. Ли Д. – Пекин: Саньлянь: жизнь, чтение, знание, 2015. – 262 с.
4. Мин Я. Новая музыка Китая. – Пекин: Народная музыка, 2012. – 908 с.
5. Сунь Х. Камерная опера Го Вэньцзина «Записки сумасшедшего»: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02. – Шанхай: Шанхай. консерватория музыки, 2014. – 51 с.
6. Хоу Ф. Очерк о просветительских идеях Лу Синя. – Сиань: Изд-во Ун-та Сидянь, 2017. – 200 с.
7. Цзинь С. Поиск без границ. – Пекин: Народная музыка, 2014. – 705 с. (на кит. яз.)
8. Цзюй Ц. Рецензия на одноактную оперу Го Вэньцзина «Записки сумасшедшего» // Вестн. Центр. музык. консерватории. – 1995. – № 01. – С. 71–75.

References

1. Go V. *Partitura opery “Zapiski sumasshedshego” [Score of the opera “Diary of a Madman”]*. Shankhay, Shankhayskaya nauchno-tekhnicheskaya literatura Publ., 2016. 189 p. (In Chin.).
2. Lu S. *Izbrannye sochineniya [Selected works]*. Ed. Chzhi Kh. Kharbin, Narodnoe izdatel’stvo “Kheyluntszyan” Publ., 1981. 318 p. (In Chin.).
3. Masako K. *Lu Sin’, ot poezii d’yavolizma k “Zapiskam sumasshedshego” [Lu Xin, from Devilish Poetry to Diary of a Madman]*. Translated by Li D. Pekin, Sanlyan: zhizn’, chtenie, znanie Publ., 2015. 262 p. (In Chin.).

4. Min Ya. *Novaya muzyka Kitaya [China's new music]*. Pekin, Narodnaya muzyka Publ., 2012. 908 p. (In Chin.).
5. Sun Kh. *Kamernaya opera Go Ventszina "Zapiski sumasshedshego": diss. ... d-ra iskusstvovedeniya [Guo Wenjing's Chamber Opera Diary of a Madman. Diss. Cand. Art History]*. Shankhay, Shankhayskaya konservatoriya muzyki Publ., 2014. 51 p. (In Chin.).
6. Khou F. *Ocherk o prosvetitel'skikh ideyakh Lu Sinya [An essay on Lu Xun's educational ideas]*. Sian, University Sidyan Publ., 2017. 200 p. (In Chin.).
7. Tszin S. *Poisk bez granits [Search without boundaries]*. Pekin, Narodnaya muzyka Publ., 2014. 705 p. (In Chin.).
8. Tszyuy Ts. Retsenziya na odnoaktnuyu operu Go Ventszina "Zapiski sumasshedshego" [Review of Guo Wenjing's one-act opera "Diary of a Madman"]. *Vestnik Tsentral'noy muzykal'noy konservatorii [Bulletin of the Central Music Conservatory]*, 1995, no. 01, pp. 71-75. (In Chin.).

УДК 785.7

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ТАНЬ ДУНЯ «КРУГ С ЧЕТЫРЬМЯ ТРИО»[1]

Тао Хуэй, преподаватель Института искусств, Университет Янцзы (г. Цзиньчжоу, КНР). E-mail: 437800013@qq.com

Тань Дунь, будучи современным китайским композитором, получившим широкое международное признание, в силу отраженных в его произведениях идей классической китайской философии и китайского национального духа в последние годы привлекает все больше внимания в музыкальных кругах как Китая, так и западных стран. Произведение камерной музыки «Круг с четырьмя трио, дирижером и зрителями» («Circle with Four Trios, Conductor and Audience»), созданное в 1992 году для Holland Festival, где оно было исполнено нидерландским оркестром, является одной из важнейших ранних репрезентативных работ композитора. В ней был раскрыт новый паттерн соединения чисто западного творческого мышления Тань Дуня и глубины его национальной философии, получивший развитие в его дальнейшем творчестве. Данное произведение не только выражает уникальное понимание композитором формы круга с точки зрения западной математики и логики (минимализм повторяемости), но также отражает его восприятие как открытость и гармонию между человеком и природой, представленные в восточной философии идеями «цикличности» и «круга». Автор данной статьи, используя это произведение Тань Дуня в качестве объекта исследования, посредством анализа его музыкальной формы и особенностей, в частности, интеграции различных взглядов и подходов, принятых в странах Востока и Запада в отношении концепций «цикличность» и «круг», постарается интерпретировать идеи классической китайской философии в музыке Тань Дуня.

Ключевые слова: круг, Тань Дунь, китайская классическая философия, случайность, постмодернизм.

ARTISTIC FEATURES AND PHILOSOPHICAL IDEAS IN THE WORK OF TAN DUN "CIRCLE WITH FOUR TRIOS"

Tao Hui, Instructor of the College of Art, The Yangtze University (Jinzhou, China). Email: 437800013@qq.com

Tan Dun, as a modern Chinese composer who has received wide international recognition, has attracted more and more attention in the musical circles of both China and Western countries in recent years due to the ideas of classical Chinese philosophy and the Chinese national spirit reflected in his works. The chamber

[1] Работа была поддержана программой проекта по научному планированию образования управления образования провинции Хубэй, Китай (2019GB025).

music piece Circle with Four Trios, Conductor and Audience, created in 1992 for the Holland Festival, where it was performed by a Dutch orchestra, is one of the composer's most important early representational works. It revealed a new pattern of combining the purely Western creative thinking of Tan Dun and the depths of his national philosophy, which was developed in his further work. This work not only expresses the composer's unique understanding of the shape of a circle from the point of view of Western mathematics and logic (minimalism of repetition), but also reflects his perception of openness and harmony between man and nature, represented in Eastern philosophy by the ideas of "cyclicity" and "circle". The author of this article, using this work of Tan Dun as an object of research, by analyzing its musical form and features, in particular the integration of various views and approaches adopted in the countries of the East and West in relation to the concepts of "cyclicity" and "circle", tries to interpret the ideas of classical Chinese philosophy in Tan Dun's music.

Keywords: circle, Tan Dun, Chinese classical philosophy, chance, postmodernism.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-117-121

Понятие круга тесно связано с историей, эстетикой, сознанием, философским мировоззрением и космологией различных культур и народов. Несмотря на то, что интерпретация данной концепции в западной и китайской традиции во многом схожа с точки зрения формы, эстетики и символического значения, тем не менее углы зрения при ее рассмотрении в них имеют ряд значительных отличий. Так, Гегель не только трактовал круг как физический или логический цикл, но в своем труде «Эстетика» он также указывал на то, что круг представляет собой постоянство смыслов. Классическая китайская философия, напротив, ассоциирует круг с чередованием солнца и луны, а также сменой времен года. В китайском буддизме «круг представляет собой область иллюзорного и невыразимого. Например, в буддизме большой круг (практика достижения состояния Будды) изначально был царством пустоты (иллюзорным миром)» [7, с. 64]. В даосской философии «круг – это главный закон существования вселенной, неизбежное правило развития человеческого общества и принцип бесконечного движения всех вещей» [9, с. 36]. В то же время это символ наивысшего нравственного качества в древней китайской системе морали, он представляет собой символ честности и скромности, открытости и терпимости по отношению к человеку [4, с. 224]. Таким образом, для китайской классической философии семантический мир, который может быть представлен кругом, намного шире, чем его поверхностная форма.

В произведении Тань Дуня «Круг с четырьмя трио («Circle with Four Trios») музыкальная тема происходит из мелодии Сейкилосской эпитафии (сколий Сейкила), древнегреческого сочинения, относящегося к I веку до н. э. В нем композитор с помощью мистического духа древних ритуалов жертвоприношения развертывает культурный диалог между Востоком и Западом, заставляя зрителя совершить своеобразное путешествие во времени, а также ощутить мощную и в то же время медитативную силу самой жизни. Мотив Сейкийлосской эпитафии появляется в произведении четыре раза, каждый раз в виде тональной музыки, тогда как другая мелодия, окружающая эту тему, – в виде атональной, рассеянной. Тем не менее в партитуре мы также можем обнаружить, что часть звукового материала последней в равной степени образует тесную связь с главной темой (посредством трансформации, инверсии и других приемов), поэтому с точки зрения интонационной композиции эта мелодия играет ключевую роль. Подход композитора к структурной организации также специфичен: несмотря на то, что он прибегает к форме вариации, она представлена через ретроспективу. После того, как первые восемь вариаций одна за другой звучат по принципу от сложного к простому, в гуле голосов всех исполнителей появляется тема первоначального образца. Эта ретроспектива от сложного к простому является ничем иным, как аллюзией на даосскую идею «девять на девять и вернулись к единице», что означает возвращение от мирской суеты к религиозной аскезе.

Что касается творческого вдохновения «Круга с четырьмя трио», Тань Дунь так высказался в одном из интервью: «Здесь круг – не завершен-

ность, а вечность. Круг представляет собой вечное движение, циркуляцию без начала и конца. Музыка никогда не начинается и не заканчивается, подобно мечте, она имеет только продолжение» (цит. по [3, с. 120]). Чтобы подчеркнуть эту бесконечную динамику, композитор расположил группу музыкантов в форме кольца, а зрителей – в его центре, таким образом, звучание инструментов, исходящее с разных сторон, усилило стереофонию музыки. Стоит отметить, что в партитуре отмечено большое количество пауз. Когда музыка прекращается, дирижер должен в соответствии с подсказками и инструкциями произносить реплики и выполнять определенные движения. Декламируемый им текст происходит из древних китайских идиом (см. ниже), тогда как жесты имитируют движения из традиционного боевого искусства тайцзи. Это зрелище является своего рода воссозданием древнего обряда жертвоприношения: дирижер выступает в роли шамана, музыканты – в роли служителей культа, а зрители – верующих.

Таким образом, слушатели, помещенные в центр зала, также вовлекаются в исполнение произведения, при этом Тань Дунь для усиления этого взаимодействия вводит реплики для дирижера и публики, записанные в партитуре. Данный замысел реализуется композитором в трех фрагментах композиции: первые два расположены в тактах 55 и 61, где во время паузы в несколько тактов зрители в ответ на реплику дирижера (дирижер спрашивает публику: «Вы видели звук?» («Did you see the sound?») с придыханием произносят звук «ху» и «ха»; третий фрагмент разворачивается в кульминации (такт 133), когда дирижер в тишине музыкальной паузы вновь начинает декламацию: «Дерево хочет отдохнуть, но ветер никогда не утихает...» («The tree wants to rest but the wind never stops», эта переведенная на английский язык древняя китайская пословица указывает на упорство человека перед лицом злого рока), – его реплику сопровождает зрительская импровизация: зал наполняет звук шепота, интенсивность которого постепенно нарастает, далее он переходит в ропот и, наконец, вместе с музыкальной кульминацией превращается в дикий рев. Этот карнавализированный вопль подобен «шуму истории» (Л. Берио), и при этом он также отображает стремление человека, принадлежащего современному обществу, к свободе, его пылкую надежду на жизнь в гармонии с природой. Дирижер и публика, таким образом, выступают в роли актеров, а музыканты становятся исполнителями хора. Совмещение и обмен ролями разрушает бинарную оппозицию, порожденную восприятием искусства, развертывая театральное повествование, выходящее за пределы симфонического произведения (рис. 1).

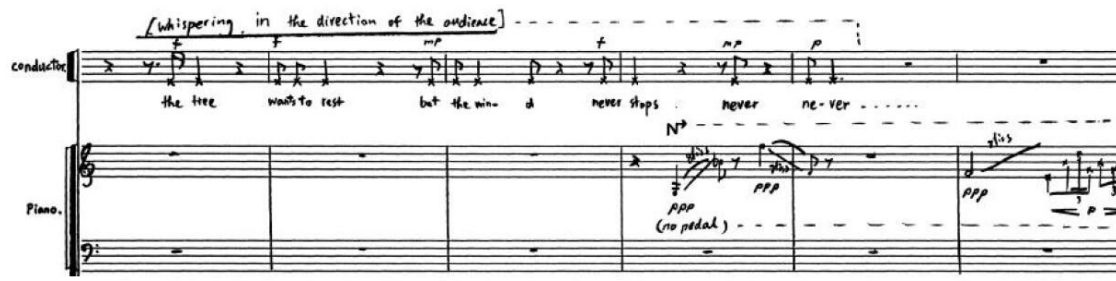


Рисунок 1. Тань Дунь. Circle with Four Trios, такты 133–138

С точки зрения музыкального стиля и содержания, это произведение отражает общий мистический и таинственный акустический фон, обычно используемый композитором в его ранних симфониях. Появление большого количества секунд среди интервалов обладает мощной интенсивностью, а их непрерывное использование, наполняющее музыку дисгармоничными акустическими колебаниями, создает для всей композиции хаотичную и умиротворяющую статику. Тема античной застольной песни (сколия), возникающая в произведении четыре раза, является попыткой проявить внимание к внутреннему состоянию человека, успокоить его сердце, обратив его к простоте и безмолвию, приуменьшить состояние тревоги, принесенное современному

обществу чрезмерно быстрым ритмом жизни. В то же время композитор создает и два контрастных отрывка (такты 27–29, 45–48), чтобы описать тревогу и давление, которые оказывает на людей шумное общество, а также напряженность между человеком и природой (рис. 2).

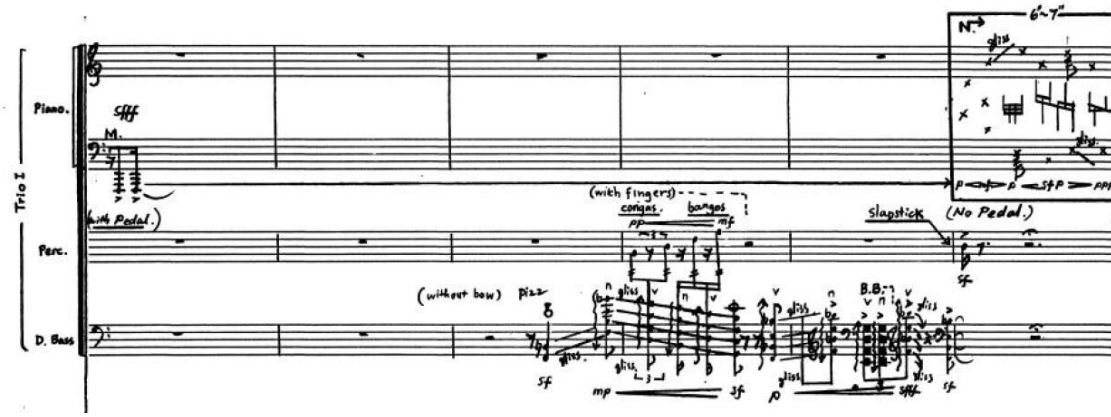


Рисунок 2. Тань Дунь. Circle with Four Trios, такты 24–29

Карнавализация (термин М. М. Бахтина) античного сколия способствует ощущению возвращения к беззаботному образу жизни. Умиротворяющие обращения дирижера к зрителю, кажется, побуждают людей к раскрепощению внутреннего мира, действуя на них подобно общению с миром духов и божеств. Вдохновленные атмосферой карнавализации, они открыто откликаются на зов «божеств». В финале, укрепляя эту атмосферу непостижимого таинства, три группы музыкантов и дирижер вместе исполняют вокальную технику «гудения», звучащую до самого конца произведения. Непрерывное преобразование шума и спокойствия воплощает идею цикличности времени и пространства, в котором люди общаются с прошлым и неизведанным миром.

В действительности, философское вдохновение Тань Дуня в наибольшей степени исходит от китайской даосской и буддийской культуры с тысячелетней историей: «Философия буддийской школы Чань (дзэн-буддизм) стала источником широкого круга кросс-культурных идей и чувств, которые могут быть восприняты разными народами, людьми, воспитанными в разной политической и культурной среде» [6, с. 5]. Конечно, религиозные концепции «тайцзи» и «школы Чань» с древних времен были неразрывно связаны с идеей «круга» и «цикличности». Когда древние китайцы все еще придерживались простой космологической модели «Небо кругло, а Земля квадратна», концепции единства Неба и Земли, Неба (природы) и человека (тесная связь сущности вселенной и человеческих поступков, жизненных ценностей стала основой классической системы идеологии, пронизывающей все аспекты взаимодействия природы, общества и человека) [2, с. 64] стимулировали в обществе установку на гармоничное сосуществование и активный диалог.

Еще одним аспектом происхождения творческих идей композитора, несомненно, является мощное современное постмодернистское культурное движение, наиболее важной позицией которого стало «сочетание цинизма и нотки “ретро”, связанной с ностальгией» [1, с. 192]. Исходя из этого, мы также можем обнаружить, что, начиная с произведения «Круг с четырьмя трио», Тань Дунь начал принимать и исследовать этот эстетический постмодернистский подход, отойдя от чистого стремления к додекафонии и атональности, а также обратившись к древней философии, первобытной культуре и национальному наследию. С точки зрения раннего этапа творчества композитора, это историческое наследие послужило стимулом к его дальнейшему интересу к полистилистике и интертекстуальности. По словам самого Тань Дуня, «древние элементы и современные техники, прошлое и

будущее, Китай и остальной мир в бесконечном пространстве временных и географических границ нуждаются в своеобразном мосте, соединяющим их друг с другом, а возведение этого моста заключается в новаторском духе композитора» (цит. по [8, с. 158]). Конечно, источником этого новаторского духа является активное исследование тенденции западной полистилистики. Очевидно, что Тань Дунь испытал на себе влияние Л. Берио, Дж. Рохберга, Б. Циммермана, А. Г. Шнитке и др. Композитор так говорил о своем творчестве: «Я надеюсь включить в свою работу вещи, почерпнутые из европейской музыкальной культуры трех- или четырехсотлетней давности. Возможно, меня больше заинтересуют музыкальные традиции, существовавшие две тысячи лет назад, тысячу лет назад или до Средневековья. События, музыка, традиции прошлого – мы изучали их слишком мало» (цит. по [3, с. 124]).

«Круг с четырьмя трио» Тань Дуня содержит в себе прекрасное звучание, дух шумного сопротивления и бесконечное горестное переживание безысходности жизни. Все это трансформируется, переплетается и сливается воедино посредством силы «круговорота» музыки, философии, науки и т. д. Композитор же уловил неоднородную и многообразную семантику «круга» в истории и культуре. Можно сказать, что Тань Дунь, несомненно, занимает видное место в авангарде современного китайского музыкального творчества в области поиска и применения связующих элементов между культурами Китая и стран Запада. Как однажды сказал композитор Чэнь Циган, «без Тань Дуня образ современной китайской музыки и ее место в мире были бы совершенно иными! Масштабный и многогранный творческий путь Тань Дуня беспрецедентен в истории современной китайской музыки» (цит. по [5, с. 10]).

Литература

1. Маньковская Н. Постмодернизм в эстетике // Филос. антропология. – 2018. – № 01. – С. 192–230.
2. Ли Ц. Сущность китайской традиционной культуры. – Сиань: Изд-во Сиань. ун-та путей сообщения, 2017. – 392 с.
3. Ли Ш. Музыка Тань Дуня и постмодернизм // Китай. Музыковедение. – 1996. – № 3. – С. 115–128.
4. У В. Летний дворец в творчестве императоров династии Цин. – Пекин: Китай. синематограф, 2015. – 245 с.
5. Хэ Н. Чэнь Циган о Тань Дуне и современной музыке // Народная музыка. – 2002. – № 12. – С. 10–11.
6. Чжань Ц. О чаньской эстетике в органической музыке Тань Дуня: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02. – Хубэй: Хубэй. пед. ун-т, 2015. – 32 с.
7. Чжань Ш. Лао-цзы. – Чунцин: Академия Башу, 2019. – 168 с.
8. Ян Хэпин. Анализ оперы Тань Дуна. – Шанхай: Шанхай. консерватория, 2009. – 264 с.
9. Янь Я. «Видимая музыка» в бесконечном цикле // Народная музыка. – 2012. – № 07. – С. 36–37.

References

1. Mankovskaya N. Postmodernizm v estetike [Postmodernism in aesthetics]. *Filosofskaya antropologiya [Philosophical Anthropology]*, 2018, no. 1, pp 192-230. (In Russ.).
2. Li Ts. *Sushchnost' kitayskoy traditsionnoy kul'tury [The essence of Chinese traditional culture*]. Sian, Xian Jiaotong University Publ., 2017. 392 p. (In Chin.).
3. Li Sh. Muzyka Tan Dunya i postmodernism [Tan Dun's music and postmodernism]. *Kitayskoe muzykovedenie [Chinese musicology]*, 1996, no. 3, pp 115-128. (In Chin.).
4. U Yu. *Letniy dvorets v tvorchestve imperatorov dinastii Tsin [Summer Palace in the works of the Qing dynasty emperors]*. Pekin, Kitayskiy sinematograf Publ., 2015. 245 p. (In Chin.).
5. Khe N. Chen Tsigan o Tan Dune i sovremennoy muzyke [Chen Qigang on Tan Dun and Modern Music]. *Narodnaya muzyka [Folk music]*, 2002, no. 12, pp 10-11. (In Chin.).
6. Chzhan Ts. *O chan'skoy estetike v organicheskoy muzyke Tan Dunya: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02 [On the Chan aesthetics in Tan Dun's organic music. Diss. Dr of Art History: 17.00.02]*. Hubei, Hubei Normal University Publ., 2015. 32 p. (In Chin.).
7. Chzhan' Sh. *Lao-tszy [Lao Tzu]*. Chuntsin, Akademiya Bashu Publ., 2019. 168 p. (In Chin.).
8. Yan Khepin. *Analiz opery Tan Duna [Analysis of Tan Dongs opera]*. Shankhay, Shanghai Conservatory Publ., 2009. 264 p. (In Chin.).
9. Yan Ya. "Vidimaya muzyka" v beskonechnom tsikle [Visible music in an endless loop]. *Narodnaya muzyka [Folk music]*, 2012, no. 07, pp. 36-37. (In Chin.).

УДК 786

БАРКАРОЛА В МУЗЫКЕ С. В. РАХМАНИНОВА: СВОЕОБРАЗИЕ В ИСПОЛЬЗОВАНИИ ЖАНРА

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

В статье проанализирован один из самых замечательных примеров использования баркаролы русскими композиторами – одноименное сочинение для фортепиано в четыре руки С. В. Рахманинова. Уникальность рассмотренного образца обусловлена тем, что характерные для данного жанра элементы музыкальной изобразительности и образной сферы здесь проявляются на разных уровнях организации нотного текста. Они выражаются не только традиционными способами, такими как тип мелодики или ритмического движения, но и посредством масштабно-тематических структур, вплоть до выстраивания музыкальной формы в целом. Ее постепенное развертывание обнаруживает волнообразное строение фраз, предложений, периодов, более крупных построений и разделов, наконец, всего произведения. Удивительно, что в созданной композитором звуковой картине эти волны различной протяженности сосуществуют, возникая одновременно на одном и том же материале. Основой проведенного анализа в значительной степени явилось исполнительское слышание музыкальной фактуры. Помимо изучения письменного авторского текста, его обязательным и часто решающим компонентом выступает живое звучание, разворачивающееся в реальном времени. Полученные выводы позволяют углубить наше понимание внутренней структуры произведения, особенностей языка композитора, открывают новые горизонты как для исследовательской, так и для исполнительской и педагогической работы.

Ключевые слова: баркарола, Рахманинов, исполнительский анализ, фактура, волнообразная структура, музыкальная форма.

BARCAROLE IN MUSIC OF S.V. RACHMANINOV: PECULIARITY OF GENRE IN COMPOSITION

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

The analysis of Barcarole for Piano Four Hands of S.V. Rachmaninov is presented in the article. The piece is one of the most wonderful examples of this genre in Russian music. It is the realized examination that permits to define the reason to consider it as a particularly remarkable instance. It is shown that here some distinctive features of barcarole, pictorial elements of music and its image world manifest themselves through texture and musical form at different levels of organization. They are expressed not only by usual composer's means such as characteristics of melody line and rhythmical movement, but also by essential qualities of structure in different scales, up to the musical form as a whole. Its gradual unfolding makes it possible to reveal the undulation of musical phrases, sentences, periods, larger sections and units and, finally, the entire composition. As it is demonstrated in the paper, these undulating structures of diverse length are made of the same musical material and surprisingly coexist in the sounding picture created by composer. Performer hearing of musical texture is a significant part of author's approach presented in the article. Besides the analytical study of composer's score, the proposed method of analysis requires a careful consideration of real sounding and temporal development of music, which is indispensable and often decisive factor having a powerful influence on the results. In consequence, it is possible to get a deeper understanding

of the internal structure of Rachmaninov's work, specific features of his musical language, and to broaden horizons of scientific research, performer's interpretation and pedagogical thinking.

Keywords: barcarole, Rachmaninov, performing analysis, texture, undulation, musical form.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-122-127

В числе многих жанров, прочно вошедших в профессиональную музыкальную культуру и использовавшихся композиторами в течение нескольких столетий, своим легко узнаваемым и в то же время неповторимым обликом выделяется баркарола. Первоначально – песня венецианских гондольеров, лирического характера, с мягким движением мелодической линии и монотонным ритмическим рисунком сопровождения [6]. Претерпевая некоторые изменения, иногда в отношении ладовой окраски, иногда относительно размера в нотной записи, с XVIII века она начинает появляться в ряду сочинений различных авторов, а в XIX столетии получает особенно активное распространение.

Но даже в сравнении с пиком интереса к этому жанру со стороны западноевропейских романтиков, безусловно, не будет преувеличением сказать, что в русской музыке баркарола приобретает особое значение. Оно со всей очевидностью обнаруживается не только в вокальных, но и в инструментальных сочинениях русских композиторов. А среди последних, прежде всего, в их фортепианных опусах. Возможно, объяснение здесь кроется в чрезвычайно глубоком родстве вокальной и инструментальной культур, общем для итальянской и русской традиций. Не случайно ведь воплощением идеи «пения на инструменте» еще в первой половине XVII века стали клавирные «Арии для пения для чембало» Джироламо Фрескобальди (см. [1]), а русская фортепианная школа XX столетия прославилась на весь мир как школа «пения на рояле».

Охватывая взглядом историческую перспективу русского романтизма, несложно заметить, что баркарола оказалась созвучной, в широком смысле слова, многим его чертам. *«…Вдали то грустный, то веселый // Раздался звук обычной баркаролы…»*. Эти строки М. Ю. Лермонтова – часть эпиграфа, предпосланного С. В. Рахманиновым одной из написанных им баркарол, первой части первой сюиты для двух фортепиано. «Июнь. Баркарола» – одна из самых знаменитых пьес цикла «Времена года» П. И. Чайковского, образный мир которой композитор ассоциирует с четверостишием, опять-таки, русского поэта А. Н. Плещеева[1]. Только лишь из наиболее играемых в фортепианном репертуаре можно назвать баркаролы М. И. Глинки, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, А. К. Лядова, И. Ф. Ласковского, С. М. Ляпунова, А. С. Аренского, А. К. Глазунова, С. В. Рахманинова. А. С. Аренский, учитель С. В. Рахманинова по классу композиции в Московской консерватории, в своем собственном творчестве уделял большое внимание музыке для фортепианного дуэта. Вероятно, это повлияло на его гениально одаренного ученика, и рахманиновские ансамблевые сочинения включают в себя произведения как для двух роялей, так и для одного фортепиано в четыре руки. Созданный в апреле 1894 года, согласно дате на автографе [7, с. 412], одиннадцатый опус состоит из шести пьес для фортепиано в четыре руки; открывает его баркарола. Именно на ней хотелось бы остановиться подробнее.

Это сравнительно раннее сочинение С. В. Рахманинова является, как мы постараемся показать, уникальным примером того, как характер музыки выражается не только на уровне тематизма, ритмической организации, движения и других обычных с данной точки зрения композиторских средств, но и на уровне музыкальной формы – посредством масштабно-тематических структур. Нельзя не упомянуть, что такого рода анализ тесно связан с исполнительской практикой и имеет для нее колоссальное значение; однако обратимся сначала к авторскому нотному тексту. В силу самого происхождения жанра, баркарола всегда несет в себе определенный изо-

[1] Попутно интересно отметить, что столь ясно выраженный, совершенно однозначно воспринимаемый слушателем жанр баркаролы здесь заключен в рамки движения на 4/4, при полном отсутствии триольного наполнения долей.

бразительный элемент – мягкое, монотонное покачивание лодки на воде передается волнообразной и равномерной структурой сопровождения, ритмического рисунка или мелодической линии. С первых же тактов рахманиновской пьесы мы целиком погружаемся в подобную атмосферу и легко обнаруживаем все обозначенные выше «классические» признаки. Но с постепенным развертыванием музыкальной формы становится ясно, что здесь звуковая изобразительность этим не ограничивается, она существенно глубже и словно «пронизывает» структуру нотного текста на всех его уровнях. Первое построение – четко отграниченный восьмитакт, и наш слух улавливает в нем движение единой, плавной и неторопливой волны, которая возникает, усиливается, доходит до своего максимума (в тактах пятом-шестом) и затем идет на спад. В данном случае средства композитора довольно очевидны. Прежде всего, мелодические вершины мотивов, составляющих фразу: каждый новый двутакт из первых трех охватывает диапазон на терцию выше предыдущего, оставаясь на том же басу; далее, в шестом такте звучит параллельный мажор, что, естественно, придает музыке в целом более светлую окраску; наконец, в тактах седьмом-восьмом мелодические вершины шаг за шагом спускаются, гармония возвращается к аккордам минора, общий диапазон звучания уменьшается. Другим немаловажным фактором оказывается выписанная динамическая нюансировка, полностью отвечающая той же волнообразной структуре с пиком в пятом-шестом тактах: *pianissimo – un poco crescendo – mezzo forte – diminuendo*.

Следующее построение, тоже весьма определенно очерченное гармонически и фактурно, немного расширено и имеет продолжительность десять тактов. После столь явно проступившей, кристально прозрачной волны первого восьмитакта слушатель уже почти ожидает чего-то подобного на уровне музыкальной формы. И, действительно, здесь возникает аналогичная структура, вершина которой приходится на тринадцатый-четырнадцатый такты. Достигается она практически идентичными средствами: хотя есть небольшие отличия, в нашем восприятии существенно доминирует их общность. Подчеркнем два момента. Во-первых, кульминация этой, второй волны не только заметно выше мелодически (как и все десять тактов в целом), но и поднимается до более интенсивного динамического уровня (*forte*). Во-вторых, ее спад происходит медленнее, хотя и неуклонно (чему способствует появление в пятнадцатом такте подголоска, чуть уплотняющего фактуру ритмически, с покачивающимся, но направленным вниз мелодическим рисунком), и занимает в два раза больше времени (четыре такта вместо двух). «Усиление» второй волны в сравнении с первой представляется слушателю более чем естественным: произведение лишь начинает разворачиваться, и логика процесса неизбежно связана с музыкальным развитием. Намного интересней другое следствие тех же незначительных, как может показаться, деталей. Не умаляя выразительности и рельефности каждой из двух волн по отдельности, все прозвучавшее (8+10 тактов) теперь складывается, вдобавок, в единую волнообразную структуру длиной в 18 тактов! Попробуем показать, как именно это становится возможным. Первые шесть тактов пьесы выстроены «по нарастающей» (что уже отмечалось) и создают ощущение усиления, прилива. В девятом такте вступает молчавшая до сих пор правая рука первой партии, причем у нее, в верхнем голосе, теперь звучит соло. Слушатель однозначно чувствует переход на новую ступень, новый этап развития. Следующие шесть тактов, аналогично первоначальным, обеспечивают постепенный подъем к вершине. Таким образом, два такта спада первой, восьмитактовой волны (седьмой-восьмой), вкрапленные в линию непрерывного нарастания протяженностью в 14 тактов, начинают восприниматься небольшим локальным ослаблением, не меняющим генерального направления движения. Наступившая кульминация на *forte*, превосходящая первую, успешно выполняет функцию общего апогея. Наконец, более постепенный и расширенный по объему уход оказывается, в силу своих пропорций (четыре такта из восемнадцати), естественным и логичным завершением не только второй, но и единой, охватывающей все прозвучавшее с самого начала, волнообразной структуры.

Дальнейшее обращение с музыкальным материалом демонстрирует нам богатейший арсенал и неистощимую изобретательность композитора. С мелодической точки зрения – варьирование, соединение с новыми элементами, включение

подголосков и т. д.; в гармоническом аспекте – свободное, но в то же время чуткое и тонкое использование достижений романтической эпохи; в области фактуры – органичные пианистически, красочные и наполненные внутренним смыслом находки, приоткрывающие горизонты самобытного рахманиновского фактурного мышления. Неизменным на протяжении всей пьесы остается лишь одно: волнообразная организация, «структура» масштабно-тематических построений, причем удивительным образом Рахманинову удается реализовать ее на разных уровнях музыкальной формы одновременно! Проанализировать каждую из этих волн в такой же степени подробно, как мы описали их в первых восемнадцати тактах, не представляется возможным в рамках небольшой статьи. Поэтому сконцентрируемся на главном и покажем следующее:

• волнообразная структура масштабно-тематических построений характеризует все произведение и сохраняется до самого конца;

• кульминационная зона волны, вне зависимости от ее протяженности, всегда приходится на третью четверть построения;

• волнообразно организованные структуры обнаруживаются в одном и том же материале на разных уровнях, в разных масштабах, другими словами – существуют одновременно на разных уровнях музыкальной формы.

Так, глядя в нотный текст, легко убедиться, что такты с девятнадцатого по двадцать шестой (непосредственное продолжение уже рассмотренного нами фрагмента) представляют собой восьмитактовую волну с вершиной *fortissimo* в тактах 23–24. Более крупное построение, начинающееся в том же девятнадцатом такте, содержит в себе шестнадцать тактов (с 19 по 34 включительно) и тоже имеет волнообразный рельеф с максимумом в тактах 27–29 (то есть в девятом-одиннадцатом из указанных шестнадцати). Обратим внимание на точность соблюдения пропорций в каждом из случаев, отмеченных нами до сих пор. И она кажется еще более поразительной, когда мы охватываем, наконец, весь первый раздел формы. Целиком он занимает 48 тактов (до середины Con moto), начинается и заканчивается в прозрачной фактуре *pianissimo*, а кульминация опять-таки падает на третью четверть построения.

Колебания волн с наступлением средней части уже не просто ощутимы, но как будто зримы, наглядны, отчетливо вырисовываются перед слушателем в звуковой перспективе. Даже мелодический рисунок секстолей шестнадцатых в верхнем регистре однозначно ассоциируется с покачиваниями, то спокойными, то более возбужденными, водной глади. Возвращаясь к масштабно-тематическим структурам, поначалу мы наблюдаем два мощных всплеска продолжительностью строго по восемь тактов, с пиком в пятом такте для каждого из них. Подчеркнутая «выпуклость» ландшафта создается здесь чуть ли не всеми возможными средствами. Назовем лишь самые очевидные: четкая направленность движения как фигурации, так и мелодического голоса, выписанного крупными длительностями, вверх к пятому такту, а затем вниз; уплотнение и разряжение ритмического движения в фактуре к тому же пику; колоссальный диапазон динамического нарастания – от *pianissimo* до *sforzando fortissimo* – в течение первых четырех тактов, за которым следует спад. Не останавливаясь на некоторых отличиях второй из этих восьмитактовых волн, обеспечивающих идеальное продолжение с сохранением подобной структуры, взглянем на весь средний раздел формы. Его продолжительность – 24 такта (от такта 49 до появления материала первой части в такте 73), а область кульминации приходится на такты 65–69, то есть конец третьей – начало четвертой четверти построения.

Волнообразная структура остается характерной и, видимо, сущностно необходимой вплоть до заключительных аккордов произведения. Волны репризного раздела, сохраняя те же фундаментальные свойства, несколько удлиняются в своей завершающей части – тонкая и чрезвычайно естественно реализованная деталь, интуитивно создающая контекст общего ухода, затихания, спада музыкальной формы. Так, в первой из них – такты с семьдесят третьего по восемьдесят второй включительно – вершина располагается в пятом и шестом тактах десятитактового построения. Последний всплеск перед кодой, идущий сразу вслед, растягивается еще больше, до двенадцати тактов. Кульминационная же точка его остается привязанной к пятому-шестому такту фразы. На первый взгляд, может показаться, что здесь нарушена столь тщательно соблюдаемая композитором пропорция. Однако истинное значение данного факта оказывается существенно

глубже; мы вернемся к нему после пары предварительных замечаний.

По мере развертывания репризного раздела и приближения к коде для слушателя становится явным, что пик, достигнутый наиболее мощной волной середины, является также генеральной кульминацией всего сочинения. Подтверждением тому служит и ремарка «три *forte*», проставленная автором в шестьдесят седьмом такте. Отметим, что не только этот, ярчайший в динамическом отношении момент звучания, но и довольно широкая кульминационная зона вокруг него идеально вписываются в третью четверть единой волны, объединяющей произведение в целом, проводящей «на одном дыхании» от первого до последнего его сто шесть тактов. Все происходящее в музыке позже находится, таким образом, на склоне, ведущем вниз, что накладывает отпечаток на составляющие ее волнообразные структуры разного масштаба. Прежде всего, ни одна из последующих вершин не достигает подобного динамического накала. Далее, как мы уже указали выше, «спады» локальных волн начинают приобретать удлиненные очертания в сравнении с первоначальными пропорциями. И, наконец, последнее из интересных обстоятельств, которое невозможно оставить без внимания; для него нам требуется обратиться к анализу коды.

Финальное построение, обозначенное Рахманиновым Meno mosso, имеет продолжительность двенадцать тактов. Отвечает ли его внутреннее устройство той же волнообразной структуре? Слуховое впечатление подсказывает положительный ответ, несмотря на явное своеобразие. Действительно, мелодическое движение фигурации четко прорисовывает восхождение к вершине волны в пятом такте, а затем постепенный спад. В тематическом и фактурном отношении она полностью соответствует аналогичным «гребням», несколько раз возникавшим в середине пьесы, что тоже мгновенно направляет наше восприятие в нужное русло. Неожиданностью здесь можно назвать нюанс три *piano*, причем после двух *piano* в начале Meno mosso. Эффект волнообразно организованной структуры нисколько не исчезает, только динамически он выстроен по принципу «тихой кульминации» – и представляет нам волну словно в зеркальном отражении. Более того, этот зеркально отраженный образ волны, взгляд на нее как будто с другой стороны – так как мы находимся теперь в завершении музыкальной формы, на противоположном склоне, – выражен и на уровне масштабно-тематическом. Именно так объясняется *кажущееся* нарушение пропорций: по сути, расположение кульминации в пятом такте из двенадцати не смещает ее, а оставляет на том же месте, в третьей четверти построения, при условии выбора нами правильной точки зрения. В полной мере сказанное относится как к коде Meno mosso, так и к предшествующей ей музыкальной фразе (такты с 83-го по 94-й включительно), о которой мы говорили выше.

Хотя приведенный ряд примеров отнюдь не является исчерпывающим, он уже представляется достаточно красноречивым и убедительным. Жанр «обычной» баркаролы, еще раз вспоминая слова М. Ю. Лермонтова, находит одно из самых необычных и живописных своих претворений в музыке рахманиновского одиннадцатого опуса. Неразрывно связанная с ним картина водной глади и покачивания на волнах, немедленно встающая в нашем воображении, благодаря уникальному дару композитора создается не только посредством общего характера произведения, но и на уровне музыкальной формы, организации масштабно-тематических структур. Причем Рахманинову удается сделать одновременно существующими, разворачивающимися на одном и том же материале волны протяженностью в предложение, период, разделы формы, сочинение целиком; и в живом звучании это колеблющееся полотно начинает играть неисчерпаемым богатством красок, углубляющих первоначальный образ, наделяющих его бесчисленным количеством нюансов и переливов.

В заключение хотелось бы добавить, что подобного рода анализ, помимо чисто исследовательского интереса, важен для практической исполнительской и педагогической деятельности. Ясное понимание структуры нотного текста и логики развертывания музыкальной формы всегда способствует глубине интерпретации. Как писал знаменитый пианист-виртуоз XX века Й. Гофман, «воздавать должное композитору означает воздавать должное его произведениям – каждому из них в отдельности. А этому мы можем научиться… лишь в результате рассмотрения каждого его произведения как самостоятельного и законченного явления, как совершенного, органиче-

ского целого, общий характер, специфические черты, форму, манеру изложения, движение эмоций и направление мыслей которого мы должны изучить» [5, с. 20]. А вот высказывание одного из корифеев отечественной фортепианной школы А. Б. Гольденвейзера: «Сложным и большим искусством для всякого исполнителя является умение увидеть и прочесть в нотах все, что в них имеется, тем более что у больших мастеров обычно написано гораздо больше, чем кажется на первый взгляд» [4, с. 54]. Пример рахманиновской баркаролы, возможно, как никакой другой, выводит на передний план взаимосвязь характера музыки, ее жанра и образного содержания со звуковой «архитектурой» и архитектоническим чувством, необходимым интерпретатору.

Трудно не согласиться с тем, что «нотный текст для умеющего в него вникать неисчерпаем» [8, с. 40]. Изучение его внутренней структуры, глубоких «слоев», лежащих в основе музыкальной формы в привычном понимании и взаимодействующих с ней, представляется перспективной и мало разработанной областью. Некоторые образцы из музыки И. С. Баха [3] и В. А. Моцарта [2] уже рассматривались нами с этой точки зрения в отдельных статьях; мы обращались также частично в данном аспекте к творчеству Ф. Шопена и К. Дебюсси. Вслушиваясь и вглядываясь сегодня в Баркаролу С. В. Рахманинова, можно только удивляться тому, как творения гениев постоянно открывают обращающимся к ним новые и поистине безграничные горизонты.

Литература

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Георгиевская О. В. Некоторые замечания к работе над фортепианными сочинениями В. А. Моцарта // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 180–185.
3. Георгиевская О. В. О некоторых особенностях клавирной музыки И. С. Баха (к проблеме исполнительского анализа фактуры) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 209–213.
4. Гольденвейзер А. Б. О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений // Как исполнять Моцарта. – М.: Классика-XXI, 2007. – С. 53–56.
5. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Классика-XXI, 2007. – 192 с.
6. Музыкальный энциклопедический словарь / гл ред. Г. В. Келдыш. – М.: Совет. энцикл., 1990. – 672 с.
7. Рахманинов С. В. Литературное наследие. – М.: Совет. композитор, 1980. – Т. 2. – 584 с.
8. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика-XXI, 2004. – 192 с.

References

1. Alekseev A.D. *Istoriya fortepiannogo iskusstva [History of Piano Art]*. Moscow, Muzyka Publ., 1988. 415 p. (In Russ.).
2. Georgievskaya O.V. Nekotorye zamechaniya k rabote nad fortepiannymi sochineniyami V.A. Motsarta [Some Words on the Work on Mozart's Piano Pieces]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 39, pp. 180-185. (In Russ.).
3. Georgievskaya O.V. O nekotorykh osobennostyakh klavirnoy muzyki I.S. Bakha (k probleme ispolnitel'skogo analiza faktury) [On Some Features of J.S. Bach's Clavier Music (To a Problem of Performing Analysis of Texture)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 42, pp. 209-213. (In Russ.).
4. Goldenveyzer A.B. O Motsarte i ispolnenii ego fortepiannykh proizvedeniy [About Mozart and Interpretation of his Piano Works]. *Kak ispolnyat' Motsarta [How to play Mozart]*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2007, pp. 53-56. (In Russ.).
5. Gofmann Y. *Fortepiannaya igra. Otvety na voprosy o fortepiannoy igre [Piano Playing. Piano Questions Answered by Josef Hofmann].* Moscow, Klassika-XXI Publ., 2007. 192 p. (In Russ.).
6. *Muzykal'nyy entsiklopedicheskiy slovar' [Music encyclopedic dictionary]*. Ed. G.V. Keldysh. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1990. 672 p. (In Russ.).
7. Rachmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie [Literary Heritage].* Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1980, vol. 2. 584 p. (In Russ.).
8. Savshinskiy S.I. *Rabota pianista nad muzykal'nym proizvedeniem [Pianist's working for a musical composition]*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2004. 192 p. (In Russ.).

УДК 782:378.1

ОПЕРА ДЖ. ПУЧЧИНИ «ПЛАЩ» В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ РЕПЕРТУАРА УЧЕБНЫХ ОПЕРНЫХ СТУДИЙ

Басаргина Елена Георгиевна, народная артистка Украины, профессор кафедры музыкального искусства, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: basargina66@mail.ru

Стоянов Зиновий Дмитриевич, заслуженный работник культуры Республики Крым, старший преподаватель, кафедра музыкального искусства, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: stoyanov_1956@mail.ru

В статье рассматривается специфика репертуара учебной оперной студии в рамках обучения студентов-вокалистов в вузах культуры и искусства. Акцентируется внимание на необходимости практического усвоения студентами не только основ вокального мастерства, но и других навыков, требующихся будущим артистам театра, а также целостного постижения ими музыкально-театральных жанров во всей их синтетической природе. Выявлены трудности, связанные с выбором репертуара для оперных студий, и обозначены традиционные пути их преодоления, в том числе исполнение фрагментов опер, привлечение жанров оперетты и мюзикла. Для решения проблемы репертуара авторами статьи предлагается более активно использовать камерные оперы, в связи с чем в качестве цели статьи заявлено рассмотрение оперы Дж. Пуччини «Плащ» как отвечающей основным потребностям учебных оперных спектаклей. Для этого привлекаются методы обобщения, систематизации, целостного и исполнительского анализа оперы. В результате исследования авторы приходят к выводу о том, что опера «Плащ» имеет художественную и педагогическую ценность для оперных студий, способствует оптимизации работы над учебным спектаклем благодаря небольшим масштабам, количеству персонажей и распределению тембров между ними, драматургической насыщенности оперы, а также синтетичности вокального стиля Дж. Пуччини.

Ключевые слова: камерная опера, одноактная опера, оперная студия, учебный спектакль, веризм, Дж. Пуччини.

“THE CLOAK” BY G. PUCCINI IN THE CONTEXT OF THE PROBLEM OF THE REPERTOIRE OF EDUCATIONAL OPERA STUDIOS

Basargina Elena Georgievna, National Actress of Ukraine, Professor of Department of Music Art, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: basargina66@mail.ru

Stoyanov Zinoviy Dmitrievich, Honorary Worker of Culture of the Republic of Crimea, Sr Instructor, Department of Music Art, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: stoyanov_1956@mail.ru

The article deals with the specifics of the repertoire of the educational opera studio as part of training the vocal students in universities of culture and art. Attention is focused on the need for students to practically master not only the basics of vocal mastery, but also other skills required by future theater artists, as well as their holistic comprehension of musical and theater genres in all their synthetic nature. The difficulties associated with the choice of repertoire for opera studios are identified, and traditional ways of overcoming them are outlined, including the performance of fragments of operas, including the operetta and musical genres. To solve the problem of the repertoire, the authors of the article suggest more active use of chamber operas, in connection with which, as a goal of the article, the authors consider Puccini’s opera “The Cloak” as meeting the basic needs of instructional opera performances. Therefore, methods of generalization, systematization,

holistic and performing analysis of the opera are involved. As a result of the study, the authors come to the conclusion that opera “The Cloak” has artistic and pedagogical value for opera studios, that helps to optimize the work on the educational play due to the small volume, number of characters and distribution of timbres between them, dramatic intensity of the opera, as well as synthetic vocal style of G. Puccini.

Keywords: chamber opera, one-act opera, opera studio, instructional play, verismo, G. Puccini.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-128-135

Современный уровень высшего образования в сфере искусства и культуры требует комплексного подхода к формированию профессиональной компетентности музыкантов нового поколения. Исследователи всё чаще подчёркивают, что «исключительно теоретические знания в совокупности с профессиональной грамотностью уже не являются показателем мастерства. В настоящее время ценность представляет творческая личность, умеющая принимать нестандартные решения в своей исполнительской деятельности» [7, с. 58]. В контексте профессиональной подготовки студентов-вокалистов это подразумевает педагогическую установку на единство технических и художественных задач обучения и универсальность будущего специалиста.

Уже давно качественное образование вокалиста не ограничивается лишь постановкой голоса и певческим мастерством, а предполагает овладение всем комплексом необходимых навыков, обеспечивающим ему успешность в любом из возможных направлений будущей профессиональной деятельности. Артист оперного и музыкального театра должен быть подготовлен как с точки зрения вокальной техники, так и в аспектах актёрского мастерства, знания законов драматургии, осведомлённости в области эстетико-стилевых особенностей исполняемых произведений и т. д. Бесспорно, мастерство певца основывается на «изучении техники, на базе которой строится искусство пения, – отмечал Ф. Шаляпин, но при этом подчёркивал важность комплексных знаний. – Надо овладевать искусством владения голосом, умением жестикулировать, ходить по сцене. Нужно научиться оценивать разные исторические эпохи, знать, как выглядят люди разных стран и разных времён <…> Очень многому надо учиться в полном смысле этого слова. Сделать это своим, чтобы потом иметь возможность передавать это на сцене зрителям своим голосом, своей игрой, своими переживаниями» [9, с. 313].

Эти насущные вопросы всё чаще поднимаются современными исследователями: например, в работах А. Клабуковой, Н. Кузнецова, Н. Мещеряковой, О. Нестеровой, В. Экнадиосова и др. Актуальность обозначенной проблемы нашла отражение, в том числе, и в активном внедрении в образовательный процесс практико-ориентированного подхода, предполагающего «такую организацию учебной деятельности студентов-вокалистов, которая нацелена на освоение ими практических навыков будущей профессиональной деятельности, на формирование умений решать конкретные профессиональные задачи и адекватно действовать в условиях реальных жизненных ситуаций» [1, с. 89]. Именно поэтому в образовательные программы большинства вузов культуры и искусства сегодня включены такие предметы, как оперная студия, оперный класс, изучение оперных партий, актёрское мастерство и т. п., а во многих крупных консерваториях ещё с прошлого века стали традиционными так называемые «выпускные» или «дипломные» оперные спектакли. Однако не все учебные заведения располагают достаточно многочисленными курсами студентов, чтобы поставить полноценный учебный и тем более «выпускной» спектакль. Одним из оптимальных решений представляется обращение к камерным или одноактным операм в качестве учебных спектаклей, так как они подразумевают ограниченное количество действующих лиц и, как правило, стандартные требования к тембрам исполнителей.

Таким образом, целью настоящей статьи является рассмотрение оперы Дж. Пуччини «Плащ» в контексте проблемы репертуара учебных оперных спектаклей. Задачи исследования обусловлены как необходимостью изучения специфики репертуара, подходящего для учебной оперной студии, так и явным отсутствием активного научного интереса к «оперному триптиху» Дж. Пуч-

чини, куда входят его одноактные оперы «Плащ», «Сестра Анжелика» и «Джанни Скикки». Среди них самой известной и наиболее часто ставящейся оперой является искрометная комедия «Джанни Скикки», между тем «Плащ» незаслуженно обойдён вниманием исследователей.

Выбор оперы «Плащ» в качестве материала исследования продиктован тем, что именно это сочинение концентрирует многие ярчайшие черты оперного стиля позднего периода творчества Дж. Пуччини, проявляющиеся, в том числе, в синтетичности стилевых установок композитора. Кроме того, имеет вес и другой фактор, актуальный для современного искусствоведения в целом, – так называемый «“парадокс Пуччини”, который проявляется в огромном разрыве между театральной практикой, носящей мировой характер, и часто негативистски настроенной музыковедческой теорией, противоборством между многократно декларированной художественной ограниченностью и колоссальным фронтальным влиянием музыки Пуччини на оперу XX века» [11, с. 6]. В силу таких разнообразных задач к исследованию были привлечены методы обобщения и систематизации практического опыта, накопленного в области профессиональной подготовки студентов-вокалистов, а также методы целостного и исполнительского анализа оперы «Плащ».

Проблема репертуара, соответствующего потребностям учебного процесса в оперных студиях, очень многогранна. С одной стороны, очевиден вопрос об изначальной позиции вокальной педагогики по отношению к уровню репертуара: проще говоря, есть ли вообще необходимость привлекать для обучения студентов полномасштабные оперы? Ведь это лишь учебный процесс, лишь моделирование возможных практических ситуаций – потому, собственно, и появилось выражение «учебный спектакль». Однако отечественные педагоги не соглашаются с подобным подходом: суть понятия «учебная постановка» не обусловлена «скромностью её профессиональных притязаний. <…> Спектакль называется учебным, поскольку в нём участвуют те, кому только предстоит научиться совмещать пение с жестами, мимикой и движением, впервые на практике осваивать важнейшие понятия “сценическое пространство” и “ритм спектакля”» [10, с. 11]. Более того, для студента-вокалиста принципиально важно ознакомиться со всеми внутренними процессами подготовки оперного спектакля, понять, как готовятся к спектаклю оркестранты и хористы, как работает дирижёр, режиссёр, постановщик и какая между ними разница, какие задачи стоят перед декораторами, художниками, костюмерами, гримёрами и т. д. Этот огромный, колоссальный пласт работы специалистов не должен оставаться зоной *terra incognita* для вокалиста: важно, чтобы он со студенческих лет усвоил и свою роль в этом масштабном, комплексном, слаженном действе под названием «оперная постановка», а также уяснил саму органическую синтетичность музыкально-театрального жанра. В то же время для всех отдельно взятых специальных знаний и умений вокалиста учебная постановка выполняет такую же важную «синтезирующую» функцию, являясь «одним из вариантов воплощения накопленного опыта, в котором знания и навыки одного предмета подобно звеньям цепи последовательно соединяются с другими дисциплинами» [6, с. 186–187].

С другой стороны, как уже было сказано, для выбора репертуара оперной студии большую роль играет общее количество студентов на курсе, зачастую определяя приоритетность спектаклей с ограниченным количеством действующих лиц. Тем более, если опера выносится на «публичную» аттестацию или представляет собой «дипломный спектакль»: в таких случаях возникает необходимость в дублировании ведущих персонажей вторым составом исполнителей. Кроме того, даже в крупных консерваториях с большим количеством студентов руководители оперных студий вынуждены отталкиваться прежде всего от наличия конкретных тембров голосов на курсе: например, невозможно поставить «Волшебную флейту» В. Моцарта, если в распоряжении нет весьма редкого голоса – колоратурного сопрано, необходимого для партии Царицы ночи. Ещё сложнее с выбором репертуара в сравнительно небольших образовательных учреждениях, в которых численность студентов не всегда соответствует потребностям той или иной оперы. В таких случаях, особенно в вузах культуры с более широкой, «неакадемической» направленностью, где ведётся подготовка артистов оперетты или эстрадно-вокальная подготовка, руководители обращаются не к традиционной опере, а к другим сценическим жанрам – оперетте, мюзиклу и т. д.

Ещё один выход, который предлагает образовательная практика, – это освоение не целостного музыкально-сценического произведения, а его фрагментов. В учебном процессе это вполне допустимо, так как «работа над оперными отрывками – эскизами к будущему большому полотну – может способствовать охвату, по меньшей мере, трёх проблемных направлений современного вокального образования, а именно:

• формирования профессионального сознания оперного артиста;

• освоения навыков музыкально-сценического искусства;

• достижения внутренней раскрепощённости и реализации творческого потенциала» [10, с. 11–12]. Однако в этом случае руководителям необходимо позаботиться о целостности избранного фрагмента, о его драматургической самостоятельности, так как вычленение логически незавершённых, вырванных из контекста отрывков приводит к нарушению законов оперной драматургии и, в конечном счёте, отрицательно воздействует на освоение студентами-вокалистами принципов работы над сценическим произведением. Например, общепринятыми стали постановки отдельно взятого первого действия оперы А. Даргомыжского «Русалка», сцены письма из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» и др.

На наш взгляд, оптимальным решением для пополнения репертуара оперной студии может стать обращение к камерным операм, так как их структура и музыкальное содержание способны обеспечить сразу несколько принципиальных для учебного спектакля факторов. Как правило, камерные оперы имеют одноактное строение и потому не требуют больших временных затрат, а также они предполагают минимум декораций и практически никогда не подразумевают их смены. Количество действующих лиц в них небольшое, однако все персонажи показаны полноценно, выпукло, в конфликтном взаимодействии и развитии, то есть вся логика и насыщенность оперной драматургии сохранена в полном объёме. Наконец, ещё одним немаловажным фактором является то, что камерные оперы вошли в репертуар мировых театров на рубеже XIX–XX столетий и особенно широко распространились в XX веке, когда музыкальная стилистика стала более богатой и разнообразной, вплоть до синтеза различных элементов в рамках одной оперы. Это существенно расширяет педагогическую ценность подобного материала для студентов, позволяя им освоить и опробовать на сцене не один вокальный стиль, а сразу несколько.

В качестве примера к вышеизложенным теоретическим постулатам рассмотрим оперу Дж. Пуччини «Плащ», которая была написана в 1916 году и вошла в состав «оперного триптиха», венчающего (наряду с легендарной «Турандот») весь творческий пусть композитора. Опера «Плащ» возникла на пике интереса к камерной опере в западноевропейском музыкальном театре: актуализация данной разновидности оперного жанра была обусловлена ведущими музыкально-эстетическими тенденциями рубежа XIX–XX веков, связанными с повышением внимания к реалистичности отображения действительности силами искусства, «объективизму», психологическим переживаниям героев и их повседневному быту, а также к тёмным сторонам жизни городской и сельской бедноты. При этом всё ещё сильны были романтические традиции, стремление к лиризации драмы, отображению сиюминутных ситуаций и переживаний, лаконизму высказывания, что особенно ярко отразилось в творчестве импрессионистов и веристов. В качестве исторических прототипов камерной оперы исследователи называют оперы «малой формы» XVIII века, которые ставились в небольших придворных и домашних театрах или в антрактах традиционных больших постановок. К числу «прообразов камерной оперы следует также причислить моносцену и сцену-диалог внутри большой, по преимуществу лирико-психологической оперы. Такие сцены открыли неисчерпаемые возможности для воссоздания жизненных, прежде всего психологических процессов, с органически присущей им противоречивостью и непрерывностью развёртывания» [4, с. 212].

К началу XX века камерная опера обретает свои специфические черты: она отличается лаконизмом, сжатым и концентрированным действием, тяготением к минимализации формы и к одноактной драматургии, сокращением количества сюжетных линий и действующих лиц, снижению роли массовых сцен и возрастанию значения симфонизации музыкальной ткани. Обычно в основе камерной оперы лежит только одна сюжетная линия, а побочные линии либо отсутству-

ют, либо лишь эскизно намечены. М. Басок выделяет такую её важнейшую драматургическую особенность, как наличие «более уплотнённых» [2, с. 7], по сравнению с традиционной оперой, принципов подачи музыкально-драматургического содержания. Эти особенности жанра как нельзя более точно отвечают задачам учебного оперного спектакля, так как в концентрированном виде представляют и реализуют с помощью минимальных средств основные принципы оперной драматургии, и тем самым дают возможность вокалистам в лаконичном, но в то же время целостном варианте воплощать разные характеры.

На рубеже XIX–XX веков камерные оперы появились в творчестве П. Масканьи, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччини, М. Равеля, Ф. Пуленка, Р. Штрауса, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова и других композиторов. Дж. Пуччини впервые заинтересовался данным жанром в начале своего творческого пути, написав в 1883 году одноактную оперу «Виллисы» по одноименному рассказу А. Карра, которая повествует о русалках-вилиях в лирических традициях трактовки сказочного сюжета. Повторное обращение к этому жанру наблюдается только в конце карьеры композитора, когда Дж. Пуччини создал свой «оперный триптих». Он состоит из трёх опер, чередующихся по принципу контраста: первая опера «Плащ» основана на стремительном развитии драмы любви и ревности и близка веристским опусам Дж. Пуччини; центральное место занимает «Сестра Анжелика» – лирико-трагическая опера камерного характера, наполненная мягкими интонациями и певучей мелодикой; финальная комическая опера «Джанни Скикки» написана в духе старинных итальянских комедий с оригинальным сюжетом, навеянным строками из «Божественной комедии» Данте. Сама по себе идея триптиха представляет новаторский подход к оперному циклу: «Как известно, ни литературные первоисточники, ни музыкальный тематизм “Плащ”, “Сестру Анжелику” и “Джанни Скикки” не объединяют. Дж. Пуччини хотел реализовать общий драматургический план: по краям драма и бурлеск, в середине – сентиментальная, поэтическая картина» [8, с. 73].

Из историко-биографических источников известно, что ещё в 1913 году композитор увидел пьесу французского писателя и драматурга Д. Гольда «Широкий плащ» и задумал написать одноактную оперу на этот сюжет: «Однако внимание Пуччини вскоре переключилось на “Ласточку”. Когда эта опера была закончена, композитор вернулся к “Плащу”. Ему пришла в голову оригинальная идея написать не одну, а три одноактные оперы, объединив их в цикл. <…> Закончив мрачный “Плащ”, композитор захотел отдохнуть и “немного посмеяться”. Он принялся за “Джанни Скикки”. Средняя часть триптиха, “Сестра Анжелика”, была сочинена в последнюю очередь» [3, с. 291]. Итак, несмотря на позднее пришедшую идею о триптихе, первоначально появился именно замысел отдельной одноактной оперы «Плащ», сочинение которой началось не ранее октября 1915 года и было закончено 25 ноября 1916 года (над либретто работал Дж. Адами). Соответственно, отдельная постановка «Плаща» в рамках учебного процесса абсолютно допустима и совершенно не искажает замысла «оперного триптиха».

Структура оперы «Плащ» лаконична и проста: в ней один акт и всего несколько сольных, ансамблевых и хоровых номеров. Действующих лиц – минимум: главное трио – это девушка Жоржетта, её муж Микеле, уже немолодой капитан баржи, и Луиджи – работающий на Микеле молодой грузчик, с которым у Жоржетты завязывается роман. Помимо трёх главных героев, в опере присутствуют второстепенные персонажи, функция которых состоит в оттенении основного любовного треугольника: это грузчики Тинка и Тальпа, жена Тальпы Фругола и Шарманщик. Распределение тембров голосов между героями типично для классических опер, что облегчает подбор исполнителей при постановке: Микеле – баритон, Жоржетта – сопрано, Луиджи и Тинка – тенора, Тальпа – бас, Фругола – меццо-сопрано. Как правило, практически любой курс студентов-вокалистов располагает данными голосами. Кроме того, в опере использованы небольшие хоровые эпизоды, исполнение которых при необходимости может быть адаптировано под вокальный ансамбль, чтобы включить остальных студентов курса, не задействованных в основном составе или вошедших во второй состав.

Драматургия оперы «Плащ» линейная, стремительно направленная к трагической развязке, конфликт представлен в предельно сконцентри-

рованном виде, а каждый персонаж охарактеризован очень ярко и глубоко. Несмотря на то, что номерная структура в опере размыта, приближаясь к сквозному строению, у всех героев, включая второстепенных персонажей, есть свои отдельные сольные номера. То есть каждый вокалист сможет воплотить свою роль, пусть небольшую, но полноценную в образном и музыкальном плане. При этом очень важно, что стилистика вокальных партий «Плаща» в некотором смысле синтетична: Дж. Пуччини гибко соединил в ней итальянские вокальные традиции, реалистичные черты оперного веризма, речитативно-декламационные элементы, отдельные компоненты бельканто. При этом композитор не остался в стороне и от звуковой атмосферы Нового времени, насыщая свою музыку диссонансами и изломанными речевыми оборотами. Это выражается у Дж. Пуччини «в гибкой и нервной, порой лихорадочной смене размера, темпа и ритмического рисунка на очень коротком протяжении. Он чутко фиксирует малейшие изменения сценической ситуации, каждую реплику, каждый нюанс в поведении актёра-певца. А это порождает особую “дробность”, несимметричность и неустойчивость ритма в сценах сквозного действия, имитацию общих и крупных планов» [5, с. 32]. Подобный «монтажный» принцип музыкальной драматургии в целом типичен для веристских опер Дж. Пуччини, а в «Плаще» он позволяет полноценно раскрыть персонажей, переключаясь с общих ансамблевых планов на детализированное и выпуклое изображение каждого героя в сольных номерах. Исполняя эту музыку в рамках учебной постановки, студенты на практике осваивают и учатся воплощать разные вокальные стили и музыкально-выразительные системы.

Например, образ Жоржетты раскрывается планомерно и многогранно: его экспозиция дана как бы «издалека», в общих ансамблевых планах. В первом дуэте с Микеле *«O, Michele»* её партия выдержана в речитативном характере. Ариозно-кантиленная природа тематизма проступает в её небольшом ариозо *«Oh che rosso tramonto di settembre»,* где Жоржетта восторгается прекрасным закатом, а её образ представлен более детально, укрупнённо. Романтический стиль вокальной партии Жоржетты доминирует в любовном дуэте с Луиджи: традиционным для Дж. Пуччини стало использование в таких кульминационных лирических моментах прекрасной, выразительной, почти классической белькантовой мелодики, дополняемой экспрессивными речитативными элементами, а фоном ей служат богатые краски оркестра, у которого звучит тема любви. На контрасте вводится следующий дуэт Жоржетты и Микеле, где партия героини становится мелодически скупой, изломанной, близкой речевой мелодике.

В музыкальных характеристиках Микеле преобладает речитативно-декламационный тип мелодики: и в дуэтах с Жоржеттой, и в ансамблевых сценах с подчинёнными на барже, и в финальном драматическом дуэте с Луиджи. Вся драма Микеле «крупным планом» показана в коротком напряженном монологе *«Nulla! Silenzio!»*, написанном в лучших традициях оперного веризма. Современная музыкальная лексика преобладает в последнем кратком дуэте Микеле и Жоржетты, где в момент развязки все выразительные средства достигают максимума: в драматичном до миноре, на фоне напряжённого тремоло оркестра, в замедленном темпе он буквально выкрикивает свои последние слова, а Жоржетта падает на пол с воплем-*glissando*. В противовес персонажу Микеле, образ Луиджи представлен в распевно-ариозных интонациях: в его песне, звучащей на фоне хора грузчиков, преобладают призывные уверенные мотивы, а в проникновенной арии *«Hai ben ragione!»* ощущается экспрессивно-романтическая стилистика. Лишь в финальном дуэте с Микеле партия Луиджи приобретает напряжённые интонации и становится почти полностью речитативной, включая выкрики, широкие диссонирующие скачки, *glissando* и другие приёмы имитации человеческой речи.

Относительно второстепенных персонажей оперы «Плащ» нужно отметить, что наибольшего развития получает комичный образ Фруголы – старьевщицы, которая при первом своём появлении исполняет небольшое ариозо *«Il mio uomo»*, а позже поёт песенку *«Se tu sapessi»* в народном духе. В музыкальных характеристиках мужских персонажей преобладают речитативно-декламационные элементы – например, в речитативах Тальпы *«Alla salute»* и Тинки *«In questo vino affogo».* В целом же в вокальном стиле оперы доминируют черты оперного веризма, что позволяет композитору сконцентрировать всё внимание

на «камерности» действия, погрузить слушателя в переживания этих «маленьких людей», раскрыть их характеры через вокальную интонацию каждого из них.

Таким образом, синтетичность вокального стиля Дж. Пуччини, ощущение сценической атмосферы, прекрасное чутьё динамики спектакля, знание законов сцены и особая устремлённость, динамизм, накал страстей составляют новые качества его оперного мышления, которые во всей полноте отразились в опере «Плащ». Именно в позднем периоде творчества окончательно откристаллизовалась уникальная пуччиниевская драматургическая концепция, которую О. Левашёва определяет как «концепцию оперы-пьесы или оперы-спектакля, подчинённого принципам сквозного музыкального развития. <...> Конкретное, зрительное представление всегда играло для него роль первичного творческого толчка: ему нужно было видеть своих героев с их жестами, движениями, акцентом, манерой игры и речи. Без этого он не мог, по его словам, написать ни одной ноты» [5, с. 30]. Благодаря этим особенностям, а также высокой интенсивности интонационно-драматургического конфликта при малых масштабах оперы и небольшом числе персонажей «Плащ» не только выделяется на фоне поздних опер Дж. Пуччини, но и являет собой ценный материал для учебного оперного спектакля. Опера «Плащ» представляет особую художественную и педагогическую ценность с точки зрения обогащения репертуара оперных студий, она способствует оптимизации работы студентов над учебной постановкой, обеспечивая широкий охват вокальных стилей и в то же время экономию технических и временных ресурсов.

Литература

1. Басаргина Е. Г. Практико-ориентированный подход в обучении магистрантов направления подготовки «Вокальное искусство» // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 3 (74). – С. 87–90.
2. Басок М. А. Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра: дис. … канд. искусствоведения. – М., 1983. – 196 с.
3. Данилевич Л. В. Джакомо Пуччини. – М.: Музыка, 1969. – 455 с.
4. Камерная опера // История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 207–233. – Сер. ACADEMIA-XXI.
5. Левашёва О. Е. Пуччини и его современники. – М.: Совет. композитор, 1980. – 527 с.
6. Печкурова Л. С., Григорьянц Т. А. Учебный спектакль как система взаимодействия трёх авторов // Вест. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 185–189.
7. Поморцева Н. В., Протасова Н. Г. Формирование интерпретационной культуры музыканта в процессе исполнительской деятельности // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 58–63.
8. Твердохлебова О. В. Дамиано Микьелетто: штрихи к творческому портрету // Юж.-Рос. музык. альм. – 2017. – № 3. – С. 71–75.
9. Федор Иванович Шаляпин: мат-лы к биографии: в 3 т. / ред.-сост. Е. А. Грошева. – М.: Искусство, 1976. – 760 с. – Т. 1: Литературное наследство. Письма.
10. Экнадиосов В. С. Учебный оперный спектакль и его роль в формировании певца-профессионала // Юж.-Рос. музык. альм. – 2015. – № 2 (19). – С. 10–14.
11. Корчова, О. О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті XX століття (на матеріалі пізньої творчості композитора): автореф. … дис. канд. мистецтвознавства. – Київ, 2004. – 18 с.

References

1. Basargina E.G. Praktiko-orientirovannyy podkhod v obuchenii magistrantov napravleniya podgotovki “Vokal’noe iskusstvo” [A practice-oriented approach in teaching undergraduates in the speciality “Vocal Art”]. *Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii [Cultural life of the South of Russia]*, 2019, no. 3 (74), pp. 87-90. (In Russ.).
2. Basok M.A. *Sovremennaya kamernaya opera. K probleme spetsifiki zhanra: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Modern chamber opera. To the problem of the specifics of the genre. Diss. PhD in Art History].* Moscow, 1983. 196 p. (In Russ.).
3. Danilevich L.V. *Dzhakomo Puchchini [Giacomo Puccini].* Moscow, Muzyka Publ., 1969. 455 p. (In Russ.).
4. Kamernaya opera [Chamber opera]. *Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [The history of native music of the second half of the twentieth century]*. Ed. T.N. Levaya, St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2005, pp. 207-233. (In Russ.).

5. Levashëva O.E. *Puchchini i ego sovremenniki [Puccini and his contemporaries].* Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1980. 527 p. (In Russ.).
6. Pechkurova L.S., Grigor'yants T.A. Uchebnyy spektakl' kak sistema vzaimodeystviya trekh avtorov [Educational performance as a system of interaction of three authors]. *Vestnik Kemerovskogo Gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 39, pp. 185-189. (In Russ.).
7. Pomortseva N.V., Protasova N.G. Formirovanie interpretatsionnoy kul'tury muzykanta v protsesse ispolnitel'skoy deyatel'nosti [The formation of interpretative culture of a musician in the process of performing activities]. *Vestnik Kemerovskogo Gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 49, pp. 58-63. (In Russ.).
8. Tverdokhlebova O.V. Damiano Mikyeletto: shtrikhi k tvorcheskomu portretu [Damiano Machieletoo: traits to an artistic portrait]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South Russian Musical Almanac]*, 2017, no. 3, pp. 71-75. (In Russ.).
9. *Fedor Ivanovich Shalyapin: materialy k biografii. Tom 1. Literaturnoe nasledstvo. Pis'ma [Fedor Ivanovich Chaliapin: Materials for the biography. Volum 1. Literary heritage. Letters].* Ed. E.A. Grosheva. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 760 p. (In Russ.).
10. Eknadiosov V.S. Uchebnyy opernyy spektakl' i ego rol' v formirovanii pevtsa-professionala [Educational opera performance and its role in the formation of a professional singer]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South Russian Musical Almanac]*, 2015, no. 2 (19), pp. 10-14. (In Russ.).
11. Korchova O.O. *Muzichniy teatr Dzhakomo Puchchini v mistets'komu konteksti pershoï chverti XX stolittya (na materiali pizn'oï tvorchosti kompozitora): avtoref. ... dis. kand. mistetstvoznavstva [Musical theater of Giacomo Puccini in the artistic context of the first quarter of the twentieth century (based on the late work of the composer). Author's abstract of Diss. PhD in Art History].* Kiïv, 2004. 18 p. (In Ukr.).

УДК 2-47

ТРЕХСТУПЕННАЯ СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В НОВЫХ СТАНДАРТАХ ОБУЧЕНИЯ РЕГЕНТОВ

Шелудякова Оксана Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (г. Екатеринбург, РФ). E-mail: k046421@yandex.ru

В статье предпринимается попытка осветить некоторые важнейшие проблемы современного духовного музыкального образования на примере подготовки регентов.

Актуальность статьи обусловлена тем, что в последние годы особую важность приобрели вопросы, связанные с профессиональной переподготовкой музыкантов, с возможностью получения дополнительного духовного музыкального образования. Кроме того, растет количество певчих и регентов, не имеющих профильного образования.

Цель данной статьи – выявление особенностей отечественного духовного музыкального образования на трех уровнях: начальном, среднем профессиональном и высшем.

В соответствии с поставленной целью определяются следующие задачи:

1. Изучить имеющиеся учебные стандарты, в составлении которых автор статьи принимала непосредственное участие.

2. Выявить особенности учебных программ в различных регионах России.

3. Рассмотреть особенности учебного процесса и специфики обучения.

Основополагающими в работе стали теоретические методы – изучение законодательной базы, анализ научной литературы и современной научно-методической документации.

Анализируются стандарты начальной ступени образования (церковно-приходских школ); средней ступени образования (обучение певчих в регентских школах, а также на церковно-певческих кур-

сах); высшей ступени образования (регентских отделений). Исследуется стандарт отделения «Древнерусского певческого искусства» Уральской консерватории.

Определяются задачи современного отечественного духовного музыкального образования: познакомить студентов с важнейшими страницами истории и культуры родной страны, обобщить, расширить и углубить имеющиеся у студентов знания о духовной музыке в целом, систематизировать и скорректировать представления о русском духовном искусстве в исторической панораме, способствовать формированию высоких духовных, нравственно-этических идеалов, ценностных ориентиров.

Сделан вывод, что для развития духовного музыкального образования в России необходимо восполнение лакун в учебном материале за счет освоения значительного круга музыкальных сочинений; привлечение широкого круга специалистов соответствующего профиля, необходимых для осуществления процессов межвузовского и междисциплинарного диалога, широкое использование новых технологий, инновационных методов современной педагогики и компьютерных технологий в духовных учебных заведениях, создание интеграционных органов управления (например, научных советов), комплексных учебных пособий и программ с музыкальными вузами и колледжами, что, несомненно, обогатит и студентов, и профессорско-преподавательскую корпорацию.

Ключевые слова: трехступенная система образования, церковно-приходская школа, регентское отделение, музыкальный вуз.

THREE-STAGE MUSIC EDUCATION SYSTEM IN THE NEW REGENTS' TRAINING STANDARDS

Sheludyakova Oksana Evgenyevna, Dr of Art History, Professor, Professor at the Music Theory Department, Ural State Mussorgsky's Conservatoire (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: k046421@yandex.ru

In the article attempts to highlight some of the most important issues of modern spiritual music education using the example of regents' training.

The relevance of the article is due to the fact that in recent years, issues related to the professional retraining of musicians and the possibility of obtaining additional spiritual musical education have become particularly important. Moreover, the number of singers and regents with no professional education is rising.

The purpose of this article is to identify the features of Russian spiritual music education at three levels: primary, secondary professional, and higher.

In accordance with the above-mentioned, the article sets the following objectives:

1. Examine the existing training standards in which the author of the article was directly involved.
2. Identify the features of training programmes in different regions of Russia.
3. Consider the specifics and features of training.

Theoretical methods are considered to be fundamental in this work: the study of the legal framework, analysis of scientific literature, and modern scientific and methodological documentation.

The standards are analyzed at the primary level of education (parochial schools); the secondary level of education (singer training in regency schools as well as during church and singing courses); and the higher level of education (regency departments). The standard of the Old Russian Song Art Department of the Urals State Conservatory is under study.

The tasks of modern Russian spiritual music education are defined: to acquaint students with the most important moments of history and culture of their native country, to generalize, expand and deepen the existing knowledge of spiritual music in general, to systematize and adjust the existing ideas about Russian spiritual art in the historical panorama, to promote the formation of high spiritual, moral and ethical ideals, and values.

Keywords: three-stage education system, parochial school, regency department, music university.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-135-142

В последние годы особую важность приобрели вопросы, связанные с профессиональной подготовкой музыкантов, с возможностью дополнительного получения духовного музыкального образования. Кроме того, растет количество певчих и регентов, нуждающихся в профильном образовании.

На данный момент духовно-музыкальное образование присутствует на всех ступенях обучения:

• в детских церковных хорах и студиях, церковно-приходских школах (начальная ступень образования);

• в регентских школах, а также церковно-певческих курсах, в центрах подготовки церковных специалистов (средняя ступень образования, программы обучения певчих и регентов);

• на регентских отделениях академий (Москва и Санкт-Петербург) и университетов (Москва) (высшая ступень образования).

В Учебном комитете Патриархии разработаны церковные образовательные стандарты для высшего, среднего и дополнительного образования по специальностям «Регент», «Певчий», «Псаломщик».

Цель данной статьи – выявление особенностей отечественного духовного музыкального образования на трех уровнях – начальном, среднем профессиональном и высшем.

В соответствии с поставленной целью в статье ставятся следующие задачи:

1) изучить имеющиеся учебные стандарты, в составлении которых автор статьи принимала непосредственное участие;

2) выявить особенности учебных программ в различных регионах России;

3) рассмотреть особенности учебного процесса и специфики обучения.

Основополагающими в работе стали теоретические методы – изучение законодательной базы, анализ научной литературы и современной научно-методической документации.

Первая ступень певческо-регентского образования представлена воскресными или церковно-приходскими школами (ЦПШ). Программа «Церковное пение» для ЦПШ предполагает ознакомление учащихся церковно-приходской школы с церковно-певческой культурой, приобретение начальных навыков слушания и исполнения духовных песнопений, подготовку к участию в богослужении. Возраст учащихся – в основном 7–11 лет. Хотя возможны и группы развития для детей 4–6 лет, и занятия со старшеклассниками.

Программа рассчитана на трехлетний цикл. Первый год обучения соединяет ознакомительный и организационный этапы. Начинается освоение гласов, возможны первые опыты участия в богослужении в качестве певчих детского хора, дети активно вовлекаются в социальные и культурные мероприятия храма, города, епархии.

Уже в первый год осознается особое предназначение предмета «Церковное пение» – подготовка учащихся к участию в литургической жизни. Этой цели способствует разучивание простых песнопений и, по благословению священника, исполнение молитв во время богослужения.

Второй год обучения содержит базовые сведения о гласовом пении, пошаговое изучение чина Божественной Литургии. В третий год закрепляются полученные знания, изучаются особенности чина молебна и панихиды.

Количество часов определяется возрастными особенностями учащихся школьного возраста – один урок в неделю по 45 минут или два по 25 минут. Общее количество уроков в год – не менее 35. В периоды подготовки спектаклей и концертов возможно увеличение продолжительности и количества уроков за счет дополнительных репетиций и спевок.

В занятиях в основном преобладают практические и игровые формы. При этом на каждом занятии предполагается небольшая (не более 10 минут) теоретическая часть – историческая страничка, беседа о песнопении, прослушивание записей с обсуждением и т. д.

В процессе обучения возможно совмещение в пределах одного срока как индивидуальной, так и групповой форм обучения (и класса в целом, и отдельных групп), так как данный предмет неизбежно включает в себя различные подходы к учащимся в зависимости от музыкальных и голосовых возможностей. Однако «Церковное пение» как учебная дисциплина ни в коей мере не предполагает только музыкальной профессионализации – обязательным принципом является обучение всех учащихся вне зависимости от му-

зыкальных данных ребенка. Способности детей, занимающихся музыкой углубленно в музыкальных школах и студиях, безусловно, также раскрываются в ходе подготовки сольных и ансамблевых номеров для концертов, активной помощи преподавателю в процессе занятий.

Церковное пение не является оторванным от других дисциплин предметом – на занятиях развиваются и претворяются в практические навыки сведения, полученные на занятиях по Закону Божьему, уроках благочестия и других уроках в церковно-приходских школах.

Предлагаемая программа вариативна и предполагает творческое участие педагогов в ее реализации: возможны замены распевов и песнопений в зависимости от подготовленности и состава учащихся. Ряд изменений возможен и в зависимости от условий конкретного храма. Кроме того, подготовка к престольному празднику, изучение каждым воспитанником тропаря своему святому покровителю не могут быть регламентированы и заложены в календарный план, но зависят исключительно от местных условий. Каждый год предусмотрена подготовка к общегородским или областным мероприятиям[1].

При этом начальное духовное и начальное музыкальное обучение осуществляется в единстве, происходит доминирование духовно-воспитательных задач педагогики над сугубо образовательными.

Вторая ступень профессионального обучения зафиксирована в Стандарте для специальности «Певчий церковного хора» программы подготовки служителей Русской православной церкви, реализуемой в рамках лицензии на образовательную деятельность по образовательным программам «Подготовка служителей и религиозного персонала религиозных организаций».

Деятельность певчих включает в себя участие в:

• богослужении;

• спевках всего коллектива;

• дополнительных индивидуальных и мелкогрупповых теоретических и исторических занятиях;

• богослужениях вне храма и дополнительных мероприятиях.

В процессе ежедневной певческой практики функции певчих меняются: может чередоваться выполнение особых поручений и общие традиционные обязанности по певческому послушанию. Кроме того, в совсем нередких случаях, когда певчий поет службу один или вдвоем с другим певчим, появляются дополнительные обязанности: составление порядка богослужения, подбор богослужебных книг, песнопений. Певчий может выполнять обязанности чтеца и тогда заблаговременно готовит часы, тропари, кондаки, кафизмы и т. д., читает их отчетливо, без ошибок.

Срок обучения, предусмотренный в стандарте, – 1 год 9 месяцев, программа рассчитана на 1170 академических часов. Учебный план данной специальности предусматривает изучение дисциплин «Церковное пение» (4 часа в неделю), «Сольфеджио», «Церковный Устав», «Церковнославянский язык», «Библейская история», «Основы православного богослужения», прохождение богослужебной и певческой практики[2], а также сдачу итоговой аттестации.

При наличии финансовой возможности рекомендуется реализация факультатива «Постановка голоса» в форме индивидуальных занятий, кроме того, возможно введение других факультативов на усмотрение образовательной организации.

Для поступающих рекомендовано, но не предписано как обязательное наличие музыкального образования, также предусматривается наличие опыта пения на клиросе. Для поступающих закреплен достаточно широкий возрастной ценз – до 55 лет.

Продолжительность учебного года составляет: 1-й курс обучения – 33 недели: 1-й семестр – 15 недель, 2-й семестр – 15 недель и три Богослу-

[1] Например, в Екатеринбурге дети церковно-приходских школ принимают участие в следующих мероприятиях:

1. Праздник в честь покровительницы города святой Великомученицы Екатерины (декабрь).

2. Божественная Литургия на Святочной неделе с участием детей (январь).

3. Божественная Литургия на Светлой Седмице с участием детей.

4. Великопостный концерт, в дни Великого поста (март-апрель).

[2] Богослужебная и певческая практика предполагает еженедельное участие в богослужении; 3 часа в неделю богослужебной практики и 3 часа в неделю певческой практики.

жебные Седмицы (Первая и Страстная Седмицы Поста, Светлая Седмица); 2-й курс обучения – 34 недели: 1-й семестр – 15 недель, 2-й семестр – 15 недель, три Богослужебные Седмицы (Первая и Страстная Седмицы Поста, Светлая Седмица) и одна неделя итоговой аттестации. Обучение по Программе осуществляется в очной или очно-заочной (вечерней) форме, определяемой образовательной организацией.

Выпускник Программы должен знать: богослужебный репертуар; структурные особенности обиходных партитур (порядок следования мелодических строк в песнопении); изменяемые и неизменяемые песнопения годичного и суточного круга богослужений; литургические богослужебные особенности песнопений.

Необходимо уметь свободно ориентироваться в системе осмогласия; распеть без подготовки любой предложенный певческий богослужебный текст; составлять и певчески исполнять конкретное богослужебное последование; профессионально осуществлять музыкально-исполнительскую деятельность в качестве хориста, певчего.

Певчий обязан владеть навыками изложения предложенного богослужебного текста на конкретный гласовый напев; навыками исполнения богослужебных песнопений как в партии хора, так и в самостоятельном исполнении; навыками пения в вокальном ансамбле богослужебных произведений; навыком чтения с листа песнопений средней сложности.

Таким образом, вторым этапом духовно-музыкального образования становится собственно клиросная практика – освоение всего богослужебного круга, системы осмогласия, полной жанровой системы и основных певческих стилей, бытующих в данной местности. На этой фазе обучения развиваются музыкальные данные, одновременно происходит профессиональный отбор.

На практике вторая ступень обучения – подготовка клиросных певчих – представлена весьма многообразно, ее уровень зависит от целого ряда условий:

• закрепившейся местной певческой традиции;

• количества учащихся в певческой школе или центре подготовки церковных специалистов, их качественного состава;

• уровня подготовленности преподавателей;

• качественного и количественного состава клиросного хора, в котором будет осуществляться певческая практика.

Следующая ступень профессионального духовно-музыкального образования реализуется на регентских отделениях духовных семинарий. Обучение по программе среднего специального образования рассчитано на 3 года 10 месяцев. В программу обучения включено более 50 учебных дисциплин с учетом практик и итоговой аттестации. Учебная нагрузка составляет 6092 аудиторных часа, кроме того, возможны факультативы. Используются групповая, мелкогрупповая и индивидуальная формы обучения.

Формируя учебный план в соответствии с наработками духовной Санкт-Петербургской и Московской школы, авторы стандарта уделили большое внимание педагогической составляющей нашего образования с тем, чтобы выпускники певческо-регентского отделения могли служить в Церкви, оказывать реальную помощь в организации и деятельности церковно-приходских школ. В настоящее время на отделении сформирован четырехлетний образовательный цикл с возможным подготовительным классом.

Основной блок специальных музыкальных дисциплин включает множество различных предметов и по разнообразию и полноте сопоставим с программой музыкального колледжа. Воспитанники изучают историю русской музыки, элементарную теорию музыки, сольфеджио, гармонию, анализ музыкальных произведений. Обучение сопровождается изучением обширного музыкального репертуара: церковных песнопений, классических сочинений, народных песен, романсов.

Среди важнейших практических дисциплин выделим «Постановку голоса», «Чтение хоровых партитур», «Вокальный ансамбль», «Фортепиано» – предметы, крайне необходимые будущим регентам и певчим для профессиональной деятельности.

Профильными дисциплинами для специальности «Регент» стали «Церковное пение», «Церковный обиход», «Клиросная практика», «Дирижирование – регентование». Именно умение руководить хором во время службы, создать и сохранить во время богослужения молитвенный настрой хора, знание богослужебного репертуара являются основными требованиями обучения.

Поэтому практически ежедневно в расписание включены либо учебный хор, либо вокальный ансамбль, на котором работают как педагоги, так и учащиеся.

Все музыкальные дисциплины имеют направленность на специализацию. Классические музыкальные дисциплины изучаются в контексте богатого духовного музыкального наследия, на материале отечественной духовной музыки и тесно взаимосвязаны с профилирующими предметами.

В государственной системе образования в консерваториях и других гуманитарных вузах существует возможность осуществлять образование по специальности «Древнерусское певческое искусство» (ДрПИ), которая обеспечена государственным стандартом (ФГОС) и возможностью аккредитации. Нельзя не отметить, что данная специализация существует лишь в Санкт-Петербургской и Уральской консерваториях.

Образовательная программа Уральской консерватории включает более 60 дисциплин и практик и по разнообразию и полноте сопоставима с программой как дирижерско-хоровых отделений консерваторий, так и отделений теологии. Профильными дисциплинами стали «История и теория отечественной духовной музыки», «Чтение и дешифровка средневековых нотаций», «Церковный обиход», «Дирижирование». Студенты изучают блок музыкально-теоретических и музыкально-исторических предметов, обучение сопровождается освоением обширного музыкального репертуара: русских духовных песнопений различных эпох, а также зарубежных и отечественных сочинений IX–XXI веков.

Все специальные музыкальные дисциплины имеют направленность на специализацию. Классические музыкальные дисциплины изучаются в контексте богатейшего духовного музыкального наследия, на материале отечественной духовной музыки и тесно взаимосвязаны с профилирующими предметами. При выработке концепции изначально была поставлена задача – не ограничиваться изучением только древнерусского этапа отечественной духовной музыки, познакомить учащихся с лучшими образцами русской и зарубежной духовной музыки различных этапов.

Развернуто и многопланово представлен блок предметов богословского и церковно-исторического содержания. В него входят, в частности, «Основы православной культуры», «Апологетика», «Литургика», «Церковно-славянский язык». Таким образом, студенты получают не только музыкальное образование в объеме программ светских вузов (консерваторий и вузов искусств), но и специализированное регентское образование.

Реформа, происходящая сейчас в церковно-певческом профессиональном образовании, в целом ряде аспектов направлена на достижение сходных целей с обучением на соответствующих отделениях консерваторий: активно обсуждается как желаемая модель система трехступенного музыкального образования (школа – колледж – вуз), в рамках которой образуются общие магистральные процессы, преемственность и взаимосвязь всех этапов обучения; ставится цель соединить лучшие стороны музыкального и богословского образования; создаются возможности для многостороннего учебного процесса, в котором собственно обучение сочеталось бы с участием в деятельности концертного коллектива, пением и регентованием в клиросных ансамблях, участием в научных разработках и творческих проектах, а также с работой в качестве преподавателя.

Проведенное исследование позволяет сделать выводы:

• Составители стандартов духовно-музыкального образования находятся только в начале пути стандартизации обучения – необходима адаптация дореволюционного опыта и апробация новых исканий.

• Требования к специализации певчих и, в особенности, регентов, непрерывно возрастают, осознана необходимость соответствовать критериям современного музыкального и богословского образования.

• Сохраняется разноуровневость учащихся. Особая задача на всех этапах – выровнять подготовку в различных учебных заведениях, выработать индивидуальный подход, не потеряв ярких и талантливых воспитанников.

• Особое внимание необходимо уделить созданию научно-методической базы – методических разработок и учебных пособий (в том числе коллективных) по проблемам певческого образования. В результате должна появиться возможность создать единую информационную систему.

• Необходимо наладить теснейшую взаимосвязь преподавателей различных уровней и различных учебных заведений одного уровня,

повысить междисциплинарные взаимодействия, привлечь широкий круг специалистов соответствующего профиля для осуществления процессов межвузовского и междисциплинарного диалога, осуществлять широкое использование новых компьютерных технологий, инновационных методов современной педагогики в духовных учебных заведениях.

Литература

1. Аракелова А. О. Детские школы искусств Российской Федерации: Современное состояние и перспективы развития // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 41. – С. 196–210.
2. Бражников М. Древнерусская теория музыки. – Л.: Музыка, 1972. – 423 с.
3. Корнетов Г. Б. Гуманистическое образование: традиции и перспективы / Рос. акад. образования, Ин-т теорет. педагогики и междунар. исслед. в образовании. – М.: ИТПИМИО, 1993. – 135 с.
4. Лазарева М. В. Анализ методологических подходов к сущности понятия «непрерывное профессиональное образование» // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 44. – С. 162–170.
5. Лосева С. Н. Духовность как компонент музыкальной одарённости: синестетический аспект исследования // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 47. – С. 129–132.
6. Николаева Е. В. История музыкального образования: Древняя Русь: конец X – середина XVII столетия: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Владос, 2003. – 208 с.
7. Парфентьев Н. Н. Профессиональные музыканты России XVI–XVII веков. – Челябинск, 1991. – 444 с.
8. Полоцкая Е. Е. Профессиональное музыкальное образование в Древней Руси: учеб.-метод. пособие. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 2002. – 31 с.
9. Праслова Г. Музыкальное образование как фактор развития человека в педагогической культуре Древней Руси (XI–XVII века). – СПб., 1999. – 81 с.
10. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Концерты. Периодика. Программы [Электронный ресурс] / С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова, Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. – М.: Яз. слав. культуры, 2004. – 658 с. – URL: https://rucont.ru/efd/584875.
11. Шабалин Д. С. Древнерусская музыкальная энциклопедия: энциклопедия. – Краснодар: Совет. Кубань, 2007. – 911 с.
12. Шелудякова О. Е. Проблемы древнерусского клиросного воспитания: учеб. пособ. – Екатеринбург: Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2013. – 216 с.
13. Шишкина Л. В. Музыкальное обучение в Древней Руси XV–XVII веков. – М.: Владос, 2012. – 167 с.

References

1. Arakelova A.O. Detskie shkoly iskusstv Rossiyskoy Federatsii: Sovremennoe sostoyanie i perspektivy razvitiya [Children's Art Schools of the Russian Federation: Current Status and Development Prospects]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 41, pp. 196-210. (In Russ.).
2. Brazhnikov M. *Drevnerusskaya teoriya muzyki [Old Russian theory of music]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1972. 423 p. (In Russ.).
3. Kornetov G.B. *Gumanisticheskoe obrazovanie: traditsii i perspektivy [Humanist Education: Traditions and Perspectives]*. Moscow, Russian Academy of Education, Institute of Theoretical Pedagogy and International Research in Education Publ., 1993. 135 p. (In Russ.).
4. Lazareva M.V. Analiz metodologicheskikh podkhodov k sushchnosti ponyatiya "Nepreryvnoe professional'noe obrazovanie" [Analysis of methodological approaches to the essence of the concept of "Continuous professional education"]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 44, pp. 162-170. (In Russ.).
5. Loseva S.N. Dukhovnost' kak komponent muzykal'noy odareonnosti: sinesteticheskiy aspekt issledovaniya [Spirituality as a component of musical giftedness: the synesthetic aspect of the study]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 47, pp. 129-132. (In Russ.).

6. Nikolaeva E.V. *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: Drevnyaya Rus': Konets X – seredina XVII stoletiya: ucheb. posob. dlya stud. vyssh. uch. zavedeniy [History of Music Education: Ancient Russia: End of the 10th - Middle of the 17th century: Textbook for students. Higher education institutions]*. Moscow, Vlados Publ., 2003. 208 p. (In Russ.).
7. Parfentyev N.N. *Professional'nye muzykanty Rossii XVI-XVII vekov [Professional musicians of Russia of the 16th-17th centuries]*. Chelyabinsk, 1991. 444 p. (In Russ.).
8. Polotskaya E.E. *Professional'noe muzykal'noe obrazovanie v Drevney Rusi: [Professional musical education in Ancient Russia]*. Ekaterinburg, Ural State Pedagogical University Publ., 2002. 31 p. (In Russ.).
9. Praslova G. *Muzykal'noe obrazovanie kak faktor razvitiya cheloveka v pedagogicheskoy kul'ture Drevney Rusi (XI-XVII veka) [Musical education as a factor of development of the person in the pedagogical culture of Ancient Russia (11th-17th centuries)]*. St. Petersburg, 1999. 81 p. (In Russ.).
10. Zvereva S.G., Naumov A.A., Rakhmanova M.P. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. II. Kn. 2. Sinodal'nyy khor i uchilishche tserkovnogo peniya: Konytserty. Periodika. Programmy [Russian spiritual music in documents and materials. V. II. B. 2. Synodal Choir and School of Church Singing: Concerts. Periodicals. Programmes]*. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. 658 p. (In Russ.). Available at: https://rucont.ru/efd/584875.
11. Shabalin D.S. *Drevnerusskaya muzykal'naya entsiklopediya: entsiklopediya [Old Russian musical encyclopedia. Encyclopedia]*. Krasnodar, Sovetskaya Kuban Publ., 2007. 911 p. (In Russ.).
12. Sheludyakova O.E. *Problemy drevnerusskogo klirosnogo vospitaniya [Problems of Old Russian Cleirostic Education]*. Ekaterinbyrg, Ural State Mussorgsky's Conservatoire Publ., 2013. 216 p. (In Russ.).
13. Shishkina L.V. *Muzykal'noe obuchenie v Drevney Rusi XV-XVII vekov [Musical training in Ancient Russia of the 15th-17th centuries]*. Moscow, Vlados Publ., 2012. 167 p. (In Russ.).

УДК 78.06

ТЕМА МАЛОЙ РОДИНЫ В КАМЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. М. АЙВАЗА

Максимова Анастасия Михайловна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры этномузыкознания, заведующий международным отделом Учебно-методического управления, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: maxalt@mail.ru

В статье рассматривается проблема воплощения темы малой Родины в камерно-инструментальном и камерно-вокальном творчестве композитора-караима Арама Моисеевича Айваза. Определяется механизм воплощения данной темы посредством обращения к образам родного края – природы Крыма, его городов, истории и достопримечательностей. Выделяются образы моря и фонтана как наиболее яркие в представлении композитора символы родного края. Раскрывается особенность воплощения данных образов через их визуализацию в камерных вокальных и инструментальных сочинениях композитора, что на уровне музыкально-языковых средств воплощается посредством приемов звукоизобразительности. Отдельно рассматривается образ фонтана, трактуемый композитором в сакрально-философском ключе – как символический дуальный образ жизни и смерти. Обращение композитора к традиционным ладовым структурам караимской национальной музыкальной культуры свидетельствует о почвенных исканиях в его камерном творчестве. Автор приходит к выводу о том, что обращение А. М. Айваза к теме малой Родины отвечает тенденциям, характерным для процессов формирования и становления национальных композиторских школ в регионах и республиках бывшего СССР. При этом отмечается общеевропейская основа стилистики камерного творчества А. С. Айваза посредством преемственности традициям петербургской композиторской школы.

Ключевые слова: А. М. Айваз, камерное творчество, тема малой Родины, образ моря, образ фонтана, Крым, традиционные ладовые структуры

THE THEME OF THE SMALL HOMELAND IN THE CHAMBER WORK OF A.M. AIVAZ

Maksimova Anastasiya Mikhaylovna, PhD in Art History, Sr Instructor of Department of Ethnomusicology, Head of International Department of Educational and Methodological Management, Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: maxalt@mail.ru

The article deals with the problem of embodying the theme of the small homeland in the chamber-instrumental and chamber-vocal works of Karaite composer Aram Moiseevich Aivaz. The mechanism of the implementation of this theme is determined by referring the images of the native land, the nature of the Crimea, its cities, history and sights. The images of the sea and the fountain stand out as the brightest symbols of the native land in the composer's presentation. The peculiarity of the embodiment of these images through their visualization in the chamber vocal and instrumental compositions of the composer is revealed and at the level of musical and linguistic means is embodied through the techniques of sound visualization. The composer in a sacred and philosophical key interprets the image of the fountain as a symbolic dual way of life and death. The composer's appeal to the traditional modal structures of the Karaite national musical culture testifies to the soil searches in his chamber work. The author concludes that A.M. Aivaz's appeal to the theme of his small homeland corresponds to the tendencies characteristic of the processes of formation and establishment of national composing schools in the regions and republics of the former USSR. At the same time, the pan-European basis of the stylistics of A.S. Aivaz's chamber art is noted through the continuity of the traditions of the St. Petersburg school of composition.

Keywords: A. M. Aivaz, chamber art, theme of small homeland, image of sea, image of fountain, Crimea, traditional modal structures.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-142-150

Творчество выдающегося композитора-караима Арама Моисеевича Айваза (1899–1982) мало известно широкой слушательской публике и все еще остается вне поля зрения исследователей. Во многом это объясняется тем, что большую часть своей жизни композитор провел у себя на Родине – в Евпатории, вдали он музыкальных центров России – Москвы и Санкт-Петербурга. Лишь немногие сочинения композитора были изданы, что стало существенным препятствием в деле популяризации и изучения композиторского наследия.

В XXI веке композиторское творчество М. А. Айваза – фигуры, безусловно, выдающейся и значимой не только для крымской музыкальной культуры, но и российской в целом, – усилиями издателей и популяризаторов постепенно обретает заслуженное почетное место в истории отечественной музыки. В 2006 году была издана 5-томная Караимская народная энциклопедия, в которой А. М. Айвазу посвящен небольшой биографический очерк. Некоторые материалы жизни и творчества композитора опубликованы в сети Интернет на сайтах, посвященных караимской истории и культуре [4].

Наиболее значительный вклад в популяризацию творчества А. М. Айваза внес Ромуальд (Роман) Арамович Айваз – сын композитора[1]. Ему принадлежит издание 5-томного собрания сочинений отца, каждый том которого предваряется небольшим эссе о жизни и творчестве Арама Моисеевича. Пятитомник составляют камерно-вокальные – тома I и II [21; 22], и камерно-инструментальные произведения – тома III, IV и V [23; 24; 25]. На сегодняшний день это самое крупное изданное собрание сочинений композитора. Не вызывает сомнений, что творчество А. М. Айваза являет собой самобытную ветвь в контексте русской композиторской школы[2] и за-

[1] Р. А. Айваз (1937, Евпатория – 2016, Санкт-Петербург) – музыкант, председатель Санкт-Петербургского караимского общества.

[2] На этот факт указывается в диссертации Лю Сиин [17], статьях М. Ю. Дубровской и А. М. Максимовой [12; 18].

служивает более пристального исследовательского внимания.

Опираясь на композиторский опыт своего учителя С. М. Майкапара, А. М. Айваз стал достойным продолжателем традиций петербургской композиторской школы[3]. Между тем тематика его творчества гораздо шире, чем его знаменитого учителя, а жанры, к которым обращался композитор, выходили за рамки камерной музыки. Назовем ряд таких крупных сочинений, как кантата-трилогия «Петербург – Петроград – Ленинград», балет «Карнавал мира», оркестровые «Поэма о Крыме», «Бахчисарайская сюита», «Арктическая поэма», Концерт для фортепиано с оркестром (не завершен).

Однако именно камерная музыка составляет большую часть композиторского наследия А. М. Айваза. Ему принадлежат романсы на стихи А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева и других крупнейших русских поэтов, фортепианные циклы «Крымская поэма», «Новогодняя сюита», «Альбом “Детский мир”», «Бахчисарайские эскизы», «Морская поэма», «В горах Крыма», «Четыре прелюдии», переложение для фортепиано балета «Карнавал мира», ряд отдельных пьес для фортепиано. Как представляется, именно камерная музыка являлась для композитора предпочтительной областью художественного самовыражения и творческой лабораторией для сочинений крупной формы. Именно в рамках камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки сформировалась стилистика творчества А. М. Айваза.

Одной из центральных в камерном творчестве композитора является тема малой Родины, отметим, довольно популярная среди деятелей крымской художественной культуры[4]. В контексте камерной музыки А. М. Айваза эта тема воплощается посредством обращения к образам родного края. Определение генезиса и форм их выражения является целью автора. Задача – в первичном приближении рассмотреть пути и методы раскрытия темы на примере отдельных камерно-вокальных и камерно-инструментальных сочинений композитора.

Тема малой Родины довольно широка и многозначна. Неизменно лишь то, что реализация её в искусстве связана с обращением к объектам и образам, отождествляемым конкретным автором с реальными предметами или явлениями его малой Родины. В контексте творческих исканий отечественных композиторов второй половины XIX века, направленных на поиски средств воплощения национально характерного, тема малой Родины имела весьма размытые границы. В то время как воплощение в музыке русской национальной идентичности и обращение к традиционным корням без привязки к конкретному географическому месту или региону было приоритетным художественным направлением композиторов данного периода.

В результате тема малой Родины, с одной стороны, не приобрела устоявшихся традиций музыкального воплощения, с другой – история отечественной музыкальной культуры второй половины XIX века изобилует множеством примеров воплощения средствами музыкального языка национальной образности и тематики, выработанных и многократно апробированных в творчестве композиторов «Могучей кучки», П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и многих других. В XX веке, в контексте формирования молодых национальных композиторских школ (МНКШ[5]) в регионах СССР, тема малой Родины приобрела особую актуальность – молодые национальные композиторы стремились отразить в своей музыке уникальность и красоту родного края[6].

Опираясь на опыт русских композиторов второй половины XIX – начала XX века, национальные кадры сформировали собственные модели музыкального творчества, пронизанные национальной тематикой и воспевающие красоту

---

[3] А. М. Айваза с юных лет связывала тесная дружба с С. М. Майкапаром, у которого он вначале брал частные уроки, а после поступления в консерваторию прошел полный курс композиции и фортепианного исполнительства.

[4] Тема малой Родины, выраженная через воспевание природы Крыма, нашла свое воплощение в творчестве крымских художников. Образы древней Киммерии (юго-восточная часть Крымского полуострова) воссозданы в живописных работах К. Богаевского, М. Волошина, многоликая природа Крыма – в пейзажах Ф. Захарова, В. Бернадского, Я. Басова.

[5] Термин М. Н. Дрожжиной [11].

[6] О роли в становлении МНКШ творческой деятельности молодых национальных композиторов республик и регионов СССР (см. [1; 5–11; 13–15; 19; 20; 26–28]).

родного края (республики, региона). Любопытно, что в понятие малой Родины зачастую национальные композиторы включали не только конкретное место рождения, но и в целом всю область или регион, в которых жили и которые считали своим домом[7]. В этом отношении весьма показательна связь между процессом становления молодых национальных композиторских школ и выделением темы малой Родины из общей идеи воплощения национально характерного в музыке, что, как правило, происходит в рамках заключительного этапа становления МНКШ. Таким образом, тема малой Родины в творчестве композиторов МНКШ обрела индивидуальные национальные черты, характер которых определяется особенностями традиционной музыкальной культуры конкретного региона, а также методами их воплощения в композиторских опусах.

Представляется, что обращение А. М. Айваза к теме малой Родины также отвечает общим тенденциям формирования и становления национальных композиторских школ в регионах и республиках СССР. В его камерном творчестве в роли малой Родины выступает весь Крымский полуостров. В композиторских опусах А. М. Айваза тема малой Родины раскрывается через воплощение в музыке образов живой природы Крыма, его героической истории, достопримечательных мест родного города композитора – Евпатории и других крымских городов. При этом изучение камерных сочинений А. М. Айваза позволило сделать вывод об общеевропейских истоках стилистики композитора в контексте преемственности традициям петербургской композиторской школы.

Образ моря – один из наиболее популярных в творчестве крымских деятелей искусства. Ему посвящены полотна таких выдающихся художников, как И. К. Айвазовский, М. Волошин, Ф. Захарова, Ф. Басова и многих других. В сочинениях А. М. Айваза образ моря также становится одним из центральных и воплощается в романсах «К морю» (на стихи А. С. Пушкина)[8], «Море ночью» (на стихи Ф. Тютчева), фортепианном цикле «Морская поэма». В «Песне о Севастополе», «Балладе о Евпаторийском десанте», песне «Чтоб ты цвел от края до края!», «Песне о Евпатории», романсе «Кипарис» образ моря представлен опосредованно, является одним из элементов общей картины.

В романсах море предстает как могучая, неуправляемая и в то же время невероятно прекрасная стихия. Композитор прибегает здесь к звукоизобразительности: набегающие волны, вспенивание вод, удары о скалы обрисовываются посредством полифонического расщепления фактуры, ритмического разнообразия, полифункциональных гармонических последовательностей и далеких тональных сопоставлений. К тем же музыкально-выразительным средствам композитор обращается в фортепианном цикле «Морская поэма», где на протяжении трех частей изображает различные состояния водной стихии – ночного моря, моря во время штиля и прилета чаек[9]. Общим для этих сочинений является стремление композитора показать море осязаемым и даже материальным. Это подтверждает объективизация образа посредством звукоподражаний: например, тираты, ведущие к тоническим квинтам, сродни набеганию волн на скалы (в первой части «Море ночью»), мерная поступь басов и легкие пассажи верхнего голоса, как рябь на спокойной воде (во второй части «Штиль») и т. д.

В ином ключе предстает образ фонтана, который воплощен А. М. Айвазом в романсе на стихи Ф. Тютчева «Фонтан» и вокально-инструментальном цикле «Бахчисарайские эскизы», на создание которого композитора вдохновила поэма А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан». В этих сочинениях образ фонтана наделен глубоким философским смыслом, сочетающимся с конкретной зримостью образа. Фонтан предстает и как материальный объект, и как символический образ,

[7] Образ Родины, и в том числе малой Родины, на протяжении всего периода советской истории приобретал разные трактовки и напрямую зависел от конкретной культурной и политической ситуации в стране. См. об этом подробнее [16].

[8] Примечательно, что поэт написал данное свое стихотворение, пребывая в Одессе.

[9] «Воспоминания юных лет переплетаются с непосредственными впечатлениями от картин живой природы. Ритм прибоя, тяжесть набегающей на берег волны, общая напряженность стихии воды и облачного неба... Едва заметный луч света пронизывает бушующие волны и, рассыпаясь радугой, тонет в глубине вод, придавая им прозрачность. Гребни волн, увенчанные рассыпающимися красками пены, отливают всевозможными цветами, целой гаммой тонов, начиная с зелено-синих и кончая чёрно-лиловыми…» [23, с. 4].

олицетворяющий, с одной стороны, жизнь всего живого, с другой – вечное упокоение.

Отметим, что отношение к водному источнику в Крыму совершенно особенное. Н. М. Акчурина-Муфтиева пишет следующее: «Крым – полуостров, волею Создателя оказавшийся в морском пространстве со скудным запасом живой воды. Поэтому колодцам и фонтанам придавался образ одухотворенных светил» [2, с. 321]. Сочетание у композитора в одном образе разнонаправленных качеств объясняется тем сакральным смыслом, которым наделен фонтан в художественной культуре Крыма. Рассматривая архитектуру дворцовых фонтанов Бахчисарая, Н. М. Акчурина-Муфтиева указывает, что «дворцовые фонтаны Бахчисарая конструктивно близки фонтанам, сооружаемым турецкой знатью. Однако их более сдержанный декор и меньший масштаб выражает смысл источника как символа, дающего жизнь всему живому, а не помпезного сооружения, восхваляющего своего создателя» [2, с. 320]. В то же время исследователь отмечает сакральную общность фонтанов и надгробий, что наиболее ярко выражено «в художественной и эмоциональной форме фонтана слез, являющегося синкретическим соединением надгробия и фонтана» [2, с. 322].

В романсе «Фонтан» на стихи Ф. Тютчева композитор визуализировал образ, наполнив его жизненной энергией, светом и легкостью. Фонтан предстает как материальный объект, предмет восхищения композитора. Совершенно по-иному образ фонтана трактован в вокально-инструментальном цикле «Бахчисарайские эскизы». Образ фонтана здесь опоэтизирован, он становится символом былых времен и страстей, как вечный свидетель проходящего времени[10]. Здесь нет звукоизобразительности, рисующей переливы воды и блеск капель на солнце, это меланхоличное размышление, продиктованное содержанием текста стихотворения А. С. Пушкина. Композитор сознательно избегает объективизации образа, дабы подчеркнуть его духовно-философское прочтение.

Обращение к теме малой Родины в камерном творчестве А. М. Айваза не ограничивается воплощением только лишь обозначенных образов. Ряд вокальных произведений композитора написаны на военную тематику и посвящены городам Крыма – Севастополю и Евпатории: «Город-герой» (на стихи неизвестного матроса), «Песня о Севастополе» (на стихи В. Сибирева), «Баллада о Евпаторийском десанте» (на стихи А. А. Иванова). В этих сочинениях подчеркивается мужество и героизм народа – жителей Севастополя и Евпатории – в период Великой Отечественной войны, их непоколебимая решимость защищать свой край до конца. Диаметрально противоположный характер несет в себе «Песня о Евпатории» (на стихи А. А. Иванова), где композитор воспевает красоту родного города и его жителей.

Глубокий пиетет и восхищение композитора родным краем, его историей, культурой и традициями нашли свое естественное воплощение в произведениях, посвященных Крыму – фортепианных циклах «Крымская поэма», «В горах Крыма»; написанной для скрипки и фортепиано «Крымской легенде», песнях «Чтоб ты цвел от края до края!», «Песне о Крыме». Сам А. М. Айваз писал: «Историческое прошлое Крыма, его настоящее, а также богатая природа с ее разнообразным колоритом являются неисчерпаемым источником вдохновения для каждого художника» [23, с. 4].

Весьма показательно обращение композитора к программности, позволяющей наиболее полно и точно передать эмоционально-образное содержание его «крымских» камерно-инструментальных сочинений. Каждая часть фортепианных циклов «Крымская поэма» и «В горах Крыма» имеет собственный заголовок, что в их совокупности формирует подобие сюжетного развертывания. Наиболее четко это прослеживается в цикле «Крымская поэма», описывающем путешествие в горы[11]. В цикле «В горах Крыма» сюжетная линия выражена не столь явно, так как здесь главный смысловой акцент поставлен на впечатления «главного героя» от прогулки по горному лесу.

[10] Третья часть цикла – «Фонтан слёз» на стихи А. С. Пушкина.

[11] «Посещая моего товарища – композитора А. Н. Соколовского, живущего в Долоссах, я имел возможность ознакомиться с красотами дотоле неизвестных мне уголков Крыма (я имею ввиду ущелье Учкош с его источником, дорогу на Яйлу, идущую сквозь вековой сосновый лес, с чудесным видом на море и бесконечную даль, расстилающуюся внизу зеленым ковром среди величественного очертания гор и общей картины грандиозных нагромождений и бездонных провалов)» [23, с. 4].

Между тем композитор в этом произведении не обращается к звукоизобразительности, образность частей циклов направлена на передачу различных эмоциональных состояний, а объективизация проявляется здесь на уровне программы. Подтверждением тому служат слова самого композитора: «Это побудило во мне желание создать монументальное произведение, в котором бы я мог в поэтической форме выразить свои впечатления» [23, с. 4].

Примечательным является обращение А. М. Айваза к ладовым структурам традиционного наследия. В заключительной части цикла «Рассказ чабана» – в ее главной теме при очевидной опоре на тонально-гармоническую основу присутствуют элементы гуцульской гаммы. По тому же принципу построена главная тема и в «Крымской легенде». Э. С. Алимова в своей статье «Жанрово-стилевая специфика крымскотатарской народной музыки в свете проблемы “фольклор и современность”» указывает, что традиционные южно-крымские песни «тюркю» обладают «целым комплексом выразительных средств – им свойственны внутрислоговой распев, орнаментика и лады с увеличенной секундой (гармонический минор и дважды гармонический минор, то есть украинский “думный лад”, “гуцульская гамма”)» [3, с. 377].

Представляется, что появление в тематизме обозначенных сочинений ладовых элементов тоже было связано с поездкой А. М. Айваза в Долоссы – южную часть Крымского полуострова – к композитору А. Н. Соколовскому. В связи с этим вполне логично предположить, что композитор мог слышать именно тюркю и впоследствии перенести ладовые особенности данного песенного жанра в собственные сочинения.

Песни о Крыме – «Чтоб ты цвел от края до края!», «Песня о Крыме» – образно и содержательно близки «Песне о Евпатории». Здесь также прославляется родной край с его великолепной природой (нивами, полями и лесами, теплым морем и солнцем), трудовые подвиги его жителей, мужество и стойкость которых не знали себе равных в годы войны. В этих песнях присутствует гимничность, торжественность и широта, они направлены, в первую очередь, на массового слушателя.

Воплощение темы малой Родины в искусстве всегда сугубо индивидуально – здесь нет и не может быть примеров единства мнений и устоявшихся традиций. Представляется, что А. М. Айваз в своем творчестве нашел собственный путь – тема малой Родины в сочинениях композитора раскрывается через воплощение конкретных (зримых) образов, программное содержание и обращение к традиционным ладовым структурам. Дальнейшее изучение камерного творчества композитора позволит сформировать более полную картину образно-тематического содержания его сочинений, а также вписать камерное творчество А. М. Айваза в историю становления и развития композиторского творчества в Крыму.

Литература

1. Абдинуров А. К. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана: дис. ... канд. искусствоведения. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. – 201 с.
2. Акчурина-Муфтиева Н. М. Живописный образ Крыма // Культурные ландшафты Крыма. – Симферополь: Ариал, 2016. – С. 310–367.
3. Алимова Э. С. Жанрово-стилевая специфика крымско-татарской народной музыки в свете проблемы «фольклор и современность» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти (Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и теории и практики образования). – 2014. – Вип. 41. – С. 369–379.
4. Арам Моисеевич Айваз [Электронный ресурс]. – URL: http://karai.crimea.ru/995-aram-moiseevich-ajvaz.html (дата обращения: 01.04.2019).
5. Ахунджанова Н. А. О специфике периода в творчестве композиторов Узбекистана // Вопросы истории и теории узбекской советской музыки. – Ташкент: Фан, 1976. – С. 147.
6. Батагова Т. Э. Осетинская симфоническая музыка XX века. Национально-характерное в становлении и развитии национальной школы. – М.: Композитор, 2010. – 152 с.
7. Вызго-Иванова И. М. Вопросы становления симфонической музыки в Средней Азии и Казахстане // Из истории музыки XX века: сб. ст. – М.: Музыка, 1971. – С. 149–168.
8. Вызго-Иванова И. М. Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана (1917–1967): исслед. – М.; Л.: Совет. композитор, 1974. – 160 с.

9. Гафурбеков Т. Б. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества: учеб. пособие для сред. и высш. музык. учеб. заведений. – Ташкент: Укитувчи, 1984. – 116 с.
10. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов, проблемы истории, смысла и ценности: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2003. – 40 с.
11. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки, 2004. – 278 с.
12. Дубровская М. Ю., Максимова А. М. Композиторы-караимы в традиции русской композиторской школы // Личность, традиция, культура в музыкальной этнографии: к 150-летию Александра Затаевича: сб. ст. участников Междунар. науч.-практ. конф. – Алматы: КНК им. Курмангазы. – С. 300–305.
13. Закржевская С. А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. – Ташкент: Фан, 1979. – 119 с.
14. Карелина Е. К. История тувинской музыки Новейшего времени (XX–XXI века): дис. … д-ра искусствоведения. – М., 2009. – 369 с.
15. Кокишева М. Т. Симфонический кюй в творчестве современных композиторов Казахстана: генезис, типология и развитие: автореф. дис. … д-ра филос. наук. – Алматы, 2016. – 33 с.
16. Лелеко В. В. Мифопоэтический образ Родины в советской песне 1940–1980-х годов // Вестн. СПбГУКИ. – 2013. – № 4 (17), дек. – С. 112–116.
17. Лю Сиин. Самуил Майкапар – композитор, педагог, исследователь: дис. … канд. искусствоведения. – СПб., 2019. – 198 с.
18. Максимова А. М. Композиторы-караимы в истории русской музыки конца XIX – первой половины XX века // Вестн. музык. науки. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2019. – № 3 (25). – С. 134–140.
19. Недлина В. Е. Академическая музыка Казахстана и США: перекрестки рубежа веков. – Алматы, 2011. – 180 с.
20. Скурко Е. Р. Башкирская академическая музыка: Традиции и современность. – Уфа: Гилем, 2005. – 320 с.
21. Собр. соч. Т. I. Романсы / М. А. Айваз. – СПб.: Композитор СПб., 2013. – 184 с.
22. Собр. соч. Т. II. Кантата для хора, солиста и оркестра. Песни / М. А. Айваз. – СПб.: Композитор СПб., 2013. – 152 с.
23. Собр. соч. Т. III. Фортепианные произведения. Ч. I / М. А. Айваз. – СПб.: Композитор СПб., 2013. – 280 с.
24. Собр. соч. Т. IV. Фортепианные произведения. Ч. 2 / М. А. Айваз. – СПб.: Композитор СПб., 2013. – 272 с.
25. Собр. соч. Т. V. Произведения для скрипки и фортепиано / М. А. Айваз. – СПб.: Композитор СПб., 2013. – 88 с.
26. Цыбикова-Данзын И. А. Формирование тувинской фортепианной музыки (вторая пол. XX века): дис. ... канд. искусствоведения. – Улан-Удэ, 2004. – 210 с.
27. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. – М.: Совет. композитор, 1983. – 152 с.
28. Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Гафура Гуляма, 1979. – 217 с.

References

1. Abdinurov A.K. *Printsipy formoobrazovaniya i orkestrovogo pis'ma v simfonicheskikh kyuyakh kompozitorov Kazakhstana: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [The principles of shaping and orchestral writing in symphonic kyuis of composers of Kazakhstan. PhD in History of Arts Diss.]*. Moscow, Gnesins Russian Academy of Music, 2016. 201 p. (In Russ.).
2. Akchurina-Muftieva N.M. Zhivopisnyy obraz Kryma [Picturesque image of Crimea]. *Kul'turnye landshafty Kryma [Cultural landscapes of Crimea]*. Simferopol, Arial Publ., 2016, pp. 310-367. (In Russ.).
3. Alimova E.S. Zhanrovo-stilevaya spetsifika krymsko-tatarskoy narodnoy muzyki v svete problemy «fol'klor i sovremennost'» [Genre-style specificity of the Crimean Tatar folk music in the light of the problem "folklore and modernity"]. *Problemy vzaimodeystviya iskusstva, pedagogiki i teorii i praktiki obrazovaniya [Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education]*, 2014, no. 41, pp. 369-379. (In Russ.).
4. *Aram Moiseevich Ayvaz [Aram Moiseevich Aivaz]*. (In Russ.). Available at: http://karai.crimea.ru/995-aram-moiseevich-ajvaz.html (accessed 01.04.2019).
5. Akhundzhanova N.A. O spetsifike perioda v tvorchestve kompozitorov Uzbekistana [On the specifics of the period in the work of composers of Uzbekistan]. *Voprosy istorii i teorii uzbekskoy sovetskoy muzyki [Questions of History and Theory of Uzbek Soviet Music]*. Tashkent, Fan Publ., 1976, p. 147. (In Russ.).

6. Batagova T.E. *Osetinskaya simfonicheskaya muzyka XX veka. Natsional'no-kharakternoye v stanovlenii i razvitii natsional'noy shkoly [Ossetian symphonic music of the 20th century. Nationally characteristic in the formation and development of the national school]*. Moscow, Composer Publ., 2010. 152 p. (In Russ.).
7. Vyzgo-Ivanova I.M. Voprosy stanovleniya simfonicheskoy muzyki v Sredney Azii i Kazakhstane [Questions of the formation of symphonic music in Central Asia and Kazakhstan]. *Iz istorii muzyki XX veka: sbornik statey [From the history of 20th century music. A collection of articles]*. Moscow, Music Publ., 1971, pp. 149-168. (In Russ.).
8. Vyzgo-Ivanova I.M. *Simfonicheskoe tvorchestvo kompozitorov Sredney Azii i Kazakhstana (1917-1967): issledovanie [Symphonic works of composers from Central Asia and Kazakhstan (1917-1967). Research]*. Moscow; Leningrad, Soviet Composer Publ., 1974. 160 p. (In Russ.).
9. Gafurbekov T.B. *Fol'klornye istoki uzbekskogo professional'nogo muzykal'nogo tvorchestva: uchebnoe posobie dlya srednikh i vysshikh muzykal'nykh uchebnykh zavedeniy [Folklore origins of Uzbek professional musical creativity: a textbook for secondary and higher musical educational institutions]*. Tashkent, Ukituvchi Publ., 1984. 116 p. (In Russ.).
10. Dzhumakova U.R. *Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920-1980-kh godov, problemy istorii, smysla i tsennosti: avtoref. ... dis. d-ra iskusstvovedeniya. [Creativity of composers of Kazakhstan in 1920-1980s, problems of history, meaning and value. Author's abstract of diss. Dr. of Art History]*. Moscow, 2003. 40 p. (In Russ.).
11. Drozhzhina M.N. *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka [Young national composing schools of the East as a phenomenon of musical art of the XX century]*. Novosibirsk, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Academy) Publ., 2004. 278 p. (In Russ.).
12. Dubrovskaya M.Y., Maksimova A.M. Kompozitory-karaimy v traditsii russkoy kompozitorskoy shkoly [Karaite composers in the tradition of the Russian school of composition]. *Lichnost', traditsiya, kul'tura v muzykal'noy etnografii: k 150-letiyu Aleksandra Zatayevicha [Personality, Tradition, and Culture in Musical Ethnography: to the 150th anniversary of Alexander Zataevich]*. Almaty, Kazakh National Conservatory Named after Kurmangazy Publ., 2019, pp. 300-305. (In Russ.).
13. Zakrzhevskaya S.A. *Garmoniya v tvorchestve kompozitorov Uzbekistana, Tadzhikistana i Turkmenii [Harmony in the work of composers of Uzbekistan, Tajikistan and Turkmenistan]*. Tashkent, Fan Publ., 1979. 119 p. (In Russ.).
14. Karelina E.K. *Istoriya tuvinskoy muzyki Noveyshego vremeni (XX-XXI veka): dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [The history of modern Tuvan music (XX-XXI centuries). Dr. of Art History Diss.]*. Moscow, 2009. 369 p. (In Russ.).
15. Kokisheva M.T. *Simfonicheskiy kyuy v tvorchestve sovremennykh kompozitorov Kazakhstana: genezis, tipologiya i razvitie: avtoref. dis. ... d-ra filos. nauk [Symphonic kui in the works of contemporary composers of Kazakhstan: genesis, typology and development. Author's abstract of Diss. PhD in Philosophy]*. Almaty, 2016. 33 p. (In Russ.).
16. Leleko V.V. Mifopoeticheskiy obraz Rodiny v sovetskoy pesne 1040-1980-kh godov [Mythopoetic image of the Motherland in the Soviet song of the 1040-1980s.]. *Vestnik SPbGUKI [SPbGUKI Bulletin]*, 2013, no. 4 (17), pp. 112-116. (In Russ.).
17. Lyu Siin. *Samuil Maykapar – kompozitor, pedagog, issledovatel': dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Samuel Maykapar – composer, teacher, researcher. PhD of Art History Diss.]*. St. Petersburg, 2019. 198 p. (In Russ.).
18. Maksimova A.M. Kompozitory-karaimy v istorii russkoy muzyki kontsa XIX – pervoy poloviny XX veka [Karaite Composers in the History of Russian Music of the Late 19th – First Half of the 20th Centuries]. *Vestnik muzykal'noy nauki [Musical Science Bulletin]*. Novosibirsk, Novosibirsk State Glinka Conservatoire Publ., 2019, no. 3 (25), pp. 134-140. (In Russ.).
19. Nedlina V.E. *Akademicheskaya muzyka Kazakhstana i SSHA: perekrestki rubezha vekov [Academic music of Kazakhstan and the USA: crossroads of the turn of the century]*. Almaty, 2011. 180 p. (In Russ.).
20. Skurko E.R. *Bashkirskaya akademicheskaya muzyka: Traditsii i sovremennost' [Bashkir Academic Music: Traditions and Modernity]*. Ufa, Gilem Publ., 2005. 320 p. (In Russ.).
21. Aivaz M.A. *Sobranie sochineniy. Tom I. Romansy [Collected Works. Volume I. Romances]*. St. Peterburg, Composer St. Peterburg Publ., 2013. 184 p.
22. Aivaz M.A. *Sobranie sochineniy. Tom II. Kantata dlya khora, solista i orkestra. Pesni [Collected Works. Volume I. Cantata for chorus, soloist and orchestra. Songs]*. St. Peterburg, Composer St. Peterburg Publ., 2013.152 p.
23. Aivaz M.A. *Sobranie sochineniy. Tom III. Fortepiannye proizvedeniya. Chast' I [Collected Works. Volume III. Piano Works. Part I]*. St. Peterburg, Composer St. Peterburg Publ., 2013. 280 p.
24. Aivaz M.A. *Sobranie sochineniy. Tom IV. Fortepiannye proizvedeniya. Chast' 2 [Collected Works. Volume IV. Piano Works. Part II]*. St. Peterburg, Composer St. Peterburg Publ., 2013. 272 p.
25. Aivaz M.A. *Sobranie sochineniy. Tom V. Proizvedeniya dlya skripki i fortepiano [Collected Works. Volume V. Works for Violin and Piano]*. St. Peterburg, Composer St. Peterburg Publ., 2013. 88 p.

26. Tsybikova-Danzyn I.A. *Formirovanie tuvinskoy fortepiannoy muzyki (Vtoraya polovina XX veka): dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Formation of Tuvan piano music (second half of XX century). PhD in Art History Diss.]*. Ulan-Ude, 2004. 210 p. (In Russ.).
27. Shakhnazarova N.G. *Muzyka Vostoka i muzyka Zapada. Tipy muzykal'nogo professionalizma [Music of the East and Music of the West. Types of musical professionalism]*. Moscow, Soviet Composer Publ., 1983. 152 p. (In Russ.).
28. Yanov-Yanovskaya N.S. *Uzbekskaya simfonicheskaya muzyka [Uzbek symphonic music]*. Tashkent, Publishing House of Literature and Art Named after Gafur Gulyam, 1979. 217 p. (In Russ.).

УДК 781.5

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ПОЛИФОНИИ СТРОГОГО ПИСЬМА В ХОРОВОМ СОЧИНЕНИИ «AVE GENEROSA» ОЛЫ ГЖЕЙЛО

Поморцева Нина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: musiclogist@mail.ru

Статья посвящена изучению композиторского творчества современного норвежского композитора Олы Гжейло. Его хоровые сочинения популярны в исполнительской практике зарубежных хоровых коллективов, но продолжают оставаться за пределами исследовательского поля современных ученых.

Повышенный интерес О. Гжейло к хоровым сочинениям связан с его тесным сотрудничеством с различными хоровыми коллективами. Также на приверженность к хоровой музыке влияют религиозные взгляды композитора, основанные на католических традициях, и особый тип музыкального мышления, отвечающий минимализму и новому направлению в хоровом искусстве, – «музыка состояния».

В данной статье приводится анализ одного из ярких хоровых произведений композитора «Ave Generosa», в котором отчетливо прослеживается синтез элементов музыкального мышления различных эпох (Средневековья, Ренессанса, барокко, классицизма), типичный для современных тенденций музыкального искусства, и тесные связи с традициями полифонии строгого письма. Рассмотренное сочинение позволяет определить черты авторского стиля композитора, органичный синтез «нового» и «старого» в воплощении драматургических и композиционных особенностей произведения.

В ходе анализа обосновываются выводы об оригинальном подходе композитора к жанру хоровой миниатюры на духовный текст: его истоками становятся традиции полифонии строгого письма, обогащенные барочными и классическими принципами музыкального мышления и переосмысленные в контексте современной музыкальной культуры и национальной композиторской школы.

Ключевые слова: Ола Гжейло, хоровая музыка, «музыка состояния», полифония строгого письма, монодия.

REFRAME OF THE TRADITIONS OF STRICT WRITING POLYPHONY IN THE CHORAL COMPOSITION "AVE GENEROSE" BY OLA GJEILO

Pomortseva Nina Vladimirovna, PhD of Art History, Associate Professor, Department Chair of Music and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: musiclo gist@mail.ru

The article is devoted to the study of bright and original choral compositions of the modern Norwegian composer Ola Gjeilo, which are widely popular in the performing practice of foreign choral groups, but continue to remain outside the research field of modern scientists. This article identifies the importance of

choral genres in the composer's work, identifies polystylistic traits typical of contemporary trends in musical art, and establishes close ties with the traditions of strict style of polyphony.

O. Gjeilo's increased interest in choral compositions is associated with close cooperation with various choral groups. The adherence to choral music is influenced by the religious views of the composer, based on Catholic traditions, and a special type of musical thinking, which corresponds to the minimalist trend and a new direction in the choral art of "state music."

The article analyzes two striking choral compositions by O. Gjeilo "Ave Generose" and "Northern Lights" created in the 2000s, which allows to define the style features of the composer's musical writing, organic synthesis of "new" and "old" in the embodiment of dramatic and compositional features of the works.

The analysis substantiates the conclusions about the original approach of the composer to the genre of choral miniatures on spiritual texts, which closely intertwine modern trends of musical art and signs of polyphony of strict writing.

Keywords: Ola Gjeilo, choral music, "state music," strict writing polyphony, monodia.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-150-157

XXI век стал для академического музыкального искусства новым этапом развития, однако в большинстве своем оно осталось преемником преобладающих академических музыкальных направлений конца XX века: авангарда, экспериментальной музыки, минимализма и постминимализма, полистилистики и эклектики. Можно утверждать, что хоровая музыка начала XXI века, как одна из составляющих музыкального искусства, отражает все тенденции своего времени, представляя собой специфическую сферу композиторского творчества. В ней органично синтезируются древнейшие архаические пласты фольклора с их ладово-ритмическим своеобразием и радикально переосмысленная, обновленная система музыкально-выразительных средств на основе композиционных техник XX века (додекафония, серийальность, алеаторика, сонорика, репетитивность). При этом характерной тенденцией является стремление композиторов к сближению, взаимопроникновению, синтезированию разных типов композиционных техник и систем музыкального мышления.

Среди хоровых композиторов XXI века прослеживается повышенный интерес к музыкально-символической составляющей, к религиозной тематике, медитативно-обрядовой сфере и стилистическим направлениям других эпох. Здесь стоит заметить, что обращение ряда авторов к своему историческому музыкальному прошлому наметилось еще в первой половине XX века. Попытка возродить забытые традиции с привнесением собственного взгляда на установившиеся каноны и нормы музыкального языка ушедших эпох в итоге привели к постепенному обновлению старинных жанров (духовные мотеты, 24 популярных григорианских песнопения «Пятидесятница», кантаты В. Д'Энди, «симфоническая драма» (кантата) «Сократ» Э. Сати, опера-оратория «Царь Эдип» И. Стравинского, Литании Чёрной Ракамадурской Мадонне, «Stabat Mater», «Gloria», кантата «Лик человеческий» Ф. Пуленка, Два мадригала для четырех голосов, «Мадригал для муз» для трех голосов А. Русселя, «Messa brevis» и «Военный реквием» Б. Бриттена и другие).

Наметившаяся тенденция только усиливалась и к концу XX века получила широкое распространение во всем мире, ознаменовав собой новый этап расцвета полифонии. Именно в этот период появляются шедевры в старинных жанрах с обновленным языком и новым складом полифонического мышления. Однако, несмотря на применение приемов тематического развития и форм, характерных для мышления мастеров контрапункта эпох Ренессанса или барокко, полифония вышла за рамки претворения канонов в написании старинной музыки и уже начала символизировать собой своеобразный и стилистически обогащенный принцип композиторского мышления. Исконно-полифонические формы стали преображаться, расширять свои жанровые границы. Более того, происходит полифонизация фактуры и развития тематического материала, преобразуя их и влияя на выразительно-смысловые возможности музыкального языка. Здесь стоит вспомнить творчество таких композиторов, как П. Хиндемит,

В. Лютославский, Ф. Пуленк, Э. Кшенек, О. Мессиан, Б. Бриттен, Д. Д. Шостакович, Р. К. Щедрин, С. М. Слонимский, А. Г. Шнитке, С. А. Губайдулина и другие.

В начале XXI века данная тенденция только усилилась. Любопытно, что современные композиторы стали все чаще обращаться к латинским каноническим текстам и жанрам, преимущественно связанным с традициями полифонического письма. Например, «Nunc dimittis» А. Пярта, «Requiem» С. Слонимского, «Requiem» и «A Mass for Peace» К. Дженкинса, «Sunrise mass» О. Гжейло, «Stabat Mater», «Magnificat», «Miserere», «Missa brevis» С. Екимова и другие.

Напомним, что нормами строгого стиля в церковной музыке являются: модальный тип мышления; опора на вокальные возможности исполнителей (музыка предназначалась для хорового исполнения); медленные темпы, крупные размеры и длительности; плавность голосоведения; написание каждого голоса в своем ключе; строгие нормы развертывания мелодической линии каждого голоса и правила их контрапунктирования друг с другом, переменность их функций, комплементарная ритмика и изоритмия.

В рамках музыки XXI века эти каноны в большинстве своем соблюдаются частично, создавая иллюзию «попадания» в стиль конкретной эпохи. В данном случае современные авторы демонстрируют свое новое видение традиций прошлого, преломляя через них богатый опыт своего композиторского мышления. Так, в партитурах сохранилась переменность полифонических функций голосов, комплементарная ритмика, но при этом возросла роль полиритмии, сложных наслоений голосов в фактуре, свободно переходящих из монодии в гетерофонию, подголосочную или имитационную полифонию и обратно. В последнем случае усиливается роль горизонтально-непрерывной контрастности – ритмической, интонационной, жанровой и фактурной. Все большую популярность приобретает использование различных видов полиритмии, основанных на разворачивании небольших попевок и фраз. Здесь следует подчеркнуть, что акцент внимания слушателя на таких коротких мотивах приобретает все большее художественное значение, поскольку данный тематизм дает больше путей экспериментов в приемах его развития на протяжении фрагмента или всего произведения.

В свете сказанного отметим, что в хоровой музыке рубежа XX–XXI веков начало свое активное развитие новое направление – «музыка состояния» (определение И. В. Рогановой) [3, с. 4]. Для «музыки состояния» типичны медитативность, медленный темп, созерцательный характер игра светотени мажора-минора, аккордовая фактура с секундовыми сцеплениями. Подобная музыка часто исполняется в помещениях с большой реверберацией и в соборах (костелах, храмах). Основное художественное содержание запечатлено в гармоническом развитии аккордовой фактуры, нередко с полифонизированными подголосками. Основоположником направления считают Эрика Вайтакра (США), создавшего хоровую миниатюру «Water Night» («Ночные воды»). Подобные тенденции встречаются в хоровых миниатюрах В. Бухенберга (Германия), О. Гжейло (Норвегия), М. Лауридсена (США), П. Лукашевского (Польша), Э. Эшенвальдса (Латвия) и других композиторов разных стран, проявляющих интерес к хоровому искусству.

Данная тенденция медитативности, отрешенности и погружения в религиозно-обрядовое действо тонко переплетается с репетитивной техникой минимализма и постминимализма, широко известного во второй половине XX – начале XXI века. Напомним, что данный метод композиции основывается на простейших звуковысотных и ритмических ячейках – «паттернах» (моделях), которые в ходе развёртывания многократно повторяются и незначительно варьируются. Здесь прослеживается тенденция полистилистики, составляющая новый взгляд композитора на уже существующие стили и технические приемы построения музыкального произведения в соответствии со своими национальными корнями и многообразием возможностей современного музыкального языка.

В настоящем исследовании предлагается рассмотреть одно сочинение современного норвежского композитора, пианиста Олы Гжейло (1978 г. р.). Основам композиции он обучался в нескольких учебных заведениях, совершенствуя и обогащая свой стиль новыми знаниями и традициями: в Норвежской академии музыки (Осло, Норвегия, 1999–2001), в Королевском колледже музыки (Лондон, Англия, 2002–2004), Джульярдской школе (Нью-Йорк, США, 2001, 2004–2006).

С 2009 по 2010 год О. Гжейло создал много сочинений для американского профессионального хорового коллектива «Phoenix Chorale». В настоящее время Гжейло – внештатный композитор музыкально-просветительской компании Distinguished Concerts International New York (DCINY) и «Albany Pro Musica».

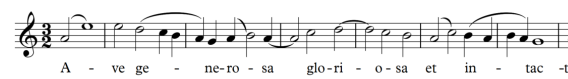
Несмотря на свой переезд в Нью-Йорк, где Гжейло проживает уже более двух десятилетий, горная и заснеженная Норвегия продолжает для него оставаться любимым краем. Аскетичная красота и холодноватые тона ярко ощущаются в его хоровой звукописи, передавая ощущения панорамы зимних пейзажей родины композитора с высоким ясным небом и далеким тусклым солнцем. Процитируем слова руководителя «Phoenix Chorale» Ч. Бруффи: «Музыка Гжейло не звучит как норвежская или как американская. Автор, аккумулируя все свои знания и талант, используя традиционные нормы гармонии и ритма, создает нечто новое, настолько освежающее и притягательное, что невозможно устоять перед этой красотой» [4].

Интерес О. Гжейло к хоровой музыке во многом связан с его тесным сотрудничеством с хоровыми коллективами зарубежных стран (преимущественно США) и с национальной традицией норвежской культуры, где «хоровая традиция используется для укрепления норвежской идентичности» [4]. Здесь стоит заметить, что в Норвегии хоровое исполнительское искусство активно развивается по трем направлениям: духовное (традиции католических монастырей с XII века), традиционное (с опорой на южно-саамские традиции) и светское. Поэтому в музыке норвежца хоровые жанры светской и духовной направленности составляют главную линию композиторского творчества. К сочинениям автора относятся месса «Sunrise mass» («Рассветная месса») для смешанного хора и струнного оркестра, множество духовных песен, светских хоровых миниатюр с сопровождением и *a cappella*.

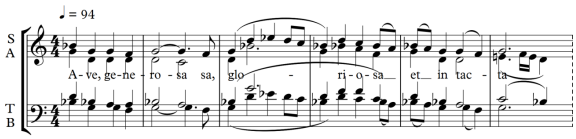
Большинство хоровых сочинений написаны для смешанного состава хора с сопровождением фортепиано и струнного квартета. В некоторых партитурах для бóльшей передачи художественной образности включены тембры таких инструментов, как акустическая гитара («The Lake Isle» на слова В. Б. Йетса), саксофон («Evening Prayer» на слова Св. Августина) или виолончель («O Magnum Mysterium» на канонический текст). Учитывая новый взгляд современных композиторов на традиции полифонии строгого письма, подчеркнем, что духовная музыка занимает лидирующее положение в творчестве О. Гжейло. Это показатель его близости к католической культуре, широко распространенной в Норвегии, и доказательство принадлежности композитора к группе авторов, работающих в направлении «музыки состояния». Здесь стоит отметить единое творческое пространство Джульярдской школы, в которой обучался и основоположник данного направления Э. Вайтакр, и сам О. Гжейло.

В рамках данного исследования рассмотрим одно из ярких сочинений Олы Гжейло «Ave Generosa» («Да здравствует благородная»), демонстрирующее преломление традиций полифонии строгого стиля в хоровых сочинениях композитора.

Данное произведение представляет собой партитуру для смешанного хора a cappella. В основе сочинения лежит первый куплет духовного текста средневековой монодии начала XII века, сочиненной Хильдегардой фон Бинген, настоятельницей монастыря Рупертсберга (Германия) и автором духовных книг, стихов и песнопений, вошедших в канонический фонд антифонария [1].



Отметим, что композитор не использует оригинал монодии, а на основе духовного текста создает собственную, стилизованную под Средневековье мелодию, сохраняя лишь общие интонационные связи с оригиналом в виде восходящих квинтовых скачков и плавных нисходящих заполнений. В новом оформлении видим смену размера с 3/2 на 4/4, переход с крупных длительностей (половинные и целые) на четвертные и восьмые (с применением шестнадцатых), темповое оформление тоже становится более подвижным, чем в первоисточнике (в современных аудиозаписях исполнение оригинальной монодии Х. фон Бинген носит достаточно оживленный характер).



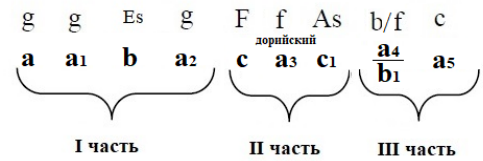
На основе разворачивающейся монодии в хоровом оформлении Гжейло создает оригинальную по своему музыкальному и художественному воплощению хоровую миниатюру. Заданный композитором мелодический импульс в процессе развития образует многочисленные варианты звучания монодии в разных тембрах голосов партий, в ритмическом преобразовании и в красочном гармоническом оформлении.

В первоначальном виде «Ave Generosa» (Х. фон Бинген) представляет собой одноголосную композицию тексто-музыкальной формы с редким включением второго голоса в виде выдержанной педали. Композиция состоит из семи строк, каждая из которых представляет собой вариант первой.

В прочтении О. Гжейло данная композиция имеет признаки смешанной формы. С одной стороны, очевидны признаки старинной концертной формы с ритурнелем (эпоха барокко), с другой – прослеживаются черты трехчастной структуры (эпоха классицизма), где каждый раздел представляет собой простую трехчастную форму (в первой части дважды повторенный тематический материал 1-го раздела с фактурными преобразованиями), техники работы с cantus firmus (эпоха Средневековья и Ренессанса), по способам преображения тематического материала – отчасти элементы рассредоточенных вариаций basso ostinato (эпоха барокко).

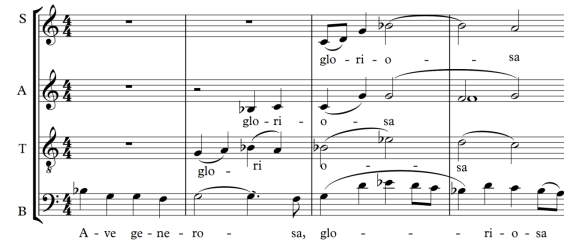
Напомним, что старинная концертная форма с ритурнелем предполагает чередование главной темы (ритурнеля), транспонируемой при повторных проведениях в новые тональности, и промежуточных построений (интермедий), основанных на новом интонационном материале или на разработке материала главной темы. Данная структура принадлежит к неполифоническим формам эпохи барокко и, несмотря на свое генетическое сходство с формой рондо, принципиально отличается от него огромным динамизмом и большим размахом возможных преобразований основного тематического материала.

Схематически композицию «Ave Generosa» можно представить следующим образом:

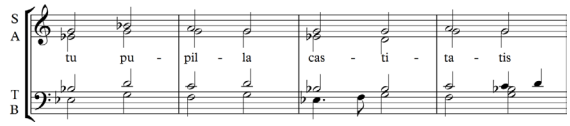


В данной схеме явно видны признаки сложной трехчастной формы, где каждый раздел представляет собой простую трехчастную структуру. Однако, согласно общепринятым классическим нормам, в первой части нетипично повторение музыкального материала «а» в преобразованном виде сразу же после первого проведения. Здесь явно прослеживается влияние старинной концертной формы. Так, первое проведение ритурнеля обычно устойчиво и замкнуто каденцией. В этом случае ритурнель «Ave generosa gloriosa et intacta puella» («Да здравствует благородная, славная и целомудренная Дева») представляет собой форму периода с расширенным вторым предложением. Главная тема основана на дублировании в октаву монодии партиями сопрано и басов. Здесь Гжейло умело демонстрирует навыки техники параллельного и классического органума, типичной для музыки Средневековья. В образном оформлении ритурнеля «покачивающиеся» интонации монодии и плавная смена мажоро-минорных красок гармонии рисует в воображении слушателя образ Девы Марии, тепло улыбающейся младенцу, лежащему на ее руках.

Из теории музыки известно, что в процессе развития тематического материала в старинной концертной форме происходит его существенное преобразование, в том числе не исключается использование техники имитационной полифонии. Так, вслед за первым проведением темы в «$а_1$» композитор создает иллюзию канона с помощью постепенного введения партий голосов (тенора, альта и сопрано) на фоне проведения темы в басу подобно cantus firmus или теме бассо-остинатных вариаций:



Контрастом ритурнелю выступает появление хоральной интермедии («b»), представляющей собой кратковременный эпизод в строфической форме на слова «tu pupilla castitatis, tu materia sanctitatis» («вы пример целомудрия, вы эталон святости») в тональности Es-dur (шестая ступень к устою g-moll):

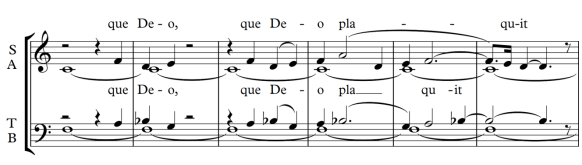


Важно, что такие миноро-мажороные противопоставления типичны для всего хорового сочинения. Особенно явственно это отражено во второй части миниатюры. В данном фрагменте очень выразительно звучат параллельные квинты и октавы, возникающие между партиями басов с тенорами и с альтами, что вновь указывает на старинную технику параллельного органума.

Известно, что для старинной концертной формы типично сопоставление разделов solo-tutti. В данном сочинении эта композиционная черта очевидна. Несмотря на хоровое обрамление, ритурнель представляет собой соло в октавном звучании (сопрано и басы), раскрашенное подголосками. В интермедии же солирующие партии уходят на второй план, растворяясь в общей звучности хоральной фактуры.

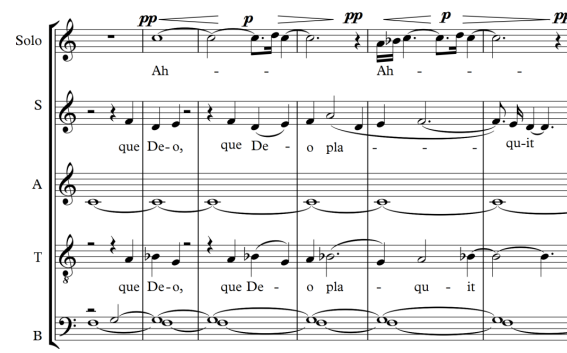
После краткой хоральной темы О. Гжейло вновь проводит ритурнель в тональности g-moll, но в более богатом фактурном оформлении. Это проведение основной темы в данном тональном звучании будет последним.

Вторая часть формы тоже представляет простую трехчастную форму. Новая интермедия звучит контрастно, являясь натуральной VII ступенью (F-dur) к g-moll-ной тональности. Такой внезапный тональный сдвиг с помощью сопоставления тональностей вносит яркий контраст установившемуся образу.

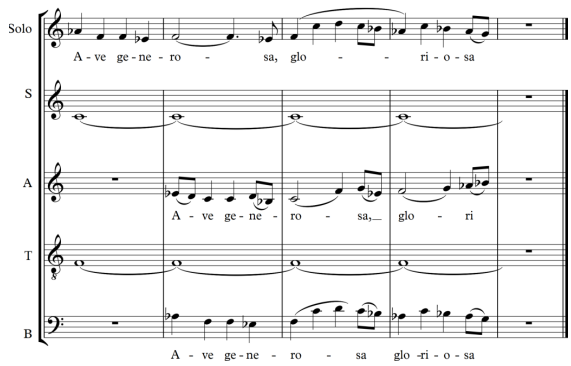


Крайние разделы «que Deo plaquit» («так решил Бог») – мажорные интермедии, представляющие собой одинаковый тематический материал, но в разном тональном оформлении (F-dur и As-dur). Контраст в общую картину звучания вносит и смена фактурного обрамления мелодии, основанного на практике антифонного пения, где О. Гжейло применяет прием древнейшей византийской традиции исполнения исона, когда одна половина хора поет на выдержанном органе (в данном случае квинта, образующаяся между партиями басов и альтов), а другая исполняет основную мелодию (в данном случае на два голоса в партиях сопрано и тенора). Интересно, что мелодия тенора является ракоходной инверсией мелодии сопрано (типичный прием сложного обратимого контрапункта, который активно применялся в эпохи Ренессанса и барокко). Эта часть также близка по своему звучанию канонам полифонии строгого письма, однако мелкие длительности и использование пауз в движении мелодических линий указывают на современное мышление композитора.

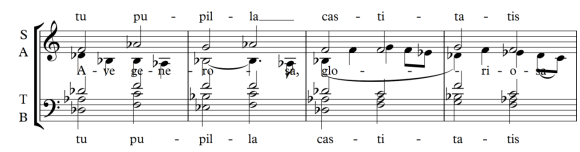
В интермедиях менее всего ощущается связь композиторского мышления с гармонией. В ее основе лежит тонкое переплетение мелодических линий контрапункта. Яркий контраст вносит и включение сольной партии сопрано, создавая эффект «зримого присутствия» Девы Марии. Особенно красочно звучат мелизмы, подобно щебетанию птиц. В данном случае прослеживается связь с национальными традициями норвежской песенной культуры, в которой используется обилие мелизмов, пришедших из южно-саамской культуры.



В середину композитор помещает преобразованный ритурнель в тональности f-moll и в новом фактурном оформлении в виде канона между солисткой и хором, также на выдержанной педали чистой квинты (f-c).



Третья часть всего сочинения «Ave Generosa» предстает в новом варианте. Гжейло объединяет два раздела первой части (ритурнель и интермедию) в единое целое, основанное на соотношении тонико-субдоминантовых связях тональностей f-moll и b-moll:



Заключительное проведение ритурнеля звучит мощно, ярко с divisi во всех партиях, олицетворяя генеральную кульминацию всего сочинения. Здесь композитор использует имитационную технику в проведении основной темы в тональности c-moll во всех голосах. Постепенно звучность угасает, оставляя повторяющийся канон в партиях сопрано и альтов, который также медленно угасает, подобно эху.

Как видно из рассмотренного примера, в хоровых сочинениях композитора обнаруживается индивидуальное прочтение традиций полифонии строгого письма. Близость к стилю проявляется в:

• размещении основной мелодии в верхнем регистре;

• сквозном развитии общего тематизма (подобно единому cantus firmus);

• способе развертывания мелодики, подобно григорианской монодии, и контрапунктическом развитии линий, постепенно разветвляющихся в divisi хоровых партий из унисона;

• полифоническом варьировании тематического материала (инверсия, ракоход и рак-инверсия);

• логике модального мышления с использованием натурального минора (иначе эолийского) и дорийского ладов с опорой на тонально-гармоническое мышление;

• использовании выдержанного органного пункта в нижних голосах (техника исона).

В то же время в хоровых сочинениях Олы Гжейло на разных уровнях композиции (драматургическом, формообразующем, музыкально-языковом) обнаруживаются стилевые признаки, характерные для музыкального искусства других эпох – Средневековья, барокко, классицизма, – адаптированные в контексте современного музыкального мышления автора:

• применение движения параллельными квинтами и октавами в разделе «b» (органумная техника Средневековья);

• гармоническое мышление с опорой на тональную систему, использование мягких диссонирующих созвучий с секундовыми сцеплениями, свойственными для современными хоровых сочинений, резкие тональные сопоставления, объединение двух тональностей в единое целое «$\frac{a4}{b1}$»;

• тактовое мышление развития музыкального материала: в основе пульсации – четвертные длительности, применение мелких длительностей (восьмые, шестнадцатые, слиговывание мелких длительностей с крупными), подвижный темп;

• бóльшая жанровая характерность темы ритурнеля (жанр колыбельной);

• свободное отношение к развитию тематического материала: преобразования основной темы с опорой на вариантность (фольклорные традиции) и вариативность (черты вариаций на basso-ostinato), использование мелизмов, типичных для фольклорных традиций южно-саамской культуры, которые не отвечают каноническим нормам голосоведения строгого стиля и его контрапунктическому обрамлению;

• закругленность форм: тяготение к трехчастности с динамизированным репризным раз-

делом и к барочной концертной форме с чертами рассредоточенных вариаций на basso ostinato.

Таким образом, хоровое творчество норвежского композитора Олы Гжейло интересно, самобытно и требует своего дальнейшего изучения. Его произведения известны во всем мире и завоевывают всю большую популярность у хоровых коллективов. Думается, творчество Олы Гжейло на данном этапе входит в пору расцвета и впереди его ожидают новые, не менее яркие хоровые сочинения.

Литература

1. Святая Хильдегарда Бингенская [Электронный ресурс]. – URL: http://bookzal.do.am/index/sv_khildegarda_bingenskaja/0-753.
2. Гуляницкая Н. С. Современная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 368 с.
3. Роганова И. В. Современные зарубежные хоровые композиторы: краткий справочник для дирижеров. – М., 2016. – Вып. 1. – 7 с.
4. BYU: От тундры до саванны [Электронный ресурс]. – URL: http://annachoir.tilda.ws/tundra.
5. Ola Gjeilo – Composing from Nothing [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=GZXk8BVt0GY.
6. Ola Gjeilo – Decca Recordings [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=WNbNlcEt8Vc.

References

1. *Svyataya Hildegarda Bingenskaya [St. Hildegarde of Bingen]*. (In Russ.). Available at: http://bookzal.do.am/index/sv_khildegarda_bingenskaja/0-753.
2. Gulyanitskaya N.S. *Sovremennaya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika) [Contemporary composition: modernism, postmodernism (history, theory, practice)]*. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2014. 368 p. (In Russ.).
3. Roganova I.V. *Sovremennye zarubezhnye khorovye kompozitory [Contemporary foreign choral composers]*. Moscow, 2016, iss. 1. 7 p. (In Russ.).
4. *BYU: Ot tundry do savanny [From tundra to savannah]*. (In Russ.). Available at: http://annachoir.tilda.ws/tundra.
5. *Ola Gjeilo - Composing from Nothing*. (In Engl.). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=GZXk8BVt0GY.
6. *Ola Gjeilo - Decca Recordings*. (In Engl.). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=WNbNlcEt8Vc.

УДК 781.5

ВОСТОК И ЗАПАД В МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ПРОЕКТАХ ТАН ДУНА[1]

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sinel1@yandex.ru

Статья посвящена рассмотрению синтеза элементов восточной и западной культур в мультимедийных проектах одного из самых известных китайских композиторов современности Тан Дуна. Композитор осуществляет важную миссию открытия китайской музыки мировому культурному пространству и в различных формах своей деятельности стремится к сближению профессиональной музыки Запада с традиционной музыкой Востока. Идею такого синтеза, обнимающую всю мировую музыкальную культуру и подкрепляемую религиозно-философским мировоззрением, композитор развивает на протяжении всего творческого пути.

[1] В транскрипции английского языка имя китайского композитора произносится без мягких знаков, а в произношении на китайском языке окончания смягчаются, поэтому данное имя может фигурировать в двух вариантах: как Тан Дун и как Тань Дунь. В данной работе используется английская транскрипция имени.

В ракурсе этой генеральной идеи Тан Дун создает концептуальные инновационные художественные форматы, которые включают в себя звук, зрелище, повествование, театр и ритуал. Они объединяют группы сочинений и суперциклы, реализуемые по линии нового синтеза. Таковы его замыслы обновления классических западноевропейских жанров потенциалом традиционной китайской (и шире – восточной) музыкальной культуры: сюжетные мотивы, интонационные и ладовые особенности старинного фольклора китайских провинций, тембры национальных инструментов и органических материалов, стилистика вокального интонирования пекинской оперы и др. При этом Тан Дун активно использует современные мультимедийные и электронные интернет-технологии.

Среди таких концептуальных проектов – мультимедийные композиции Тан Дуна для виолончели, видео и оркестра «Крадущийся тигр» на основе его музыки к фильму и «Карта». В статье проводится сравнительный анализ этих произведений. Автор рассматривает различные творческие методы при создании композиций, определяя суть новаторства Тан Дуна в трактовке жанра мультимедийной композиции Концерта «Карта». Центральное место в нем занимают материалы полевых съемок народных обрядов провинции Хунань, на которых запечатлен фольклор отдельных этнических групп Китая. Тан Дун сохраняет аутентичный материал в неизменном виде на видеоэкране, соединяя народное пение и игру на традиционных инструментах с партитурой симфонического оркестра, звучащего в реальном времени.

Ключевые слова: Тан Дун, Восток и Запад, мультимедийный проект, традиционная культура, «Крадущийся тигр», «Карта».

EAST AND WEST IN TAN DUN'S MULTIMEDIA PROJECTS

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr of Arts History, Professor of the Department of Musicology and Music and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sinel1@yandex.ru

The article is devoted to the synthesis of elements of Eastern and Western cultures in the multimedia projects of one of the most famous Chinese composers of our time Tan Dun. The composer carries out an important mission of opening the Chinese music to the world cultural space and in various forms of his activity seeks to bring professional music of the West closer to traditional music of the East. The idea of such a synthesis, embracing the entire world musical culture and supported by a religious and philosophical worldview, the composer develops throughout his creative career.

In the space of this general idea, Tan Dun creates conceptual innovative art formats that include sound, performance, narrative, theater, and ritual. They combine groups of compositions and super-cycles. These are his ideas for updating the classical Western European genres with the potential of traditional Chinese (and wider – Eastern) musical culture: plot motifs, intonation and modal features of the ancient folklore of the Chinese provinces, timbres of national instruments and organic materials, the style of vocal intonation of the Peking Opera, etc. At the same time, Tan Dun actively uses modern multimedia technologies.

Among these conceptual projects are Tang Dong's multimedia compositions for cello, video and orchestra "Crouching tiger," based on his film music and "The Map." The article provides a comparative analysis of the works. The author considers various creative methods when composing, defining the essence of Tan Dun's innovation in the interpretation of the multimedia composition genre of the concert "The Map." The central place in it is occupied by materials of filming the folk rituals of Hunan province, which depict the folklore of certain ethnic groups in China. Tan Tun saves authentic material on the video screen, connecting it with the sound of a symphony orchestra playing in real time.

Keyword: Tan Dun, East and West, multimedia project, traditional culture, "Crouching tiger," "The Map."

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-157-172

Творчество современного американо-китайского композитора Тан Дуна широко известно и воспринимается как оригинальное художественное явление. Произведения Тан Дуна ярко высвечивают особенности музыкальной культуры в эпоху постмодерна. Будучи одним из самых представительных и влиятельных китайских композиторов, он играет важную роль в открытии китайской музыки мировому культурному пространству и в различных формах своей деятельности – композиторской, дирижерской, организаторской и преподавательской – неуклонно стремится к сближению профессиональной музыки Запада с традиционной музыкой Востока. Идею такого синтеза, обнимающую всю мировую музыкальную культуру и подкрепляемую религиозно-философским мировоззрением, Тан Дун развивает на протяжении всего творческого пути, начиная с самых ранних своих композиций, написанных еще в пору обучения в Пекинской консерватории (Фортепианный цикл «Восемь воспоминаний в акварели», Симфония в двух частях, «Даосизм»). Видимо, еще тогда, в середине 1980-х годов, будучи совсем юным композитором, Тан Дун сформулировал для себя эстетическое и творческое кредо: писать музыку, которая звучит так же, как в Древнем Китае, но является современной; музыку, которая сливается со звуками природы родной страны, но ей не чужды новации авангарда; музыку, которая находится в гармонии с традициями своего народа, понятна любому крестьянину, но и близка людям западной культуры.

Работоспособность китайского композитора восхищает. В творческом багаже Тан Дуна 5 опер, 14 симфоний, около 30 концертных сочинений для солистов с оркестром, множество хоровых и камерных произведений, масштабные мультимедийные проекты. Его музыка звучит в культовых полнометражных фильмах «Падший» (1998, режиссер Г. Хоблит), «Герой» (2002, режиссер Чжан Имоу), «Банкет» (2006, режиссер Фэн Сяоган) и др. Однако известность маэстро приобрел после выхода в 2000 году на экраны фильма с его саундтреком режиссера Энга Ли «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», который получил 4 номинации «Оскар», в том числе и за лучшую музыку к фильму.

Тан Дун очень мобилен, легко откликается на заказы и как любой большой композитор не находится в стороне от событий в мире – он написал музыку для многих крупных мероприятий: Пекинская олимпиада 2008 года, торжественное открытие самого крупного в мире Шанхайского Диснейленда в 2018 году, воссоединение Гонконга с Китаем – Симфония «Небо. Земля. Человечество»[2]; начало нового тысячелетия – Симфония «2000 сегодня». В 2000 году совместно с Софией Губайдулиной, Освальдо Голиховым и Вольфгангом Римом Тан Дун участвовал в коллективном международном проекте сочинения на тему баховских «Страстей», заказанном Баховской академией в Штутгарте.

В числе последних премьер Тан Дуна 2020 года – «Пагода звуков. Двенадцать гонгов Уханя» с использованием традиционных ударных инструментов – гонгов и Уханьского там-тама в поддержку борьбы с Covid-19 и в память о пострадавших. Из комментариев самого композитора: *«В музыкальном мире мы все знали о городе Ухань задолго до вируса Covid-19, именно оттуда родом “Уханьский” там-там и “Уханьские” гонги. В китайской культуре число 12 символизирует полный цикл жизни. Это путешествие каждого человека и семьи, молитва за то, чтобы каждый звук был услышан, и напоминание о стойком Уханьском духе»* [5]. В рамках празднования Всемирного дня окружающей среды ЮНЕСКО 5 июня 2020 года, на фоне текущей пандемии и растущей обеспокоенности по поводу изменения климата 34 радиоканала EBC из 29 стран объединили свои силы для трансляции программы, посвященной природе и стихийным бедствиям. На этом мероприятии состоялась премьера новой версии произведения Тан Дуна «Молитва и благословение», написанного в связи с распространением COVID-19.

Тан Дун сейчас много выступает как дирижер. Кроме этого, композитор занимается живописью – его картины выставлялись в престижных художественных салонах: на открытии китайского павильона 56-й Венецианской художественной биеннале, в музее Гуггенхайма в Нью-Йорке, в Музее современного искусства (MoMA),

[2] Симфония «Небо. Земля. Человечество» была исполнена 1 июля 1997 известным китайским виолончелистом Йо-Йо Ма с симфоническим оркестром, детским хором и колоколами из гробницы Маркиза И. Гробница Маркиза И. – одно из важнейших археологических открытий XX века, получившее известность, прежде всего, благодаря уникальному собранию находившихся там музыкальных инструментов.

в Пекинской галерее изобразительного искусства Chambers и Шанхайской галерее искусства.

Восток и Запад, экспериментальное и традиционное, элитарное и популярное объединяются в новое качество самобытного авторского стиля композитора без коллажных столкновений и контрастных эффектов – все соединяется очень непосредственно и органично, как будто элементы восточной и западной культур всегда существовали вместе. Какие же элементы становятся частями такого сложного мультикультурного синтеза? В первую очередь, это – соединение национальных традиций китайской культуры, впитанных Тан Дуном на родине в южнокитайской провинции Хунань, обрядового фольклора его деревни Шимаонае городского округа Чанша с классическим образованием, полученным им в Пекинской консерватории и в Колумбийском университете США. Из огромного корпуса западноевропейской и русской музыки, оказавшей наиболее сильное влияние на китайского композитора, нужно непременно назвать его любимых классиков, ставших ориентирами: Л. Бетховен, К. Дебюсси, Б. Барток, И. Стравинский, Д. Шостакович. Обучаясь в США, Тан Дун увлекся авангардной европейской музыкой XX века и экспериментальными идеями современного американского искусства, идущими от Дж. Кейджа и минималистов. Все это – компоненты самобытного индивидуального стиля китайского композитора.

В пространстве генеральной идеи объединения Востока и Запада Тан Дун создал несколько инновационных художественных форматов, которые включают в себя звук, зрелище, повествование, театр и ритуал. Они объединяют целые группы сочинений и суперциклы, реализуемые по линии нового синтеза.

Первый такой концептуальный проект распространился почти на все опусы Тан Дуна и начал реализовываться еще в его первых сочинениях. Он связан с обновлением классических западноевропейских жанров (опера, симфония, концерт, оратория) потенциалом традиционной китайской (и шире – восточной) музыкальной культуры: сюжетные мотивы, интонационные и ладовые особенности старинного фольклора китайских провинций, тембры национальных инструментов и органических материалов, стилистика вокального интонирования пекинской оперы и др. При этом Тан Дун активно использует в своем творчестве современные мультимедийные и электронные интернет-технологии. Примирение Тан Дуном разрозненных и, казалось бы, противоречивых элементов в своем творчестве является прямым результатом его жизненного опыта. Сейчас композитор живет в густонаселенном, постоянно меняющемся Нью-Йорке, но родился и вырос в южнокитайской провинции Хунань, где до сих пор сохранились традиционные обряды и шаманские ритуалы. Теперь, будучи известным композитором, Тан Дун бережно сохраняет традиции музыкальной культуры своей родины, запечатлевая ее элементы в своих произведениях.

Вторая концепция композитора объединяет 4 произведения 1990-х годов под названием «Оркестровый театр» с включением в инструментальные композиции вокальных партий, актерской игры, видеоряда и непосредственного участия зрителей. Эти композиции связаны еще и автобиографическим замыслом: вместе они не только затрагивают философские вопросы, но и представляют собой обзор жизни Тан Дуна сквозь призму идеи пути. Тема путешествия – очень мощная метафора для композитора. «Оркестровый театр I» (1990) воссоздает празднование китайской деревни с использованием этнических инструментов. «Оркестровый театр II: Re» (1993) – «ритуал звука, пространства и тишины» – использует пение для имитации воображаемой тибетской духовной церемонии. В «Оркестровом театре III: Красный прогноз» (1996) автор размышляет над экзистенциальными вопросами: откуда взялось человечество? куда и как далеко мы идем? должны ли мы принять потерю идеалов и традиций как цену за сложные технологии и развитие человечества в городском обществе?

Четвертое произведение из серии оркестрового театра «Врата» (1999) сочетает с симфонической партитурой и видеопоказом, осуществляемым со сцены в режиме реального времени, три различных стиля актерской игры и пения трех героинь: шекспировской Джульетты (академическое сопрано), Ю Джи из пьесы «Прощай, моя наложница» (традиционная манера пения пекинской оперы) и куртизанки Кохару из поэмы Тикамацу Мондзаэмона «Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетей» традиционного японского кукольного театра бунракус (пение сказителя от лица всех занятых в представлении кукол – мужчин, женщин, детей, – изменяющего

голос от баса до фальцета). Героинь, принадлежащих разным культурным традициям, связывает история самоубийства из-за трагической любви. В оркестровом «театральном» цикле Тан Дуна сталкиваются два мира: Восток и Запад, примитивный шаманский и современный городской, духовный и светский. Эти миры – прошлое и настоящее композитора – активно взаимодействуют, а полученная смесь дает ключ к его будущему.

Третья концепция Тан Дуна реализуется в новое направление, получившее определение «органической музыки», включающей в спектр звуков оркестра плеск воды, стук камней, шелест бумаги, звон металла. По мнению композитора, любая материя может вести диалог с другой материей: и бумага, и вода, и луна, и птицы, и ветер, – с любыми инструментами симфонического оркестра и традиционным китайским инструментарием. Каждое маленькое вещество во всем мире имеет свою собственную жизнь и душу. Эта концепция во многом связана с религиозно-философским мировоззрением композитора, объединяющим даосизм, буддизм и конфуцианство. По сути, Тан Дун изобретает новую жанровую разновидность концертно-симфонической музыки, обогащенную тембровым колоритом звуков природы, причем здесь нет речи о конкретной музыке, записанной на аудионоситель, – все звуки извлекаются музыкантами-исполнителями, преимущественно перкуссионистами, на изготовленных по замыслу автора инструментах, ставших полноправными участниками симфонического оркестра.

Концепция «органической музыки» Т. Дуна получает полное воплощение в цикле трех его концертов, где солируют органические инструменты – вода, камни и бумага: Концерт для водной перкуссии и оркестра (1998), Концерт для бумажной перкуссии и оркестра (2003) и «Концерт земли» для ударных инструментов из камня и керамики с оркестром (2009). Однако широко трактованная идея «органической музыки» проникает и во все другие музыкальные жанры, в которых работает Тан Дун – в театральную, симфоническую, камерную, ораториальную музыку, в его мультимедийные проекты. Именно группа концертов, относящихся к так называемой органической музыке, особенно направлена на поиск Тан Дуном новых способов звукоизвлечения на инструментах и новых форм звука, которые обогащают музыкальный материал современной музыки, чем так сильно были увлечены многие его предшественники, начиная от первых опытов в области шумовой музыки Н. Кульбина и Л. Руссоло, продолженных экспериментами Дж. Кейджа и К. Штокхаузена (см. [1, с. 58–82]).

Тан Дун не только формирует новый звуковой словарь путем включения в ткань оркестра древних природных звуковых элементов, извлеченных с помощью воды, камней и бумаги, но и создает серию работ, которые усиливают впечатление от звучания оркестра с помощью новейших мультимедийных технологий. Речь идет о совершенно новом и более позднем по времени концептуальном проекте маэстро, который вобрал в себя находки всех предыдущих форматов. Он начался, по-видимому, с оскароносного фильма «Крадущийся тигр, затаившийся дракон». В работе над музыкой к этому фильму произошло полное совпадение устремлений режиссера и композитора, сосредоточенных на встрече культур Востока и Запада. Тайваньский кинорежиссер Энг Ли и в более ранних своих картинах («Толкающие руки», «Свадебный банкет», «Ешь, пей, мужчина, женщина») занимался исследованием сочетаний восточных и западных традиций в своих драмах об азиатских семьях эмигрантов, живущих под влиянием современной западной культуры. Как и серии циклов Тан Дуна «Оркестровый театр» и «Органическая музыка», эти фильмы фокусируются на том, что рождается в результате перекрестного оплодотворения культур, традиций и поколений. Подбирая партитуры для сопровождения своих фильмов, Энг Ли как раз искал композитора-новатора, который, проявляя интерес к созданию современного звучания, сумел бы соединить в музыкальном материале саундтрека традиции восточного и западного миров.

Фильм «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» синтезирует квинтэссенцию жанра столь любимого на западе азиатского боевика, основанного на восточных единоборствах, с фэнтези и романом-драмой западной традиции. При этом фильм является глубоким метафорическим посланием, медитативной фольклорной притчей о ненависти, зависти и чистоте духа. Построенная по традиционным китайским канонам, философская притча полна символов, аллегорий, намеков, казалось бы, не связанных между собой. При этом в фильме нет ничего случайного, все поступки логически обоснованы и вплетаются

в общую картину, что уходит корнями в западную целенаправленную драматургию с последовательными «узлами» и этапами действия. Тем самым режиссер Энг Ли реализовал свое стремление сделать фильм о боевых искусствах чем-то особенным. Он создал романтическую драму с двумя любовными треугольниками. Действие этой поэтичной истории проходит в местах живописной природы Китая. В фильме представлены первоклассный актерский состав, удивительная хореография боевых искусств, профессиональные спецэффекты и музыка, которая идеально поддерживает фильм.

Однако Тан Дун не ограничился написанием музыки к фильму, которая получилась на редкость красивой и удачной до такой степени, что, удостоившись высокой кинематографической награды, стала «визитной карточкой» композитора. Он решил объединить свое творчество и режиссуру Энга Ли не только в формате музыки, сопровождающей визуальные кинообразы, но и в виде опуса, в котором, наоборот, образы фильма аккомпанируют музыке, иначе интерпретируя сюжетную и философскую концепцию, но сохраняя систему двойного кода «Восток – Запад». В то время как в кинофильмах музыка – это всего лишь один элемент, который должен пребывать в монтажном контрапункте зрелища и звука, чтобы соответствовать ви́дению режиссера, в концептуальном решении Тан Дуна сам композитор играет роль режиссера. Таким образом, создав Концерт «Крадущийся тигр» для виолончели, видео и камерного оркестра[3], Тан Дун приступил к серии работ, в которых видеоизображения являются элементами, сливающимися со всеобъемлющей музыкальной структурой. А что же сделал композитор в итоге? Он всего лишь поменял местами процесс озвучивания фильма: не музыка к фильму, а фильм к музыке. Каждая из частей произведения содержит кадры из кинокартины, но музыка стимулирует иначе структурировать видеоряд – именно так, чтобы он являлся аккомпанементом и усиливал эффект восприятия произведения, а не иллюстрировал повествовательный смысл сюжета.

Концерт состоит из шести частей с виолончельными каденциями, соединяющими части: «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», «Сквозь бамбуковый лес», «Шелковый путь: встречи», «Клятва навек», «На юг», «Прощание». Каждая из частей сопровождается отраженными в названиях кадрами видеоматериалов, созданными режиссером Энгом Ли, сценаристом и продюсером Джеймсом Шамусом и оператором Питером Пао. Хотя многие концертные произведения и симфонические сюиты были сделаны из партитур саундтреков, этот концерт уникален тем, что он воспроизводит полный эффект совместного творческого процесса композитора и режиссера. Музыка к фильму Тан Дуна, написанная для усиления драматургии и дополнения зрительского восприятия, находилась под глубоким влиянием поэтических образов кинокартины, сложных эмоций, философско-религиозных символов и экзотических пейзажей. При создании этого концерта режиссер и оператор как бы заняли место композитора, где вызывающая воспоминания музыка вдохновляла перемонтировать кадры фильма. Очевидно, что эти видеоизображения стали вторичными по отношению к музыке и уже не предназначались для передачи какого-либо литературного сценария.

Стоит отметить существование версии данного концерта для солирующего эрху с камерным оркестром, что было обусловлено акцентуацией идеи объединения элементов восточной и западной культур. Сюжетная канва фильма в концерте Тан Дуна смещается на второй план, а на первый – выходит заинтересовавшая композитора историческая идея Шелкового пути, проложенного во II веке до н. э., который, как известно, связывал Восточную Азию со Средиземноморьем[4]. Этим замыслом мотивировано введение в партитуру инструментов, музыкального материала, родных для культур, которые смешались вдоль Шелко-

[3] Концерт создан для известного китайского виолончелиста Йо-Йо Ма. Мировая премьера состоялась 28 сентября 2000 года в Лондоне под управлением автора. Кроме этого, Тан Дун сделал версию для эрху с камерным оркестром. С тех пор в концертных залах разных стран состоялось множество исполнений концерта в разных версиях. На основе музыки к фильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» также создана соната для виолончели и фортепиано.

[4] Эта идея связана с проектом «Шелковый путь», основанным в 1998 году известным виолончелистом Йо-Йо Ма, которому и посвящен концерт. Проект «Шелковый путь» представляет собой междисциплинарную инициативу, которая исследует межкультурные влияния между странами, составляющими легендарный Шелковый путь, и странами Запада.

вого пути. Особый интерес представляет виолончельная мелодия в третьей каденции, которая является народной песней китайской провинции Синьцзян[5]. Инструменты, звучащие в концерте, тоже являются коренными для культур Шелкового пути. Среди них тар – североафриканский каркасный барабан, баву – бамбуковая флейта из медного тростника, пришедшая в Китай из Юго-Восточной Азии, рават – высокий щипковый струнный инструмент, родом из Уйгарской культуры района Таклимакан (он занимает видное место в партитуре фильма, а его мелодии и исполнительские приемы в концерте транскрибированы для солирующей виолончели), и эрху – китайский смычковый струнный инструмент, уходящий своими корнями в Индию (имитируемые интонационные контуры и артикуляция этого инструмента особенно важны в каденциях виолончели).

Впрочем, свою работу в киноиндустрии Тан Дун расценивает как «десерт» и спокойно относится к тому факту, что именно эта деятельность сделала его известным. Еще в юности, обучаясь в Пекинской консерватории и пустившись в свое путешествие по миру музыки, Тан Дун сначала пытался выбрать правильный курс среди множества возможностей, «начертить карту» своего продвижения со стилевыми, национальными ориентирами, «пунктами остановок» и более детального знакомства с «местами пребывания». В итоге «карта» этого творческого пути композитора стала выглядеть парадоксально: дорога двигается вперед к новым технологиям, но при этом постоянно возвращается назад к традициям. Такой символической картой жизни и творчества Тан Дуна становится его мультимедийная композиция – Концерт для виолончели, видео и оркестра, созданный в 2002 году, который так и называется «The Map» («Карта»)[6]. Китайский композитор, уже много лет проживающий в Америке, вне своей родной культурной среды, пускается на поиски своих корней, из которых выросло его мировоззрение, пытается реконструировать музыкальный опыт своей юности, проведенной в провинции Хунань. В этом произведении звуковая документальная видеозапись традиционных музыкантов из родной провинции Тан Дуна органично сочетается с солирующей виолончелью и симфоническим оркестром. Опираясь на древние музыкальные традиции своей страны, Тан Дун создает новую мультимедийную работу, соединяющую Восток и Запад.

В этом конкретном путешествии истоки Концерта «The Map» уходят в старинную деревенскую музыку Юго-Западного Китая, а ее элементы в свою очередь вписываются в культурные течения XXI века. Этот путь начался, когда Тан Дун пережил свой первый кризис национальной идентичности, будучи студентом Центральной консерватории Пекина, в окружении музыки, которую ранее осуждали во время культурной революции. Вот что композитор рассказывает об истории создания Концерта «Карта»: *«Зимой 1981 года, будучи студентом Центральной консерватории Пекина, я вернулся в свою родную провинцию Хунань, чтобы собирать народные песни. Когда я прибыл в деревню народа туцзя, я встретил известного “каменного человека”, который приветствовал меня, играя свою “каменную музыку” – очень древний способ исполнения на очень древних ударных инструментах – камнях. В восьми позициях, согласно И Цзинь[7], с шаманскими вокалом; он разговаривал с ветром, облаками и листьями, он говорил с жизнью следующей и прошлой. В тот момент я почувствовал, что он – карта. Затем я спросил его: “Когда-нибудь я смогу вернуться, чтобы записать ваше выступление и заняться с вами музыкой?” В течение многих лет у меня не было возможности вернуться – только 20 лет спустя, когда я начал эту пьесу для Йо-Йо Ма и Бостонского симфонического оркестра, я смог это сделать. Зимой 1999 года я вернулся. Жите-*

[5] Синьцзя́н-Уйгу́рский автономный район (СУАР) – регион на северо-западе Китая, самая большая по площади территориально-административная единица КНР, важнейшая в торговых отношениях Китая с западными странами, в том числе и с Россией. Через провинцию Синьцзян пролегал Шелковый путь.

[6] Мировая премьера концерта состоялась 23 февраля 2003 года в США: Бостонский симфонический оркестр под руководством Тан Дуна, солист – Йо-Йо Ма.

[7] «Цзинь означает “плоть, мышцы”, а также “самое важное”… Это название также связано со знаменитым Каноном изменений, или Книгой перемен “Ицзин”. И если “Ицзин” говорит о вселенских изменениях и о необходимости быть в гармонии с ними, то Ицзиньцзин переносит это на уровень человека. Ицзиньцзин передавался среди монахов монастыря Шаолинь как обязательная, но при этом тайная традиция самовоспитания, и его реального вида и тем более содержания учения непосвященные не знали» [2].

ли деревни Туцзя встретили меня теплой чайной церемонией и сказали: "Один ушел, чай остыл" – "каменный человек" ушел из жизни со старой музыкой, которую никто больше не знал. Я покинул деревню с пустотой в душе» (пер. с англ.) [6].

Использование Тан Дуном видео в Концерте «Карта» само по себе не означает нового направления. Он и ранее культивировал мультимедийные формы в адаптациях своей музыки к фильмам в качестве трилогии мультимедийных концертов «Крадущийся тигр» (2000), «Банкетный концерт» (2010), «Герой» (2010). Частично видеоэлементы он применял еще раньше, в конце 1990-х годов в своих произведениях «Красный прогноз» и «Врата» из серии «Оркестровый театр», но во всех случаях они имели функцию сопровождения. В «Карте» же документальные кадры полностью определяют ее композиционный материал и драматургию каждой части. Центральное место в концерте занимает серия полевых съемок, на которых запечатлена музыкальная жизнь туцзи[8], мяо[9] и дун[10], трех из 55 этнических групп, составляющих неханьское меньшинство Китая. Используя кадры из двух отдельных поездок в Хунань (в 1999 и 2001 годах), Тан Дун сохраняет этот исходный этнический материал в чистом виде на видеоэкране, соединяя народное пение и звуки традиционных инструментов с тембрами групп симфонического оркестра. К примеру, в пятой части «Feige» композитор использует антифонную вокальную традицию «фейге» народности мяо, имитируя ее в перекличках солирующего виолончелиста на сцене с народным певцом на видеоэкране. Такая антифонная форма в аутентичном исполнении предназначена для общения со вселенной через горы и открытые поля в песне, летящей в небо. В концерте Тан Дуна она преодолевает совершенно иные границы времени, пространства и истории культуры. *«Благодаря технике записи видеоряда, композитор смог сохранить целостность первоисточников. Они являются своеобразными опорными точками в музыкальном материале для оркестра и виолончели. Тан Дун построил из отдельных фрагментов своего рода музыкальный диалог, позволив аутентичным источникам непосредственно перекликаться между собой. В результате такого подхода автор не просто сохранил исчезающее искусство во времени и пространстве, а достиг глубочайшего воздействия на слушателя»* [3].

«Карта» – это грандиозный мультимедийный девятичастный концерт, по форме более напоминающий сюиту. Композитор ищет контрапункт между разными медиа, различными временными пространствами и культурами. Диалогические формы и организация музыкального материала частей, по замыслу Тан Дуна, должны отражать это встречное движение Востока и Запада средствами мультикультурного контрапункта. В полифоническом многоголосии переплетаются партии двух солистов – виолончели и видеоряда на экране, солирующие партии группы оркестра и отдельных инструментов, живое исполнение на камнях, текст, голоса природы (плеск воды в реке, шум ветра, крики птиц) во время исполнения. Все участники настоящего мультимедиа составляют слиянную макрополифоническую ткань, где каждый голос самостоятелен. Это выражается еще и семантически: оркестр символизирует природу, солист – человеческое начало, а видео – традицию.

[8] Этническая группа народности туцзя составляет более 8 млн человек и проживает в китайских провинциях Гуйчжоу, Хунань, Хубэй и Сычуань. Основные занятия туцзя — сельское хозяйство и рыболовство. По происхождению туцзя относятся к народам тибето-бирманской языковой группы. В прошлом они говорили на двух языках – северном и южном туцзя, но в настоящее время ими владеет менее 1 % населения. Сохраняются лишь некоторые черты самобытной культуры.

[9] Народность мяо является одним из немногих национальных меньшинств, которое имеет обширную численность населения (около 9 млн), проживает на материковом Китае и за его пределами. В Китае они населяют значительную территорию земли в юго-центральной части Китая, в том числе поселения в Гуйчжоу, Хунань, Юньнань, Сычуань, Гуанси, Хубэй и провинции Хайнань. По преобладающему цвету женской одежды отличают несколько этнорегиональных групп: белые, чёрные, красные, синие, разноцветные. Языки семьи мяо-яо взаимонепонимаемы, существует множество диалектов.

[10] Дун – кам-суйский народ на юге Китая численностью около 3 млн человек; живет на востоке и юго-востоке Гуйчжоу, на западе Хунани и на севере Гуанси-Чжуанского АР; говорит на дунском (камском) языке. До 1958 года у дунов не было своей собственной письменности, и они использовали китайские иероглифы. Затем была создана латинизированная письменность на основе южного диалекта и фонетики жунцзянского говора.

На первых страницах партитуры концерта Тан Дун прописывает не только инструментальный состав оркестра с расширенной группой ударных инструментов (из 4 подгрупп), но и количество микрофонов и видеоаппаратуры, включая 4 экрана; он прочерчивает особую карту-схему пространственного расположения всех исполнителей (см. рис. 1). Группа перкуссионистов располагается на более высокой платформе, чем остальные оркестранты. Солист-виолончелист должен занимать такую позицию, чтобы видеть все происходящее на экране, поскольку его каденции в диалоге с транслируемыми на видео записями обрядов содержат не только выписанный в партии нотный текст, но и предусмотренные импровизации. Это хорошо заметно при прослушивании концерта с партитурой. Партия видео тоже прописана в партитуре: композитор предназначает ей отдельную строку (над строкой солиста), где помещается расшифровка аутентичных обрядовых песен и танцев, которые звучат в разных частях и контрапунктируют голосу виолончели (см. Приложение, Примеры 1–4, 6, 7).

Интересно, как же композитор реализует этот замысел в циклической форме концерта. Композицию «Карта» Тан Дун делит на четыре больших раздела, показывая места слияния частей в группы приемом *«ataca»*. Четыре раздела выполняют функции частей сонатно-симфонического цикла, который будто присутствует в подсознании композитора, реализующего свой замысел. Это подтверждается темповой маркировкой разделов: в I–III частях преобладает темп *Allegro*, IV и V части – в темпе *Andante*, VII часть играет роль скерцо и возвращает быстрый темп, две финальные части (*Andante – Allegretto*) суммируют темповое решение всей композиции. Такое объединение частей обусловлено еще и материалом, демонстрируемым на экране: в первом разделе сгруппированы видеоматериалы записей обрядов народа туцзя, во втором – представлен фольклор мяо, в VIII части показано пение этнической группы дун, а VII и финальная части посвящены обобщению традиций всей провинции Хунань и Южного Китая (см. табл. 1).

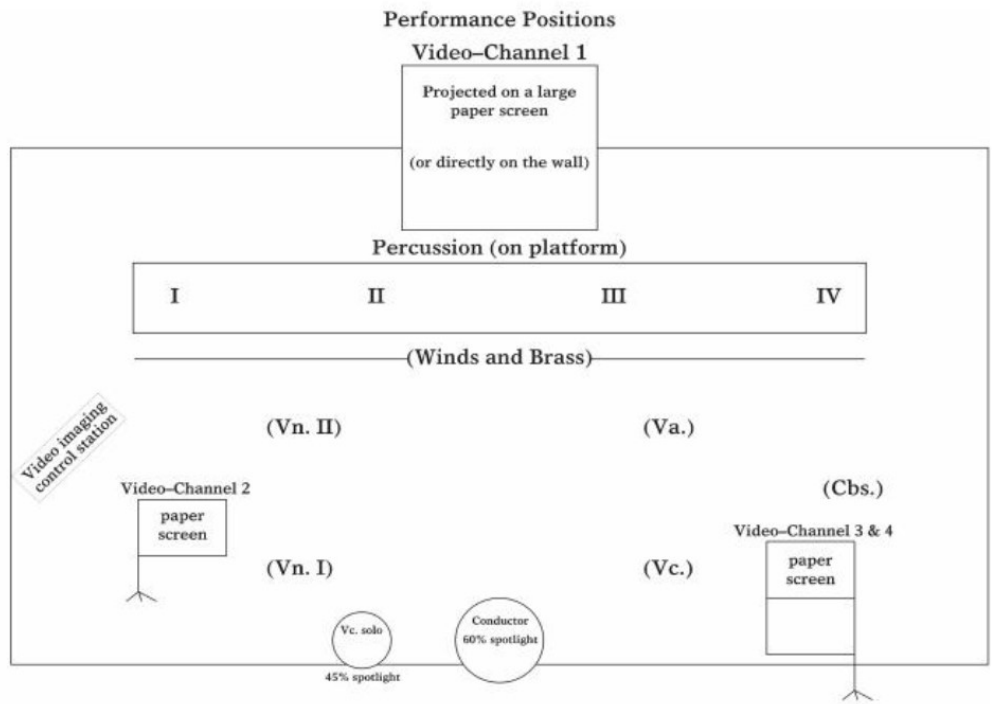


Рисунок 1. План расположения солистов и оркестра

Таблица 1

Схема композиции Концерта «Карта»

Разделы	**1-й**			**2-й**		**3-й**		**4-й**	
Части	**I**	**II**	**III**	**IV**	**V**	**VI**	**VII**	**VIII**	**IX**
Названия	«Nuo». («Ghost Dance and Cry Singing»)	«Blowing liaf»	«Daliuzi» («Cymbal Coloring»)	«Miao Suona»	«Feige» («Antiphonal songs»)	«Interlude» («Mapping Portrait»)	«Stone Drums»	«Tongue Singing»	«Lusheng» («Mouth Organ»)
Перевод	«Нуо». («Призрачный танец и крик-пение»)	«Свистящий лист»	«Окраска тарелок»	«Мяо Суона»	«Фейге» («Антифонные песни»)	«Интерлюдия» («Картография»)	«Каменные барабаны»	«Пение на языке»	«Люшен» («Губной орган»)
Темповое решение	Misterioso, Piu mosso	Andante	Allegro с ускорением темпа к концу	Andante	Andante	Largo	Allegro	Andante	Andante, Allegretto
Функция	Вступление и ГП	ПП	Разработка	Функция медленной лирической части		Связка-ход	Функция скерцо	Функция финала	
Видео	Туцзя			Мяо		Традиции провинции Хунань		Дун	Обобщение традиций южного Китая

Части I, II и III объединяются в первый раздел циклической композиции, который можно ассоциировать с сонатным аллегро, где I часть подобна разделу ГП, II часть – ПП, а III – разработке. Первая часть «Nuo» («Ghost Dance and Cry Singing») («Призрачный танец и крик-пение»)[11] основана на сопоставлении двух резко контрастирующих музыкальных элементов сельской провинции Хунань: жалобные мольбы плача и праздничная перкуссия древнего обрядового действа. Типичными для Нуо – формы маскарадной драмы, стирающей границы между театром и религиозным ритуалом, – являются истории о привидениях, которые разделяются в этапах обряда на «поиск призрака», «развлечение призрака» и «отправку призрака домой». Перкуссионный танец, как развлечение призрака, резко контрастирует с традиционным плачем. Какая же роль отводится оркестру и солисту? Солист имитирует и развивает тему традиционного плача, исполняемого на видео женщинами – профессиональными плакальщицами (см. Приложение, Пример 1), а оркестр создает атмосферу, дополняет картину ритуала изобразительными эффектами, имитируя таинственные звуки природы. Вся эта полифония предстает в обрамленной зеркально-симметричной форме с небольшим вступлением гобоев и струнных (1–6-й такты), где в центре композиции ритуальный танец нуо (*Piu mosso*, 34–171-й такты), а в качестве обрамления – каденции виолончели, развивающие тему похоронного плача (7–34-й такты и 172–196-й такты). Кульминацию всей композиции составляет высочайший уровень драматического напряжения – контрапункт пла-

[11] Нуо – традиционный ритуальный танец в масках – он исполнялся для изгнания злых духов.

чей подлинного фольклорного и имитирующего его – виолончельного. Тан Дун сочетает ритуальные колокольчики и ритм обрядового танца на видео с партиями солиста и оркестра, формирует вокальные интонации плакальщиц в мелодичный материал для обрамляющих танец каденций виолончели.

Вторая часть «Blowing liaf» («Свистящий лист») посвящена традиции народа туцзя. В руках молодых мужчин туцзя лист является не только старинным примитивным музыкальным инструментом, но и необходимым атрибутом ухаживания. Обдувая устойчивым потоком воздуха нижний край поверхности листа, одаренный музыкант может передать удивительный диапазон эмоциональных состояний, от богатства которых во многом зависит его успех в поиске партнерши. Мелодический материал народного исполнителя на листьях в этой видеозаписи имитируется солистом-виолончелистом. Контрапункт двух солистов перекликается с медной духовой группой оркестра, где музыканты дуют только в мундштуки (см. Приложение, Пример 2). Создается полное ощущение пения целого многоголосного хора птиц в лесу.

Тан Дун называет третью часть «Daliuzi» («Cymbal Coloring») («Окраска тарелок»), считая, что даже это наименование едва отражает разнообразие тембров и тонкость текстур, присущие перкуссионной музыке туцзя. Перкуссионисты в этой полевой записи, разыгрывая состязание в виртуозности, устанавливают потрясающее взаимопонимание и охватывают широкий диапазон тембров, имитирующих звуки природы. К моменту появления видеоклипа весь оркестр – сначала ударная, затем духовая и струнная группы – уже формирует ритмический рисунок и тембровый колорит с полной инструментальной реализацией звучания, позволяя живой музыке и музыке, записанной на видео, объединиться в мультимедийном контрапункте к концу третьей части. Этот веселый праздник зрелища и звука заканчивается возгласом «Hei!» всех оркестрантов.

Части первого раздела объединяются еще и тематическими связями: плач I части и тема исполнителя на листе II части очень близки интонационно и основаны на одной никнущей попевке, а танец нуо ритмически связан с состязанием в игре на терелочках народных перкуссионистов туцзя в III части.

Части IV и V, также идущие *ataca*, выполняют функцию лирического центра и составляют наиболее контрастную и пронзительную по звучанию пару, где демонстрируются видеозаписи наигрыша на суоне – инструменте с очень резким тембром – и традиционное пение лирической песни в очень высоком регистре представительницы народа мяо. В четвертой части «Мяо Суона» народный исполнитель на традиционном духовом инструменте воспроизводит фольклорный наигрыш под реальный синкопированный аккомпанемент оркестра (см. Приложение, Пример 3). Суона – язычковый инструмент, известный как «китайская труба» из-за открытого колокола, пронзительного звука и милитаристских ассоциаций. По тембру звук суоны ближе всего к гобою. Ближайшими родственниками суоны являются европейский шалмей и среднеазиатская зурна. Мяо суона – более деревенская версия тростникового инструмента, она требует тонкого баланса аппликатуры и дыхания для управления высотой тона и громкости. Видеозапись выступления начинается после того, как оркестр и виолончель уже задали настроение с фразировкой и орнаментикой, заимствованными из стилей игры на суоне.

В пятой части «Feige» диалог народных и академических музыкантов создается не только в пространстве, но и во времени. Фейге всегда антифонно поют в горах и долинах (женщины и мужчины). Но в «Карте» Тан Дуна одна и та же женщина на видео все время антифонно поет с виолончелистом на сцене (см. Приложение, Пример 4). Отчасти из-за того, что женщины народа мяо выходят замуж за пределами ближайшего родства, их традиционное пение выработало пронзительные вокальные качества, гарантирующие слышимость песен-ухаживаний за горами. Традиционная «летающая песня» народности мяо – это форма антифонного пения, в которой два участника никогда не видят друг друга, но их голоса при этом передают максимум эмоций, адресованных своим будущим женихам или невестам, живущим далеко за горами. Заимствуя эту форму, пятая часть концерта открывается темой солирующей виолончели, инициирующей обмен с песней, записанной на видео девушкой мяо, которая будто бы слушает и отвечает. Хотя в ее песне рассказывается о мальчике, которого она встретила на рынке и очень хочет увидеть снова,

композитор, услышав такую манеру форсированного пения очень высоким голосом, первоначально предполагал, что она общается с кем-то на противоположной стороне земли.

В следующей паре частей – VI и VII – показан контраст иного уровня, не внутри традиционной музыки провинции Хунань: это – противопоставление чуждой авангардной звучности оркестра, привнесенной из городской цивилизации, звучанию простой жизни деревни в гармонии с природой, где можно прекрасно музицировать на камнях. Шестая часть – это интермедия, в которой видеоизображения заменяются контрапунктом текста и звука, единственная часть без полного видео полевой записи. Она начинается с прокручивания текста истории, лежащей в основе «Карты», в то время как симфонический оркестр охватывает широкий диапазон сонорных оркестровых звучностей (см. Приложение, Пример 5). Здесь вспоминаются ранние американские опусы Тан Дуна, выполненные в зоне авангардной стилистики: «In Distance» (1987), «Silk Road» (1989), «Traces» (1989).

Первый раздел седьмой части «Stone Drums» («Каменные барабаны») представляет собой соло на «живых» камнях с квартетом ударников. Вместо полевой записи на экране показывается видеоклип с абстрактным метанием камней. Во втором разделе тутти оркестра подхватывает ритмическое остинато ударной группы. Создается некое подобие скерцо.

Последний раздел «Карты» представлен частями VIII и IX, в которых соло виолончели, оркестр и видео становятся единым целым. Восьмая часть называется «Tongue Singing» («Пение на языке»). В этой части оркестр уступает место квинтету женщин этнической группы дун, чье ансамблевое исполнение представляет собой чрезвычайно редкий для традиций Китая пример полифонического народного пения, так называемого «да га», или «большая песня» (обозначающая размер ансамбля, а не продолжительность песни). В партитурном пении женщин используются вокальные приемы, более характерные для южных славянских народов (например, для болгар), чем для любой другой музыки Китая. Форма подчеркивает вокального лидера в сопровождении медленно движущихся других голосов, сопоставимых со средневековым органумом на фоне квинтовой педали у виолончелей и контрабасов (см. Приложение, Пример 6). При помощи уникальных приемов вокального интонирования имитируются звуки природы: в припеве широко используется быстрая артикуляция языка, как подражание стрекоту цикад.

«Карта» завершается видеозаписью исполнителей на люшене («Lusheng») – губном органе со свободным тростником (фольклорная разновидность шена), который является наиболее характерным инструментом разных этнических меньшинств в Юго-Западном Китае. Люшен сопровождает деревенские праздники, с мелодиями, соответствующими определенным ритуальным танцам. Исполнителям на органе часто трудно оставаться в ритме, если они не двигаются вместе с инструментом. Сначала на полевой записи играет один исполнитель, затем целая группа. Солирующая виолончель вторит народному музыканту, а оркестр дублирует гимническую фольклорную мелодию наигрыша (см. Приложение, Пример 7).

Мультимедийный проект «Карта» стал для Тан Дуна буквальным возвращением домой: DVD, выпущенный фирмой «Deutsche Grammophon», запечатлел исполнение «The Map» Шанхайским симфоническим оркестром под управлением автора в провинции Хунань, в той самой деревне, где проходили съемки аутентичных обрядов на видео для концерта. Для того чтобы исполнить это произведение перед сельскими жителями, автор и оркестранты добирались в провинцию четыре дня. Контейнеры с инструментами доставляли по реке, здесь же, над водой, была построена концертная площадка, где размещались исполнители. В результате состоялось потрясающее, живописное мультимедийное представление: на берегу реки с фонариками, пущенными по воде, в окружении гор Концерт «Карта» был исполнен для тех самых людей, чья музыка вдохновила его автора. *«На самом деле, моим самым большим желанием при написании «Карты» было объединение технологий и традиций. Через традиции технологии можно очеловечить; с помощью технологий традиции могут быть обновлены и переданы. Сегодня древние культурные традиции исчезают повсюду каждый день. Если художники охватят прошлое и будущее в своих сердцах, чудеса придут»* [4].

За «Картой» последовал еще один инновационный мультимедийный проект Тан Дуна «Ню Шу: секретные песни женщин» (2013) – симфония для арфы/гитары, 13 микрофильмов и оркестра, который также создавался с полевыми видео, показывающими три поколения женщин в провинции Хунань, передающих жизненную мудрость в форме песни. Название «Ню Шу» связанно с одной деревней в провинции Хунань, где живут женщины, которые поют песни на своем особом тайном языке, который не понимают мужчины. Видеозаписи Тан Дуна в «Карте» и в «Ню Шу…», в отличие от его Концерта «Крадущийся тигр», не являются визуальным дополнением или фоном, как это часто бывает в современных мультимедийных проектах. Видеоряд становится одной из солирующих партий оригинального двойного концерта и ведет диалог с солирующим инструментом и оркестром.

Опусы Тан Дуна последних лет становятся дальнейшими пунктами, намеченными на «карте» путешествий композитора по миру музыкальной культуры, где традиции объединяются с новыми технологиями. *«Люди всегда говорят, что человеческая жизнь конечна, но мы забываем, что обновление культур и переосмысление традиций может бесконечно продлить человеческую жизнь»*, – говорит Тан Дун [6].

Литература

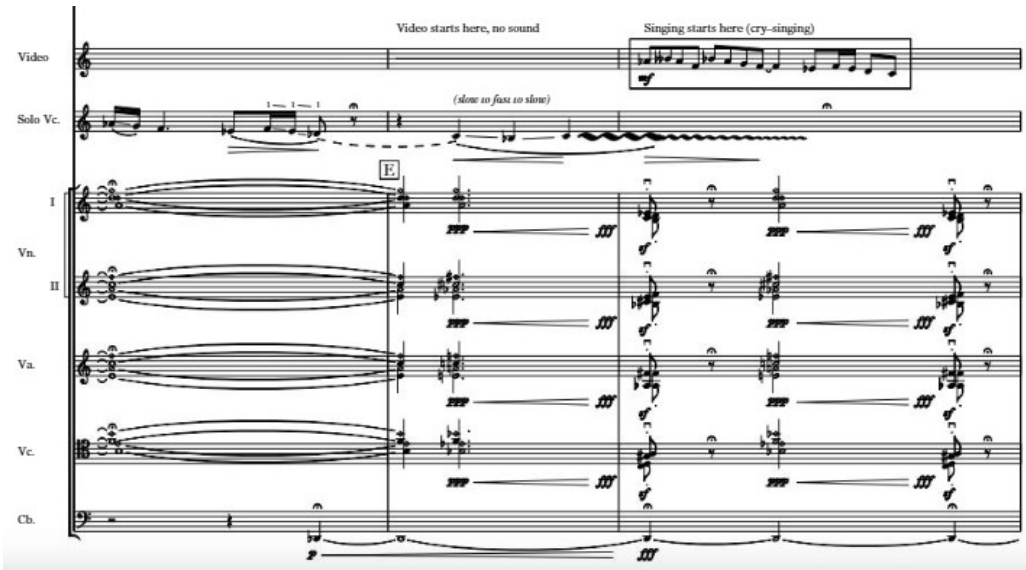
1. Синельникова О. В. «Органическая музыка» как феномен авторского стиля Тан Дуна // Жанрово-стилевые метаморфозы в искусстве начала XXI столетия: идеалы и ценности: кол. моногр. / Л. В. Лейпсон, О. В. Синельникова, Н. С. Попова, В. В. Чепурина, Н. Л. Прокопова, И. А. Крылов. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2020. – 208 с.
2. Центр Шаолинь [Электронный ресурс]: сайт – URL: http://centrshaolin.ru/8D5A5180-8B39-4351-85A7-2D079E4537F8/F60F68BA-A0A9-46C8-B9FF-789F9F9EC413.html (дата обращения: 13.11.2020).
3. Чжу Ю. Претворение национальных истоков в Концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра Тан Дуна [Электронный ресурс] // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2015. – № 42. – С. 198–210. – URL: http://lib.knigi-x.ru/23raznoe/206788-1-udk-780711-7862083-chzhu-yuanyuan-zhu-yuanyuan-pretvorenie-nacionalnih-istokov-koncerte-karta-dlya-violoncheli-vide.php (дата обращения: 10.04.2020).
4. Tan Dun [Электронный ресурс]: official website. – URL: http://tandun.com/composition/the-map-concerto-for-cello-video-and-orchestra/ (дата обращения: 13.11.2020).
5. Tan Dun [Электронный ресурс]: official website. – URL: http://tandun.com/tan-dun-premiered-12-sounds-of-wuhan-in-support-of-those-suffering-from-covid-19-virus (дата обращения: 12.11.2020).
6. Tan Dun // Wise Music Classical [Электронный ресурс]. – URL: https://www.wisemusicclassical.com/work/33565/The-Map-Concerto-for-Cello-Video-and-Orchestra--Tan-Dun (дата обращения: 13.11.2020).

References

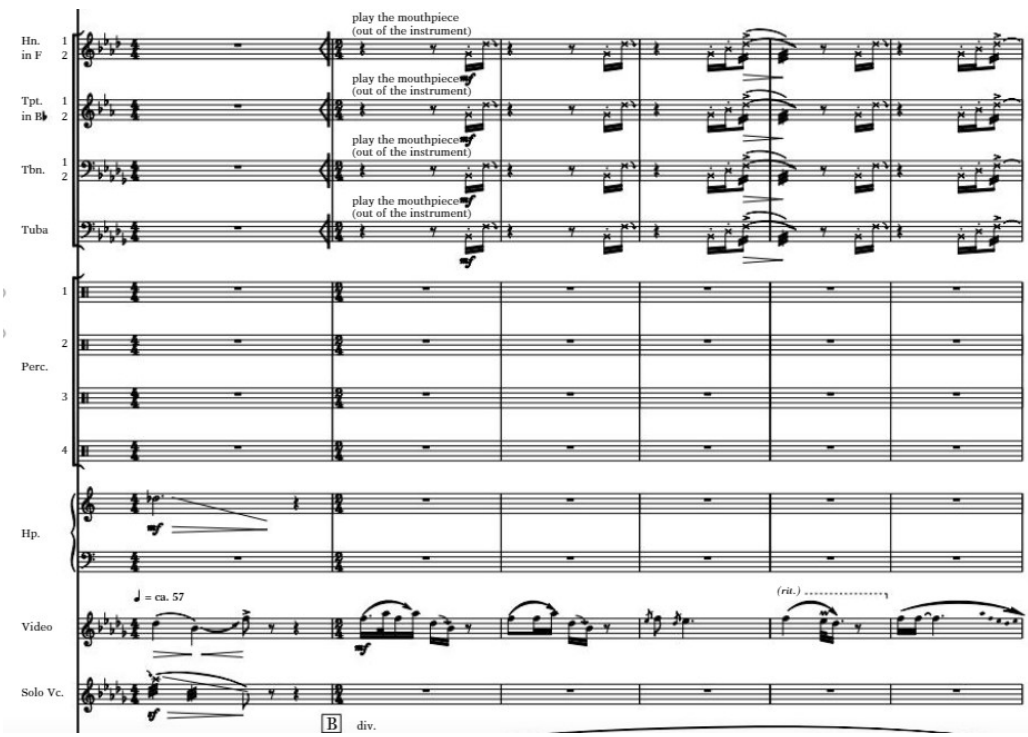
1. Sinelnikova O.V. “Organicheskaya muzyka” kak fenomen avtorskogo stilya Tan Duna [“Organic music” as a phenomenon of Tan Dong’s author’s style]. *Zhanrovo-stilevye metamorfozy v iskusstve nachala XXI stoletiya: idealy i tsennosti [Genre-style metamorphoses in the art of the early XXI century: ideals and values]*. Kemerovo, Kemerovo State University Culture Publ., 2020. 208 p. (In Russ.).
2. *Tsentr Shaolin: sayt [Shaolin Center. Site]*. (In Russ.). Available at: http://centrshaolin.ru/8D5A5180-8B39-4351-85A7-2D079E4537F8/F60F68BA-A0A9-46C8-B9FF-789F9F9EC413.html (accessed 13.11.2020).
3. Chzhu Yu. Pretvorenie natsional’nykh istokov v kontserte “Karta” dlya vio-loncheli, video i orkestra Tan Duna [Embodying national origins in the concert “Karta” for the cello, video and orchestra of Tan Dong]. *Problemi vzaєmodiї mistetstva, pedagogiki ta teoriї i praktiki osviti [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education]*, 2015, no. 42, pp. 198-210. (In Russ.). Available at: http://lib.knigi-x.ru/23raznoe/206788-1-udk-780711-7862083-chzhu-yuanyuan-zhu-yuanyuan-pretvorenie-nacionalnih-istokov-koncerte-karta-dlya-violoncheli-vide.php (accessed 10.04.2020).
4. *Tan Dun: official website*. (In Engl.). Available at: http://tandun.com/composition/the-map-concerto-for-cello-video-and-orchestra (accessed 13.11.2020).
5. *Tan Dun: official website*. (In Engl.). Available at: http://tandun.com/tan-dun-premiered-12-sounds-of-wuhan-in-support-of-those-suffering-from-covid-19-virus (accessed 12.11.2020).
6. Tan Dun. *Wise Music Classical*. (In Engl.). Available at: https://www.wisemusicclassical.com/work/33565/The-Map-Concerto-for-Cello-Video-and-Orchestra--Tan-Dun (accessed 13.11.2020).

ПРИЛОЖЕНИЕ

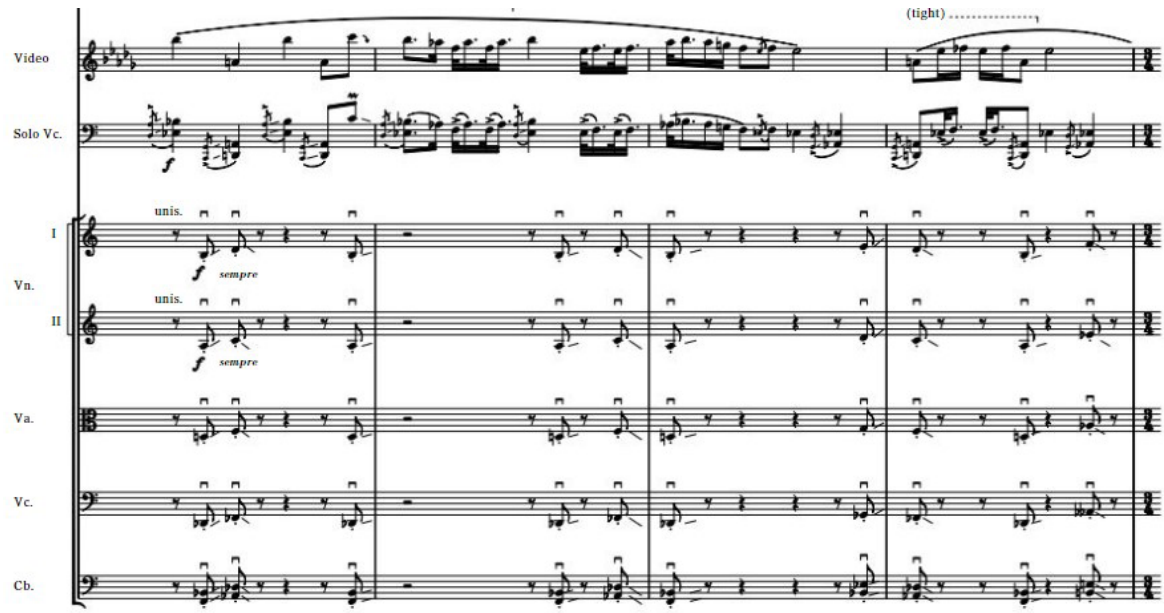
Пример 1



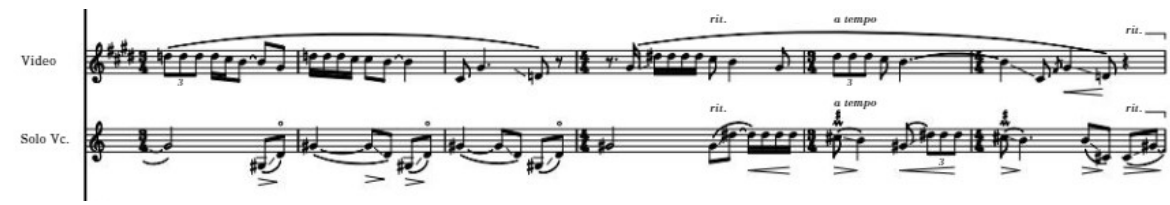
Пример 2



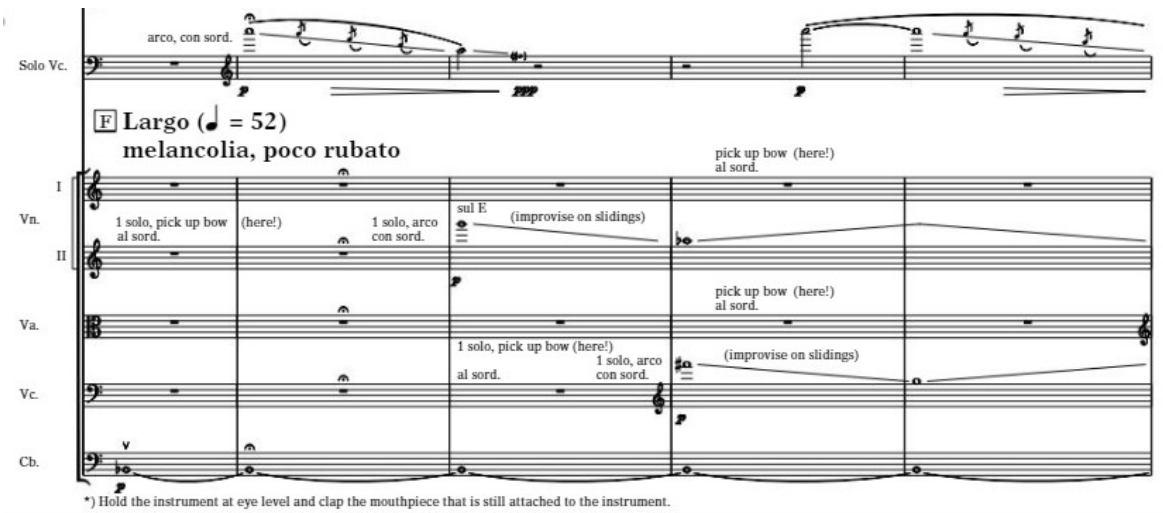
Пример 3



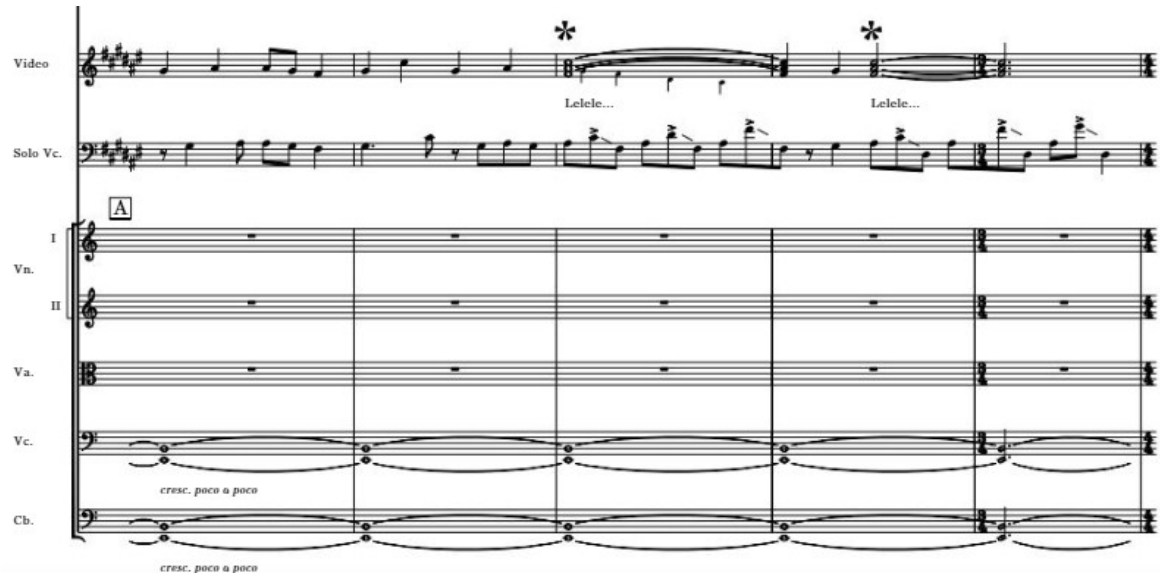
Пример 4



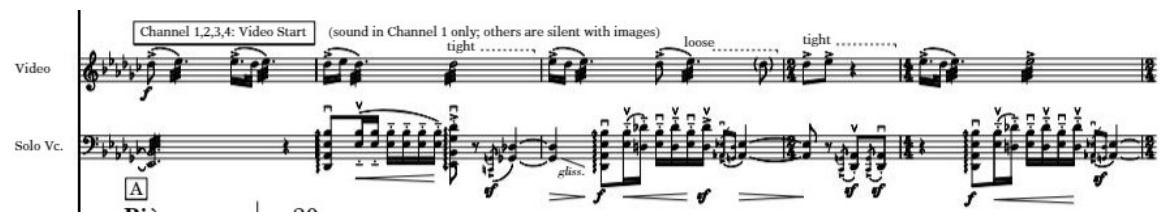
Пример 5



Пример 3



Пример 4



КУЛЬТУРОЛОГИЯ
CULTUROLOGY

УДК 316.711

КУЛЬТУРА СОВЕТСКОЙ ГОРОДСКОЙ СЕМЬИ В 1945–1970-Х ГОДАХ

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

Жилянина Наталья Александровна, проректор по учебной работе, Религиозная организация – духовная образовательная организация высшего образования (РО – ДООВО) «Кузбасская православная духовная семинария Новокузнецкой епархии Русской православной церкви (Московский Патриархат)» (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: zhilianina@yandex.ru

Значимость процессов в семейно-брачных отношениях современной России определяется необходимостью их учета при разработке и прогнозировании перспектив и параметров экономической и социальной политики в любой области жизнедеятельности. Для понимания современности особенно важным является здесь учет среднесрочной ретроспективы, во многом непосредственно определяющей современные тренды развития в различных областях жизнедеятельности граждан и государства.

Семейно-брачные отношения в СССР в выбранный авторами хронологический период изучены фрагментарно. Возможно, это связано с тем, что последствия великой трагедии 1941–1945 годов оказывали сильное и явно отрицательное воздействие на послевоенную семью и брак. И советское общество интуитивно избегало рефлексии над страшными последствиями войны.

Однако семья и брак в СССР уже в 1960–70-е годы развивались, можно сказать, конвергентно с «Западом». Американский исследователь Альфред Кинси диагностировал уже к концу 1940-х – первой половине 1950-х годов интимные отношения в США как свершившуюся «сексуальную революцию». И показал это в двух обширных, можно сказать, «неподъемных» для чтения томах – «Сексуальное поведение мужчины» и «Сексуальное поведение женщины». В СССР «сексуальная революция» свершилась в 1960-х годах, что было продемонстрировано советскими социологами на студенческом контингенте двух столиц СССР. Защитить свои «крамольные» диссертационные работы авторы не смогли. Однако с развалом страны эта информация была признана адекватной реальной ситуации и в настоящее время – общепризнанной, а авторы – «реалибитированными».

Ключевые слова: брак, городская семья, семейно-брачные отношения, структуры повседневности, культурный переворот, сексуальная революция, социально-культурные процессы 1960–80-х годов.

THE CULTURE OF THE SOVIET URBAN FAMILY IN 1945–1970

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

Zhilyanina Natalya Aleksandrovna, Vice-rector for Academic Affairs, Religious Organization – Spiritual Educational Organization of Higher Education (RO – DOOVO) “Kuzbass Orthodox Theological Seminary of the Novokuznetsk Diocese of the Russian Orthodox Church (Moscow Patriarchate)” (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: zhilianina@yandex.ru

The importance of processes in family and marriage relations in modern Russia is determined by the need to consider them when developing and forecasting the prospects and parameters of economic and social

policy in any area of life. To understand the present, it is especially important to take into account the mid-term retrospective, which in many ways directly determines the current development trends in various areas of life of citizens and the state.

Family and marriage relations in the USSR in the chronological period chosen by the authors have been studied fragmentarily. Perhaps this is due to the fact that the consequences of the great tragedy of 1941-1945 had a strong and clearly negative impact on the post-war family and marriage. Soviet society intuitively avoided reflection on the dire consequences of the War.

However, family and marriage in the USSR already in the 1960s-1970s developed, one might say, convergent with the "West." Alfred Kinsey, an American researcher, diagnosed intimate relationships in the United States by the end of the 1940s and the first half of the 1950s as "the sexual revolution." And he showed this in two extensive, one might say, "overwhelming" volumes for reading – "The Sexual Behavior of a Man" and "The Sexual Behavior of a Woman." In the USSR, "the sexual revolution" took place in the 1960s, which was demonstrated by Soviet sociologists on the student body of the two capitals of the USSR. The authors could not defend their "seditious" dissertations. However, with the collapse of the country, this information was recognized as adequate to the real situation, at present it is generally recognized, and the authors are "accepted."

Keywords: marriage, urban family, family and marriage relations, structures of everyday life, cultural upheaval, sexual revolution, socio-cultural processes 1960–1980.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-173-180

Когда в мае 1945 года советские люди праздновали Победу, уже было понятно, что мир, в котором им предстоит жить, не останется прежним, довоенным. И дело не только и не столько в экономическом упадке и разрушенном народном хозяйстве. Мужчины и женщины, пережившие Великую Отечественную войну, сами коренным образом изменились.

Этот период жизни советских людей исследован весьма ограниченно. Можно отметить работы, освещающие статистику браков и разводов в этот период, такие как: «Брачность и разводимость населения городов Южной Сибири в середине XX – начале XXI века» Е. Е. Тиниковой, характеризующая социальную политику советского государства в указанный период, а также работа Я. А. Шаповаловой «Государственная политика в области семейно-брачных отношений в 1945–1991 годах». Крупнейшим исследованием семейной культуры данного периода является работа Н. А. Араловец «Городская семья в России, 1927–1959 годы». У этого же автора следует отметить ряд статей по соответствующей тематике. Можно также назвать книгу С. А. Рафиковой «Живая история повседневности: сибирские горожане в 1960-е годы», в которой культура городской семьи представлена в нескольких главах.

Художественная литература в указанный период все еще находилась в жестких рамках соцреализма. После войны было написано много произведений так называемой «лейтенантской прозы», опубликованных позже, в 1970–1980-е годы. В условиях идеологической цензуры рассчитывать на историческую достоверность литературных памятников, содержащих семейную проблематику, не представляется возможным.

Однако вызывают интерес некоторые произведения современных авторов, затрагивающие данную тему. Например, пьеса петербургского драматурга Анны Батуриной «Фронтовичка», описывающая судьбу девушки, вернувшейся с фронта. Пьеса имела и имеет немалый успех во многом благодаря своей внутренней правдивости и точности изображенных деталей, к ней мы еще вернемся в данной работе.

В общем, указанный период послевоенного времени мало изучен и требует особого исследовательского внимания, поскольку в эти годы была подготовлена почва для социальных и культурных процессов 1960–80-х годов, имевших далеко идущие последствия. Исходя из этого, актуальность данной темы не вызывает сомнений.

Главная задача в настоящей работе – определить и обозначить основные тенденции культурных изменений в городской семье 1945–1960-х годов. Чтобы решить ее, нужно в первую очередь ответить на вопрос о том, как изменились люди, прошедшие войну. Чем отличались мужчины и женщины 1940–60-х годов от довоенного поколения? Вполне понятно, что население городов

было крайне неоднородным: пожилые люди, заставшие царский режим и революцию; сравнительно молодые фронтовики, часто искалеченные физически и духовно; поколение, рожденное в тылу в годы военного безвременья, – все они составили население Советской России в послевоенные годы.

Рассмотрим государственную основу построения семьи в указанное время. После фактически законодательного разрушения института брака в России в 1918 году и далее последующие нормативные акты были призваны ликвидировать последствия этого разрушения и реабилитировать институт семьи. Н. А. Араловец указывает, что «с 1927 по 1944 год (включительно) по семейному законодательству 1926 года наряду с зарегистрированным браком в СССР и РСФСР существовал не зарегистрированный в органах ЗАГС фактический брак» [2, с. 144]. На бумаге мужчины и женщины и в зарегистрированном, и в фактическом браке обладали равными правами. В реальности «освобожденные» женщины оказались заложницами новой системы отношений, поскольку многие не были готовы к независимости в силу патриархального воспитания, а традиционно пренебрежительное отношение к ним сохранялось, несмотря на высокие лозунги и ряд защитных мер со стороны государства.

Все это вынудило руководство страны ужесточить моральные требования, поставив при этом нравственность на «коммунистические рельсы». Вновь семья начинает мыслиться моногамной и долговечной. Пропагандируется воздержание, целомудрие и скромность. Образ распущенной женщины у нескольких поколений советских людей ассоциируется исключительно с западным буржуазным обществом.

Очередной этап законодательного закрепления брачных норм нового времени проходил после 1936 года, хотя аборты были криминализированы уже в 1926 году. Теперь правительство берет совершенно иное направление урегулирования семейных отношений. Ужесточается государственный контроль за выплатой алиментов.

Накануне войны российская городская семья сильно отличалась от той, что была в 1920-е годы. Упала рождаемость, поскольку процесс эмансипации и увеличение самостоятельности женщин настраивали на «планирование» семьи. Репрессии 1930-х годов привели к увеличению числа вдов и соответственно семей, где главой оставалась женщина. Многопоколенный тип семьи в городе окончательно сменился нуклеарным.

В 1944 году, 8 июля, был издан Указ Президиума Верховного Совета СССР «Об увеличении государственной помощи беременным женщинам, многодетным и одиноким матерям, усилении охраны материнства и детства, об установлении почетного звания “Мать-героиня” и учреждении ордена “Материнская слава” и медали “Медаль материнства”». Указ имел решающее значение в определении последующей семейной политики Российского государства. Фактический, но не зарегистрированный брак больше не имел юридического признания, сильно затруднялась процедура развода, незаконнорожденные дети потеряли свой правовой статус [9]. Все это выразилось в требовании ко всем гражданам, состоящим в фактическом браке, обязательно оформить отношения в органах ЗАГС и указать срок совместной жизни. Также мать теперь не имела права обращаться в суд с иском об установлении отцовства и взыскании алиментов с лица, с которым не состояла в зарегистрированном браке. С этого времени в паспортах была введена графа «Семейное положение», чтобы избежать многоженства и неразберихи в брачных отношениях.

Стал значительно более сложным и дорогостоящим бракоразводный процесс. Бракоразводные дела стали решаться через суд, однако четких критериев, какое решение должен принимать суд в тех или иных случаях, не было, поэтому в каждом конкретном деле именно суд признавал необходимость расторгнуть брак или отказывал супругам в разводе. «При этом для возбуждения судебного производства о расторжении брака устанавливались обязательные правила: подача заявления с указанием мотива развода; вызов супруга в суд с целью ознакомления его с заявлением о разводе, поданным другим супругом; предварительное выяснение мотивов развода; установление свидетелей, подлежащих вызову на судебное разбирательство; публикация в местной газете объявления о возбуждении судебного производства о разводе. Кроме того, разводящиеся несли и немалые финансовые издержки: при подаче заявления о разводе взыскивалось 100 руб. государственной пошлины, а также от 500 до 2000 руб. за выдачу свидетельства о разводе» [10, с. 51].

Таким образом, в целом общее количество разводов сократилось в 14 раз. Трудности с жильем также способствовали тому, что люди не только не могли разойтись официально, но даже разъехаться физически было крайне сложно.

Однако такая «положительная», на первый взгляд, динамика не является определяющей в развитии культуры семейных отношений. То, что люди боялись публичного осуждения и не имели материальной возможности расторгнуть брак, могло привести со временем к примирению сторон, но гораздо чаще порождало несчастливые семьи с несчастливыми и эмоционально травмированными детьми. Многие поколения советских женщин настолько привыкли терпеть алкоголизм, насилие и авторитаризм мужей, что не возникало даже мысли уйти и изменить ситуацию. Страдали больше всех всегда дети. Нужно отметить, что это не являлось приметой и характерной чертой именно советского времени, это шло издревле и нашло свое отражение в народных пословицах: «Плохонький забор, а все ограда, плохонький муж – а все опора»; «Любого мужа беречь нужно»; «Муж как ворона, а все жене оборона»; «Муж не сапог: не снимешь с ног»; «Муж пьет, а жена горшки бьет». Поэтому говорить о сокращении разводов как о глобальном показателе развития семейной культуры категорически нельзя.

Важное значение имели и два других законодательных акта, появившихся в конце войны: Указ Президиума Верховного Совета СССР от 10 ноября 1944 года «О порядке признания фактических брачных правоотношений в случае смерти или пропажи без вести на фронте одного из супругов» и Указ Президиума ВС СССР от 14 марта 1945 года «О порядке применения Указа Президиума Верховного Совета СССР от 8 июля 1944 года в отношении детей, родители которых не состоят между собой в зарегистрированном браке». Эти документы фактически давали возможность женам и детям погибших фронтовиков наравне с зарегистрированными получить наследство и пенсии от государства. «Однако эта материальная помощь была минимальной, поскольку материальные затраты на содержание детей постоянно росли… Ежемесячные расходы на воспитание одного ребенка на рубеже 1940–1950-х годов составляли приблизительно 50 % от среднемесячной зарплаты женщины. Даже в полной семье содержание второго ребенка было сложным, учитывая, что мужчины, вернувшиеся с войны, не всегда по состоянию здоровья могли содержать семью и работать в полную силу» [6, с. 295].

М. П. Полянский считает, что, несмотря на сходство новых законодательных категорий с категориями дореволюционного канонического права, цели, которые преследовало советское правительство, значительно отличались от прежних целей царского времени. Если раньше требовались сохранение и укрепление именно церковного брака, то после Великой Отечественной войны брак и семейные отношения находились в таком упадке, что требовались срочные меры по реабилитации официального брака, чтобы не допустить крушения вообще всех нравственных основ, которые были необходимы Советскому государству [7, с. 261–262]. При этом семья как ячейка общества воспринималась в чисто утилитарном значении как наиболее приемлемая форма существования и воспроизводства рабочей силы для обеспечения незыблемости государства и политического строя. Такая же существенная подмена ценностей происходила при так называемом «освобождении» женщин, проведенном не в интересах женщин, а снова в интересах государства, чтобы привлечь к производству материальных благ ресурс, ранее слабо задействованный.

Таким образом, Великая Отечественная война оказала сильнейшее влияние на институт семьи в России. Это влияние можно рассматривать с двух сторон: с материальной и духовной. Фактически после войны значительно уменьшилось количество мужчин, увеличилось количество детей-сирот и неполных семей, потерявших кормильца. Соответственно, увеличилось число семей, главами которых были женщины-вдовы или матери-одиночки. Самое широкое распространение получили семьи из двух человек. Также в период войны заметно ускоряется взросление детей. Тем не менее после войны количество браков сильно опережало прирост населения. Это связано с тем, что многие, хотевшие создать семью еще до войны, не имели такой возможности. Также положительно в этом плане повлиял Указ 1944 года «Об увеличении государственной помощи». «Однако в условиях послевоенной диспропорции полов рост числа браков оказался кратковременным. Повышение уровня брачности городского населения отмечалось в 1946 году (19,7), однако уже в следующем году он понизился (14,8)» [1, с. 56].

Война проявила повсеместно те скрытые силы, которые долгое время не проявлялись в личности русской женщины: железную выдержку, стойкость, огромную внутреннюю силу. После войны, практически оставшись без мужчин, женщины были вынуждены выполнять гигантскую работу по восстановлению разрушенного народного хозяйства и производств. Поэтому и взгляды на место и роль женщины в обществе и семье стали коренным образом меняться. Стало возможным говорить о реальном равноправии, и, самое главное, теперь женщины были готовы принять новое положение вещей.

Традиционные семейные ценности претерпели существенные изменения, что связано с увеличением городского населения и, соответственно, городских семей, изменением структуры и типа семьи, ускоренным взрослением детей.

Религиозные ценности, в том числе брачно-семейные, такие как церковный брак, крещение детей, жестко критиковались как пережитки прошлого. Пропаганда распущенности в послереволюционное десятилетие не прошла бесследно, и в обществе, особенно среди молодежи, распространялись мнения о допустимости добрачных связей. Мнение родителей перестало быть решающим при выборе супруга или супруги. Вместе с тем осознанный выбор на основе искренних чувств стал культурной ценностью не на одно последующее десятилетие. Если раньше материальные проблемы, отсутствие жилья являлись препятствием для брака, теперь это не мешало молодежи создавать семьи – незрелые, совершенно несамостоятельные, зависимые от родителей. С одной стороны, люди, пережившие разруху и бедствия войны, намного меньше ценили внешний комфорт и материальное благополучие. С другой стороны – молодые семьи часто оставались под крышей у родителей, невзирая на тесноту и неудобство, что часто приводило к конфликтам между поколениями.

В послевоенное время изменились также цели и мотивы вступления в брак. «Популярными стали мнения, что для любви не имеют значения род занятий и место работы, национальность, образование и профессия, уровень заработной платы и жилищные условия любимого человека. Ценились искренность и благородство, чистота чувств и взаимность устремлений» [1, с. 56].

При всей внешней притягательности этой позиции именно с такого рода отношениями исследователи связывают постоянно увеличивающееся число разводов, поскольку большинство семейных конфликтов имеют в своей основе экономическое и жилищное неустройство, а также большую разницу в национальных традициях, образовательном и культурном уровне супругов.

Еще одной искусственно насаждаемой ценностью стала идея о главенстве общественных интересов над личными и семейными ценностными установками. «Считалось, что любовь между мужем и женой особенно сильна, если их объединяет общая любовь к Родине, идейная близость и активное участие в коммунистическом строительстве, взаимное уважение, общие интересы и цели. Взгляды, отрицавшие, по сути, интимный мир брачно-семейных отношений, имели исторические корни и были идейно близки наиболее догматическим концепциям 1920-х годов» [3, с. 319]. В быту это приводило к перегруженности женщин семейными и общественными обязанностями, противоречиям, конфликтам и разводам.

«Война усилила и трансформацию российской семьи. Так, в городах родители чаще жили с семьей замужней дочери, а не женатого сына, как было традиционно принято. Широко распространилось совместное проживание незамужней, а также вдовой или разведенной дочери с детьми или без них с родителями или с одним из родителей, как правило, овдовевшей матерью или овдовевшим отцом. Совместное проживание отмечалось и при наличии у родителей или одного из них младших детей» [1, с. 58].

После войны возросло количество семей, состоящих из двух человек: это были семьи супругов, чьи дети погибли на войне, вдовы с детьми или матери-одиночки с детьми, до войны состоявшие в фактическом браке.

Во многих полных семьях произошла трансформация структуры. Традиционно до революции главой патриархальной семьи являлся мужчина. Доля таких семей продолжала сохраняться, однако нередки были ситуации, когда жена называла главой семьи мужа, но не могла внятно объяснить, в чем состоит его главенство. В семьях, где главой себя называла женщина, чаще всего мужчина или отсутствовал, или имел тяжелое заболевание, инвалидность, нетрудоспособность. В таких семьях женщина зачастую обладала очень высоким авторитетом.

Наиболее распространен был в Советском государстве тип семей, в которых формировались партнерские равноправные отношения между мужем и женой на основе разделения обязанностей в хозяйственной, финансовой и культурной сферах семейных отношений. До сих пор для большинства людей этот тип семьи является наиболее предпочтительным.

Количество разводов и вторых браков также постепенно увеличивалось, сложность и публичность бракоразводной процедуры была сдерживающим фактором относительно недолго. Вторые браки по сравнению с первыми оказывались еще более непрочными. Поскольку после революции женщин было намного больше, выбор у мужчины оказывался широким, он мог позволить себе вступить в брак в любом возрасте и на любых условиях. Часто вернувшиеся с войны мужья оставляли своих жен или невест, предпочитая им более юных и менее искалеченных войной. Подобные случаи не были редкостью. В пьесе современного драматурга Анны Батуриной «Фронтовичка» жених оставляет главную героиню, прошедшую войну вместе с ним, переболевшую тифом, потерявшую ребенка и морально совершенно не готовую к мирной жизни [5]. Образ главной героини является собирательным.

В этих условиях мужчина и замужество становились некой сверхценностью для женщин, понимавших, что многие из них практически обречены на одинокую жизнь. Эти обстоятельства давали лишний стимул к достижению полной самостоятельности и максимальной реализации в работе.

Указом Президиума Верховного Совета СССР от 23 ноября 1955 года были вновь легализованы аборты. До 1955 года, согласно постановлению ЦИК и СКН СССР 1936 года, аборт был допустим лишь в исключительных случаях, если при беременности возникала угроза жизни или здоровью женщины или при наличии тяжелых наследственных патологий. Женщины, нарушившие запрет, подвергались общественному порицанию, а при повторном нарушении – штрафам. Члены врачебной комиссии, давшие разрешение на аборт без достаточных медицинских показаний, несли уголовную ответственность в виде тюремного заключения от года до двух лет [8, с. 118].

Практически сразу после отмены запрета резко сократилось количество внебольничных абортов (79,9 % в 1954 году и 29,8 % в 1956 году). Также уменьшилось количество внебрачных детей, аборты широко применялись и для внутрисемейного регулирования рождаемости [1, с. 59]. Это внешняя сторона вопроса.

Последние исследования, подтверждающие полноценность человеческого существа в утробе матери, многим открыли глаза на реальную картину массовых убийств нерожденных детей, совершавшихся в эти годы и позднее. Законодательно посягнув на такую ценность, как дети, Советское государство лишний раз подчеркнуло утилитарность и бездуховность своего отношения к человеку. Миллионы советских женщин относились к аборту практически как к удалению зуба или другой незначительной медицинской процедуре. Таким образом, обесценивалось материнство как одно из высших духовных состояний женщины. Оно было подчинено вопросам целесообразности и полезности для общества на государственном уровне. Стремительно увеличившееся количество абортов достигло апогея к 1965 году и составило 6,5 миллионов абортов в год [8, с. 118]. На фоне этого факта все меры государственной поддержки детства и материнства выглядят противоречиво.

Семьи, в которых дети не имели отцов, могли очень сильно отличаться друг от друга. В семьях вдов зачастую культивировался возвышенный образ погибшего отца-героя, защитника Отечества, и дети старались равняться на этот образ. В семьях разведенных женщин отношение матери к отцу напрямую передавалось детям и во многом определяло их будущую семейную жизнь. На эту тему сейчас существует довольно много исследований. И, наконец, в самом незавидном положении оказывались внебрачные дети, Указом 1944 года лишенные всякой поддержки государства, если они не были детьми погибших фронтовиков. Зачастую в обществе складывалось пренебрежительное, даже презрительное отношение к таким семьям. В обществе еще сильны были традиционные представления, согласно которым родить ребенка вне брака было тяжелым позором для женщины.

Возросшее после войны число детей-сирот требовало организации большого количества детских домов. «Помимо уже существовавших дошкольных, школьных и так называемых смешанных (для детей-родственников разных возрастов) детских домов были организованы школьные

интернаты, колхозные детские дома, специальные детские дома для детей воинов Советской армии и партизан, детские дома для детей иностранцев и др. Всего к 1946 году в СССР насчитывалось 5 390 детских домов (560 тыс. человек), в том числе в РСФСР – 3 700 (375 тыс. человек)» [1, с. 60].

Можно предположить, что воспитанные в таких учреждениях новые граждане Советского государства имели смутные представления о семье и семейных ценностях, были воспитаны строго в духе коллективизма и утилитаризма, и весь энтузиазм со временем направляли на коммунистические стройки, поскольку на формирование гармоничных семейных отношений, длительную работу по сохранению семьи сил уже не оставалось. Не хватало также знаний, преемственности духовного опыта, которому в таких обстоятельствах просто неоткуда было взяться. И количество разводов росло.

Таким образом, советская городская семья в послевоенный период представляла собой достаточно непрочное социальное образование. За годы, последовавшие за революцией, был утерян духовный идеал семьи, та культурная составляющая, которая изнутри поддерживала институт брака, не позволяя ему скатываться в обыкновенное плотское сожительство. Во время Великой Отечественной войны материальное благосостояние людей упало до уровня нищеты, а появившаяся диспропорция полов также пагубно сказалась на уровне культуры в семьях, вновь образованных и довоенных. Для детей-сирот были построены специальные учреждения, но идеологическое воспитание в них не могло заменить духовную преемственность семейных ценностей. Превратив семью в «ячейку общества», государство лишилось мощного средства, поддерживающего в любом обществе определенный уровень культуры. Ужесточение процедуры развода, поддержка материнства и детства, пенсии и пособия, льготные путевки и пайки не могли вернуть в общество утраченный духовный смысл семейной жизни. А легализация абортов на фоне этого выглядит как краеугольный камень в череде противоречий, допущенных советской системой, – камень, который придавил своим весом многие поколения советских, а потом российских людей, потому что семья, в которой родители или кто бы то ни был решают, жить или не жить очередному ребенку, нежизнеспособна, а общество потребления, состоящее из таких «недосемей», обречено на деградацию.

Дальнейшее исследование обозначенной «семейной» темы требует, на наш взгляд, обращения к вопросу о так называемой «сексуальной революции», которая в значимых параметрах свершилась Западе к началу 1960-х годов. В Советском Союзе она с запозданием и в «скрытой форме» разворачивалась весьма интенсивно в 1960-е годы. Исследована эта тема недостаточно и, возможно, станет предметом дальнейших публикаций авторов настоящей статьи.

Литература

1. Араловец Н. А. Брак и семья в РСФСР в послевоенные годы // Российская история. – 2010. – № 4. – С. 55–63.
2. Араловец Н. А. Семейные отношения городского населения Российской Федерации в 1927–1959 годах // Вестн. РУДН. Сер. «История России». – 2003. – № 2. – С. 144–152.
3. Араловец Н. А. Семейные ценности городских жителей России в XX веке // Тр. Ин-та рос. истории РАН. – 2010. – № 9. – С. 311–331.
4. Араловец Н. А. Городская семья в России. 1927–1959. – Тула: Гриф и К, 2009. – 304 с.
5. Батурина А. Фронтовичка [Электронный ресурс]. – URL: https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/215198-anna-baturina-frontovichka.html (дата обращения: 03.08.2020).
6. Жиромская В. Б. Проблемы демографического развития России в XX веке // Тр. Ин-та рос. истории РАН. – 2010. – № 9. – С. 285–310.
7. Полянский П. Л. Правовое регулирование брачно-семейных отношений в российском обществе: историко-правовое исследование. – М.: Зерцало, 2018. – 400 с.
8. Рафикова С. А. Живая история повседневности: сибирские горожане в 1960-е годы / Сиб. гос. ун-т науки и технологий им. акад. М. Ф. Решетнева. – Красноярск, 2019. – 484 с.
9. Тарусина Н. Н. Ребенок как «объект» семейно-правовой охраны // Вестн. Ярослав. гос. ун-та им. П. Г. Демидова. Сер. «Гуманитарные науки». – 2012. – № 4. – С. 51–55.
10. Шаповалова Я. А. Семейно-брачные отношения в СССР в 1944–1945 годах // Общество: философия, история, культура. – 2013. – № 4. – С. 50–53.

References

1. Aralovets N.A. Brak i sem'ya v RSFSR v poslevoyennye gody [Marriage and family in the RSFSR in the postwar years]. *Rossiyskaya istoriya [Russian history]*, 2010, no. 4, pp. 55-63. (In Russ.).
2. Aralovets N.A. Semeynye otnosheniya gorodskogo naseleniya Rossiyskoy Federatsii v 1927-1959 godakh [Family relations of the urban population of the Russian Federation in 1927-1959]. *Vestnik RUDN. Seriya "Istoriya Rossii" [Bulletin of RUDN. Series "History of Russia"]*, 2003, no. 2, pp. 144-152. (In Russ.).
3. Aralovets N.A. Semeynye tsennosti gorodskikh zhiteley Rossii v XX veke [Family values of urban residents of Russia in the XX century]. *Trudy Instituta rossiyskoy istorii RAN [Proceedings of the Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences]*, 2010, no. 9, pp. 311-331. (In Russ.).
4. Aralovets N.A. *Gorodskaya sem'ya v Rossii. 1927-1959 [Urban family in Russia. 1927-1959]*. Tula, Grif i K Publ., 2009. 304 p. (In Russ.).
5. Baturina A. *Frontovichka [Frontwoman]*. (In Russ.). Available at: https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/215198-anna-baturina-frontovichka.html (accessed 03.08.2020).
6. Zhiromskaya V.B. Problemy demograficheskogo razvitiya Rossii v XX veke [Problems of the demographic development of Russia in the XX century]. *Trudy Instituta rossiyskoy istorii RAN [Proceedings of the Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences]*, 2010, no. 9, pp. 285-310. (In Russ.).
7. Polyanskiy P.L. *Pravovoe regulirovanie brachno-semeynykh otnosheniy v rossiyskom obshchestve: istoriko-pravovoe issledovanie [Legal regulation of marriage and family relations in Russian society: historical and legal research]*. Moscow, Zertsalo Publ., 2018. 400 p. (In Russ.).
8. Rafikova S.A. *Zhivaya istoriya povsednevnosti: sibirskie gorozhane v 1960-e gody [Living history of everyday life: Siberian citizens in the 1960s]*. Krasnoyarsk, Reshetnev Siberian State University of Science and Technology Publ., 2019. 484 p. (In Russ.).
9. Tarusina N.N. Rebenok kak "ob"ekt" semeyno-pravovoy okhrany [Child as an "object" of family legal protection]. *Vestnik Yaroslavskogo gosudarstvennogo universiteta im. P.G. Demidova. Seriya Gumanitarnye nauki [Bulletin of the Yaroslavl State University named after P.G. Demidov. Series Humanities]*, 2012, no. 4, pp. 51-55. (In Russ.).
10. Shapovalova Ya.A. Semeyno-brachnye otnosheniya v SSSR v 1944-1945 godakh [Family and marriage relations in the USSR in 1944-1945]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura [Society: philosophy, history, culture]*, 2013, no. 4, pp. 50-53. (In Russ.).

УДК 008:329.15

КОММУНИСТЫ КУЗБАССА: КУЛЬТУРА ИНДИВИДУАЛЬНОГО ПОЛИТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ В ПЕРИОД «ПОЗДНЕГО СТАЛИНИЗМА» (ПО АРХИВНЫМ ИСТОЧНИКАМ КОМИТЕТОВ ВКП(Б) – КПСС)

Макарчук Сергей Владимирович, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры истории России, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: makar@kemsu.ru

Генина Елена Сергеевна, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории России, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: elena_genina@mail.ru

На основе архивных источников комитетов ВКП(б) – КПСС анализируется культура индивидуального политического действия коммунистов Кузбасса в период «позднего сталинизма» (1945–1953). Выявлены закономерности и особенности индивидуального политического поведения партийно-государственной номенклатуры центра, а также руководителей областного, городского, районного звена и первичных партийных организаций. Определена роль парткомов всех уровней, которая часто сводилась к трансляции норм культурных ценностей и политического поведения партийного центра и высшей партийно-государственной номенклатуры.

Особое внимание уделено деятельности рядовых коммунистов. Сделан вывод о двойственности их политического поведения. С одной стороны, настроенные на общепартийный мейнстрим коммунисты

восприняли конфрантационность и экстремизм как основу культуры индивидуального политического действия. С другой стороны, большая часть коммунистов из-за боязни репрессий была лишена возможности открытого политического действия и была вынуждена ограничиться проявлением иммобильности и различных форм нонконформизма. Политическое неучастие, абсентизм стали в период «позднего сталинизма» основой культуры индивидуального политического действия большинства рядовых коммунистов Кузбасса.

Ключевые слова: политическая культура, индивидуальное политическое действие, комитеты ВКП(б) – КПСС, период «позднего сталинизма», политическое участие, нонконформизм, корпоративная культура.

KUZBASS COMMUNISTS: CULTURE OF INDIVIDUAL POLITICAL ACTION IN THE PERIOD OF "LATE STALINISM" (BY THE ARCHIVES OF THE COMMITTEES OF THE VKP (B) – CPSU)

Makarchuk Sergey Vladimirovich, Dr of Historical Sciences, Professor, Professor of Department of Russian History, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: makar@kemsu.ru

Genina Elena Sergeevna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Russian History, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: elena_genina@mail.ru

Based on the archival sources of the committees of the VCP(B) – CPSU, the culture of the individual political action of the Kuzbass Communists in the period of "late Stalinism" (1945–1953) is analyzed. The patterns and features of the individual political behavior of the party-state nomenclature of the center, as well as the leaders of the regional, city, district level and primary party organizations are discovered. The role of party committees of all levels, which often came down to the translation of the norms of cultural values and the political behavior of the party center and the highest party-state nomenclature, was determined.

Particular attention is paid to the activities of ordinary communists. The conclusion is drawn about the duality of their political behavior. On the one hand, the Communists, inclined to the general party mainstream, perceived confidentiality and extremism as the basis of a culture of individual political action. On the other hand, most of the Communists, for fear of reprisals, were deprived of the possibility of open political action and were forced to confine themselves to the manifestation of immobility and various forms of non-conformism. Political non-participation, absenteeism during the period of "late Stalinism" became the basis of culture of individual political action of most ordinary communists of Kuzbass.

Keywords: political culture, individual political action, Committees of the VKP(B) – CPSU, period of "late Stalinism," political participation, non-conformism, corporate culture.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-180-193

В политической культурологии только начинает определяться место партийной культуры в системе общей политической культуры общества [1; 28]. Разрабатываются понятия «корпоративная культура» [29; 34] и «организационная культура» [41], которые во многом тождественны и как один из элементов включают в себя политическую культуру партийных организаций. Уровень этой культуры (ее артефакты, ценности и базовые представления) обусловлен политическим участием в ней отдельных личностей, их политическим поведением и личностной политической культурой.

Теория и практика политического участия активно разрабатываются российскими культурологами, политологами, философами, историками, юристами. Вышла даже специальная обобщающая монография по данному вопросу [6].

С. А. Пфетцер представил теоретико-методологические основания анализа проблемы политического участия [37]. Политическое поведение личности на различных этапах российской истории анализируется в докторской диссертации Т. В. Плотникова [36]. Он считает, что в рассматриваемое время сложилась архаическая модель политического поведения, ориентированная на этатизм, централизм и патернализм. Наиболее массовый тип поведения – пассивное участие в соответствии с государственно-патерналистическим политическим сознанием.

И. Ю. Сафаров, рассматривая в своей диссертации основные факторы формирования политической культуры личности, определяет политическое участие как деятельность граждан с целью влияния на функционирование политической системы. Особо важным для нас в методологическом отношении является разработка в исследовании понятий «политическое неучастие» (абсентизм) и «политическая иммобильность» (закрытое политическое поведение) [38].

В статье В. Л. Бозаджиева «Политическая культура личности» отмечена важность различия политической культуры общества, социальной группы и отдельной личности. Политическая культура личности определяется как субъективная сфера, лежащая в основе политических действий. Это исторически сложившаяся система взглядов, убеждений, ценностей, присущих человеку [2].

Политическая культура личности проявляется в политическом поведении, индивидуальном политическом действии, которое определяется общей корпоративной культурой политической организации, в которую включен тот или иной индивид. В свою очередь, политическая культура любого общественного института напрямую зависит от политической обстановки, сложившейся в определенный период развития страны.

Историки выделяют период «позднего сталинизма» как особый этап в развитии Советского государства и общества от Победы в Великой Отечественной войне до смерти И. В. Сталина (1945–1953). Весь спектр политических, общественных, социокультурных проблем данного периода специально рассматривался на Международной научной конференции в Твери в декабре 2014 года [39]. В вышедших за последнее время монографиях всесторонне проанализированы политические и идеологические кампании тех лет, на конкретно-историческом материале показаны политическая роль и действия в них отдельных личностей [30; 32; 40].

Сибирские ученые также вносят вклад в изучение общественно-политических проблем периода «позднего сталинизма» [3]. С. А. Папков изучил репрессивные кампании, проводившиеся на территории Сибири [35, с. 331–387]. А. Б. Коновалов затронул комплекс проблем в области культуры в свете действий партийной элиты по их решению [31]. Монография Е. С. Гениной посвящена кампании по борьбе с космополитизмом в Сибири [4]. Вышла также монография, касающаяся политических дел и разоблачений в Кузбассе в конце 1940-х – начале 1950-х годов, подготовленная Е. С. Гениной и С. В. Макарчуком [5]. В статье названных авторов проанализирована политическая культура комитетов ВКП(б) – КПСС Кузбасса в период борьбы с космополитизмом [33].

Эмпирической основой нашей работы являются известные из научной литературы факты и оценки культуры индивидуального политического действия коммунистов в «позднесталинский период» советской истории. Но главным источником стали впервые вводимые в научный оборот архивные документальные материалы, исходящие из областного, городских, районных комитетов ВКП(б) – КПСС Кузбасса и партийных комитетов первичных парторганизаций, содержащиеся в фондах Государственного архива Кемеровской области (ГАКО). Они представляют собой артефакты политической культуры комитетов ВКП(б) – КПСС Кузбасса и имеют форму протоколов и стенографических отчетов партийных конференций разного уровня, заседаний бюро и пленумов обкома, горкомов и райкомов, протоколов заседаний партбюро и партсобраний первичных парторганизаций, отчетов в высшие партийные инстанции, а также различных справок, информации и переписки.

По артефактам политической культуры можно судить о ее аксиосфере (системе ценностей). В рассматриваемое время в аксиосфере политической культуры партийных комитетов утвердились такие аксиологические доминанты, как непогрешимость марксистко-ленинской идеологии и коммунистической партии, непререкаемая вера в победу коммунизма, официальный патриотизм, коллективизм, вождизм. Они составили систему

базовых ценностей политической культуры не только партии в целом и ее партийных комитетов, но и индивидуальной политической культуры членов партии.

Делегаты партийных конференций всех уровней всегда единогласно голосовали за принятие приветственных писем «великому вождю», избрание И. В. Сталина и членов Политбюро ЦК в почетный президиум, торжественные рапорты вождю о трудовых успехах, принятие обязательств перед «товарищем Сталиным» по изучению его трудов. Укреплению вождизма, персонализма, культа личности, сакрализации партийно-государственной власти способствовали индивидуальные политические действия коммунистов, часто определяемые их внутренней политической культурой.

Это касалось не только партийной номенклатуры, но и рядовых коммунистов. Так, 28 июня 1950 года партийное собрание Кемеровского учительского института поставило вопрос «О работе т. Сталина “Относительно марксизма в языкознании”». Преподаватель Е. Г. Юров в своей речи отметил, что не все коммунисты поняли значение этой статьи, физики, например, считают, что положения статьи к ним не относятся. «Необходимо таких товарищей убедить в ошибочных их рассуждениях, – настаивал оратор. – Статья тов. Сталина поможет нам в практической работе по всем предметам». Результатом индивидуального политического действия преподавателя стало решение всей организации: «Положить работу т. Сталина как методологическую основу в работе всех кафедр института» [7, л. 204–205].

Иногда действия трудовых коллективов и возглавлявших их партийных организаций опережали в выражении верноподданнических чувств даже общепартийную линию. В 1948 году ЦК ВКП(б) осудил затею с клятвами в Кемеровской областной партийной организации, квалифицировав эту практику как «граничащую с политическим авантюризмом». Однако в связи с кончиной И. В. Сталина во многих общественных местах были вывешены плакаты с клятвой коллективов – дать больше угля, улучшить торговлю, общественное питание. Эта инициатива не была поддержана секретарем обкома КПСС Е. З. Разумовым, так как «невыполнение тех или иных конкретных обязательств делало многих трудящихся клятвопреступниками» [8, л. 38]. Индивидуальное политическое действие крупного партийного функционера проявилось в этом случае в русле поддержки центральных партийных решений, а не проявления партийно-государственного патриотизма.

В то же время общая партийная линия на воспитание патриотизма проводилась как насаждение любви к социалистической Родине, коммунистической партии и ее вождю. Пленум Кемеровского обкома ВКП(б), состоявшийся 11–12 января 1950 года, требовал от парторганизаций: «Подчинить политическую работу задачам дальнейшего повышения коммунистической сознательности трудящихся города и села, ликвидации пережитков капитализма в сознании людей, воспитанию каждого рабочего, колхозника и интеллигента в духе советского патриотизма, советской национальной гордости, в духе безграничной любви и преданности нашей Родине, большевистской партии, вождю и учителю товарищу Сталину» [9, л. 42].

Жесткое проведение данной линии часто вело к политической пассивности и преобладанию адаптивного поведения в политической культуре индивида, связанного с необходимостью приспосабливаться к объективным политическим условиям. Этому способствовали партийные и советские руководители – главные политические акторы сложившейся политической системы.

На XIII партийной конференции в Анжеро-Судженске в январе 1951 года обсуждался следующий факт. На одной из сессий городского совета рядовой коммунист Комаров осмелился покритиковать председателя горисполкома Юхова, заявив, что «городской исполнительный комитет и тов. Юхов очень слабо вникали в производственную деятельность шахт, заводов и предприятий». В отчетном слове Юхов заявил: «Ты что, тов. Комаров, против Советской власти? А шахты, заводы и предприятия – это разве не Советская власть нам дала…». «После этого заключения, – как сказано в материалах конференции, – тов. Комарову пришлось брать справку и доказывать, что он не против Советской власти, что он знает, что такое диктатура пролетариата и т. д.» [10, л. 29]. В результате подобного проявления культуры индивидуального политического действия руководителей у рядовых участников политического процесса развивались апатия, приспособленчество, пассивность.

Для политического поведения руководителей всех рангов стал характерен поиск среди своих подчиненных «антисоветски настроенных» и «политически неблагонадежных» элементов. На XVI городской партийной конференции в Ленинске-Кузнецком (август 1952 года) отмечалось, что в Восточном научно-исследовательском институте (ВостНИИ) на ответственных постах работают «не внушающие политического доверия» люди, которых зав. учебной частью Артеменко перетащил из Макеевского института, из которого они были изгнаны «по политическим мотивам». Сам же Артеменко в прошлом был снят с работы, и на него наложено «партийное взыскание». В свою очередь, Артеменко в речи на конференции заявил, что «кадры в институте действительно засорены. Вот, к примеру, научного работника т. Цветкова, я знаю, что он белогвардейский офицер, одно время был враждебно настроен к советской власти» [11, л. 42, 124]. Артеменко продолжал настаивать на своем политическом доносе, несмотря на заявление первого секретаря горкома Сегеды о том, что эти данные не подтверждены специально проводимой в отношении Цветкова партийной проверкой.

Любой проступок человека мог быть оценен партийно-советским начальством как «антисоветская» и «антипартийная» деятельность. Из доклада секретаря Анжеро-Судженского горкома тов. Макшанцева на заседании бюро горкома 26 июля 1950 года «Об аварии на стеклозаводе» следует, что «главный инженер завода Костоменос не только не принял необходимых мер к срочной ликвидации допущенной аварии на заводе, а больше того, не выполнил приказа директора завода о возвращении из отпуска и ликвидации аварии… Все это привело к тому, что Костоменос встал на антипартийный, антисоветский путь». Бюро горкома сняло с работы и исключило Костоменоса из партии [12, л. 142].

Жупел «антисоветизма» довлел как над рядовыми коммунистами, так и над руководителями. В выступлениях на партийных конференциях, бюро, собраниях постоянно говорилось о необходимости повышения политической бдительности, разоблачении классовых врагов, преодолении политической неустойчивости. Особенно зловеще это звучало из уст руководителей органов государственной безопасности, которым предоставлялось слово на каждой областной и городских конференциях.

Начальник Анжеро-Судженского городского отдела Министерства государственной безопасности Баранов в выступлении на XIV городской партконференции в январе 1952 года заявил о произведенных в городе арестах «ряда агентов англо-американских разведывательных органов». При этом начальник участка шахты 9/15 коммунист Петров, «вызванный на заседание Военного Трибунала, пытался всячески защитить одного из таких агентов американской разведки, характеризуя как хорошего работника шахты». Такое смелое и независимое от общего партийно-политического мейнстрима поведение характеризовалось как потеря политической бдительности, политическая неустойчивость и политическое ротозейство.

Тов. Баранов приводил и другие примеры связи коммунистов-руководителей с лицами, «не внушающими политического доверия». Так, секретарем начальника Анжерского шахтоуправления Боброва работала Дорошенкова, – «судившаяся в прошлом за контрреволюционную деятельность… Главный бухгалтер этого управления также непроверенная личность… Начальник участка Медведев – репатриант, строит свою работу так, что она граничит с вредительством». Сделав вывод о «политическом ротозействе» руководителей шахтоуправления, тов. Баранов перешел к анализу дел на шахте 9/15: «Вот, к примеру, взять коммуниста Кащеева – начальника ЖКО шахты 9/15. Последний окружил себя лицами, высланными из Львовской области за антисоветскую деятельность. Это ОУНовцы…». Далее Баранов остановился на городском руководстве: «Некоторые руководящие работники города, потеряв чувство бдительности, используют личными кучерами и домашними работниками лиц, не внушающих политического доверия… К примеру: у тов. Воронова домработница кулачка, у Прислегина (главный механик) кучер – немец…» [5, с. 80; 13, л. 23–25].

Подобным образом высказывался на VIII партийной конференции Юргинского района (январь 1952 года) исполняющий обязанности начальника районного отдела МГБ Маскаев: «Тов. Тихонов (народный судья. – *С. М.*, *Е. Г.*) окружил

себя подозрительными людьми, не видит, что около него проживают политически опасные люди. Например, Тихонов устроил у себя домохозяйкой бывшую шпионку, кучером у него выходец из кулацкой среды». Начальнику вторил секретарь парторганизации районного отдела МГБ тов. Кравчук: «Особенно возросло значение охраны государственной безопасности и социалистической отчизны в современных условиях, когда американо-английские президенты (претенденты. – *С. М.*, *Е. Г.*) на мировое господство проводят политику подготовки и развязывания мировой войны, политику угроз и шантажа в отношении нашей страны» [14, л. 34–35].

На VII Гурьевской городской партконференции в январе 1952 года вывод по вопросу о политической бдительности сделал начальник городского отдела МГБ тов. Нечаев: «Вопрос о бдительности… Недооценка этого мероприятия приводит к тому, что отдельные работники начинают заниматься делами, порочащими звание коммуниста-руководителя, вообще советского гражданина». Выступая вслед за Нечаевым, секретарь Гурьевского горкома ВКП(б) Снегирева по сути призвала руководство предприятий ставить партийно-политические вопросы выше хозяйственных: «Следующим большим недостатком является то, что еще мало уделяется внимания политической работе, а зачастую выдвигают на первый план хозяйственные вопросы. Тов. Бердиан (секретарь парткома Гурьевского металлургического завода. – *С. М.*, *Е. Г.*) в своем отчетном докладе на отчетно-выборном партийном собрании вопросам хозяйственной деятельности уделил 30 минут, а партийно-политическим вопросам всего 20 минут» [15, л. 21–22].

Культура индивидуального действия политических акторов в деле соблюдения политической бдительности отличалась крайним радикализмом. Из партии безжалостно исключались коммунисты с формулировками: «за скрытие своего социального прошлого», «за потерю политической бдительности», «за политическую неустойчивость». В отчете первого секретаря Анжеро-Судженского горкома партии тов. Хайбуллина на XIV городской партконференции отмечалось, «что отдельные секретари первичных парторганизаций принимают в партию людей недостаточно проверенных и даже не внушающих политического доверия. Бюро ГК ВКП(б) отказало 10 человекам в приеме их в кандидаты ВКП(б), в том числе с шахты 9/15 Маковскому – сыну кулака… Парторганизация Анжерского хлебокомбината приняла в партию Мельникова. Что из себя представляет этот Мельников – с 1926 по 1928 год имел собственное мыловаренное производство, полученное в наследство от отца, с 1928 по 1930 год занимался торговлей, был лишен избирательных прав и при призыве в Советскую Армию был зачислен в тыловое ополчение. Отказано в приеме в кандидаты ВКП(б) за политическую неподготовленность начальнику станции Анжерская тов. Токарь, старшему ревизору тов. Бирюкову из парторганизации треста “Анжероуголь”» [13, л. 53].

Даже после смерти И. В. Сталина продолжалась борьба за чистоту социального происхождения коммунистов и за остроту их политической бдительности, в которую активно вмешивались органы государственной безопасности и милиции. Из выступления начальника Гурьевского горотдела МВД тов. Хмурова на IX городской партконференции в августе 1953 года: «В ноябре 1952 года Гурьевским горкомом КПСС был принят в члены КПСС т. Лукин В. П., работающий начальником охраны металлургического завода. В отношении Лукина установлено, что его отец имел крупное кулацкое хозяйство… Дед Лукина – Лукин Василий Иванович до революции имел свой магазин, торговал крупными гуртами скота…». О секретаре горисполкома т. Рябышеве у Хмурова имелись следующие сведения: «Кроме этого у т. Рябышева налицо имеются элементы притупления политической бдительности и в своих связях совершенно неразборчив. К этому могут служить такие факты, когда он находится в дружественных отношениях со спецпоселенцами, высланными по политическим соображениям из Молдавской ССР…» [16, л. 48–49].

Корпоративная политическая культура партийных комитетов не предполагала их «засоренности» чуждыми социальными элементами. Из протокола XII Киселевской городской партконференции (январь 1952 года) следует: «При обсуждении кандидатур в члены Киселевского горкома ВКП(б) поступили отводы по кандидатуре тов. Рубина – начальника стройуправления № 5. Выступает тов. Юрищева – начальник отдела ка-

дров углемашзавода и требует автобиографическую справку о его социальном происхождении. Оказывается, что родители тов. Рубина были лишены избирательных прав. При открытом голосовании кандидатура тов. Рубина из списка тайного голосования по большинству голосов отведена…» [17, л. 64]. Данный случай показывает подчиненность индивидуального политического поведения коммунистов общему мейнстриму корпоративной политической культуры.

Руководители среднего и низшего звена, как правило, старались публично признать критику «сверху», частично переложив вину за «политические ошибки» на рядовых исполнителей и заверить руководство в их скорейшем исправлении. Редактор газеты «Борьба за уголь» Баринов ответил на XIV Анжеро-Судженской городской партконференции начальнику городского отдела МГБ Баранову: «Критика в адрес газеты “Борьба за уголь” правильная, справедливая, своевременная. Действительно, в газете часто допускаются грубые политические ошибки, много неточностей и искажений. Причина допуска этих ошибок кроется как раз в том, о чем говорил в своем выступлении тов. Баранов – ослаблении бдительности, в невнимательном отношении к своим обязанностям сотрудников редакции» [13, л. 37].

Корпоративная политическая культура партийных комитетов позволяла партийным руководителям областного масштаба даже обвинять нижестоящие партийные комитеты не только в «грубейших политических ошибках», но и в «антисоветчине». На той же партконференции в Анжеро-Судженске редактор областной газеты «Кузбасс» Е. З. Разумов обрушился с резкой критикой на местный горком партии: «Работа с самостоятельно изучающими основы Марксизма-Ленинизма Горкомом ВКП(б) и его отделом агитации и пропаганды пущена на самотек. Горком не руководит консультантами и не контролирует работу их. Отдел пропаганды в октябре месяце разослал пропагандистам города программу кружков по истории ВКП(б) повышенного типа. Этот документ (мне его сегодня показали) отпечатан с грубейшими политическими ошибками, с антисоветскими формулировками. Бюро горкома должно расследовать это и привлечь к суровой ответственности виновников» [10, л. 54]. Конференция подтвердила исключение из партии «за скрытие своего социального прошлого» четверых человек, «за потерю политической бдительности» – одного человека, «за политическую неустойчивость» – трех человек.

Мораль и культура индивидуального политического действия некоторых руководителей позволяла даже в хозяйственных, технических делах выискивать политическую подоплеку. Начальник Кемеровского областного управления МГБ Н. Ф. Илясов, выступая на XIII Киселевской городской партконференции, говорил о важности введения на шахтах технического «метода цикличности Головина»: «…многие руководители шахт при проведении в жизнь этого метода допускают преступный формализм. Они как деляги относятся к этому политически важному мероприятию… Если горком не наведет здесь порядка, указанные выше деляги опошлят или огрубят это очень важное мероприятие в деле нового подъема угледобычи и успешного выполнения взятых горняками Кузбасса в письме к товарищу Сталину социалистических обязательств» [18, л. 24].

Руководитель органов госбезопасности области ставил перед городской парторганизацией политические задачи культурного и агитационно-пропагандистского характера: «Нужно улучшить культурно-массовую и агитационную работу на предприятиях города и особо уделить внимание на молодых рабочих, которые недавно пришли на шахты, стройки и заводы. Нужно молодежь всегда держать в поле зрения партийным, профсоюзным и комсомольским организациям, чтобы они не могли попасть под влияние несознательных, вредных нам людей» [18, л. 28].

По окончании работы конференции коммунисты Киселевска единогласно проголосовали за принятие приветственного письма вождю: «Дорогой товарищ Сталин! Мы еще упорнее будем овладевать марксистско-ленинской теорией. Еще выше поднимем уровень массово-политической работы среди трудящихся, будем вести непримиримую борьбу против всех проявлений реакционно-буржуазной идеологии. Мы заверяем Вас, что большевики Киселевска с честью выполнят любое задание Центрального Комитета партии большевиков и вместе со всей партией под Вашим мудрым руководством будут самоотверженно бороться за великое дело партии Ленина-Сталина, за победу коммунизма в нашей стране» [18, л. 67].

Марксистско-ленинскую теорию, историю ВКП(б) и биографию И. В. Сталина массово изучали коммунисты, комсомольцы, беспартийные. Только в небольшом городке Тайга, по данным протоколов VI городской партийной конференции (1950), «при первичных партийных организациях созданы и работают 38 кружков по истории ВКП(б), 25 кружков по изучению биографии И. В. Сталина, 21 политшкола. В них обучается всего 1365 человек, в том числе: 773 коммуниста, 260 комсомольцев, 330 беспартийных» [33, с. 82].

Массовое насаждение партийно-государственной номенклатурой марксистско-ленинской идеологии, вождизма, официального патриотизма вызывало чувство протеста. Но он, тем более в провинции, в условиях политических репрессий не мог принять форму открытого диссидентства. Основополагающим фактором политической культуры личности этого периода стал нонконформизм, определяющий несогласие на ситуативно-бытовом уровне и ведущий к преобладанию «двуликости» в культуре индивидуального политического действия.

Нонконформизм индивидуального политического действия проявлялся в абсентизме – политическом бездействии, политическом неучастии и апатии. Из выступления начальника Беловского городского отдела МГБ тов. Пестова на XIII городской партконференции (март 1950 года) следует, что даже отвечающие за пропагандистскую, агитационно-массовую работу коммунисты формально относились к ней, а иногда ее вели люди, «не внушающие политического доверия». В городе «ни одна партийная организация не ставила вопроса о бдительности» [19, л. 54–55]. На очередной партконференция в феврале 1951 года отмечалось: «Партийные организации медучреждений еще слабо ведут борьбу с недостатками в работе, они малочисленны, врачей-коммунистов в городе только 7 из 95. Молодые врачи мало вовлекаются в активную общественную жизнь» [20, л. 123].

Абсентизмом врачей была озабочена XXIV Топкинская районная партконференция (февраль 1952 года): «Врачи слабо повышают свой деловой и политический уровень… Из 518 работников здравоохранения мы имеем только 20 человек членов и кандидатов ВКП(б), в том числе врачей – 4 человека… Здравоохранением слабо занимался и Райком партии. Партийные организации Райздравотдела и железнодорожной больницы малочисленны». Здесь же отмечался формализм в организации политической учебы: «Мы по существу не выполнили решения ЦК ВКП(б) “О работе Кемеровского обкома ВКП(б)” в вопросе организации самостоятельной учебы коммунистов. Систематическое чтение лекций в помощь изучающим марксистско-ленинскую теорию не организовано, большинство внештатных консультантов никакой работы не проводят» [21, л. 28, 55].

В начале 1953 года органы госбезопасности и областной комитет КПСС включились в поиск врагов советской власти в рамках общесоюзного «дела врачей». «Дело врачей» стало завершающей политической акцией кампании по борьбе с космополитизмом в СССР. В результате проверки комиссией обкома Сталинского государственного института для усовершенствования врачей был сделан вывод о том, что многие работники института не внушают политического доверия, причем из подготовленной справки видно, что профессор И. И. Карцовник, заведующий кафедрой нервных болезней, по мнению комиссии, допускал политические действия нонконформистского характера – он «грубо вульгаризирует и опошляет марксистско-ленинскую материалистическую теорию, извращает павловское физиологическое учение». Деятельность остальных сотрудников даже трудно отнести к какой-либо из форм индивидуального политического действия: профессор Л. Г. Школьников, заведующий кафедрой травматологии, «стремится протащить на работу в институт лиц еврейской национальности», муж профессора О. И. Шершевской, заведующей кафедрой глазных болезней, «арестован органами МГБ» [5, с. 130–135; 33, с. 87].

К прямому нонконформистскому действию следует отнести участие некоторых коммунистов в деятельности церкви и исполнении церковных обрядов. Эти действия проводились, как правило, скрыто от партийных организаций, так как вели к исключению из партии. Так, по данным обкома партии, только за третий квартал 1950 года «за соблюдение религиозных обрядов» из партии было исключено 58 человек [22, л. 2]. Следует отметить, что в конце 1940-х – начале 1950-х годов

произошло общее охлаждение взаимоотношений государства и религиозных конфессий.

Прокопьевский горком ВКП(б) подтвердил в марте 1950 года исключение из рядов партии М. А. Гукова за то, что он «ходил в церковь, где в качестве кума участвовал в крещении ребенка гражданки Скорняковой». Для исключения из партии было не обязательно совершать какое-либо антипартийное индивидуальное политическое действие. Тем же горкомом в январе 1950 года был исключен из партии В. А. Мотин за то, что «не по партийному относится к воспитанию своей семьи, вследствие чего допустил, что его жена в ноябре 1946 года окрестила своего ребенка» [23, л. 142–143]. Сам исключенный об этом факте ничего не знал, поскольку находился в командировке.

Любую, даже чисто деловую, хозяйственную связь с церковью партийные комитеты расценивали как антипартийное индивидуальное политическое действие. На одном из пленумов Беловского горкома ВКП(б) в 1952 году отмечалось: «Попадают под влияние церкви и некоторые коммунисты, как Иванов, Пономарев, Путинцев, о которых было сказано в докладе горкома ВКП(б) на 15 городской партийной конференции. Беловскому церковному совету было подано заявление коммунистом Пономаревым о выделении ему из церковной кассы 1 700 рублей… Коммунистом Ивановым сделана для церкви люстра…» [24, л. 12].

Антирелигиозная доминанта общепартийной политической культуры оказывала влияние на культуру индивидуального политического действия коммунистов, ориентированных на общепартийный мейнстрим. Согласно протоколу партсобрания Кемеровского учительского института от 27 февраля 1950 года, преподаватель Свиридов «находит необходимость развернуть антирелигиозную агитацию через школы среди родителей». Преподаватель Зелкин «говорит о необходимости проведения систематической антирелигиозной пропаганды, увязывая антирелигиозный материал с материалом каждой лекции» [17, л. 178–180].

В апреле 1950 года Сталинский горком ВКП(б) начал рассматривать персональные дела коммунистов, связанных с существовавшей в городе синагогой. Отдельные партийные и государственные функционеры, следуя общепартийной линии на борьбу с космополитизмом, пытались придать факту связи ответственных работников Кузнецкого металлургического комбината им. И. В. Сталина с синагогой политический, антисоветский характер.

Политизации «дела КМК» (1949–1952) способствовало нарастание экстремизма в культуре индивидуального политического действия некоторых партийных работников. В частности, секретарь партколлегии при Кемеровском обкоме ВКП(б) С. В. Носов в письме в Комиссию партийного контроля при ЦК ВКП(б) назвал конкретные фамилии коммунистов – евреев, поддерживавших синагогу, и настаивал на применении к ним репрессивных действий. Полученные указания «сверху», поддержанные органами МГБ, партийными комитетами и отдельными коммунистами привели в итоге к судебному процессу, прошедшему в Москве в сентябре 1952 года [5, с. 37–91; 33, с. 86–87].

Экстремизм, бескомпромиссность, доносительство, антисемитизм, политическая нечистоплотность, подданнический характер – все эти черты культуры индивидуального политического действия некоторых коммунистов нашли отражение также в делах о деятельности еврейских общин в Кемерове и Прокопьевске [5, с. 92–116].

Боязнь репрессий вела к преобладанию коллективного единомыслия в низовых парторганизациях и нивелированию индивидуального политического поведения, которое сводилось к безоговорочной поддержке принимаемых партсобраниями решений, часто продиктованных вышестоящими партийными и государственными органами. В марте 1951 года партсобрание Кемеровского драматического театра обсудило статью в газете «Кузбасс» «О серьезных недостатках в работе драматического театра», навеянную известным постановлением ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (от 26 августа 1946 года), и единогласно осудило главного режиссера Л. М. Меерсона за включение в репертуар «порочной» и «антисоветской» пьесы под названием «Среди бела дня» еврейских авторов Зискинда и Шатуновского. Л. М. Меерсон, еврей по национальности, был освобожден от должности, а назначенный новым

главрежем Амантов сосредоточился на постановке идеологически выверенных пьес советских авторов [33, с. 88].

Особо важным являлось индивидуальное политическое действие руководителей первичных партийных организаций. Но оно, как правило, было направлено на поддержку официальной партийной линии и проведение ее в жизнь. Так, на одном из партсобраний в 1952 году секретарь парткома Кемеровского театра музыкальной комедии Г. А. Лиров говорил о «засоренности» в прошлом репертуара театра «венскими безыдейными спектаклями», имея в виду классические мировые оперетты. Однако после указаний бюро обком ВКП(б) «наш театр совершенно отказался от венского репертуара и взял правильную линию на советский классический спектакль» [5, с. 25; 25, л. 31].

Ликвидацией жанра классической оперетты, очевидно, были недовольны многие актеры и зрители. Но это недовольство проявлялось в разговорах на домашних кухнях и не находило общественного проявления. Элементы открытого политического действия в период «позднего сталинизма» полностью сменились закрытым индивидуальным поведением, политической иммобильностью.

Культура индивидуального политического действия воинствующих коммунистов, наоборот, отличалась наступательностью и идеологической непримиримостью даже по отношению к лицам, лично не замеченным в идеологическом нонконформизме. Восприняв насаждаемую партийно-государственным аппаратом политическую культуру «железного занавеса», такие коммунисты задавали на партсобраниях вопросы вновь вступавшим в партию о проживавших за границей родственниках. Они дотошно расспрашивали у вступавших о материальном и социальном положении родственников, их взаимоотношениях с органами МВД – МГБ.

Достаточно посмотреть протоколы собраний первичной партийной организации Кемеровского государственного педагогического института за 1951–1953 годы. В некоторых из них особо отмечалось, что у принимавшихся в партию «из родственников за границей никого нет» [26, л. 50–51]. При приеме в партию т. Р. Г. Круссера на собрании 18 июля 1952 года было обращено внимание на то, что его отец в 1934 году был арестован органами НКВД по политической статье [40, с. 98]. Принятие его в партию, несмотря на это, явилось исключением. А. П. Сосновскому было отказано в приеме в партию, несмотря на его заявление: «Отец осужден в 1937 году органами НКВД, связи с ним не имею» [27, л. 113].

Тов. С. К. Голубевой при приеме в партию в 1953 году коммунисты пединститута с активной жизненной, партийной позицией и непримиримой культурой индивидуального политического действия задали вопросы: «Почему в год коллективизации (1929) Ваши родители покинули с/х и уехали на производство? Есть ли у Вас подтверждающий документ, что родители не были раскулачены?» [27, л. 101]. Из-за отсутствия такого документа коммунисты решили от приема С. К. Голубевой в партию воздержаться.

Таким образом, культура индивидуального политического действия коммунистов Кузбасса в рассматриваемый период определялась накопленным партией политико-культурным опытом и системой базовых ценностей политической культуры как партии в целом, так и ее региональных партийных комитетов. При этом роль парткомов всех уровней часто сводилась к трансляции норм культурных ценностей и политического поведения сакрализированного партийного центра и высшей партийно-государственной номенклатуры.

Культурно-поведенческие установки воспринимались средним и низшим звеном номенклатуры и передавались рядовым коммунистам, часть из которых, настроенная на общепартийный мейнстрим, восприняла экстремизм как основу культуры индивидуального политического действия и способствовала изгнанию из партии и репрессиям за малейшее нарушение сложившихся культурно-поведенческих норм и индивидуальных политических действий. Другая часть, лишенная возможности открытого политического действия, вынуждена была ограничиться проявлением нонконформизма и иммобильности. Политическое неучастие, абсентизм стали в период «позднего сталинизма» основой индивидуального политического действия большинства рядовых коммунистов Кузбасса.

Литература

1. Белгороков А., Пивоваров Р. Партийная культура в метафизическом измерении [Электронный ресурс]. – URL: http://maqazines/russ/ru/nz/2007/3/be7/html (дата обращения: 09.10.2018).
2. Бозаджиев В. Л. Политическая культура личности // Междунар. журн. прикл. и фундамент. исследований. – 2014. – № 3 (1). – С. 144–152.
3. Генина Е. С. Кампания по борьбе с космополитизмом в Сибири (анализ современной отечественной историографии проблемы) // Вест. Кемеров. гос. ун-та. – 2015. – № 1 (61), т. 3. – С. 139–146.
4. Генина Е. С. Кампания по борьбе с космополитизмом в Сибири (1949–1953). – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т, 2009. – 255 с.
5. Генина Е. С., Макарчук С. В. Борьба с космополитизмом: политические дела и разоблачения в Кемеровской области (1949–1953 годы). – Кемерово: КРИРПО, 2018. – 176 с.
6. Гончаров Д. В. Теория политического участия. – М.: Юрист, 1997. – 208 с.
7. Государственный архив Кемеровской области (ГАКО). – Ф. П-1436. – Оп. 1. – Д. 46.
8. ГАКО. – Ф. П-1. – Оп. 6. – Д. 28.
9. ГАКО. – Ф. П-75. – Оп. 2. – Д. 393.
10. ГАКО. – Ф. П-1. – Оп. 6. – Д. 1.
11. ГАКО. – Ф. П-127. – Оп. 16. – Д. 2.
12. ГАКО. – Ф. П-1. – Оп. 5. – Д. 147.
13. ГАКО. – Ф. П-1. – Оп. 6. – Д. 13.
14. ГАКО. – Ф. П-123. – Оп. 10. – Д. 2.
15. ГАКО. – Ф. П-119. – Оп. 10. – Д. 1.
16. ГАКО. – Ф. П-119. – Оп. 11. – Д. 1.
17. ГАКО. – Ф. П-81. – Оп. 10. – Д. 1.
18. ГАКО. – Ф. П-81. – Оп. 10. – Д. 2.
19. ГАКО. – Ф. П-88. – Оп. 10. – Д. 1.
20. ГАКО. – Ф. П-88. – Оп. 12. – Д. 1.
21. ГАКО. – Ф. П-35. – Оп. 12. – Д. 1.
22. ГАКО. – Ф. П-75. – Оп. 2. – Д. 390.
23. ГАКО. – Ф. П-75. – Оп. 2. – Д. 426.
24. ГАКО. – Ф. П-88. – Оп. 14. – Д. 15.
25. ГАКО. – Ф. П-444. – Оп. 1. – Д. 8.
26. ГАКО. – Ф. П-1436. – Оп. 1. – Д. 48.
27. ГАКО. – Ф. П-1436. – Оп. 1. – Д. 49.
28. Зимин В. А., Морозова Г. А. Партии – субъекты и носители политической культуры // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2014. – № 1 (23). – С. 111–117.
29. Капитонов Э. А., Зинченко Г. П. Корпоративная культура: теория и практика. – М.: Альфа-Пресс, 2005. – 352 с.
30. Кимерлинг А. С. Выполнять и лукавить: политические кампании поздней сталинской эпохи. – М.: Высш. шк. экономики, 2017. – 217 с.
31. Коновалов А. Б. Культурные потребности регионов Западной Сибири в представлениях партийного руководства эпохи «позднего сталинизма» (1945–1953 годы) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 87–96.
32. Костырченко Г. В. Сталин против «космополитов». Власть и еврейская интеллигенция в СССР. – М.: Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), Фонд Первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2009. – 415 с.
33. Макарчук С. В., Генина Е. С. Политическая культура комитетов ВКП(б) – КПСС Кемеровской области в период борьбы с космополитизмом. Конец 1940-х – начало 1950-х годов // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 46. – С. 80–92.
34. Окатов А. В., Соловьев Д. А. Понятие и виды корпоративной культуры // Вестн. Тамбов. гос. ун-та. Сер.: Общ. науки. – 2017. – Т. 3, вып. 3 (11). – С. 35–47.
35. Папков С. А. Обыкновенный террор. Политика сталинизма в Сибири. – М.: РОССПЭН, 2012. – 440 с.
36. Плотников Т. В. Политическое поведение в России (социально-философский анализ): дис. … д-ра филос. наук. – Ростов н/Д.: РГУ, 2004. – 356 с.

37. Пфетцер С. А. Теоретико-методологические основания анализа проблемы политического участия // Вестн. Кемеров. гос. ун-та. – 2013, – № 3 (55), т. 1. – С. 103–110.
38. Сафаров И. Ю. Основные факторы формирования политической культуры личности: автореф. … дис. канд. филос. наук. – М.: МГИК, 1991. – 26 с.
39. Советское государство и общество в период позднего сталинизма. 1945–1953 годы: мат-лы VII Междунар. науч. конф. – Тверь, 4–6 дек. 2014 года. – М.: Полит. энцикл., Президентский центр Б. Н. Ельцина, 2015. – 719 с.
40. Тихонов В. В. Идеологические кампании «позднего сталинизма» и советская историческая наука (середина 1940-х – 1953 год) – М.; СПб.: Нестор-История, 2016. – 424 с.
41. Шейн Э. Х. Организационная культура и лидерство. – СПб.: Питер, 2002. – 336 с.

References

1. Belgorokov A., Pivovarov R. *Partiynaya kul'tura v metafizicheskom izmerenii [Party culture in the metaphysica dimension]*. (In Russ.). Available at: http://maqazines/russ/ru/nz/2007/3/be7/html (accessed 09.10.2018).
2. Bozadzhiev V.L. Politicheskaya kul'tura lichnosti [Political culture of personality]. *Mezhdynarodnyy zhurnal prikladnykh i fundamentalnykh issledovaniy [International magazine applieds and foundation research]*, 2014, no. 3 (1), pp. 144-152. (In Russ.).
3. Genina E.S. Kampaniya po bor'be s kosmopolitizmom v Sibiri (analiz sovremennoy otechestvennoy istoriografii problemy) [Campaign against cosmopolitanism in Siberia (analysis of modern Russian historiography of the problem)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Kemerovo State University]*, 2015, no. 1 (61), vol. 3, pp. 139-146. (In Russ.).
4. Genina E.S. *Kampaniya po bor'be s kosmopolitizmom v Sibiri (1949-1953) [Campaign against cosmopolitanism in Siberia (1949-1953)]*. Kemerovo, Kemerovo State University Publ., 2009. 255 p. (In Russ.).
5. Genina E.S., Makarchuk S.V. *Bor'ba s kosmopolitizmom: politicheskie dela i razoblacheniya v Kemerovskoy oblasti (1949–1953) [The fight against cosmopolitanism: political affairs and exposures in the Kemerovo region (1949-1953)]*. Kemerovo, KRIRPO Publ., 2018. 176 p.
6. Goncharov D.V. *Teoriya politicheskogo uchastiya [Theory of Political Participation]*. Moscow, Yurist Publ., 1997. 208 p. (In Russ.).
7. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-1436, Op. 1, D. 46. (In Russ.).
8. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-1, Op. 6, D. 28. (In Russ.).
9. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-75, Op. 2, D. 393. (In Russ.).
10. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-1, Op. 6, D. 1. (In Russ.).
11. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-127, Op. 16, D. 2. (In Russ.).
12. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-1, Op. 5, D. 147. (In Russ.).
13. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-1, Op. 6, D. 13. (In Russ.).
14. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-123, Op. 10, D. 2. (In Russ.).
15. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-119, Op. 10, D. 1. (In Russ.).
16. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-119, Op. 11, D. 1. (In Russ.).
17. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-81, Op. 10, D. 1. (In Russ.).
18. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-81, Op. 10, D. 2. (In Russ.).
19. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-88, Op. 10, D. 1. (In Russ.).

20. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-88, Op. 12, D. 1. (In Russ.).
21. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-35, Op. 12, D. 1. (In Russ.).
22. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-75, Op. 2, D. 390. (In Russ.).
23. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-75, Op. 2, D. 426. (In Russ.).
24. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-88, Op. 14, D. 15. (In Russ.).
25. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-444, Op. 1, D. 8. (In Russ.).
26. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-1436, Op. 1, D. 48. (In Russ.).
27. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State Archive of the Kemerovo Region]*, F. P-1436, Op. 1, D. 49. (In Russ.).
28. Zimin V.A., Morozova G.A. Partii – sub"ekty i nositeli politicheskoy kul'tury [Parties – subjects and carriers of political culture]. *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl' [Historical and socio-educational thought]*, 2014, no. 1 (23), pp. 111-117. (In Russ.).
29. Kapitonov E.A., Zinchenko G.P. *Korporativnaya kul'tura: teoriya i praktika [Corporate culture: theory and practice]*. Moscow, Alfa Press, 2005. 352 p. (In Russ.).
30. Kimerling A.S. *Vypolnyat' i lukavit': politicheskie kampanii pozdney stalinskoy epokhi [Perform and dissemble: political campaigns of the late Stalinist era]*. Moscow, Vyssh. shkola ekonomiki Publ., 2017. 217 p. (In Russ.).
31. Konovalov A.B. Kul'turnye potrebnosti regionov Zapadnoy Sibiri v predstavleniyakh partiynogo rukovodstva epokhi «pozdnego stalinizma» (1945-1953) [Cultural needs of the regions of Western Siberia in representation party leadership of the era of "late stalinism" (1945-1953)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 40, pp. 87-96.
32. Kostyrchenko G.V. *Stalin protiv "kosmopolitov". Vlast' i evreyskaya intelligentsiya v SSSR [Stalin against "cosmopolitans". Power and the Jewish intelligentsia in USSR]*. Moscow, Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN); Fond Pervogo Prezidenta Rossii B.N. Eltsina Publ., 2009. 415 p. (In Russ.).
33. Makarchuk S.V., Genina E.S. Politicheskaya kul'tura komitetov VKP(b) – KPSS Kemerovskoy oblasti v period bor'by s kosmopolitizmom. Konets 1940-kh – nachalo 1950-kh godov [Political Culture of the Committees of the CPSU (B.) – CPSU Kemerovo region during the fight against cosmopolitanism. Late 1940s - early 1950s]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 46, pp. 80-92.
34. Okatov A.V., Solovyev D.A. Ponyatie i vidy korporativnoy kul'tury [Concept and types of corporate culture]. *Vestnik Tambovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Obshchestvennye nauki [Tambov. state university. Series: total science]*, 2017, vol. 3, iss. 3(11), pp. 35-47. (In Russ.).
35. Papkov S.A. *Obyknovennyy terror. Politika stalinizma v Sibiri [*Ordinary terror. The policy of Stalinism in Siberia*]*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2012. 440 p. (In Russ.).
36. Plotnikov T.V. *Politicheskoe povedenie v Rossii (sotsial'no-filosofskiy analiz): diss. ...dokt. filos. nauk [Political behavior in Russia (socio-philosophical analysis). Diss. ... Dr. of Philosophical Sciences]*. Rostov-na-Donu, RGU Publ., 2004. 356 p. (In Russ.).
37. Pfettser S.A. Teoretiko-metodologicheskie osnovaniya analiza problemy politicheskogo uchastiya [Theoretical and methodological foundations of the analysis of the political problem participation]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Kemerovo State University]*, 2013, no. 3(55), vol. 1, pp. 103-110. (In Russ.).
38. Safarov I.Yu. *Osnovnye faktory formirovaniya politicheskoy kul'tury lichnosti: avtoref. dis. ...kand. filos. nauk [The main factors in the formation of the political culture of the individual. Author's abstract of diss. PhD in philosophy]*. Moscow, MGIK Publ., 1991. 26 p. (In Russ.).
39. Sovetskoe gosudarstvo i obshchestvo v period pozdnego stalinizma. 1945-1953. [The Soviet state and society in the period of late Stalinism. 1945-1953]. *Materialy VII mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Tver, 4-6 dekabrya 2014 goda [Materials VII international scientific conference]*. Moscow, Politicheskaya entsiklopediya; Prezidentskiy tsentr B.N. Eltsina Publ. 2015. 719 p. (In Russ.).

40. Tikhonov V.V. *Ideologicheskie kampanii "pozdnego stalinizma" i sovetskaya istoricheskaya nauka (seredina 1940-kh – 1953 god) [The ideological campaigns of "late stalinism" and the Soviet historical science (mid. 1940s-1953)]*. Moscow, St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2016. 424 p. (In Russ.).
41. Sheyn E. Kh. *Organizatsionnaya kul'tura i liderstvo [Organizational culture and leadership]*. St. Petersburg, Peter Publ., 2002. 336 p. (In Russ.).

УДК 77. 04

СОВРЕМЕННОЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО: МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И НОВАЦИЯМИ

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

Фотографическое искусство стало важным фактором функционирования современной художественной культуры. Его традиционное направление продолжает развивать и обогащать художественно-эстетические ценности, накопленные фотоискусством ранее. Еще одно направление современного фотоискусства – постмодернистское, актуализирует совершенно иную художественную парадигму, направленную на отрицание этих ценностей и утверждение идей концептуализма. Одновременное существование данных художественных стратегий формирует общую картину их отношений в фотоискусстве, выявляя художественно-эстетические особенности каждого феномена. Цель настоящего исследования заключается в том, чтобы выявить совокупность связей традиционного и концептуального направлений в искусстве фотографии, обозначить точки их соприкосновения и противостояния. Для достижения данной цели использованы культурно-исторический и компаративный методы. Значительная часть работы посвящена изучению исторического эволюционирования художественно-эстетических парадигм фотографического искусства. Проделанный анализ позволил сформулировать следующее утверждение: каким бы новациям ни подвергалась художественная фотография на протяжении своего развития, она все это время продолжала утверждать художественно-эстетическую ценность своих фотографических произведений. Современное концептуальное фотоискусство постмодернистского периода, напротив, девальвировало эту художественно-эстетическую ценность фотопроизведений, превратив самих фотохудожников в инженеров-конструкторов концептуального пространства, попутно нивелировав их фотографическое мастерство. Вместе с тем в статье отмечается, что взаимоотношения традиционного и концептуального в художественной фотографии носят диалектический характер. Эти два направления, отрицая друг друга, тем не менее, находят точки соприкосновения как на созидательном, так и на экспозиционном уровне. В работе констатируется, что доминирующей художественной стратегией в современном фотоискусстве остается традиционная его форма, тогда как концептуально-художественная парадигма, как элитарное явление, все еще находится на периферии эстетического сознания массовой аудитории, несмотря на очевидный рост ее популярности в настоящее время. Автор приходит к выводу о том, что традиционное фотоискусство, использовав опыт классических визуальных искусств, сумело отчасти сформировать свои мемориальные центры (фотомузеи, фотогалереи, фотоцентры и т. д.), где хранятся и становятся общественным достоянием наиболее известные фотографические произведения. Тем не менее главными формами сохранения художественного фотографического наследия стали, благодаря связи с издательско-полиграфической деятельностью, фотокниги, фотоальбомы, фотографические каталоги и т. д.

Ключевые слова: современное фотоискусство, традиционное фотоискусство, концептуальное фотоискусство, взаимодействие фотографических парадигм, эволюция фотоискусства, фотографическое произведение, постмодернизм, художественная стратегия, мемориальные фотографические формы.

CONTEMPORARY PHOTOGRAPHIC ART: BETWEEN TRADITION AND INNOVATION

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

Photographic art has become an important factor in functioning of modern art culture. Its traditional direction continues to develop and enrich the artistic and aesthetic values accumulated by photography earlier. Another direction of modern photography, postmodern, actualizes a completely different artistic paradigm, aimed at denying these values and affirming the ideas of conceptualism. The simultaneous existence of these artistic strategies forms a general picture of their relations in photography, revealing the artistic and aesthetic features of each phenomenon. The purpose of this research is to identify a set of connections between traditional and conceptual trends in the art of photography, to identify the "points" of their contact and opposition. To achieve this goal, we used cultural historical and comparative methods. A significant part of the work is devoted to the study of the historical evolution of artistic and aesthetic paradigms of photographic art. The analysis made it possible to formulate the following statement: no matter what innovations artistic photography was subjected to during its development, it continued to assert the artistic and aesthetic value of its photographic works all this time. Modern conceptual photography of the postmodern period, on the contrary, devalued this artistic and aesthetic value of photographic works, turning the photographers themselves into design engineers of the conceptual space, simultaneously leveling their photographic skills. At the same time, the article notes that the relationship between the traditional and the conceptual in art photography is dialectical. These two directions, while denying each other, nevertheless find common ground, both on the creative and expositional level. The paper states that the dominant artistic strategy in modern photography remains in its traditional form, while the conceptual and artistic paradigm, as an elite phenomenon, is still on the periphery of the aesthetic consciousness of the mass audience, despite the obvious growth of its popularity now. The author concludes that traditional photography, using the experience of classical visual arts, has managed to form its own memorial centers (photo museums, photo galleries, photo centers, etc.), where the most famous photographic works are stored and become public property. Nevertheless, the main forms of preserving the artistic photographic heritage have become, due to the connection with publishing and printing activities, photo books, photo albums, photographic catalogs, etc.

Keywords: modern photo art, traditional photo art, conceptual photo art, interaction of photographic paradigms, evolution of photo art, photographic work, postmodernism, artistic strategy, memorial photographic forms.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-193-201

Сегодня употребление понятия «фотографическое искусство» требует определенных оговорок. Что имеет в виду исследователь, изучающий это явление – традиционные формы авторского фотографического выражения или актуальные художественные стратегии в сфере современной фотографии? Это чрезвычайно важно как для теории, так и для практики современного фотографического искусства.

Дело в том, что в искусстве вообще (в том числе фотоискусстве) за последнее столетие произошли радикальные изменения. До начала XX века ситуация в этой сфере была более или менее однозначной. В традиционном классическом искусстве доминировал художник-творец, который создавал художественные образы, воплощенные в художественных произведениях. Однако дальше искусство в целом стало менять свой историче-

ский облик, свои взаимоотношения с аудиторией, размывать свои границы, экспериментировать и т. д., то есть искусство подверглось коренной трансформации, продолжая это делать и в настоящее время.

Аналогичные процессы, естественно, затронули и фотографическое искусство. С начала и до середины XX века фотография обретала свою эстетическую автономию, осознавала свои сильные и слабые стороны в плане художественного самовыражения. В этот исторический период стало очевидным, что магистральный путь развития художественной фотографии лежит в плоскости утверждения ее природных свойств, а именно в особой реалистичности (документальности) фотографических образов («фотореализм») и их мгновенного отображения на изобразительной плоскости кадра. Именно в этот период были созданы выдающиеся образцы фотографического искусства.

Однако набирающий в середине XX века силу постмодернизм и провозглашение многими теоретиками конца классического искусства не только видоизменили художественную фотографию, но даже поставили ее в авангард революционных трансформаций современного искусства. Сегодня можно констатировать, что современное фотографическое искусство несет в себе одновременно две разнонаправленные художественные парадигмы – традиционную (классическую) и нетрадиционную (концептуальную).

Каждая из этих парадигм изучена и изучается с точки зрения исторического эволюционирования различных стилей, языка фотографического творчества, доминирующих эстетических подходов и т. д. В русскоязычной литературе следует отметить такие работы, как: С. Морозов «Творческая фотография» (1985) [13], В. Михалкович, В. Стигнеев «Поэтика фотографии» (1990) [12], А. Лапин «Фотография как…» (2004) [10], «Фотография: Проблемы поэтики» (2008) [18], Н. Сосна «Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное» (2011) [17], О. Гавришина «Империя света» (2011) [5], В. Левашов «Лекции по истории фотографии» (2012) [11], А. Вершовский «Стрит-фотография: Открытие плоскости» (2012) [4], Н. Подольский «Ген художника в фотографической реальности» (2013) [14] и т. д.

В зарубежной литературе знаковыми трудами по искусству фотографии являются такие работы, как: С. Сонтаг «О фотографии» (2013) [16], Р. Краусс «Фотографическое: опыт теории расхождений» (2014) [9], А. Руйе «Фотография. Между документом и современным искусством» (2014) [15], Д. Берджер «Фотография и ее предназначение» (2014) [1], А. Картье-Брессон «Воображаемая реальность» (2015) [7], Б. Бэрнбаум «Сущность фотографии» (2016) [3], Ш. Коттон «Фотография как современное искусство» (2020) [8] и т. д.

Вместе с тем отношения и взаимодействие этих двух ветвей фотографического искусства: традиционного и актуального (концептуального) – изучены относительно слабо, особенно применительно к современной ситуации. Таким образом, цель настоящей работы заключается в том, чтобы выявить эти точки взаимодействия и обозначить совокупность связей классического и неклассического направлений в искусстве фотографии. Для достижения данной цели использованы культурно-исторический и компаративный методы.

В развитии фотографического искусства можно выделить тенденции, аналогичные становлению искусства в целом. Есть в ней свой период традиционного существования, авангарда, модернизма, постмодернизма и т. д.

С момента своего возникновения и всю вторую половину XIX века фотография пыталась утвердиться в статусе явления искусства, главным образом, через использование постановочного метода. Именно он позволял очистить фотографическое изображение от всего случайного, придать визуальному образу лаконизм, композиционную завершенность, максимальную выразительность, так как это происходит в традиционных изобразительных искусствах, например, в живописи. Этому способствовало и использование ретуши. Еще одной причиной развития постановочности в начальный период становления искусства фотографии стало ее техническое несовершенство, не позволяющее фиксировать в кадре движущиеся элементы изображения. Отсюда в сфере фотографии возникает режиссура реальных жизненных процессов.

Последнее десятилетие XIX века и первое десятилетие XX века характеризуются появлением в фотоискусстве такого направления, как пиктори-

ализм (живописность). Формообразующим идеалом фотографического пикториализма становится живописный импрессионизм с его нечеткостью и размытостью изображений, тогда как в содержательно-смысловом отношении он ближе всего соотносится с символизмом. Искусство фотографии еще дальше отходит от своей документальной природы и смещается к еще большей условности фотографических образов. Происходит это вследствие акцентировки творческих усилий фотографов на обработке позитива и отчасти негатива, которые осуществляются рукотворным способом. Необходимо отметить, что на этом пути фотографам удается достичь достаточно впечатляющих результатов, ставящих их на один уровень с настоящими художниками.

Дальнейшая эволюция фотографического искусства в 20–30-е годы XX столетия связана с художественными опытами представителей авангардистско-модернистского направления. При этом важным является тот факт, что их художественное моделирование опиралось на возможности «прямой фотографии» (direct photography), не искаженной различными рукотворными манипуляциями, как это было в фотографическом пикториализме. В этот период происходит новое осознание значимости *процесса* фотографической съемки, то есть она становится ведущим фактором формирования фотообраза, в котором решающее значение приобретают оптические системы фотокамер, но не только они. Прямая фотография в обозначенное историческое время выглядит качественно иной: она не подражательна, как раньше, не копирует пассивно объекты внешнего мира, а активно демонстрирует к ним свое авторское отношение, субъективные идеи и предпочтения.

Палитра изобразительно-выразительных средств авангардно-модернистской фотографии обогащается такими изобразительными приемами, как: крупный план (деталь), диагональное построение композиции кадра, использование резкорисующей оптики, верхний и нижний ракурсы и т. д. В целом все это характеризует изобразительный и эстетический стиль авангардистско-модернисткой фотографии в данный период, который еще называют «Новым видением». Естественно, что этот стиль имеет свои разновидности и ответвления. В Европе наиболее интересным направлением этого плана становится течение «Новая вещественность», которое также вписывается в общую эстетическую модель нового фотографического видения, ориентированного на предельно реалистическое отображение окружающей действительности, хотя это течение и позиционировало себя как модернистский дискурс. В США «Новое видение» представляло такое течение, как «Формализм», в котором господствовал показ природных форм и форм человеческого тела. И европейскую «новую вещественность», и американский формализм объединяло стремление фотографов расценивать свое творчество вне рамок искусства, утверждая основные эстетические принципы, которые исходили из внутренней фотографической практики своих единомышленников.

В рамках эпохи авангардизма-модернизма фотография впервые выступила как равноправный художественно-эстетический медиум. В ее художественную практику вошел новый метод фотографического творчества – фотомонтаж, включающий в себя множественное экспонирование отдельно снятых фотоизображений в плоскости единого кадра-картины. Его дополнял и получивший в то время популярность метод фотограммы. Оба эти метода соответствовали духу того времени, в котором господствовали идеи художественного конструктивизма и промышленной эстетики.

Обозначенные выше методы, а также соляризация (негатив и позитив вместе), оптическая деформация при печати фотографий и визуальное искажение при съемке с использованием оптически активных сред органично легли на другую художественную идеологию того времени, которая получила название «фотографический сюрреализм». Естественно, что он теснейшим образом связан с общим движением сюрреализма, главным источником творчества которого является психическое бессознательное. Сюрреалистическая фотография представляла собой сплав естественного, натурального и психического (чувственного) или документального и воображаемого. Именно этот сплав и составлял главный предмет творчества фотографических сюрреалистов, который можно, наверно, обозначить как сверхъестественное. Художественное конструирование этого сверхъестественного происходило, как было сказано выше, с помощью изменения внешних ка-

честв фотографического образа, с одной стороны, а с другой – посредством «погружения» фотографий в определенный контекст, который нередко создавался пояснительным текстом или подписями. В этом случае зритель имел дело с так называемой сюрреалистической фотодокументалистикой.

Параллельно с авангардистско-модернистскими течениями в сфере художественной фотографии активно пробивала себе дорогу и документальная фотография. Документальная фотография – это, прежде всего, социальная фотография момента, неожиданно и образно раскрывающего суть жизненных явлений. Ее прародительницей можно считать журналистскую фотографию, направленную, главным образом, на консолидацию общества, то есть на формирование общественного мнения. Художественная документальная фотография старалась освободиться и дистанцироваться от этой миссии, привлекая внимание зрителей к субъективным образам, базирующимся на общечеловеческих ценностях. Она становится инструментом художественного исследования жизни человеческих сообществ, в котором центральное место занимает искусство факта. Этот сдвиг знаменовал собой снижение значимости документализма и усиление эстетического начала, художественного самовыражения в фотографическом творчестве. Следует подчеркнуть, что эта художественно-эстетическая трансформация наиболее адекватно соотносится с природой фотографического медиума, его специфическими возможностями. Жизненная реальность в документальной художественной фотографии с точки зрения знакового отображения – индексальна, то есть связана с фотографическим изображением непосредственно по принципу следа и его отпечатка. При этом авторское художественное видение реализуется посредством фотографической камеры, мгновенно и незаметно фиксирующей уникальные и неповторимые явления динамически развивающейся жизненной реальности. Художественно-документальная фотография достигает апогея своего развития в период 50–60-х годов XX столетия.

Обозначенный выше исторический экскурс художественно-эстетических парадигм фотографии понадобился нам для того, чтобы осмыслить и представить общую картину современного фотоискусства. Говоря о современности применительно к искусству, мы будем иметь в виду период так называемого постмодернизма, который активно заявил о себе с начала 70-х годов XX века. Что такое постмодернизм? Обратимся для ответа на этот вопрос к мнению одного из авторитетов в этой области: «Постмодернизм – это прежде всего ощущение и осознание бытия, культуры, мышления как игры, то есть чисто и исключительно эстетический (а иногда даже и эстетский) подход ко всему и вся в цивилизационно-культурных полях…» [2, с. 405]. Постмодернизм в искусстве опирается не на традиционные эстетические категории: прекрасное, безобразное, возвышенное, – а на маргинально-периферические для традиционной эстетики феномены – игры и иронии.

Взаимоотношения между фотографией и современным (постмодернистским) искусством складывались различным образом. Одной из форм стало использование фотографической технологии для нужд репродуцирования и тиражирования уже существующих изображений. Как известно, цитатность наиболее распространенный прием современного искусства. Фотография с ее точностью и реалистичностью стала для этой цели идеальным средством. Другой востребованной формой использования фотографии в акционистских дискурсах современного искусства можно назвать фотодокументирование представлений перформанса и хепенинга. Именно фотодокументирование этих акционистских представлений стимулировало новый всплеск развития постановочной фотографии как разновидности современного искусства. Еще одной формой взаимодействия фотографии и современного искусства стало возникновение фотографического гиперреализма. Он представляет собой фотографическую методологию, ориентированную на максимально объективное воспроизведение исходной фактуры, предельно отчуждённой от зрителя, которая затем вручную заново воспроизводится в увеличенном виде с помощью красок.

Ни фоторепродуцирование, ни фотодокументирование, ни фотографическая деятельность, ориентированная на гиперреализм, не позиционируют фотографию в современном постмодернистском искусстве как самодостаточный художественно-эстетический феномен. Ее роль в этом пространстве носит вспомогательный характер.

Фотография является важным, но не определяющим средством современного искусства. В отличие от предыдущих художественно-эстетических стратегий, где эстетическая ценность фотографических произведений не подвергалась сомнению, в современном искусстве такая категория нивелируется вообще. Ее заменяет акт зрительского восприятия, посвященного в концептуальное мышление субъекта, прерывающего функциональный контекст вещи (предмета), действия. Из данного утверждения вытекают как минимум два следствия.

Первое. Постмодернистский дискурс не требует от фотографа современного искусства профессиональных знаний и умений, то есть фотографического мастерства (ремесла). Фотохудожник в традиционном понимании этого слова в принципе не нужен современному искусству, его роль мыслится, по выражению одного из теоретиков прошлого, «как участника общего производственного процесса»: инженера, рабочего-мастера и т. п. [6]. Соответственно, современное искусство, будучи концептуальным, не предъявляет серьезных художественных требований к произведениям фотоискусства, концентрируя внимание зрителей на самом процессе возникновения его идеи, на рефлексии его функционирования в концептуальной среде. Такие фотопроизведения создаются в расчете на единичное потребление, их эстетическая ценность относительна, они ничего не выражают сами по себе, реализуясь функционально лишь в определенном контексте.

Второе. Важная особенность современной художественной фотографии состоит в том, что она представляет собой обособленную элитарную сферу, в которой существуют свои авторы (маэстро), профессиональные оценщики и теоретики (кураторы), различные мероприятия (выставки, конкурсы), музеи и центры, рыночные отношения и т. д. Вся эта деятельность «крутится» вокруг некой касты «посвященных», проникнувших в особые правила и тайны игры в концептуальной среде. Сами по себе фотографические работы в этой среде с точки зрения формально-содержательной достаточно тривиальны, примитивны и часто эстетически не выразительны. Однако, будучи синтезированы с возможностями словесного текста, условиями экспонирования, данные фотографии приобретают определенное значение в сознании реципиента, что говорит о дематериализации фотографического творчества.

Каким образом традиционная художественная фотография, в том числе и авангардно-модернистская, а не только документально-художественная и постановочная (фешн-фотография, портретная), соотносится сегодня с концептуальным фотографическим искусством?

Прежде всего следует отметить, что традиционная художественная фотография продолжает активно развиваться, несмотря на провозглашенную в 60-х годах XX столетия смерть традиционного искусства в целом. Эта смерть или конец искусства выражалась в том, что представители художественной практики нарождающегося постмодернизма и его теоретики не чувствовали необходимости продвигать старую идею автономизации традиционных видов искусства. Им казалось важнее, опираясь на игру и самоиронию, раздвинуть (порушить) границы этих искусств, попутно уничтожив эстетическую ценность их произведений. Эта революционно-экспериментаторская парадигма и породила то, что сегодня мы называем современным концептуальным искусством. Насколько популярно и распространено это искусство в современном обществе? Как мы уже отмечали выше, это достаточно узкое и элитарное направление в общемировом художественном пространстве, имеющее различную степень развитости в отдельных странах и континентах. Тем не менее оно позиционирует себя весьма активно, завоевывая все больше своих сторонников. Сегодня, на наш взгляд, происходит перевоспитание зрительской аудитории, ее настойчиво заставляют встречаться с актуальным, а не традиционным! Означает ли это, что современное искусство победит и традиционные ценности канут в небытие, в том числе и традиционная художественная фотография?

По нашему мнению, этого никогда не произойдет. Дело в том, что художественно-эстетическая образность, заложенная в произведениях традиционного фотоискусства (как и искусства в целом), будет и дальше востребована зрителями, потому что она удовлетворяет их глубинным потребностям в *чувственно-эмоциональном* переживании представленного арт-объекта. Предназначение фотографии в современном концепту-

альном фотоискусстве, напротив, состоит в том, чтобы активизировать у зрителей *рационально-интеллектуальную* сферу в процессе ее восприятия. Налицо две взаимодополняющие тенденции, но, по нашему мнению, далеко не равнозначные. Одна из них – элитарная – ориентирована, главным образом, на новации, эксперимент, ломку традиционного в искусстве, тогда как традиционно-классическое (наиболее массовое) направление, наоборот, тяготеет к внутренней автономии, сохранению и умножению своих художественно-эстетических ценностей. Более того, совершенно очевидно, что современное концептуальное искусство нуждается в традиционной фотографической практике, потому что черпает из него свои «сюжеты», свой материал. Точно также традиционное фотоискусство не может полноценно существовать и развиваться без художественного пространства, где есть место художественному эксперименту и новации.

Сегодня нередко можно услышать суждение о том, что нет смысла продолжать художественную практику традиционного фотографического искусства, потому что вряд ли оно может достигнуть высокого уровня прежних фотографических произведений, ставших уже классическими. К тому же стоит ли воспроизводить уже существующие в огромном количестве художественные эталоны и следовать философии искусства, онтологическим основанием которой служит лишь его миметическая природа? На наш взгляд, если современные образцы традиционного фотографического искусства и уступают историческим прототипам, то все равно они востребованы сегодняшней аудиторией и продолжают воздействовать на нее своим мощным художественно-эстетическим потенциалом, выполняя тем самым свою социальную функцию. При этом нужно иметь в виду, что приращение ядра художественно-эстетических ценностей в традиционном искусстве происходит достаточно медленно. И никто не может сказать с уверенностью, что будет в будущем. Возможно, что отдельные произведения фотоискусства, выдержав испытание временем и пройдя сквозь социально-художественные фильтры, обогатят его ценностное ядро новыми творческими достижениями, которые аккумулируются в специально созданных для этого учреждениях.

Для традиционных изобразительных искусств (живописи, графики, скульптуры и т. д.) такими учреждениями становились музеи, галереи, фонды и т. п. Что касается художественной фотографии, то лишь незначительная часть произведений фотографического искусства аккумулировалась и сохранялась в подобных учреждениях, преимущественно американских. Фотографическое искусство за время своего существования так и не сформировало разветвленную и устойчивую сеть мемориальных центров, где зритель мог бы регулярно встречаться с его лучшими произведениями. На наш взгляд, такое положение дел стало возможным потому, что фотография никогда не принадлежала полностью к сфере искусства. Она одновременно являла собой и мощное средство визуальной коммуникации, продукт которой утилитарен и значим в конкретных социокультурных ситуациях. Поскольку встреча с фотоискусством у большинства зрительской аудитории была наиболее часто сопряжена с функционированием издательской деятельности и полиграфической промышленности, то основными мемориальными формами бытования традиционного фотоискусства стали не музеи и галереи, а *фотоальбомы, фотокниги, фотографические каталоги*.

В современном концептуальном фотоискусстве ситуация несколько иная. Возникновение в последнее время центров современного искусства, где активно используется фотография, свидетельствует прежде всего об увеличении численности специализированных мест для всевозможных акций художественно-концептуального характера, нежели о появлении мемориальных центров, занимающихся сбором и систематизацией фотографических произведений как ценностных артефактов.

Современное фотоискусство вообще ни нуждается в такого рода учреждениях. Во-первых, оно сделало ставку на цифровые медиа, использование которых лишило фотографию ее материальной основы, превратив в виртуальное образование. Во-вторых, концептуально-акционистская стратегия современного фотоискусства не позиционирует его артефакты как художественно-эстетические ценности, которые нужно беречь и сохранять. Их роль, чаще всего, вспомогательная и ситуативная. Фотографические произведения

в данном случае служат не для их эстетического освоения, а для создания концептуального пространства, эфемерного и умозрительного по своему характеру.

Сказанное выше позволяет сделать нам следующие выводы:

1. Каким бы новациям ни подвергалась художественная фотография на протяжении своего развития, она все это время продолжала утверждать художественно-эстетическую ценность своих фотографических произведений;

2. Современное концептуальное фотоискусство постмодернистского периода девальвировало эту художественно-эстетическую ценность фотопроизведений, превратив самих фотохудожников в инженеров-конструкторов концептуального пространства, попутно нивелировав их фотографическое мастерство;

3. Взаимоотношения традиционного и концептуального в художественной фотографии носят диалектический характер. Эти два направления, отрицая друг друга, тем не менее, находят точки соприкосновения как на созидательном, так и на экспозиционном уровне;

4. Доминирующей художественной стратегией в современном фотоискусстве остается традиционная его форма, тогда как концептуально-художественная парадигма, как элитарное явление, все еще находится на периферии эстетического сознания массовой аудитории, несмотря на очевидный рост ее популярности в настоящее время;

5. Традиционное фотоискусство, использовав опыт классических визуальных искусств, сумело отчасти сформировать свои мемориальные центры (фотомузеи, фотогалереи, фотоцентры и т. д.), где хранятся и становятся общественным достоянием наиболее известные фотографические произведения. Тем не менее главными формами сохранения художественного фотографического наследия стали, благодаря связи с издательско-полиграфической деятельностью, фотокниги, фотоальбомы, фотографические каталоги и т. д.

Литература

1. Берджер Д. Фотография и ее предназначение. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 240 с.
2. Бычков В. В. Эстетика. – М.: Кнорус, 2012. – 528 с.
3. Бэрнбаум Б. Сущность фотографии. – СПб.: Питер, 2016. – 176 с.
4. Вершовский А. Стрит-фотография: Открытие плоскости. – М.: Дабл вижн, 2012. – 204 с.
5. Гавришина О. Империя света. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 192 с.
6. Ищенко Е., Леденев В. Обзор изданий о «конце искусства» [Электронный ресурс]. – URL: https://garagemca.org/ru/library/books-on-the-end-of-art (дата обращения: 12.10.2020).
7. Картье-Брессон А. Воображаемая реальность. – СПб.: Лимбус Пресс, К. Тублина, 2015. – 128 с.
8. Коттон Ш. Фотография как современное искусство. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. – 288 с.
9. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 304 с.
10. Лапин А. Фотография как… – М.: Издатель Л. Гусев, 2004. – 324 с.
11. Левашов В. Лекции по истории фотографии. – М.: Тримедиа Контент, 2012. – 484 с.
12. Михалкович В., Стигнеев В. Поэтика фотографии. – М.: Искусство, 1990. – 290 с.
13. Морозов С. Творческая фотография. – М.: Планета, 1985. – 416 с.
14. Подольский Н. Ген художника в фотографической реальности. – СПб., 2013. – 168 с.
15. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. – Санкт-Петербург: Клаудберри, 2014. – 712 с.
16. Сонтаг С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.
17. Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. – М.: Ин-т философии РАН; Новое литературное обозрение, 2011. – 200 с.
18. Фотография: Проблемы поэтики: сб. – М.: ЛКИ, 2008. – 296 с.

References

1. Berdzher D. *Fotografiya i ee prednaznachenie [Photography and its purpose]*. Moscow, Ad Marginem Press, 2014. 240 p. (In Russ.).
2. Bychkov V.V. *Estetika [Aesthetics]*. Moscow, Knorus Publ., 2012. 528 p. (In Russ.).
3. Bernbaum B. *Sushchnost' fotografii [The essence of photography]*. St. Petersburg, Piter Publ., 2016. 176 p. (In Russ.).

4. Vershovskiy A. *Strit-fotografiya: Otkrytie ploskosti [Street photography: Opening the plane]*. Moscow, Dabl vizhn Publ., 2012. 204 p. (In Russ.).
5. Gavrishina O. *Imperiya sveta [Empire of Light]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 192 p. (In Russ.).
6. Ishchenko E., Ledenev V. *Obzor izdaniy o "kontse iskusstva" [Review of publications about the "end of art"]*. (In Russ.). Available at: https://garagemca.org/ru/library/books-on-the-end-of-art (accessed 12.10.2020).
7. Kartye-Bresson A. *Voobrazhaemaya real'nost' [Imaginary reality]*. St. Petersburg, Limbus Press, Izdatel'stvo K. Tublina Publ., 2015. 128 p. (In Russ.).
8. Kotton Sh. *Fotografiya kak sovremennoe iskusstvo [Photography as contemporary art]*. Moscow, Ad Marginem Press, Muzey sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2020. 288 p. (In Russ.).
9. Krauss R. *Fotograficheskoe: opyt teorii raskhozhdeniy [Photographic: experience of the theory of discrepancies]*. Moscow, Ad Marginem Press, 2014. 304 p. (In Russ.).
10. Lapin A. *Fotografiya kak... [Photography as...]*. Moscow, L. Gusev Publ., 2004. 324 p. (In Russ.).
11. Levashov V. *Lektsii po istorii fotografii [Lectures on the history of photography]*. Moscow, Trimedia Kontent Publ., 2012. 484 p. (In Russ.).
12. Mikhalkovich V., Stigneev V. *Poetika fotografii [Poetics of photography]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 290 p. (In Russ.).
13. Morozov S. *Tvorcheskaya fotografiya [Creative photography]*. Moscow, Planeta Publ., 1985. 416 p. (In Russ.).
14. Podolskiy N. *Gen khudozhnika v fotograficheskoy real'nosti [The artist's gene in photographic reality]*. St. Petersburg, 2013. 168 p. (In Russ.).
15. Ruye A. *Fotografiya. Mezhdu dokumentom i sovremennym iskusstvom [Photography. Between document and contemporary art]*. St. Petersburg, Klaudberri Publ., 2014. 712 p. (In Russ.).
16. Sontag S. *O fotografii [About photography]*. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. 272 p. (In Russ.).
17. Sosna N. *Fotografiya i obraz: vizual'noe, neprozrachnoe, prizrachnoe [Photography and Image: Visual, Opaque, Ghostly]*. Moscow, Institut filosofii RAN; Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 200 p. (In Russ.).
18. *Fotografiya: Problemy poetiki: sbornik [Photography: Problems of Poetics. Collection]*. Moscow, LKI Publ., 2008. 296 p. (In Russ.).

УДК 008

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБУЧАЮЩИХ ПОДХОДОВ В ФОКУСЕ ЦЕННОСТЕЙ ЦИФРОВОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ВИЗУАЛЬНОЙ АКТИВАЦИИ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ И ВООБРАЖЕНИЯ)

Пога Лиана Нодариевна, старший преподаватель, кафедра фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pae001@yandex.ru

Статья посвящена трансформации традиционных обучающих подходов в художественном образовании в контексте ценностей цифровой культуры. Современная ситуация связана с развитием цифровой инфраструктуры в России, переходом на сетевые принципы коммуникации, внедрением цифровых технологий, онлайн-образования, актуализировавшегося в условиях коронавирусной пандемии нового типа. Эти факторы меняют принципы и методику обучения в сфере высшего образования. В статье акцентируется внимание на проблеме адаптации ценностей цифровой культуры в системе художественного образования. Цель статьи автор связывает с раскрытием и аргументацией изменений обучающего подхода к визуальной активации образного мышления и воображения в фокусе ценностей цифровой культуры. Эмпирическим материалом избрана практика визуальной активации образного мышления и воображения. Особое внимание уделяется анализу государственных нормативных документов, касающихся национальных проектов федерального масштаба, направленных на обеспечение прорывно-

го научно-технологического, социально-экономического и культурного развития России: «Культура», «Цифровая экономика», «Образование». На основании анализа трудов авторов, посвященных феномену цифровой культуры, названы ценности цифровой культуры, повлиявшие на трансформацию обучающего подхода в художественном образовании. Названа идея усовершенствования традиционного подхода активации образного мышления и воображения на примере учебного упражнения «Видеопоэзия». В заключение подчеркивается значение указанных ценностей цифровой культуры, которые обусловили изменение сложившихся обучающих подходов в художественном образовании. Трансформация проявилась в смене методологического акцента, выраженного в новом подходе: визуальной активации образного мышления и воображения.

Ключевые слова: цифровая культура, ценности цифровой культуры, художественное образование, подход визуальной активации образного мышления и воображения.

THE TRANSFORMATION OF EDUCATIONAL APPROACHES TO DIGITAL CULTURE VALUES IN FOCUS (USING THE VISUAL ACTIVATION IN CASE OF IMAGINARY THINKING AND IMAGINATION)

Poga Liana Nodarievna, Sr Instructor, Photography and Video Art Department, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: E-mail: pae001@yandex.ru

At the beginning of the new century, it is quite difficult to imagine the reality of a person without telecommunication networks and a computer. Currently, neither professional nor everyday life can be imagined without electronic and digital technologies. The trend towards digitalization of all socio-cultural and economic processes has become a reality. If we talk about changes in the sphere of culture, then new technologies related to digital reality are being formed. In the educational process, there is a need to improve and change training approaches. The article is devoted to the transformation of traditional teaching approaches in art education in the context of digital culture values. In Russia, the situation in education and culture is related to the development of digital infrastructure, the transition to network communication principles, the introduction of digital technologies, and online education, which has been updated in the context of coronavirus pandemic. These factors are markers of changes in the principles and methods of teaching in higher education. The article focuses on the problem of adapting the values of digital culture in the system of art education. The author connects the purpose of the article with the disclosure and argumentation of changes in the training approach of visual activation of imaginative thinking and imagination in the focus of digital culture values. The practice of visual activation of imaginative thinking and imagination is chosen as an empirical material. Special attention is paid to the analysis of state regulatory documents related to national projects on a Federal scale aimed at ensuring breakthrough scientific, technological, socio-economic and cultural development of Russia: “Culture,” “Digital Economy,” “Education.” Based on the analysis of the author’s works on the phenomenon of digital culture, the values of digital culture are named. The study highlights the values that influenced the transformation of the teaching approach in art education. The idea of improving the traditional approach of activation of imaginative thinking and imagination on the example of the educational exercise is named “Video poetry.” In conclusion, the author emphasizes the importance of these values of digital culture, which led to a change in the existing teaching approaches in art education. The transformation was manifested in a change of methodological emphasis, expressed in a new approach: visual activation of imaginative thinking and imagination.

Keywords: digital culture, values of digital culture, art education, approach to visual activation of imaginative thinking and imagination.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-201-212

В начале XXI столетия довольно сложно представить себе реальность человека без Интернета и компьютерных технологий, которые собирают, обрабатывают, генерируют и распределяют информацию через системы глобальных телекоммуникационных сетей. В настоящее время ни профессиональная, ни повседневная сфера жизни уже не мыслятся без электронных и цифровых технологий, составляющих современный культурный ландшафт.

В научно-практический гуманитарный тезаурус уже достаточно давно вошли термины: цифровая цивилизация, цифровая культура, цифровая экономика, цифровая инфраструктура, цифровизация, онлайн-проекты, цифровые сервисы, дигитализация коммуникации. Тенденция к цифровизации всех социально-культурных, экономических процессов стала реальностью. Она изменила ландшафт и стиль коммуникации, который в настоящее время характеризуется индивидуализацией и осетевлением (Кастельс). Если говорить об изменениях в сфере культуры, то происходит формирование новых художественных практик информационно-коммуникативного характера. В образовательном процессе возникают иные требования к модернизации содержания и инновационности методологии. В настоящее время одной из ключевых тем, обсуждаемых на научно-практических конференциях, является перспектива развития художественного образования в условиях быстро меняющейся реальности.

В связи с этим целью статьи является раскрытие и аргументация изменений обучающего подхода *визуальной активации образного мышления и воображения* в фокусе ценностей цифровой культуры. Объектом исследования служат ценности цифровой культуры, предметом – обучающий подход в области художественного образования. Эмпирическим материалом избрана практика визуальной активации образного мышления и воображения.

Достижение поставленной цели требует рассмотрения вопроса, связанного с уточнением ценностей цифровой культуры, обусловивших изменение обучающих подходов в художественном образовании. Существует много различных определений понятия «цифровая культура». Достаточно обобщенно о ней можно говорить как о принципиально ином типе «развития общества, при котором на смену аналоговым и линейным формам коммуникации и функционирования систем приходят цифровые, электронные» [1, с. 519]. Здесь уместно упомянуть о том, что в рамках Национального проекта «Культура», который включает в себя Федеральный проект «Цифровая культура», под *цифровой культурой* понимается «цифровизация услуг и формирование информационного пространства в сфере культуры» (см. [9]). Таким образом, к цифровой культуре относятся все онлайн-мероприятия, создание мультимедиа-гидов по экспозициям и выставочным залам, оцифровка и включение в Национальную электронную библиотеку книжных памятников, производство и размещение в сети Интернет контента, укрепляющих гражданскую идентичность и духовно-нравственные ценности среди населения страны и т. д.

Исследование цифровой культуры в настоящее время является актуальной проблемой. Этому вопросу посвящены работы Ч. Гира, М. Кастельса, Дж. Ланье, К. Вельтмана, Л. Мановича, О. Н. Астафьевой, Н. Б. Кирилловой, А. В. Костиной, Е. В. Никоноровой, Н. Л. Соколовой, О. В. Шлыковой, Е. Т. Ярославцевой и др. Полагаем, что для работы с понятием «цифровая культура» можно использовать определение историка и теоретика культуры, кандидата философских наук, доцента Национального исследовательского Томского государственного университета Д. В. Галкина. Он устанавливает содержание цифровой культуры, как «артефакты и символические структуры, основанные на цифровом кодировании и его универсальной технической реализации, тотально включенные в институциональную систему и способствующие поддержанию определенных ценностей, закрепленные ментально и создающие формы автодетерминации» [2]. Цифровую культуру Д. В. Галкин предлагает рассматривать на нескольких уровнях: на материальном (артефакты, гаджеты, программное обеспечение), функциональном (институции, объединения), символическом (языки, символические и понятийные системы, знаки), ментальном (стереотипы, менталитет, когнитивные схемы) и ценностном.

Таким образом, исходя из определения, цифровая культура трактуется как совокупность форм, ценностей и продуктов деятельности чело-

века, межличностной, индивидуальной, коллективной коммуникации, сформировавшаяся под влиянием цифровых технологий.

Но нас интересуют те публикации, которые затрагивают ценности цифровой культуры. Этот вопрос поднимается в таких работах, как: монографии И. М. Дзялошинского «Медиапространство России: пространство соляриса» (2012) и Н. Б. Кирилловой «Медиалогия» (2015); коллективная монография «Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования», под редакцией Н. Б. Кирилловой (2019); книга А. В. Костиной «Россия: путь к будущему. Технологии формирования нового общества» (2019); учебное пособие М. Кастельса «Власть коммуникации» (2013); доклады и материалы XV Международной научной конференции «Высшее образование для XXI века: роль гуманитарного образования в контексте технологических и социокультурных изменений», под общей редакцией доктора философских наук, профессора И. М. Ильинского (2019); тематический выпуск «Цифровая культура» Международного журнала исследований культуры (2012); статья О. Н. Астафьевой, Е. В. Никоноровой, О. В. Шлыковой «Культура в цифровой цивилизации: новый этап осмысления стратегии будущего для устойчивого развития» (2018) и др.

К ценностям цифровой культуры исследователи причисляют: 1) виртуализацию пространства и коммуникации (Вельтман, Кастельс, Флиер, Кириллова, Астафьева, Никонорова, Шлыкова); 2) искусственный интеллект (Манович, Кастельс); 3) трансформацию традиционного общества в цифровое информационное общество[1] (Астафьева, Никонорова, Шлыкова, Костина, Кириллова); 4) онлайн-образование (Костина, Ильинский); 5) цифровые технологии (Манович, Кириллова, Федоров, Кузнецова); 6) цифровой формат художественных образов (Маньковская, Бычков, Кириллова); 7) приоритет визуальных образов (Маньковская, Быков, Кириллова, Ляшенко); 8) нелинейную социально-профессиональную мобильность (Реутова); 9) тотальную технологизацию (Галкин).

В указанных работах, среди ценностей цифровой культуры, в свете нашего исследования особый интерес представляют: ***онлайн-образование, цифровые технологии и цифровой формат художественных образов***.

Далее аргументируем, как указанные ценности трансформировали обучающий подход в художественном образовании. По ходу заметим, что высокотехнологические гаджеты настолько вошли во все сферы деятельности, что обеспечение их доступности и свободной эксплуатации с широкими возможностями для всех желающих потребовало законодательного закрепления. Право на доступ в Интернет было признано одним из неотъемлемых прав человека резолюцией ООН 3 июня 2011 года, и, соответственно, отключение конкретных регионов от Всемирной сети стало считаться нарушением этих прав (см. [15]). Развитие цифровой культуры поддерживается с 2017 года стратегическими установками государства. Это подтверждается рядом правительственных документов (см. [6; 9; 11; 14]).

Таким образом, цифровые технологии проявляются как драйверы отечественного культурного развития.

Политика государства, направленная на цифровую эволюцию, имеет много плюсов, объективно и позитивно влияющих на экономику страны. Но, как и все инновационное, поднимает много вопросов, затрагивает многие темы, в том числе содержащие гуманитарную составляющую процессов цифровизации. Вполне понятны ключевые цели цифровой трансформации: обеспечение технологической независимости государства, увеличение доли разрабатываемых продуктов на глобальном рынке, стимулирование спроса на внутреннем рынке цифровых технологий, поощрение создания инновационных творческих проектов с использованием мультимедийных технологий, увеличение доступности культуры всем жителям России, не только в признанных культурных центрах. Цифровая трансформация предоставит прозрачность многим отраслям (особенно это касается документооборота, противодействия коррупции), сохранит национальное художественное достояние, сделает доступным образование для отдаленных регионов, усилит межотраслевое сотрудничество.

[1] Подразумевается построение сетевого общества, массовое использование перспективных информационных технологий, телекоммуникаций и средств вычислительной техники, развитие системы электронных государственных услуг, создание виртуальных концертных залов, проведение онлайн-мероприятий, построение региональной информационной структуры.

Реализацию стратегий государства, касающихся внедрения онлайн-технологий и коммуникаций в сферу культуры и образования, ускорила пандемия коронавируса нового типа. Обратимся к цифрам из интервью заместителя министра культуры Ольги Яриловой порталу «Стопкоронавирус». С ее слов, «количество обращений к цифровым ресурсам культуры – это один из двух основных показателей национального проекта. И уже по итогам первого квартала мы имели около 20,5 млн посещений при общем плане на 2020 год – 32 млн. Учитывая динамику последних месяцев, к концу года мы превзойдем эту цифру в несколько раз» [3]. В ситуации, связанной с коронавирусным кризисом и временным переходом многих видов человеческой деятельности на удалённый режим, состоялось приобщение населения к различным культурным мероприятиям. Последовали массовые рассылки в мессенджеры виртуальных экскурсий для всей семьи. Театральные и фестивальные сообщества, а также цифровые платформы[2] открыли онлайн-трансляции и видеозаписи спектаклей[3], дали доступ к лекциям и лекториям, подкастам и образовательным программам, организовали онлайн-встречи с участниками различных институций.

Но, тем не менее, мы вынуждены признать, что обнажились наиболее болезненные аспекты социокультурной жизни, в том числе сферы высшего образования. Со слов министра науки и высшего образования РФ Валерия Фалькова, открытые до пандемии онлайн-курсы не обеспечили даже десятой части от необходимого объема. Их оказалось недостаточно для того, чтобы обеспечить потребности вузов. На платформе «Современная цифровая образовательная среда» представлено 900 открытых курсов, что обеспечило лишь 7 % потребностей вузов страны (см. [5]). Почему так происходит?

Вернемся к ценностям цифровой культуры и рассмотрим их адаптацию в системе художественного образования. Вероятно, в размышлении о ценностях цифровой культуры, повлиявших на трансформацию обучающих подходов, следует назвать развитие ***онлайн-образования, цифровых технологий, цифровой формат художественных образов***.

Онлайн-образование в России развивается давно, с конца XX столетия. Смена государственной политики, социально-экономического устройства, происходившая в России в начале 1990-х годов, создала новую ситуацию в системе образования, ориентировав ее на компьютеризацию и информатизацию. С появлением технических (компьютеризация, распространение доступа в Интернет) и финансовых условий российские вузы приступили к внедрению в учебный процесс медиатехнологий: электронные учебные издания (учебники, словари, хрестоматии, энциклопедии), электронные учебные материалы (тесты, демонстрационные материалы, лабораторные практикумы), компьютерные мультимедийные презентации, электронные учебные модули и кейсы, кино/видео/аудиозаписи и т. д. Однако, несмотря на формирование и реализацию федеральных целевых программ[4], нельзя утверждать, что информатизация системы образования равномерно и одновременно проходила во всех вузах страны. В первую очередь медиатехнологиями оснащались высшие учебные заведения центральной части России[5], финансирование же региональных

---

[2] Платформа Окко – первый онлайн-кинотеатр в России – в разделе «Искусство онлайн» открыла доступ к коллекциям спектаклей, концертов, виртуальных экскурсий и т. д.

[3] Из записи от 4 июля 2020 года на странице в VK: «С 20 марта по 31 мая мы провели 73 трансляции – из них 38 репертуарных спектаклей, 17 фильмов и 18 лекций, суммарное число просмотров которых составило 3771624(!). Большая часть показов проходила здесь, на странице театра». – URL: https://vk.com/electrotheatre?w=wall-59753877_5 (дата обращения: 24.10.2020).

[4] Федеральная целевая программа «Развитие единой образовательной информационной среды (2001–2005 годы) // Вестн. образования. – 2001. – № 8. – С. 2–7; Федеральная целевая программа «Электронная Россия (2002–2010 годы)». Постановление Правительства РФ от 28 января 2002 года. – № 65 // Вестн. образования. – 2002. – № 2. – С. 4–10; Концепция формирования информационного общества в России // Информационное общество. – М., 1999. – № 3. – С. 24–27.

[5] См.: более подробно у Яруллиной Г. Б. История информатизации отечественной системы образования во второй половине XX – начале XXI века: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 – Отечественная история. – Уфа, 2006.

вузов ограничивалось минимальным объемом[6]. В начале XXI столетия ситуация с обеспечением материально-технической базы в региональных вузах хоть и улучшилась, но кардинально не поменялась. Регионы по-прежнему отстают в оснащении учебных аудиторий современным многофункциональным оборудованием, что существенно осложняет подготовку медиатехнологических нововведений в образовательный процесс, в том числе и за-за периода, требующегося на обучение преподавательского состава взаимодействию с ***цифровыми технологиями***. Речь идет о цифровой грамотности, в основе которой лежат *цифровые компетенции*, помогающие в цифровом сотрудничестве. Цифровая грамотность включает личные, технические, цифровые навыки, которые необходимы при трансформации традиционного общества в цифровое информационное общество. Под цифровыми навыками мы подразумеваем устоявшиеся модели поведения, основанные на умении в области использования цифровых устройств, коммуникационных приложений и сетей, умении получать и управлять информацией.

Конечно онлайн-образование породило проблемы. Согласно докладу «Исследование рынка цифровых образовательных технологий в сегменте взрослой аудитории (EdTech в дополнительном профессиональном образовании (ДПО) и дополнительном образовании (ДО) взрослых)» Международной информационной группы «Интерфакс» [4], в России онлайн-курсы в ключевых вузах размещаются как на международных платформах Coursera, edX, Udacity, так и на национальной платформе «Открытое образование». В некоторых учебных заведениях создаются собственные онлайн-системы. Однако большинство образовательных организаций не имеют собственных онлайн-курсов, содержащих видеолекции с изложением теоретических положений. К сожалению, небольшой их процент связан с тем, что сотрудники вузов испытывают страх использования цифровых образовательных технологий и выступают за традиционные формы обучения[7]. Большинство российских онлайн-платформ ориентированы на платное предоставление услуг и, следовательно, не могут охватить большую аудиторию. Кроме этого, предоставляемый контент преподавателями вузов – это традиционная полуторачасовая лекция, снятая со статичной камеры. Подобный формат постепенно утрачивает актуальность среди слушателей курса. Если студенту предложат выбрать между видеолекцией и структурированным визуализированным курсом, то выбор останется за последним.

Итак, стремительный переход образовательных организаций с очной формы обучения на дистанционную остро ставит вопросы о технических возможностях цифровых технологий обеспечить адекватными инструментами и ресурсами полноценный учебный процесс, о психоэмоциональных потенциалах обучающихся самостоятельно осваивать большую часть учебной программы, о технической оснащенности и цифровой грамотности преподавательского состава и возможности мобильного и стремительного перестроения образовательного процесса. И, конечно, обостряется вопрос, связанный с самими образовательными институциями: располагают ли они ресурсами для ведения учебного процесса, который включает в себя не только теоретический блок, но и практическую и индивидуальную работу со студентами? Есть ли подходящие онлайн-инструменты для осуществления текущего и промежуточного контроля? Исследователи этих процессов утверждают, что у нас не должно быть иллюзий в ответах на вопросы. На сегодняшний день не существует системных технологических и организационных решений, позволяющих в полной мере добиваться тех же социальных и образовательных результатов, которые дает «обычная» высшая школа. Таким образом, наблюдается переход и/или совмещение аналоговых форм обучения с цифровыми

[6] В качестве примера можно привести Кемеровский государственный институт искусств и культуры. В 2000–2003 годах на кафедре социально-культурной деятельности из материально-технического обеспечения на практических/теоретических занятиях использовался телевизор и видеомагнитофон, даже на кафедре фото-видеотворчества, которая изначально, в силу специфики своей учебной деятельности, планировалась и позиционировалась как медиатизированная. Массовая компьютеризация вуза и подключение к сети Интернет в тот момент времени отсутствовали, как и в остальных высших учебных заведениях области. В связи с этим в тот период повсеместного внедрения в учебный процесс медиатехнологий не произошло.

[7] Преподаватели высказали свое мнение о вынужденном переходе образовательного процесса в онлайн. – URL: https://minobrnauki.gov.ru/ru/press-center/card/?id_4=2603 (дата обращения: 20.10.2020).

методами. Высшая школа начала незаметно, но динамично включать и сочетать цифровые технологии. Это еще раз подтверждает влияние ***цифровых технологий и онлайн-образования***, как важных ценностей цифровой культуры, на трансформацию обучающих подходов.

В свою очередь, ***онлайн-образование***, связанное с ценностью цифровой культуры, неразъединимо с развитием инструментария. Актуализация цифрового инструментария в художественном образовании обусловлена такой ценностью цифровой культуры, как ***цифровые технологии***. Особняком стоят вопросы, касающиеся инструментария сферы художественного образования (обучения студентов творческих специальностей). Мировой опыт показал, что гуманитарная сфера оказалась не до конца подготовленной к погружению в цифровое пространство. Условно профессиональное творческое сообщество культуры и искусства, в том числе и педагогический корпус, можно разделить на два лагеря. Один выступает за традиционное потребление контента[8] и классический способ образовательного процесса[9]. Другой приемлет продвижение технологического процесса и инноваций в процессе создания новых форм художественных практик и новых способов взаимодействия с ними, а также внедрение в учебный процесс новых цифровых технологий и форм обучения. На наш взгляд, пандемия убедила в том, что в сфере художественного образования утверждаются новые ценностные установки, которые обусловливают иные обучающие подходы.

Для подтверждения высказанной мысли обратимся к документу, определяющему содержание процесса обучения, – то есть к Федеральному государственному образовательному стандарту высшего образования. Для примера используем Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура». Причем для подтверждения смены ценностей обратимся не к самой последней версии этого регулирующего документа, а относимой к периоду 2015 года (см. [13]). В указанном документе в течение всего периода обучения студенту должен быть предоставлен индивидуальный неограниченный доступ из любой точки, в которой имеется Интернет, к одной или нескольким электронно-библиотечным системам и к электронной информационно-образовательной среде организации. В 2019 году в статье «Методические аспекты применения медиатехнологий в современном образовательном процессе (на примере обучения дисциплине «Дикторское мастерство»)» мы говорили о тенденциях информатизации образования, косвенно меняющей консервативный характер образовательной деятельности включением в нее инновационных инструментов обучения (онлайн-курсов, симуляторов, игровых онлайн-миров и т. д.). Рассуждали о том, что включенность в учебный процесс ***цифровых технологий*** может стимулировать педагогов высшего профессионального образования (как творческого, так и научного направления) своевременно корректировать и обновлять методики преподавания дисциплин (см. [8]). И еще год назад это выглядело как предмет обсуждения в профессиональном сообществе, как пример рекомендуемого применения электронных и цифровых форм обучения. Во второй половине 2020 года, в период пандемии коронавируса, применение цифровых технологий в учебном процессе стало вынужденной необходимостью. В указанных условиях, с одной сторо-

[8] Приведем слова художественного руководителя московского театра «Сатирикон» народного артиста РФ К. А. Райкина: «Я знаю, что я жду от публики. Я надеюсь, что она все-таки соскучилась по живому театру. Мне, честно говоря, очень надоели эти экранные версии спектаклей. Театр – это живая энергия, и не надо заблуждаться, что можно перенести его на экран. Конечно, когда нечего делать, когда все остановилось, пусть будет хоть так. Но это все равно гербарий, я все время говорю, что невозможно по гербарию судить о живом лесе с его запахами, его энергией, его атмосферой. Театр есть театр, в нем есть первобытность, божественность, пещерность какая-то. Через экран это не передается». – URL: https://www.satirikon.ru/news_press/news/khudruk-satirikona-konstantin-raykin-teatr-eto-zhivaya-energiya-v-nem-est-pervobytnost-bozhestvennos.

[9] «Иллюзия насчет того, что всех научат только онлайн, – это иллюзии. Мы сейчас все преподаем онлайн. Но это замена. Ни один крупный университет мира, это я вам говорю профессионально, ни Гарвард, ни Стэнфорд, ни МГУ и СПбГУ никогда не перейдут на полностью онлайн-образование. Это очень хорошее дело, но оно не перекрывает все остальное». – Из онлайн-выступления доктора филологических наук, доктора биологических наук Т. В. Черниговской. – URL: https://www.pryamaya.ru/tatyana_chernigovskaya_kuda_my_popali_23.05.

ны, ценность контактных обучающих подходов не только сохранилась, но и возросла, а с другой – определилась ценность цифрового инструментария (***цифровых технологий***) в художественном образовании. И здесь важно заметить, что укрепление ценности ***цифровых технологий*** уменьшило разрыв между художественным образованием и художественной практикой.

Дело в том, что искусство в настоящей социокультурной действительности стремительно выходит за пределы традиционных художественных форм и отыскивает новые художественные техники с использованием цифровых медиа. Компьютерное искусство, нет-арт, цифровая фотография и видео, экспериментальная скульптура, медиаперформансы, бэндинг, энвайронментализм, саунд-арт, лайв-кодинг, art&science (научное искусство), био-арт и т. д. появились и развиваются в современной культуре и неотделимы от нее и цифровых технологий. Таким образом, мы говорим о еще одной ценности цифровой культуры: ***цифровом формате художественных образов***.

Безусловно, такое экспериментальное движение в искусстве требует теоретического и практического осмысления не только культурологов и искусствоведов, но и деятелей художественного образования. Вне традиции, вне аналитического взгляда на методические установки педагогов предшествующего поколения нет и современного поиска новых приемов практической работы с обучающимися. Знание пути, пройденного педагогикой за последнее столетие, помогает осознать важность соотнесения методов и приемов традиционной школы, своевременной коррекции личных теоретических идей и педагогических установок с тенденциями современных культурных практик, которые, как мы уже поняли, связаны с ***цифровыми технологиями, цифровым форматом художественных образов, онлайн-образованием***. Таким образом, очевидно, что цифровизация услуг и формирование информационного пространства в сфере культуры России порождает целесообразность и необходимость внедрения цифровых технологий в воспитание профессиональных навыков студентов, как того требует социокультурная действительность, связанная с цифровыми технологиями и новыми художественными формами (***цифровым форматом художественных образов***).

В настоящее время наблюдается процесс активной разработки адекватных художественному образованию ***цифровых технологий***, ***онлайн-образования, цифрового формата художественных образов***. Рассмотрим, в качестве примера, использование цифровых медиа в упражнении «Видеопоэзия». Оно является частью образовательной технологии, реализуемой в процессе работы над стихотворным материалом.

Ценность цифровой культуры, связанная с ***цифровыми технологиями***, ***онлайн-образованием, цифровым форматом художественных образов***, не только повлияла на способ организации художественного образования, переведя формат обучения офлайн в онлайн, не только заставила обратиться к цифровым технологиям, но и изменила подходы. Статья не позволяет рассмотреть все действующие в художественном образовании обучающие подходы, поэтому остановимся, в качестве примера, демонстрирующего названную трансформацию, только на одном. Речь идет о подходе, применяемом для воспитания навыков творческого мышления и воображения. В художественном образовании еще не укрепился отдельный термин, обозначающий этот подход. Однако общеизвестно, что он опирается на развитие «ви́дений внутреннего зрения» (Станиславский). В связи с тем, что развитие видений связано с визуальными образами, позволим себе далее именовать этот путь *визуальная активация образного мышления и воображения*.

Данная технология работы не претендует на безоговорочную инструкцию к выполнению упражнения «Видеопоэзия». Предложена она как повод для размышления над еще одним способом обучения основным элементам актерской психотехники с помощью цифровых инструментов.

На наш взгляд, идея воспитания элементов актерской психотехники посредством цифровых технологий очень актуальна в контексте новой реальности. Мы излагаем наше видение этого процесса и совсем еще недолгий опыт работы в данном направлении. В связи с тем, что значимыми ценностями художественного образования определились ***цифровые технологии, цифровой формат художественных образов, онлайн-образование***, потребовалось преобразование традиционного подхода, трансформация, возникшая под влиянием ценностей цифровой культуры, лишь одного обучающего подхода художественного об-

разования. Этот подход связан с активацией образного мышления и воображения. Он используется во многих областях художественного образования (театральном, музыкальном, визуальном). Для рельефности примера ограничим свои рассуждения лишь такой областью художественного образования, как театральная педагогика. В контексте возрастания роли ценностей ***цифровых технологий, цифрового формата художественных образов, онлайн-образования*** подход активации образного мышления и воображения потребовал применения цифрового инструментария. И здесь оказались востребованными ранее возникшие в художественной культуре опыты видеопоэзии.

Начнем с определения феномена: «под термином “видеопоэзия” следует понимать интермедиальный способ репрезентации поэтического образа, основанный на идее аудиовизуальной коммуникации (то есть совокупности творческих и технологических явлений)» [7, с. 261–262]. Видеопоэзия – это художественная форма репрезентации поэтического опыта в условиях современной художественной культуры. Она представляет собой сплав визуального, вербального и аудиального. Видеопоэзия объединяет в одно целое устную поэзию, визуальные образы, текст и звук. Синтезированные в определенном соотношении, они вызывают у зрителя более сильное переживание поэтического опыта. Видеопоэзия также известна, как видеовизуальная поэзия, видеопоэма, поэтроника, поэтическое видео, медиапоэзия, хореопоэма. Родоначальницей этого способа репрезентации поэтического слова принято считать визуальную поэзию[10].

В обучении студентов мы предлагаем использовать цифровые технологии для отработки и освоения элементов внутренней техники актера: художественного воображения и его «конкретной функции»[11] – ви́дений. «Во всей этой работе нашим ближайшим помощником является воображение, с его магическим “если” бы и “предлагаемыми обстоятельствами”. Оно не только доказывает то, чего не досказали автор, режиссер и другие, но оно оживляет работу всех вообще создателей спектакля <…>. Понимаете ли вы теперь, как важно актеру обладать сильным и ярким воображением: оно необходимо ему в каждый момент его художественной работы и жизни на сцене, как при изучении, так и при воспроизведении роли» [10, с. 76]. В режиссерско-педагогическом опыте К. С. Станиславского ви́дения – это конкретный инструмент общения, заставляющий действовать и заражать своими ви́дениями другого.

Ви́дения – один из элементов построения внутренней жизни героя. Конкретные, живописные, разнообразные видения помогают студентам присваивать авторский текст и превращать его в индивидуальный рассказ о «пережитых» событиях. Этот процесс насыщает слова живыми человеческими эмоциями, подключает творческую природу обучающегося, включает в работу подсознание, возбуждает эмоционально-чувственную сферу. Чем ярче и многообразнее ви́дения, тем точнее сценическое воплощение. На дисциплинах актерско-режиссерского цикла развитие ви́дений начинается с первых уроков. Визуализация при помощи карандаша и ручки как методический прием не новая идея на занятиях по актерскому мастерству и сценической речи. Эта методика уже давно оправдала себя и хороша тем, что учащиеся лучше воспринимают и анализируют материал, если хорошо представляют его визуально. Обращение к карандашу, технике рисования акварелью, гуаши как к обучающему приему развития воображения помогает студенту размышлять о произведении, думать о герое, представлять его жизненное пространство, облик, пластику, цветовую гамму костюма и т. д. Очень важно использовать визуальные средства, чтобы активировать видения, пробудить фантазию и овладеть навыком анализирования текста, умением схватывать событийно-действенную структуру. Этот традиционный подход активации образного мышления и воображения под влиянием ценностей ***цифровых технологий, цифрового формата художественных образов, онлайн-образования*** потребовал изменений.

Под влиянием трансформации ценностей родилась идея усовершенствования традицион-

[10] Более подробно об историко-культурных основаниях видеопоэзии написано в статье: Пога Л. Н. Видеопоэзия как способ репрезентации поэтического высказывания в условиях современной художественной культуры // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 44. – С. 33–41.

[11] Профессор В. Н. Галендеев: «Внутренние видения как конкретная функция воображения – одно из самых поразительных открытий в методологии актерского творчества» (Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: моногр. – СПб.: СПбГАТИ, 2006. – С. 107).

ного подхода активации образного мышления и воображения. Идея состояла в адаптации интермедиального способа репрезентации поэтического образа, основанного на идее аудиовизуальной коммуникации в процесс обучения. В этих пробах постепенно разработалось учебное упражнение «Видеопоэзия». В этом упражнении функцию инструментов визуализации выполняют цифровые и медиатехнологии: камеры смартфонов, профессиональные фотоаппараты и видеокамеры, веб-камеры, ГоПро, компьютер, смартфон, программы для звукового дизайна (Adobe Premiere Pro, DAW Reaper, RX – 7, Revoice Pro, Logic Pro X), профессиональные видеоредакторы (Adobe Premiere Pro, Final Cut Pro, Final Cut Pro X, Davinci resolve, Movavi), кросс-платформенные приложения для смартфонов, настольные лампы, кольцевой свет, led-лампы, фонарики, комплекты постоянного света и т. д. В этих новых условиях сформировался определенный алгоритм выполнения упражнения, направленного на активацию образного мышления и воображения посредством цифрового инструментария (цифровых и медиатехнологий), соединились традиционно сложившиеся этапы работы (событийно-действенный анализ и стихоритмический анализ) и новые (раскадровка, разработка способов присутствия героя в кадре/за кадром, определение техники фиксации стихотворного материала для адекватного отражения концепции, нелинейный монтаж при помощи видеоредактора, работа с дизайном звука). В связи с этим необходимо добавить про актуализацию новой *цифровой компетенции*, которой должен овладеть каждый обучающийся и преподаватель. Эту компетенцию можно сформулировать, в контексте наших рассуждений, как готовность к использованию цифровых технологий для создания виртуальных образов, которые связаны с ценностью ***цифрового формата художественных образов***. Конечно, эта новая компетенция ставит вопрос: когда обучающийся должен овладеть ею – до поступления в вуз или уже во время учебы? Но этот вопрос выходит за пределы целей данной статьи.

При сравнении двух обучающих подходов – традиционного (активации образного мышления и воображения с опорой на интеллектуально-чувственную практику обучающегося) и инновационного (активации образного мышления и воображения с опорой на использование цифровых технологий) – выявились следующие ценности творческого продукта: выражение «виртуальных» ви́дений в реальные образы; четкая трансформационная схема событийно-действенного ряда в визуальный; перевод стихоритмических особенностей текста в визуальный образ; отсутствие пространственного ограничения процесса создания «видеопоэзии» (выход за рамки учебной аудитории); мобильность индивидуального «многоразового» продукта, позволяющая обучающемуся участвовать в различных онлайн-фестивалях-конкурсах, не ограничивая себя территориально; ускорение процессов контроля и ответной реакции на задания для самостоятельной работы; дидактический материал для последующих курсов.

Таким образом, ценности цифровой культуры связаны ***с цифровыми технологиями, цифровым форматом художественных образов, онлайн-образованием***. Указанные ценности цифровой культуры обусловили изменение сложившихся обучающих подходов в художественном образовании. Трансформация в обучающем подходе проявилась: 1) в актуализации эстетики виртуального образа; 2) в смене методологического акцента, он переместился с интеллектуально-чувственных практик обучающегося на его практику применения цифровых технологий; 3) в оформлении цифровых компетенций, которые лежат в основе цифровой грамотности. Кроме того, трансформация обучающего подхода активации образного мышления и воображения выразилась в новый подход *визуальной активации образного мышления и воображения*.

Литература

1. Астафьева О. Н., Никонорова Е. В., Шлыкова О. В. Культура в цифровой цивилизации: новый этап осмысления стратегии будущего для устойчивого развития // Обсерватория культуры. – 2018. – Т. 15, № 5. – С. 516–531.
2. Галкин Д. В. Digital culture: методологические вопросы исследования культурной динамики от цифровых автоматов до техно-био-тварей [Электронный ресурс] // Междунар. журн. исслед. культуры. – 2012. – № 3 (8): Цифровая культура. – С. 11–16. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/digital-culture-metodologiche

skie-voprosy-issledovaniya-kulturnoy-dinamiki-ot-tsifrovyh-avtomatov-do-tehno-bio-tvarey/viewer (дата обращения: 21.10.2020).
3. Интервью заместителя Министерства культуры РФ Ольги Яриловой сайту стопкоронавирус.рф [Электронный ресурс]. – URL: https://xn--80aesfpebagmfblc0a.xn--p1ai/news/20200526-1430.html (дата обращения: 21.10.2020).
4. Исследование рынка цифровых образовательных технологий в сегменте взрослой аудитории (EdTech в дополнительном профессиональном образовании (ДПО) и дополнительном образовании (ДО) взрослых) [Электронный ресурс]. – URL: https://docs.google.com/document/d/1pQIsQoKc5ZAb3cgsbo8edTVcLt8vPzRW/edit (дата обращения: 22.10.2020).
5. Минобрнауки будет стимулировать вузы к созданию онлайн-курсов // Международная информационная группа «Интерфакс» от 21.05.2020 [Электронный ресурс]. – URL: https://www.interfax.ru/russia/709678 (дата обращения: 20.10.2020).
6. Национальная программа «Цифровая экономика Российской Федерации», утвержденная протоколом заседания президиума Совета при Президенте Российской Федерации по стратегическому развитию и национальным проектам от 4 июня 2019 № 7 [Электронный ресурс]. – URL: https://digital.gov.ru/ru/activity/directions/858 (дата обращения: 20.10.2020).
7. Пога Л. Н. Видеопоэзия: к вопросу определения поэзии // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве: сб. науч. ст. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2018. – Вып. 3. – 285 с.: ил.
8. Пога Л. Н. Методические аспекты применения медиатехнологий в современном образовательном процессе (на примере обучения дисциплине «Дикторское мастерство») // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве: сб. науч. ст. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2020. – Вып. 4. – С. 238–252.
9. Приказ Минкультуры России от 01.03.2019 № 229 «Об утверждении плана деятельности Министерства культуры Российской Федерации на 2019–2024 годы» [Электронный ресурс]. – URL: https://rulaws.ru/acts/Prikaz-Minkultury-Rossii-ot-01.03.2019-N-22 (дата обращения: 20.10.2020).
10. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. О технике актера / М. А. Чехов; предисл. О. А. Радищевой. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2013. – С. 76.
11. Указ Президента Российской Федерации от 09.05.2017. № 203 О Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017–2030 годы [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/41919 (дата обращения: 26.10.2020).
12. Указ Президента Российской Федерации от 7 мая 2018 года № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/43027/page/1 (дата обращения: 20.10.2020).
13. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования. Уровень высшего образования. Бакалавриат. Направление подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура». Утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 12 марта 2015 года № 223 [Электронный ресурс]. – URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/510302.pdf (дата обращения: 28.08.2019).
14. Федеральный проект «Цифровая культура» [Электронный ресурс]. – URL: https://culture.gov.ru/about/national-project/digital-culture (дата обращения: 20.10.2020).
15. Report of the Special Rapporteur on the promotion and protection of the right to freedom of opinion and expression, Frank La Rue* [Электронный ресурс]. – URL: https://www2.ohchr.org/english/bodies/hrcouncil/docs/17session/A.HRC.17.27_en.pdf (дата обращения: 28.08.2019).

References

1. Astafyeva O.N., Nikonorova E.V., Shlykova O.V. Kul'tura v tsifrovoy tsivilizatsii: novyy etap osmysleniya strategii budushchego dlya ustoychivogo razvitiya [Culture in digital civilization: a new stage in understanding the future strategy for sustainable development]. *Observatoriya kul'tury [The Observatory of culture]*, 2018, vol. 15, no. 5, pp. 516-531. (In Russ.).
2. Galkin D.V. Digital culture: metodologicheskie voprosy issledovaniya kul'turnoy dinamiki ot tsifrovykh avtomatov do tekhno-bio-tvarey methodological issues in the study of cultural dynamics from digital automata to techno-bio-creatures. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury. № 3 (8). Tsifrovaya kul'tura [International journal of cultural research. No 3(8). Digital culture]*, 2012, pp. 11-16. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/digital-culture-metodologicheskie-voprosy-issledovaniya-kulturnoy-dinamiki-ot-tsifrovyh-avtomatov-do-tehno-bio-tvarey/viewer (accessed 21.10.2020).

3. *Interv'yu zamestitelya Ministerstva kul'tury RF Olgi Yarilovoy saytu stopkoronavirus.rf [Interview with Olga Yarilova, Deputy Minister of culture of the Russian Federation, to stopkoronavirus.rf]*. (In Russ.). Available at: https://xn--80aesfpebagmfblc0a.xn--p1ai/news/20200526-1430.html (accessed 21.10.2020).
4. *Issledovanie rynka tsifrovykh obrazovatel'nykh tekhnologiy v segmente vzrosloy auditorii (EdTech v dopolnitel'nom professional'nom obrazovanii (DPO) i dopolnitel'nom obrazovanii (DO) vzroslykh) [Market Research of digital educational technologies in the adult audience segment (EdTech in additional professional education (DPO) and additional education (PRE) for adults)]*. (In Russ.). Available at: https://docs.google.com/document/d/1pQIsQoKc5ZAb3cgsbo8edTVcLt8vPzRW/edit (accessed 22.10.2020).
5. Minobrnauki budet stimulirovat' vuzy k sozdaniyu onlayn-kursov [The Ministry of education and science will encourage universities to create online courses]. *Mezhdunarodnaya informatsionnaya gruppa «Interfaks» ot 21.05.2020 [International information group "Interfax" from 21.05.2020]*. (In Russ.). Available at: https://www.interfax.ru/russia/709678 (accessed 20.10.2020).
6. *Natsional'naya programma "Tsifrovaya ekonomika Rossiyskoy Federatsii", utverzhdennaya protokolom zasedaniya prezidiuma Soveta pri Prezidente Rossiyskoy Federatsii po strategicheskomu razvitiyu i natsional'nym proyektam ot 4 iyunya 2019 № 7 [National program "Digital economy of the Russian Federation" approved by the minutes of the meeting of the Presidium of the presidential Council for strategic development and national projects dated June 4, 2019 No. 7]*. (In Russ.). Available at: https://digital.gov.ru/ru/activity/directions/858 (accessed 20.10.2020).
7. Poga L.N. Videopoeziya: k voprosu opredeleniya poezii [Poga Ln. Video poetry: the question of the definition of poetry]. *Vizual'nye iskusstva v sovremennom khudozhestvennom i informatsionnom prostranstve: sb. nauch. st. [Visual arts in the contemporary art and information space: collection of scientific articles]*. Kemerovo, Kemerovo State University Culture Publ., 2018, iss. 3. 285 p. (In Russ.).
8. Poga L.N. Metodicheskie aspekty primeneniya mediatekhnologiy v sovremennom obrazovatel'nom protsesse (na primere obucheniya distsipline "Diktorskoye masterstvo") [Methodological aspects of the use of media technologies in the modern educational process (on the example of teaching the discipline" Speaker skills")] *Vizual'nye iskusstva v sovremennom khudozhestvennom i informatsionnom prostranstve: sb. nauch. st. [Visual arts in the contemporary art and information space: collection of scientific articles]*. Kemerovo, Kemerovo State University Culture Publ., 2020, iss. 4, pp. 238-252. (In Russ.).
9. *Prikaz Minkul'tury Rossii ot 01.03.2019 № 229 "Ob utverzhdenii plana deyatel'nosti Ministerstva kul'tury Rossiyskoy Federatsii na 2019-2024 gody" [Order of the Ministry of culture of the Russian Federation No. 229 dated 01.03.2019 "On approval of the activity plan of the Ministry of culture of the Russian Federation for 2019-2024"]*. (In Russ.). Available at: https://rulaws.ru/acts/Prikaz-Minkultury-Rossii-ot-01.03.2019-N-22 (accessed 20.10.2020).
10. Stanislavskiy K.S. *Rabota aktera nad soboy / K.S. Stanislavskiy. O tekhnike aktera / M.A. Chekhov; Predisl. O.A. Radishchevoy [Stanislavsky K.S. Work of an actor on himself / K. S. Stanislavsky. About the actor's technique / M.A. Chekhov; Foreword by O.A. Radishcheva]*. Moscow, Artist. Producer. Theater Publ., 2013, pp. 76. (In Russ.).
11. *Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 09.05.2017 № 203 O Strategii razvitiya informatsionnogo obshchestva v Rossiyskoy Federatsii na 2017-2030 gody [Decree of the President of the Russian Federation No. 203 of 09.05.2017 On The strategy for the development of the information society in the Russian Federation for 2017-2030]*. (In Russ.). Available at: http://www.kremlin.ru/acts/bank/41919 (accessed 26.10.2020).
12. *Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 7 maya 2018 goda № 204 "O natsional'nykh tselyakh i strategicheskikh zadachakh razvitiya Rossiyskoy Federatsii na period do 2024 goda" [Decree of the President of the Russian Federation No. 204 of may 7, 2018 "On national goals and strategic objectives of the development of the Russian Federation for the period up to 2024"]*. (In Russ.). Available at: http://www.kremlin.ru/acts/bank/43027/page/1 (accessed 20.10.2020).
13. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya. Uroven' vysshego obrazovaniya. Bakalavriat. Napravlenie podgotovki 51.03.02 "Narodnaya khudozhestvennaya kul'tura". Utverzhden prikazom Ministerstva obrazovaniya i nauki Rossiyskoy Federatsii ot 12 marta 2015 goda № 223 [Federal state educational standard of higher education. The level of higher education. Bachelor course. Direction of training 51.03.02 "folk art culture". Approved by order of the Ministry of education and science of the Russian Federation No. 223 of March 12, 2015]*. (In Russ.). Available at: http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/510302.pdf (accessed 28.08.2019).
14. *Federal'nyy proyekt "Tsifrovaya kul'tura" [Federal project "Digital culture"]*. (In Russ.). Available at: https://culture.gov.ru/about/national-project/digital-culture (accessed 20.10.2020).
15. *Report of the Special Rapporteur on the promotion and protection of the right to freedom of opinion and expression, Frank La Rue**. (In Eng.). Available at: https://www2.ohchr.org/english/bodies/hrcouncil/docs/17session/A.HRC.17.27_en.pdf (accessed 28.08.2019).

УДК 7

ЖИВОПИСЬ КАК ФЕНОМЕН КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Ринчинова Марина Молотовна, аспирант, кафедра культурологии и искусствоведения, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ). E-mail: marinchinova@yandex.ru

Актуальность статьи связана с необходимостью целостного культурологического осмысления традиционной китайской живописи. В современных условиях размывания национальных границ остро стоит проблема сохранения национальных художественных традиций. Данная статья не только способствует структурированию имеющихся материалов, но и предоставляет методологические возможности для дальнейшего выявления особенностей традиционной китайской живописи. Применяя метод компаративистики, автор сравнивает традиции живописи Запада и Китая, выявляет определенные качества, присущие китайской живописи и делающие ее феноменом культуры Китая. В статье представлены основные особенности традиционной китайской живописи, рассмотрено ее взаимодействие с другими видами искусств, а также основные жанры и стили, техники изображений. Кроме того, в статье рассматривается, как в живописи отражаются философские, религиозные мысли и воззрения.

Таким образом, благодаря поиску гармонии в традиционной китайской живописи раскрывается иной образ восприятия искусства, воплощается не только то, как выглядит окружающий мир, но и мысли о закономерности вселенной в жанре «Шаньшуй», положение человека в мире «Жэньхуа» и соотношение великого в малом «Хуаняо». Выявленные исторические особенности традиционной живописи, придающие ей уникальность, продолжают существовать и в современной художественной культуре Китая.

Ключевые слова: Китай, традиционная живопись, каллиграфия, живопись, гунби, се-и, жанр «горы-воды», жанр «цветы и птицы».

PAINTING AS A PHENOMENON OF CHINESE CULTURE

Rinchinova Marina Molotovna, Postgraduate, Department of Culturology and Art History, East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: marinchinova@yandex.ru

The relevance of the article is in the need for holistic cultural understanding the traditional painting. In the context of globalization, there is a unification of national cultures, so there is a problem of preserving the national artistic traditions. The main aim of the text is to the structuring of existing materials, as well as to provide methodological opportunities for further disclosure of features of traditional Chinese painting. Using the method of comparative research, the author contrasts the traditions of Western and Chinese painting, thus revealing certain phenomenal qualities inherent in Chinese painting. The article identifies the main features of traditional painting, considers its interaction with other types of art, the main genres and styles of image technology. Two main stylistic techniques of gongbi and xie-yi are considered. Their contrast is not only technical techniques, but also the theoretical and philosophical meaning of these styles. According to the division into the main genres, the following types are distinguished: landscape painting “Shanshui” (mountains-water); portrait genre “Renhua” (painting of people); image of plants and animals “Huanao” (“Flowers and Birds”). Besides, the article examines the philosophical and religious views such as Taoism, Confucianism and Chan-Buddhism reflected in Chinese painting. According to the author, thanks to the search for harmony, the paintings peacefully combine philosophical teachings, interacting with each other and creating a kind of synthesis of visual traditions and original techniques that are based on a combination of calligraphy, painting and poetry. The external and internal content of traditional Chinese painting differs in many ways from Western painting, and clearly represents the cultural characteristics of their country. In conclusion, the author

draws our attention to the fact that the unique historical features of traditional painting continue to exist in the modern art culture of China.

Keywords: Chinese, traditional painting, calligraphy, painting, gongbi, xie-yi, mountain-water genre, flowers and birds genre.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-213-220

В современном мире, несмотря на глобализацию, формы проявления культуры в странах Запада и Востока во многом отличаются друг от друга. Китайская цивилизация как одна из древнейших в мире все еще сохраняет свои отличительные мировоззренческие понятия, которые наиболее ярко отражаются в художественной культуре. Условием для их возникновения и развития послужило большое количество факторов, одним из которых является синтез искусств. В данной статье мы рассмотрим характерные черты китайской живописи, которая во многом отличается от западных художественных традиций.

Традиционно под живописью понимается вид изобразительного искусства, основным художественным средством которого является выражение внутреннего мира, чувств, эмоций с помощью рисунка, цвета, светотени посредством красок на холстах или другой плоской поверхности. Живопись передает социальные и идеологические функции.

В свою очередь, определение живописи в Китае понимается иначе, чем на Западе. Традиционная китайская живопись в древности называлась «Даньцин» (丹青), она относится к одному из четырех традиционных искусств китайской культуры. В узком смысле под китайской живописью понимается традиционная роспись тушью зеленого и синего цвета по шелку или на бумажных свитках, в широком смысле китайская живопись – это искусство росписей в традиционном китайском стиле на ткани, керамике, камнях и т. п. как масляными, так и акварельными красками. Китайская живопись существенно отличается от западной живописи своими техническими приемами, материалами, философией и традициями, что делает ее изучение особенно интересным.

На китайском языке одним иероглифом 画 «Hua» обозначается живопись, графика и каллиграфия. Причиной этого явления считается художественная близость способов выражения в каллиграфии и живописи, а именно общие материалы и орудия письма, такие как шелк, рисовая бумага, кисти и тушь, а также способы и техника работы. Существует традиционное мнение, что китайская живопись вышла из пиктографического письма, а точнее сказать – из каллиграфии [7]. Также начиная еще с Танской эпохи и до наших времен в Китае существует суждение, что живописец обязан быть хорошим каллиграфом. Работы известных каллиграфов высоко ценятся в Китае, каллиграфические надписи без изображений висят на стенах, как картины. Идея живописного образа тесно переплетается с лирико-литературным контекстом, на картинах сочетаются каллиграфически прописанные стихотворения и живописное изображение, их смысл перекликается между собой.

Общность живописи и каллиграфии в этико-эстетическом плане подчеркивается с давних времен. Теоретик Сунского времени Шэнь Гуа (1030–1093) в своем трактате пишет: «Самое сокровенное в каллиграфии и живописи – это единство, соединение, перекличка духовных начал (шэньхуэй) (цит. по [7, с. 23]). Го Си, один из лучших китайских пейзажистов XI века, писал об общности технических приемов каллиграфии и живописи, утверждал, что тот, кто не знает, как держать кисть в руках по законам каллиграфии, не сможет достичь полного совершенства в живописи. Поэт и каллиграф Цао Чжи писал: «Живопись – это ведь ответвление каллиграфии в стиле почерка няошу». Поэтому, упоминая эти два искусства, первой называют каллиграфию, а живопись – второй [7, с. 57].

В отличие от живописцев, которые стремятся выразить реальные вещи, другие художники рисуют для иной цели. Во время расцвета династии Сун и Юань начала развиваться грамотность. Китайский каллиграф и государственный деятель Су Ши из Северной династии Сун предложил интегрировать каллиграфию в живопись в виде стихов. Он и многие другие начали практиковать литературную живопись (文人画) [9]. Представ-

ленный стиль поэзии в живописи постепенно определил эстетический вид китайской живописи, который отстаивает простоту и гармонию.

Синтез и стоящая за ним мысль объясняются в теории средневековых китайских трактатов по живописи и каллиграфии. В них говорится, что чередование и сочетание противоположных сил Инь-Ян – это основа каллиграфического искусства. Также в трактатах говорится о том, что у каллиграфии, живописи и поэзии есть общая художественная задача – распространять идеи гармонии путем единства традиций. Таким образом, мы можем отметить первый и главный феномен китайской живописи – синтез изобразительных традиций.

Имея пред собой задачу выявления специфики традиционной китайской живописи, необходимо рассмотреть особенности техники написания картин. Традиционная китайская живопись, с одной стороны, диктует определенные каноны, с другой – не ограничена в технике исполнения и некой импровизации. Изображение наносят не на привычный всем холст, а на шелк или бумажные свитки при помощи специальных кистей тушью, минеральными или водными красками. Китайские картины, как правило, имеют вертикальную или горизонтальную композиционную направленность. Эта особенность может быть связана с использованием шелка в качестве холста в китайских картинах, а шелковые ткани имели строгие формальные требования в древние времена [9].

Художественной манере китайских художников присуще использование линий. В отличие от западных живописцев, они не опирались на игру цвета и светотени. В китайской живописи линия является самой формой изображения. Единая непрерывная линия способна передать образ в окружающем пространстве, а не просто служить границей формы, как в западной живописи. Для создания объема и форм также используется линия, в традиционной китайской живописи нет светотени как сочетания светлых и темных пятен. Перспектива обозначается изображением дальних предметов вверху картины.

Произведения китайской живописи рассматривают вблизи, важное значение имеют детали и нюансы техники живописи, в то время как в западных картинах имеет значение общий вид с расстояния. Китайская техника написания картин является одной из самых трудных в мире, но в ней существуют всего две основные стилистические структуры – *гунби* и *се-и*.

Стиль *гунби* (工笔, «тщательная кисть») является академическим, так как зародился раньше остальных, во время правления династии Хань (206 до н. э. – 220 н. э.), когда спокойные времена стимулировали развитие и продвижение искусства. В переводе с китайского языка *гунби* означает «тщательная кисть». Работы этого направления отличаются тщательной детальной проработкой рисунка, стремлением передать внешнее сходство (см. Приложение, рис. 1). Эта техника воплощает принцип «се шэн» (寫生, «писать натуру, жизнь»). Используя четкий контур, художники прорисовывают мельчайшие детали одежды, интерьера, прожилки цветов и деревьев. В этой технике часто изображают фигурные композиции, храмы и повествовательные сюжеты.

Стиль *се-и* (写意, «писать идею») – это передача идеи и чувств художника. Данная техника появилась в эпоху Мин, когда наиболее прославленными стали не придворные живописцы, а южные мастера, которые были более свободны в своем творчестве. Самым известным из них был Сюй Вэй (1521–1592). Широкими мазками, без предварительных эскизов, отсутствием контура он создавал легкие и воздушные пейзажи. В данной технике художники уже не следовали идее передачи детализированного внешнего сходства (см. Приложение, рис. 2). В *се-и* главным было передать сущность объекта, то, как его видит художник, впечатление, душевное настроение.

Прошлые и нынешние теоретики китайской живописи не проводят строгой дифференциации между терминами техническими и теоретическими, а потому в своих трудах технике *гунби* обычно противопоставляют принцип *се-и* [1, с. 348]. Противопоставляются не только технические приемы, но и теоретический и философский смысл этих стилей. На протяжении многих лет развития стили *се-и* и *гунби* переплетались, появлялись родственные направления, подтипы, не похожие на европейские. Таким образом, еще одной особенностью, присущей китайской традиционной живописи, является оригинальная техника рисования, существенно отличающаяся от западной.

Обращаясь к жанровому разделению традиционной китайской живописи, следует отметить, что исторически она возникла примерно в

период Хань (206 до н. э. – 220 н. э.). Основные жанры традиционной живописи обрели свою завершенную форму в эпоху Средневековья. Согласно этому разделению, выделяют следующие жанры китайской живописи: пейзажная живопись «Шаньшуй» («горы-воды»); портретный жанр «Жэньхуа» (живописание людей); изображение растений и животных «Хуаняо» («цветы и птицы»).

Наиболее почитаемыми и сакральными элементами природы в Китае являются горы, реки и водные потоки. Их изображения можно встретить на горизонтально и вертикально ориентированных свитках, альбомных листках, панно, веерах, ширмах. Данный жанр воплощает в себе противоборствующие во вселенной силы – Инь-Ян. Пейзажная живопись «Шаньшуй» (山水) предполагает нестрогую живопись с натуры, это свободное описание природы, в то же время подчиненное, но не ограниченное традиционными канонами (см. Приложение, рис. 3).

Жанр «Жэньхуа» (人画) включает в себя произведения китайской живописи, которые несут в себе характер портрета, отражают социальную и религиозную жизнь человека. Предпосылкой для возникновения живописи с фигурами людей послужила храмовая роспись I–III веков. Гу Кайджи (344–406), известный живописец и ученный, стоящий у истоков теории живописи, в своих трактатах подразделяет жанр на сюжетно-тематические группы: картины нравов и обычаев, изображения знатных дам, персонажей даосско-буддийского пантеона, парадный портрет (см. [3]). В картине этого художника «Наставления старшей придворной дамы» надпись гласит: «Мужчины и женщины знают, как украсить свой внешний вид, но не знают, как украсить свой характер, чтобы стать по-настоящему красивыми, нужно уделить внимание не только внешнему виду» (см. Приложение, рис. 4). В период расцвета этого жанра наблюдается большое количество картин, изображающих быт дворцовой жизни. В более поздних работах наряду с людьми появляются пейзажи и архитектурные строения. Мы можем проследить философию единения человека с природой: на подобных свитках человек изображен очень маленьким по отношению к природе, но в то же время они олицетворяют единое целое.

Самым поздним жанром традиционной китайской живописи являются изображения птиц и цветов (см. Приложение, рис. 5), он появился в эпоху правления династии Тан (IX–X века) и в дальнейшем широко применялся в декоративно-прикладном искусстве Китая. Жанр «Хуаняо» (花鸟画) воплощает в себе даосские и буддийские философские воззрения о двойственных силах вселенной, воплощённых даже в малых частицах этого мира. Изображения цветов и птиц тонко передают изречение «малое в великом». Свитки с цветами и птицами вскоре стали иметь благопожелательный смысл. Времена года, сорта цветов и виды птиц говорят о характере пожелания [8].

Проведя сравнение китайской живописи с европейской, можно найти параллель с известными нам жанрами: пейзаж, портрет, натюрморт. Но китайские мастера не изображали природу без жизни. Свой характер имели горы и воды, которые олицетворяли собой личность, цветы не были сорванными, фрукты росли на ветках. Природа не является фоном, на котором изображен человек, они находятся во взаимодействии и гармонии.

С китайским искусством советского зрителя знакомили выставки традиционной китайской живописи. Первая встреча состоялась в 1934 году. Выставка «Китайская живопись» сначала открылась в Историческом музее Москвы, а затем в Государственном Эрмитаже в Ленинграде. Анализ отзывов посетителей на выставку показывает, что зритель практически не был знаком с эстетической системой китайского традиционного искусства, она зачастую вызывала непонимание и недоумение как с точки зрения сюжета, так и художественного метода [6].

Для более полного понимания смысла живописи Китая необходимо обратиться к сакральным смыслам, заключенным в китайском искусстве, и рассмотреть живопись в контексте философских и религиозных учений, благодаря которым культура Китая приобрела свою уникальность. Ранняя китайская живопись и религия были неразделимы и в дальнейшем оказывали влияние друг на друга.

Отечественный китаевед, доктор исторических наук Владимир Малявин писал: «...“великое искусство” Дао стоит у начала всех искусств и ремесел» [2]. В контексте философских идей даосизма китайская живопись пронизана пониманием природы. Сущность и дух Дао не имеет формы, но художник, изображая природу, может передать естество Дао. Взаимосвязь внутреннего и внешнего начала Дао выражается в идее и реализации.

Это соотношение чувств человека и природы. В китайской живописи сочетается мыслимое и реальное, поэтому оно становится одним целым. Мастера при создании картины не стараются передать лишь внешнее сходство, они позволяют воображению и чувствам зрителя соединиться с объектами природы, как бы дорисовать картину в своих мыслях. Белые пространства в картине становятся туманами или водой, снег покрывает поле, он не нарисован, но зритель его видит. «Даосизм воспринимался жителями Вьетнама как способ взаимодействия с природой, с ее стихийными силами. В изображении влияние даосизма просматривается в том, что художник наделяет образы животных значениями пяти элементов» [4, с. 47]. В философии Дао противоположности не соревнуются друг с другом. В отношениях Инь-Ян заключен прообраз связи и дополнения противоположностей, такое сочетание контрастностей в изображениях – одно из художественных достоинств китайской живописи. Сюжеты в живописи в том или ином произведении благодаря влиянию даосизма имеют глубокое смысловое содержание. Личность художника предполагала отшельника, который отказался от мирской жизни и живет в уединении с природой.

Начиная с династии Хань (206–200 годы до н. э.) расширилась сфера влияния живописи, которая сама находилась под влиянием конфуцианства. Она стала политическим инструментом в руках правящей элиты [5]. Природа конфуцианского гуманизма повлияла на сюжет китайской живописи, раскрывая отношения человека к человеку. В гуманизме Конфуция человек не полагался полностью на самого себя, а подчинялся вышестоящему по чину человеку, но все же признавал силы, которые выше мира людей. Конфуцианская живопись несла не религиозный, а, скорее, моральный смысл, в котором поощрялись справедливость, вежливость, добрые отношения между людьми.

В живописи в основном выражались положительные моральные качества, сюжеты несли нравоучительный смысл. Природа и человек в конфуцианской живописи находятся в гармонии, выражая естественное движение жизни. Личность художника должна была воплощать нравственный моральный облик. Мастерами живописи являлись ученые, чиновники, поэты, люди с возвышенной душой, служившие при дворцах.

После падения государства Хань на искусство Китая большое влияние оказала новая религия – буддизм. Созерцательный буддизм, чань-буддизм во многом повлиял и отразил свои постулаты в китайской живописи. Возникает живопись, которую создают художники чань-буддисты и которую можно назвать «Живопись чань». Путь к истине заключался в созерцании и следующем после него озарении, что Будда есть во всем и в сердце каждого. Художники Сунской эпохи работали в технике *се-и* и старались запечатлеть путь к истине, когда, преодолевая трудности, человек достигает единения с миром. Живопись этого направления чаще всего монохромна, стремительна и оставляет момент недосказанности. Особый символизм буддизма заключается в изображениях лотосов, гусей, одиноких лодочках, бескрайних и туманных пустот. Мастера живописи чань-буддизма искали просветления в отшельнической жизни. Живопись буддизма была своего рода духовной практикой, способствующей гармонии личности и долголетию.

Устремленность к целостности и гармонии, выраженная в философских идеях конфуцианства, даосизма и буддизма, находит свое отражение в синтезе искусств. Гармония мироздания в плоскости синтеза решается гармонией внутренней красоты художника.

Во времена Цин высокое мастерство живописцев постепенно утрачивалось, художники только подражали старым образцам, не создавая ничего нового. Ряд художников, живших в XVII–XVIII веках, пытались отойти от строгих канонов в искусстве, положив начало живописи «Гохуа» (国画, «Живопись страны»). Используя письмо туши и водяных красок, они создали новую манеру письма – тонкую и простую. Когда в XVII веке в Китай проникла европейская живопись «Сиянхуа» (西洋画, «Западная живопись»), или «Юхуа» (油画, «масляная живопись»), художественные сюжеты больше связывались с человеком, с его переживаниями и мыслями. Один из известнейших художников того времени Ци Байши смог отойти от простого копирования и начал писать так, как видел он сам. В своих сатирических картинах он высмеивал чиновников и феодалов. В дальнейшем «Гохуа» разделилась на два направления: приверженность древним образцам и заимствование из европейской культуры.

Таким образом, рассмотрев китайскую традиционную живопись, мы можем определить основные отличительные черты, придающие ей уникальность. В отличие от западной живописи, китайская не была под строгими установками религии и моральных ценностей. Китайская живопись и само искусство задают и транслируют философские и духовные ценности. Первым и основным феноменом китайской живописи является синтез изобразительных традиций и оригинальная техника, которые основаны на сочетании каллиграфии, живописи и поэзии, что существенно отличает ее от западных традиций. Второй особенностью является жанровое деление китайской живописи, отражающее философские законы бытия, такие как сочетание противоположных сил Инь-Ян, человек – это неотъемлемая часть природы и великое заключается в малом. Еще одной особенностью является то, что на сюжеты и смысл живописи Китая оказали свое влияние религиозно-философские учения. Благодаря даосизму реальность давно прошедших лет, отраженная на картинах, во многом продолжает существовать в современной повседневной жизни. Конфуцианство в живописи воплотило в себе идеи гуманизма и хороших отношений между людьми. Под влиянием чань-буддизма в живописи запечатлелось, как, преодолевая трудности, человек достигает гармонии с миром. Благодаря поиску гармонии, в живописных работах мирно сочетаются философские учения, взаимодействуя друг с другом и создавая некий синтез. Внешнее и внутреннее содержание традиционной живописи Китая во многом отличается от западной живописи и наглядно представляет культурные особенности своей страны.

Литература

1. Белозёрова В. Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. – М.: ИВ РАН, 2015. – Т. 45. – С. 342–370.
2. Малявин В. В. Антология даосской философии. – М.: Клышников – Комаров и К, 1994. – 448 с.
3. Павлова И. К. История культуры и искусства Средневековья: учеб. пособие / О. А. Барынина, М. М. Дадыкина, А. П. Балаченкова и др.; отв. ред. И. К. Павлова. – СПб.: СПбГТУРП, 2011. – 122 с.
4. Прошкина О. А., Во Ван Лак. Влияние философии даосизма на вьетнамскую народную графику Хангчонг XVIII века // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 44–50.
5. Роули Дж. Принципы китайской живописи. Книга Прозрений / сост. В. В. Малявин. – М.: Наталис, 1997. – С. 212–325.
6. Сапанжа О. С. Советский Союз – Китай: к вопросу представления Всемирной истории в пространстве повседневной культуры // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2020. – № 50. – С. 29–37.
7. Соколов-Ремизов С. Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1985. – 312 с.
8. Стародуб Т. Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь / Т. Стародуб, Н. Виноградова, Т. Каптерева. – М.: Эллис Лак, 1997. – 360 с.
9. 蘇軾《枯木竹石圖》欣賞--宋--人民網. 責任編輯: 奕君 [Электронный ресурс]. – URL: http://art.people.com.cn/GB/41385/55386/55390/3852152.html (дата обращения: 24.02.2019).

References

1. Belozerova V.G. Anatomiya traditsionnoy kitayskoy zhivopisi [Anatomy of traditional Chinese painting]. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae [Society and the State in China]*. Moscow, Institute of Oriental Studies RAS Publ., 2015, vol. 45, pp. 342-370. (In Russ.).
2. Malyavin V.V. *Antologiya daosskoy filosofii [Anthology of Taoist philosophy]*. Moscow, Klyshnikov – Komarov and K Publ., 1994. 448 p. (In Russ.).
3. Pavlova I.K., Barynina O.A., Dadykina M.M., Balachenkova A.P., etc. *Istoriya kul'tury i iskusstva Srednevekov'ya: uchebnoe posobie [The history of culture and art of the Middle Ages: a training manual]*. Ed. I.K. Pavlova. St. Petersburg, St. Petersburg State Technological University of Plant Polymers Publ., 2011. 122 p. (In Russ.).
4. Proshkina O.A., Vo Van Lac. Vliyanie filosofii daosizma na v'etnamskuyu narodnuyu grafiku Khangchong XVIII veka [The Influence of the Philosophy of Taoism into the Hang Trong Vietnamese Folk Graphics of the 18th Century]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 48, pp. 44-51. (In Russ.).
5. Rowley J. *Printsipy kitayskoy zhivopisi. Kniga Prozreniy [The principles of Chinese painting. Book of Insights]*. Comp. V.V. Malyavin. Moscow, Natalis Publ., 1997, pp. 212-325. (In Russ.).

6. Sapanzha O.S. Sovetskiy Soyuz – Kitay: k voprosu predstavleniya vsemirnoy istorii v prostranstve povsednevnoy kul'tury [The Soviet Union – China: to World History Presentation in Everyday Cultural Space]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 50, pp. 29-37. (In Russ.).
7. Sokolov-Remizov S.N. *Literatura. Kalligrafiya. Zhivopis'. K probleme sinteza iskusstv v khudozhestvennoy kul'ture Dal'nego Vostoka [Literature. Calligraphy. Painting. To the problem of the synthesis of arts in the artistic culture of the Far East]*. Moscow, Science, Main Edition of Oriental Literature Publ., 1985. 312 p. (In Russ.).
8. Starodub T., Vinogradova N., Kaptereva T. *Traditsionnoe iskusstvo Vostoka. Terminologicheskiy slovar' [Traditional art of the East. Terminological dictionary]*. Moscow, Ellis Luck Publ., 1997. 360 p. (In Russ.).
9. 蘇軾《枯木竹石圖》欣賞--宋--人民網. 責任編輯: 奕君 Available at: http://art.people.com.cn/GB/41385/55386/55390/3852152.html (accessed 24.02.2019). (In Chin.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок 1. Чжао Мэнфу. Купание коней, середина 1290-х. Техника гунби

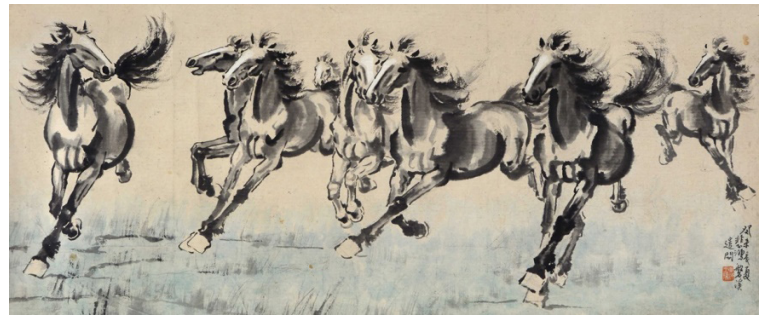


Рисунок 2. Сюй Бэйхун. Бегущие лошади, 1980. Техника се-и

Рисунок 3. Го Си. Чистое осеннее небо над горами и долинами (фрагмент), 1072. Жанр «Шаньшуй»

Рисунок 4. Гу Кайчжи. Наставления старшей придворной дамы IV век (фрагмент свитка), копия свитка VII–VIII века. Жанр «Жэньхуа»

Рисунок 5. Чжао Цзи. Голубь на персиковом дереве, 1108. Жанр «Хуаняо»

УДК 7.048

ОРНАМЕНТ В ТАТАРСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Арефьева Светлана Муллануровна, кандидат педагогических наук, доцент, Набережночелнинский институт Казанского федерального университета (г. Набережные Челны, РФ). E-mail: arefeva-sveta@mail.ru

Арефьева Ксения Ивановна, аспирант, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (г. Москва, РФ). E-mail: nikelage@gmail.com

Горячева Ольга Николаевна, кандидат филологических наук, доцент, Набережночелнинский институт Казанского федерального университета (г. Набережные Челны, РФ). E-mail: olganikgpor@mail.ru, ORCID iD 0000-0002-1156-9679

В статье, посвященной искусству казанских татар, исследуется семантика орнаментальных мотивов с точки зрения семиотики искусства. Актуальность работы связана с пониманием взаимосвязи формирования элементов орнаментики с жестом и звуком, которые в ходе эволюции способствовали созданию изобразительного языка. Зафиксированные жесты в начертании слов стали знаковыми, указывающими на связь со смысловыми значениями. Обнаруженное взаимодействие раскрывается через описание и метод анализа орнаментики во всех её видах: геометрическом начертании, зооморфном, растительном, комбинированном, религиозном, эпиграфическом, геральдическом, воплощенных у казанских татар в предметах декоративно-прикладного искусства.

Изучение художественных традиций казанских татар с современных позиций, обращение к примерам из музейной и коллекционной базы предметов орнаментального искусства, их классификация на изобразительный, комбинированный и неизобразительный виды орнаментов определили научную новизну.

Цель работы заключалась в том, чтобы, признавая значительную роль сюжетности и образности в художественном мышлении, проанализировать этнокультурные особенности татарского искусства через семантику орнаментальных мотивов, проявляющихся в создании новых образов на основе художественных и композиционных знаний.

В работе использован метод ретроспективного анализа развития культуры татар, свидетельствующей о древности сложения их орнаментального искусства: от тюркоязычных кочевых племен, угорского населения Волго-Камья, оседлого проживания на территории Волжской Булгарии (XII–XIII века), Золотой Орды (XIII–XV века), Казанского ханства (XVI–XVI века) до Российского государства.

Авторами делается вывод о весомой роли фантазии в изобразительном искусстве, моделирующей новые изобразительные знаки. При этом сообщается об утрате прямой семантики орнаментальных мотивов, которые сохранились лишь в формообразовании, что объясняет их использование в современном дизайне как прямых цитат или полистилизма.

Практическая значимость работы проявляется в постижении художественной системы татарской культуры через изучение орнаментальных мотивов, выраженных в декоративно-прикладном искусстве.

Ключевые слова: орнамент, семантика, татарское искусство, культура, орнаментальные мотивы, символ, ислам.

ORNAMENT IN TATAR CULTURE

Arefyeva Svetlana Mullanurovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Naberezhnye Chelny Institute of Kazan Federal University (Naberezhnye Chelny, Russian Federation). E-mail: arefeva-sveta@mail.ru

Arefyeva Kseniya Ivanovna, Postgraduate, Kosygin State University of Russia (Moscow, Russian Federation). E-mail: nikelage@gmail.com

Goryacheva Olga Nikolaevna, PhD in Philology, Associate Professor, Naberezhnye Chelny Institute of Kazan Federal University (Naberezhnye Chelny, Russian Federation). E-mail: olganikgor@mail.ru., ORCID iD 0000-0002-1156-9679

This article is devoted to the art of Kazan Tatars and explores the semantics of ornamental motifs for the semiotics of art. Relevance of the work is in understanding the relationship of forming the ornamental elements with a gesture or sound, which changed in the process of evolution contributed to the creation of visual language. Fixed gestures in marks of words became symbolic, indicating the relationship with meaning. The discovered interaction is revealed through the description and method of analysis of ornamentation in all its forms: geometric, zoomorphic, floral, combined, religious, epigraphic, heraldic, embodied in Kazan Tatars in the objects of decorative and applied art.

Studying the artistic traditions of Kazan Tatars from a modern perspective, addressing the examples from the museum and collection base of ornamental art objects, their classification into combined, graphic and non-graphic types of ornaments determined scientific novelty.

The purpose of this work was to recognize the significant role of plot and imagery in artistic thinking, to analyze the ethnocultural features of Tatar art through the semantics of ornamental motifs, manifested in the creation of new images based on artistic and compositional knowledge.

The used method is a retrospective analysis of the development of the Tatar culture, testifying to the antiquity of the composition of their ornamental art: from the Turkic-speaking nomadic tribes, the Ugric population of the Volga-Kama, settled residence on the territory of the Volga Bulgaria (12 – 13th centuries), the Golden Horde (13 – 15th centuries), the Kazan Khanate (14 – 16th centuries) to the Russian State.

The authors conclude that fantasy plays a significant role in the visual arts, which models new graphic characters. At the same time, the loss of direct semantics of ornamental motifs, which were preserved only in the formation, as reported, which explains their use in modern design as direct quotes or polystylism.

The practical significance of the work is manifested in the comprehension of artistic system of the Tatar culture through the study of ornamental motifs expressed in decorative and applied art.

Keywords: ornament, semantics, Tatar art, culture, ornamental motifs, symbol, Islam.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-221-230

Введение

Урбанизация и межкультурные коммуникации приводя к ассимиляции культур и единообразию современной жизни. Актуальность темы находится в русле повышения национального самосознания, что способствует обращению к традициям в различных областях культурной жизни.

Орнаментальное искусство обладает глубоким смысловым содержанием и художественной наполненностью, несмотря на отсутствие самостоятельности и трансформацию в отдельное произведение. Е. В. Синцов, отмечая синкретизм декоративного искусства, пишет, что «орнамент – одно из древнейших порождений человеческой творческой деятельности <…>, прошедший сквозь времена, культуры, цивилизации, самим фактом своего нетленного бытия призванный быть напоминанием о колыбели, из которой вышло всё искусство» [16, с. 8]. Система построения узоров формировалась народами с давних времен. В ходе генезиса декоративно-прикладного искусства сложилась такая композиционная организация, при которой в орнаменте просматривалось ритмическое чередование элементов с математической логикой, что в конечном итоге привело, по выражению Ю. Я. Герчука, к «искусству порядка», характеризовалось которое «соотнесением целого с его частями, наделяя вещь способностью генерировать ритмы времени, воплощая глубинные представления своей эпо-

хи о структуре окружающего мира» [10, с. 32]. Мотив орнамента, пластически оформленный в единое целое, прошел эволюцию от реалистического характера изображения до символически стилизованного, что в равной степени можно отнести к орнаменту вообще и этническим традициям в декоративно-прикладном искусстве татар в частности.

Цель работы

Татарская культура органично связана с мусульманским искусством. Для народов тюркской группы орнаментальное искусство имеет едва ли не первостепенное значение, в связи с отсутствием в их культуре живописи с западноевропейскими традициями. Изучение семантики архетипических мотивов традиционной орнаментики как проекции человеческого сознания с позиции современности является целью нашей статьи. Это предполагает постановку следующих задач: 1) выявление в ходе эмпирического анализа материала семантически типических особенностей татарского орнамента; 2) определение сущностных значений орнаментальных мотивов в историческом развитии; 3) выявление сюжетной основы и композиций.

Материалы и методы

Предметной базой работы послужили музейные коллекции Государственного Эрмитажа (г. Санкт-Петербург), Государственного музея изобразительных искусств и Национального музея Республики Татарстан (г. Казань), городского краеведческого музея г. Мензелинска, музея прикладного творчества деревни Деуково Мензелинского района и частные собрания жителей Республики Татарстан. Прием визуализации помогает достичь поставленной в работе задачи по выявлению сюжетной и композиционной специфики материалов.

В работе использован метод ретроспективного анализа развития культуры татар, свидетельствующей о древности сложения их орнаментального искусства: от тюркоязычных кочевых племен, угорского населения Волго-Камья, оседлого проживания на территории Волжской Булгарии (XII–XIII века), Золотой Орды (XIII–XV века), Казанского ханства (XVI–XVI века) до Российского государства.

Изучением орнамента в целом и декоративно-прикладного искусства казанских татар в частности занимались отечественные и зарубежные исследователи: С. Г. Батырева, А. Мягмарсайхан [3], О. А. Беляева, Л. В. Миненко [4], Ф. Х. Валеев, Г. Ф. Валеева-Сулейманова [7; 8; 9], Л. Н. Донина [13], Ф. Г. Вагапова [6; 17], J. Bonner [18].

Обсуждение

Исследуя орнаментику казанских татар как элемент народной культуры, авторы обращаются к орнаменту с культурологических позиций символических функций, предполагающих отношение к орнаменту как к знаку. Литовский фольклорист А. Ж. Греймас утверждал, что «между предметом и знаком имеется тесная взаимосвязь» [11, с. 15], которая позволяет интерпретировать смысловое содержание орнамента через эволюцию знаков, понять, вслед за французским ученым Л. Бенуас, «их функциональную связь с окружающим миром при помощи анализаторов» [5, с. 6]. Орнаментация, наделенная семантикой, дает этническую характеристику орнаментальной культуры в виде многочисленных композиционных вариаций знаков, позволяет выделить универсальные и уникальные черты конкретного этноса. П. Э. Капар, О. Н. Горячева акцентируют внимание на том, что «знаковая модель <…> передает геометрию символического пространства» [12, с. 311]. Даже самые простые по начертанию геометрические мотивы имеют полисемантическую символику, которая часто трансформируется в легенды, затем – в историю. Они дают дополнительную ценность материальному объекту, помогают объединить множественное в единстве.

Общность этнического орнамента закладывалась на нескольких уровнях, отмечают И. А. Бабич, Р. М. Валеев, Р. Р. Фахрутдинов [2, с. 37]:

1) магическо-охранительном, определяющем первоначальную функциональность, усложненные мотивы использовались в виде «оберегов»;

2) пластифицирующем (структурном), когда был выработан условный код использования приемов расположения элементов между собой: от ленточных до ковровых, от центрально-лучевых до геральдических;

3) декоративном, при преобладании эстетической функции над утилитарной. Хаотичные линии, пятна стали располагаться в ритмическом

порядке; наблюдался повышенный интерес к форме и деталировке мотивов;

4) формообразующем (синкретичном) – слиянии пластичной поверхности и декора, что привело к новому формообразованию: рисунок, нанесенный на поверхность, стал подчеркивать архитектонику сосуда и соотноситься с его антропометрикой, например, «голова», «ручки», «тулово».

Специфические черты орнаментики казанских татар позволяют выделить изобразительный, комбинированный и неизобразительный виды орнамента.

Результаты

Первоначально в процессе развития орнаментальных мотивов были освоены геометрические понятия, выражающие смыслопорождающее сознание человека, существующего в пространстве и времени. Изобразительный вид орнамента представлен наиболее широко, включая геометрический, зооморфный, растительный мотивы. Геометрический орнамент включал в себя природные закономерности симметрии и ритма, порядка и непрерывности. В знаковом воплощении – это круг, квадрат, крест и их производные (см. рис. 1).

Основным художественным первоэлементом в геометрическом орнаменте является точка. Истоки ее возникновения кроются в оформлении керамики в виде «ямочек» – элементов орнаментики волго-камских племен эпохи мезолита», – отмечают Ф. Х. Валеев и Г. Ф. Валеева-Сулейманова [8, с. 7]. Символика точки – это концентрация энергии Творца. Она может быть выражена «предметно» приглушенно, а также абстрактно полнозвучно (способна имитировать линии, фактуры, текстуры и показывать связь с пространством).

Круг является порождением точки, означает цельность, непрерывность, совершенство и в то же самое время – законченность, слаженность и мягкость. Он воплощает сущность бытия человека: равенство, цикличность, единообразие, бесконечность. С ним связывали нравственные

А. Бляха с сердоликом. Металл, скань, золочение. XIX век

Б. Полотенце. Домотканый холст, шерсть, браное ткачество. 200х30. Конец XIX – начало XX века

В. Женский головной убор. Полотно, вышивка тамбуром, браное ткачество. 27,8х32,2. Начало XX века

Г. Матрица в форме ромба. Бронза, литье. 2х2х0,5. XIII–XIV века

Рисунок 1. Геометрический орнамент

категории и потому соотносили с добром, красотой и любовью. Форма выражала небесное совершенство – Бога, Солнце, Космос. Трансформация круга привела к символическому знаку – кругу с точкой в центре, выражающей нулевую точку коллективного сознания в момент единения со Всевышним. В реальной жизни эти орнаментальные мотивы часто сливались воедино. Например, в металлической бляхе с сердоликом XIX века, выполненной в металле неизвестным мастером в технике скани и золочения, из Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (см. рис. 1 А). Линия является антиподом точки, воплощением движения, изменчивости и «Творящей энергией Жизни». Выраженная волнообразной направляющей, начертанием напоминающая завитки в виде спиралей, семантика мотива сводится к выражению внутренней идеи саморазвития, сочетание металла с камнем воплощает идею компенсаторности и единства всего сущего.

Квадрат порождается пересечением двух горизонтальных и вертикальных линий, воспринимаемых как ограничение физической материи. Горизонталь – это воплощение земной жизни, тогда как вертикаль – мировая ось. Сливаясь в форме квадрата, эти направления семантически выводят к идее земного начала, где обитает человек, связанный с природными временными циклами и пространственными направлениями четырех сторон света; является символом постоянства, безопасности, равновесия, силы, тяжести и пропорциональности. «Квадрат – это символ Вселенной», – утверждает Асифа аль-Халлаб [1, с. 88].

Производные квадрата – это прямоугольник, трапеция, ромб, треугольник, меандр и проч. Ромб с периода неолита был связан с идеей благополучия и плодородия, а ромб с точкой в центре создавал аллюзию с «засеянным полем» (см. рис. 1 Б). Выполненное неизвестным мастером браной техники полотенце конца XIX – начала XX века представляет собой домотканый холст с добавлением шерстяных нитей, размером 200х30 см из Городского краеведческого музея г. Мензелинска Республики Татарстан. Остроконечные углы вызывают агрессивность, передают динамику и активность; тупой угол – нестабильность, вялость, негативность. В зависимости от положения треугольная форма может быть активной или пассивной. Так, равнобедренный треугольник в положении вершиной вверх передает устойчивость, стремление вверх, к высшему единству, воплощает стихию воздуха, а расположенный вниз – передает сущность земли. Если эти треугольники совмещаются одной из сторон, то представляют собой ромб, являют символ женского и мужского начал, как продолжение рода, порождение нового, по утверждению Б. А. Рыбакова [15].

Крест изначально включает в себя сакральный смысл центра, упорядочивающего пространство (верх-низ, право-лево). Крестообразная фигура человека с разведенными руками воспринималась как живая «модель мировой оси и системы координат». Этот орнамент находим на фрагменте женского головного убора, вышитого тамбуром и выполненного из полотна в браной технике, размерами 27,8х32,2 (см. рис. 1 В). Датируется он началом XX века и находится в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан, г. Казань.

Геометрические мотивы представляются в народной орнаментации казанских татар в различных комбинациях. Так, соединенные квадрат и круг являются базовой формой звезды, розы, лотоса, концентрических кругов, круга с центральной точкой – представляют финальную стадию в процессе индивидуализации, когда устраняются несовершенства и земные желания для достижения духовной цельности и «рая». Например, бронзовая литая матрица размером 2х2х0,5 см в форме ромба XIII–XIV веков из Государственного Эрмитажа (см. рис. 1 Г) представляет собой сложносоставной вариант комбинирования различных элементов.

Все изогнутые фигуры, которые можно причислить к типу круга (эллипс, овал, параболы и их производные, окружности и полуокружности) воплощали солнце, которое в растительном орнаменте приобретает форму цветка. К настоящему времени геометрические орнаментальные мотивы сохраняют традиционную, довольно архаичную структуру, форму, колористику и другие технические характеристики, однако их исконное смысловое значение утрачено.

Большой интерес представляет изобразительный (зооморфный) орнамент, который идентифицировался с созданным образом животного, выражая родовой знак и интерпретацию силы

жизни. Образы черпались из природных наблюдений и носили позитивный или негативный характер. Их динамика, несмотря на экспрессивность выражений, логически выстраивалась в обобщенную форму поз, состояний, направлений движений.

Мотив птицы выражал проявление духовной жизни, но в то же самое время указывал на высшее состояние существа и выполнялся в татарском орнаменте контурно, с раскрытыми крыльями, двумя головами и разветвленными в стороны хвостами. С образами птиц связаны многие поверья, сказки и легенды. Например, золотое височное кольцо XII – начала XIII века, оформленное зернью и сканью из Биляр, ныне находящееся в историческом музее г. Москвы, повествует о космогоническом мифе создания мира уткой (утками), известном с булгарских времен. Стая уток представлена в композиции серебряной бляхи с штампованным орнаментом из Золотой Орды (XIV век) из Государственного Эрмитажа, г. Санкт-Петербург как иллюстрация легенды о создании земли, образованной из комочка тверди, взятого по велению Всевышнего (Тенгри) со дна необъятного океана.

Археологи отмечают небольшое количество орнамента в «зверином стиле» у казанских татар. С принятием ислама звериные мотивы стали редкими и сильно стилизованными. Несмотря на различные примеры можно отметить, что их композиция выполнена в условно-декоративной манере (обобщенный реализм) с мирно-созерцательным выражением изображения облика персонажа и имеет назначение оберега. Это в равной степени относится к орнаментальным произведениям из Государственного Эрмитажа (г. Санкт-Петербург) и к браслету из Национального музея Республики Татарстан (г. Казань).

Растительная изобразительная группа орнаментов выражает в стилизованном виде природу. Это самый распространенный в культуре казанских татар базовый компонент, свидетельствующий о важной роли земледелия.

Центральным символом татарского растительного орнамента является древо жизни, символизирующее устройство мира. В конечном счете для многих народов растительный орнамент – это воплощение мирового порядка и космоса. Его прототипом послужил степной куст, игравший важную роль в языческих представлениях предков татар – булгар. Если ранние изображения небесного древа или древа жизни характеризуются симметрией, то есть передают символ жизни и смерти; восхождения; центра Вселенной, то со временем семантика уходит на второй план, уступая место декоративной функции. Например, симметричный по композиции геральдического типа орнамент на бархатной сумке для Корана из частной коллекции Низами Ибрагимова, вышитый серебряной нитью размерами 15,3х21 см неизвестным мастером. Или цветочная асимметричная стилизованная трехчастная композиция на шелковом полотенце (так называемое «казанское» начала XX века), оформленная тамбурной вышивкой с позументом, золоченой нитью с блестками из Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. У казанских татар древо жизни предстает в виде гармоничной композиции, состоящей из ствола, стеблей, ростков, бутонов; распустившихся цветов и плодов. Букет символизирует единение мужского и женского начал, воплощенных в семье. Такова композиция начала XX века на бархатном калфаке с монетами неизвестного мастера, оформленном золотым шитьем, из Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. Если композиция приобретает пышность, благодаря многочисленным деталям, то это указывает на повседневные заботы хозяина вещи, как на бархатном калфаке неизвестного мастера конца XIX века, оформленном золотым шитьем с блестками и канителью, из Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан.

Климатический и природный факторы влияли на уникальность элементов растительных орнаментальных мотивов в татарском искусстве. Из степных мотивов преобладают изображения тюльпана, гвоздики, незабудки, мака. Среди луговых мотивов часто можно увидеть стилизованные изображения колокольчиков, цветов шиповника и ромашки. Среди садовых растений популярны мотивы астр, пионов, георгин, анютиных глазок. Растительный орнамент получил широкое распространение во всех видах народного изобразительного творчества, характеризуется обилием цветочных мотивов, сложностью их трактовки, богатством цветовых сочетаний. Они отражают

специфику местной флоры и насыщены символами плодородия. Семантика растительных мотивов трансформировалась со временем, мотив «тюльпан», традиционно воспринимаемый в средневековом обществе как человек (юноша), предавший себя Богу, в современном мире означает символ возрождения и стремления к великим достижениям, а «роза», символизирующая жизненную и духовную силы, сегодня указывает на тепло, любовь, добро и милосердие.

Комбинированная (антропоморфно-полиморфная) группа орнаментов интерпретирует общение человека с высшими силами, определяя границы «своего – чужого». Культурная самоидентификация привела к рождению антропоморфных символов стилизованного изображения человека, а также к появлению смешанных элементов с зооморфными элементами – птицами.

Восточные и западные исследователи едины во мнении, что исламское искусство не имеет персонального интереса к человеку и игнорирует его плотскую природу как объект изучения и подражания. В искусстве ислама не отражались проблемы духовной жизни человека. Отсутствие интереса к ним связано с ментальностью мусульманина, живущего в соответствии с доктринами Корана: «Аллах лучше знает» [14, с. 18]. Запрет на изображение всего живого с принятием ислама в орнаменте казанских татар привел к своеобразной бессюжетности и инперсональности. Не случайно в нем большую часть занимают растительные мотивы, сюжеты в сложной, трудно угадываемой изобразительности. Как правило, элементы узоров вплетаются друг в друга. Потому они иногда сравниваются с «плетенкой» других народов скандинавских стран.

Неизобразительный орнамент выражался через символы воззрения и ассоциировался, в первую очередь, с религиозными и этническими взглядами. Например, расстояние между микрокосмом и макрокосмом воспринималось в виде идеографического образного языка природы, выражающегося методом концепций, сложившихся в уме. Духовный мир предстает в виде обратной картинки. Отсюда – двойственность в прочтении орнаментов. С одной стороны – значение надписей, с другой – внешняя «красивость» начертания.

Малая форма, где нанесены письмена, получила широкое применение в орнаментации чеканных блях (круглых, квадратных и др.) из Золотой Орды, использовавшихся в виде подвесок, как на примере из Государственного Эрмитажа. У этой бляхи статичная композиция – с центральным полем и круглым ободком по краю. Она сделана чеканкой, штамповкой, чернением, с надписью благожелательного послания. Большую популярность в Волжской Булгарии имели текстильные изделия различного назначения с арабской вязью в стилистике «куфи». Например, шелковое покрывало, вышитое гладью золоченой нитью и дополненное кружевами, из Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан.

Эпиграфический (каллиграфический) неизобразительный орнамент использовался в декоре бытовых предметов. Включенный же в состав украшений, он становился знаковым индикатором принадлежности к вере. Распространению его способствовало принятие ислама. В декоративно-прикладном искусстве казанских татар получил развитие «куфи» – еще с домонгольского периода, а «насх» – с середины XVIII века. Данный орнамент проявил свои характерные черты больше всего в книжном искусстве и шамаилях. Однако в достаточном количестве его можно встретить в ювелирном искусстве и текстиле.

«Геральдический» комбинированный орнамент представлял собой абсолют принципа геометризации и зеркальной симметрии. Это композиции в виде щита, гербовых фигур, бризур. Здесь духовная, психическая, телесная зоны распределяют между собой пространство по горизонтали и вертикали. Например, палка, скипетр, меч – в своей сути выражают справедливость и мир.

Преемственность в культуре прослеживается, с одной стороны, в связи с ассимиляцией образов в модернистской массовой культуре. Использование природного начала в орнаментах создает преобразованную реальность, которая избавляется от прямых выражений современности: прогресса, культуры, цивилизации и др. С другой стороны, орнамент – это всего лишь та среда, где природа, погруженная в человеческое сознание, проявляет себя как фрагмент новой искусственной реальности. Проводится аналогия с традиционными представлениями: обетованной землей в космическом океане – это образ обретенного Рая.

В XX веке произошел переход из религиозных символов в область культурного феномена.

Орнамент, потеряв первоначальное значение, стал репродуцироваться в метафоре, например, космополитизм, пролетарский интернационализм – все это рождало миф о социальной общности – «дружбе народов». Традиция как инструмент власти, как часть маркетингового механизма глобальных корпораций привела к транскультурному использованию традиционных орнаментов, к семиотической игре. Воплощенный в массовых видах творчества орнамент казанских татар стал основой для дизайнерских поисков.

Выводы

В татарской культуре значительная роль отводится декоративно-прикладному искусству. Оно присутствует во многих сферах жизни народа: украшении музыкальных инструментов, национальных костюмов, предметов интерьера, оформлении книг и т. д. Изучив особенности орнаментальных мотивов удалось выявить следующие их виды: изобразительный, комбинированный и неизобразительный. В результате анализа музейных экспонатов, можно сказать, что в них использованы разные виды орнамента. Повышение национального самосознания и этнической идентичности татар как защитной реакции на стандартизацию жизни привело к сохранению и возрождению их культурных традиций. Эта тенденция сегодня выходит на уровень проблем, связанных с охраной внутреннего мира человека и созданных им духовно-культурных ценностей. В своей статье Е. В. Кузнецова, О. Н. Горячева, Г. Р. Патенко отмечают: «Процессы глобализации и интеграции делают проблему национальной идентичности ключом к определению личной идентичности субъекта <…> эта национальная идентичность является основой для определения национальности субъекта и его места в социальном сообществе» [19, p. 907].

Орнамент казанских татар прошел длительную эволюцию: от магических древних представлений через религиозную семантику элементов, сюжетов, мотивов к универсальным символам, которые активно используются в современном искусстве и дизайне.

Художественная система орнаментов казанских татар, семантика, образная структура, выразительные средства которого входят в традиционный пласт народной культуры мусульман, является визуальной интерпретацией мифолого-религиозных представлений, концентрированным представлением о мире, что несет в себе отпечаток этнического культурного разнообразия.

Следует признать, что орнаментальное искусство – искусство мыслительное. Утраченная цивилизованным человеком на сознательном уровне семантика приводит к семиотическому соединению несоединимого, к отстраненному отношению к истории, но на уровне бессознательности. Национальный художественный образ воплощается в дизайне, правда, в завуалированном виде и многозначительно. Авторами замечено, что чем менее четкие контуры имеют очертания орнаментального мотива, тем больше возможностей для их модификаций.

Литература

1. Асифа аль-Халлаб. Эстетические основы исламского орнамента: дис. канд. искусствоведения. – М., 1999. – 179 с.
2. Бабич И. А., Валеев Р. М., Фахрутдинов Р. Р. К вопросу об общих художественных основаниях орнаментальности в культуре. Функциональный подход // Вестн. КАЗГУКИ. – 2016. – № 3. – С. 36–39.
3. Батырева С. Г., Мягмарсайхан А. Символика традиционного орнамента в дизайне монгольского кашемира // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 21–34. – Doi: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.002.
4. Беляева О. А., Миненко Л. В. Знаково-символический язык орнаментальной культуры на предметах декоративно-прикладного искусства // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 87–94.
5. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы / пер. с фр. А. Калантарова. – М.: АСТ: Астрель, 2004. – 158 с.
6. Вагапова Ф. Г. Виды и типы орнаментов в оформлении татарских рукописных книг (XVII – начало XX века) // Филология и культура. – 2012. – № 3 (29). – С. 168–172.
7. Валеев Ф. Х. Татарский народный орнамент. – Казань, 2002. – 295 с.
8. Валеев Ф. Х., Валеева-Сулейманова Г. Ф. Древнее искусство Татарии. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1987. – 166 с.

9. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Декоративно-прикладное искусство казанских татар. – М., 1990. – 210 с.
10. Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. – М.: Галарт, 1998. – 326 с.
11. Греймас А. Ж. Структурная семантика. Поиск метода / пер. Л. Зиминой. – М.: Акад. проект, 2004 (Киров: ОАО Дом печати – Вятка). – 367 с.
12. Горячева О. Н., Капар П. Э. Визуальное и пространственное воображение в художественном творчестве // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике: сб. ст. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2015. – С. 302–311.
13. Донина Л. Н. Орнамент татарских чеканных ювелирных украшений: семантический аспект // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. – Вып. 8. – С. 661–670.
14. Коран. – М.: Белый город, 2012. – 114 с.
15. Рыбаков Б. А. Происхождение и семантика ромбического орнамента // Музей народного искусства и художественные промыслы: сб. тр. Науч.-исслед. ин-та художественной промышленности. – М. Изобраз. искусство, 1972. – Вып. 5. – С. 127–134.
16. Синцов Е. В. Природа невыразимого в искусстве и культуре: к проблеме жесткопластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке. – Казань: Фэн, 2003. – 304 с.
17. Donina L. N., Vagapova F. G. Factors of Sufi Ideology Influense on the Fofmation of the Tatar Hand-Written Book Traditions // Journal of Sustainable Development. Special Issue. 2015. – Vol. 8, no. 7. – P. 147–153.
18. Bonner J. Islamic Geometric Patterns. – New York, 2017. – 616 p.
19. Kuznetsova E., Goryacheva O., Patenko G. The problem of national identity. Concepts of ethnos and nation // 3rd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM. – 2016. – Book 3, vol. 2. – P. 907–916.

References

1. Asifa al-Khallab. *Esteticheskie osnovy islamskogo ornamenta: diss. ... kand. iskusstvovedeniya [Aesthetic foundations of Islamic ornament. Diss. PhD of Art History]*. Moscow, 1999. 179 p. (In Russ.).
2. Babich I.A., Valeev R.M., Fakhrutdinov R.R. K voprosu ob obshchikh khudozhestvennykh osnovaniyakh ornamentalnosti v kul'ture. Funktsional'nyy podkhod [On the General artistic foundations of ornamentation in culture. Functional approach]. *Vestnik KAZGUKI [Bulletin of KAZGUKI]*, 2016, no. 3, pp. 36-39. (In Russ.).
3. Batyreva S.G., Myagmarsaykhan A. Simvolika traditsionnogo ornamenta v dizayne mongol'skogo kashemira [Symbolism of traditional ornament in the design of Mongolian cashmere]. *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, 2019, no. 2 (13), pp. 21-34. (In Russ.), doi: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.002.
4. Belyaeva O.A., Minenko L.V. Znakovo-simvolicheskiy yazyk ornamental'noy kul'tury na predmetakh dekorativno-prikladnogo iskusstva [Sign-symbolic language of ornamental culture on objects of decorative and applied art]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 39, pp. 87-94. (In Russ.).
5. Benuas L. *Znaki, simvoly i mify [Signs, symbols and myths]*. Moscow, AST: Astrel Publ., 2004. 158 p. (In Russ.).
6. Vagapova F.G. Vidy i tipy ornamentov v oformlenii tatarskikh rukopisnykh knig (XVII – nachalo XX veka) [Types and types of ornaments in the design of Tatar handwritten books (XVII-early XX centuries)]. *Filologiya i kul'tura [Philology and culture]*, 2012, no. 3, (29), pp. 168-172. (In Russ.).
7. Valeev F.Kh. *Tatarskiy narodnyy ornament [Tatar folk ornament]*. Kazan, 2002. 295 p. (In Russ.).
8. Valeev F.Kh., Valeeva-Suleymanova G.F. *Drevnee iskusstvo Tatarii [Ancient art of Tartary]*. Kazan, Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1987. 166 p. (In Russ.).
9. Valeeva-Suleymanova G.F. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Kazanskikh tatar [Decorative and applied art of Kazan Tatars]*. Moscow, 1990. 210 p. (In Russ.).
10. Gerchuk Yu.Ya. *Chto takoe ornament? Struktura i smysl ornamentalnogo obraza [What is an ornament? Structure and meaning of the ornamental image]*. Moscow, Galart Publ., 1998. 326 p. (In Russ.).
11. Greymas A.Zh. *Strukturnaya semantika. Poisk metoda [Structural semantics. Search method]*. Moscow, Akad. Project Publ., 2004. 367 p. (In Russ.).
12. Goryacheva O.N., Kapar P.E. Vizual'noe i prostranstvennoe voobrazhenie v khudozhestvennom tvorchestve [Visual and spatial imagination in artistic creativity]. *Visual'naya kommunikatsya v sotsiokul'turnoy dinamike: sbornik statey [Visual communication in socio-cultural dynamics. Collection of articles]*. Kazan, 2015, pp. 302-311. (In Russ.).
13. Donina L.N. Ornament tatarkikh yuvelirnykh ukrasheniy; semanticheskiy aspekt [Ornament Tatar hammered jewelry: semantic aspect]. *Aktul'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh statey [Actual problems of theory and history of art. Collection of scientific articles]*. St. Petersburg, 2018, pp. 661-670. (In Russ.).

14. *Koran [Koran]*. Moscow, Belyy Gorod Publ., 2012. 114 p. (In Russ.).
15. Rybakov B.A. Proiskhozhdenie i semantika rombicheskogo ornamenta [Origin and semantics of the rhombic pattern]. *Muzey narodnogo iskusstva i khudozhestvennye promysly: sbornik trudov Nauchno-issledovatelskogo instituta khudozhestvennoy promyshlennosti [Museum of folk art and crafts. Proceedings of the Research Institute of the Art Industry]*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1972, vol. 5, pp. 127-134. (In Russ.).
16. Sintsov E.V. *Priroda nevyrazimogo v iskusstve i kul'ture: k probleme zhestkoplasticheskikh osnovaniy khudozhestvennogo myshleniya v visual'noy ornamentike i muzyke [The nature of the inexpressible in art and culture: on the problem of rigid plastic bases of artistic thinking in visual ornamentation and music]*. Kazan, Feng Publ., 2003. 304 p. (In Russ.).
17. Donina L.N., Vagapova F.G. Factors of Sufi Ideology Influense on the Fofmation of the Tatar Hand-Written Book Traditions. *Journal of Sustainable Development. Special Issue*, 2015, vol. 8. no. 7, pp. 147-153. (In Engl.).
18. Bonner J. *Islamic Geometric Patterns*. New York, 2017. 616 p. (In Engl.).
19. Kuznetsova E., Goryacheva O., Patenko G. The problem of national identity. Concepts of ethnos and nation. *3rd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM*, 2016, book 3, vol. 2, pp. 907-916. (In Engl.).

УДК 008

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ ВНЕШНЕГО ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА КАК ФОРМА ВОСПРОИЗВОДСТВА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Светличная Ирина Валерьевна, кандидат культурологии, доцент кафедры конструирования и технологии изделий легкой промышленности, Омский государственный технический университет (г. Омск, РФ). E-mail: irisvetlichnaja@mail.ru

В данной статье рассматривается роль внешнего образа человека в художественной инсталляции, которая является одной из форм воспроизводства культурного наследия. При трансляции художественной инсталляции посредством внешнего образа человека происходит передача информации о предпосылках формирования культуры, эстетических предпочтениях и эмоционально-психологическом состоянии представителей эпох. В статье определено, что художественная инсталляция является одной из эффективных форм привлечения внимания молодежной социальной группы к культурному наследию с целью его дальнейшего сохранения.

Актуальность темы обусловлена и повышенным интересом общества к внешнему образу человека, непременными компонентам которого являются одежда и прическа, в связи с чем они все более активно изучаются представителями различных гуманитарных наук. Исследования подтверждают то, что внешний образ, особенно в наше время, является репрезентантом принадлежности к социальной группе и включенности человека в культуру и обозначает готовность к коммуникации.

В условиях глобализации, в связи со стремительным развитием технологий коммуникации, способствующих усилению взаимосвязей между различными регионами мира, государствами и народами, актуальным становится поиск универсальных средств коммуникации. Внешний образ как средство инсталляций в этих условиях может стать одним из наиболее доступных текстов о культурном наследии. Данный невербальный текст может способствовать обмену, восприятию и интерпретации информации между представителями разных социальных групп.

В статье представлена авторская концепция трансляции культурного наследия, в основе которой лежит комбинация выставочных пространств и текстов внешнего образа человека. Трансляция вербальных текстов культурного наследия посредством семиотических возможностей внешнего образа человека и форм художественной инсталляции позволяет создать трансляционные вариативные модели для привлечения внимания к разным культурам. Данная идея может легко адаптироваться на исторических,

искусствоведческих, творческих, профессиональных мероприятиях с целью установления взаимоотношений представителей общества как внутри культур, так и между культурами.

Ключевые слова: культурное наследие, глобализация, визуальная культура, коммуникация, идентификация, инсталляция, внешний образ человека.

ART INSTALLATION OF THE EXTERNAL IMAGE OF A PERSON AS A FORM OF CULTURAL HERITAGE REPRODUCTION

Svetlichnaya Irina Valeryevna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Design and Technology of Light Industry Products (KTILP), Omsk State Technical University (Omsk, Russian Federation). E-mail: irisvetlichnaja@mail.ru

This article is devoted to the role of the external image of a person in an art installation, which constitutes one of the forms of cultural heritage reproduction. Information about the prerequisites for the culture development, aesthetic preferences, and the emotional and psychological state of representatives of epochs is transferred in case of transmission of the art installation through the external image of a person. The paper defines that the art installation is one of the most effective forms to raise awareness of a youth social group to cultural heritage in order to preserve it further.

The relevance of the topic is also associated with the increased public interest towards the external image of a person, which essential elements are clothing and hairstyle. Therefore these elements are increasingly being studied by representatives of various human sciences. The researches confirm that the external image, especially in the modern world, is a representative of the social group affiliation and the inclusion of the person in culture, and besides indicates readiness for communication.

Due to the rapid development of the communication technologies that contribute to strengthening the relationships between different regions of the world, states and nations in the context of globalization, the search for the universal means of communication is becoming currently important. The external image, as one of the ways of installation in these conditions, may turn to be one of the most accessible texts about cultural heritage. This non-verbal text can facilitate the exchange, perception and interpretation of the information between representatives of different social groups.

The article presents the author's concept of the transmission of the cultural heritage, which is based on the combination of the exhibition space and texts of the external image of a person. The transmission of verbal texts of cultural heritage through the semiotic possibilities of the external image of a person and the forms of art installation affords an opportunity to create variable translational models to attract attention to the different cultures. This idea can be easily adapted to historical, art, creative, and professional events in order to establish relationships between representatives of society both within and between cultures.

Keywords: cultural heritage, globalization, visual culture, communication, identification, installation, external image of a person.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-230-244

Введение. В условиях процесса глобализации и господства ценностей массовой культуры наблюдаются разные уровни интереса у представителей разных социальных групп к культурно-историческому наследию. Различные культурные объекты дают возможность представителям общества идентифицировать себя с определенной нацией для насыщения жизни смысловым содержанием. Сложнее всего в современной культуре данный процесс происходит у молодежи. Это связано с тем, что большая часть представителей данной социальной группы чаще всего не интересуется, не замечает и не воспринимает культурные объекты, не пропускает их через свою личность. Данная ситуация говорит о том, что процесс наблюдения объектов проходит мимо, связь с на-

цией держится на «тонкой нити» и в некоторых случаях может временно прерваться или исчезнуть. В связи с этим возникает необходимость в поиске новых форм воспроизводства культурного наследия с целью повышения интереса и уровня осведомленности молодежи о культурном наследии стран и народов. Внедрение новых форм воспроизводства культурного наследия заключается в создании нестандартных условий трансляции его объектов, направленных на механизмы восприятия информации определенными социальными группами.

Обсуждение. Роль культурного наследия рассматривается учеными неоднозначно. Например, Л. В. Баева акцентирует внимание на том, что равное включение в культурное наследие духовных и материальных объектов будет способствовать сохранению смысложизненной, духовной и практической роли наследия в функционировании общества как единого организма [1, с. 118]. Ю. Р. Горелова изучает нетрадиционные функции культурного наследия [4] и говорит о том, что в современной городской среде объекты наследия становятся еще и рыночным товаром, который должен привлекать представителей разных социальных групп, а особенно молодежь.

Формы и средства трансляции культурного наследия являются механизмами сохранения культуры и во многом зависят от типа общества. Можно предположить, что для молодежной социальной группы наиболее привлекательными и эффективными будут художественно-творческий и информационно-кодовый механизмы, а также творческие вербальные и невербальные формы, реализуемые посредством динамичных смысловых средств формирования текстов культуры. Это связано с тем, что психология личности из молодежной социальной группы всегда готова к восприятию культурных инноваций. Молодость также является состоянием души, присущим каждому человеку, которое проявляется в спонтанном поведении, в непосредственности, нестандартности реакций [5]. К. Манхейм считает, что молодежь выполняет в обществе функцию оживляющего посредника, резерва, который становится необходимым и выступает на передний план для приспособления к быстро меняющимся или качественно новым обстоятельствам [16]. В связи с этим можно утверждать, что представители молодежной социальной группы готовы к участию в процессе генерации и трансляции идей, восприятию оригинальных форм и материалов, а также постоянному поиску нового смысла в процессе коммуникации.

На основании представленной информации можно предположить, что критериями отбора форм и средств трансляции культурного наследия для молодежи могут быть определены: новизна, интерактивность, символичность, интеграция, креативность. Данные критерии могут лежать в основе стратегии по привлечению молодежи на выставки, в музейные пространства и творческие проекты. Реализация стратегии может происходить в специально организованных пространствах, транслирующих тексты объектов культуры. Результатом данных творческих мероприятий должно быть стремление молодежи к организации проектов по сохранению, трансляции, воспроизводству и развитию культуры.

Многими исследователями доказано, что человек, способный быстрее принимать визуальную информацию, способен логически и символически осмысливать ее, конструировать на основе этого образы, которые он стремится приспособить к рассматриваемому объекту и к себе в воспринимаемом пространстве. В связи с этим на сегодняшний день в деле сохранения культурного наследия, помимо памятниковедческого, памятникоохранительного и ландшафтного подходов, начинают преобладать и инновационные подходы, такие, например, как семиотический [4]. Актуализация семиотического подхода подтверждается в процессе понимания терминов, связанных с осмыслением культурного наследия. Термин «наследие» понимается как система культурных смыслов, а «наследование» – как процесс наделения смыслами, процесс узнавания и передачи смыслов от поколения к поколению.

Ю. Р. Горелова утверждает: «Только в том случае, если объект наследия не просто материально сохраняется, но у людей сохраняется память о заложенных в нем культурных смыслах, осознание его ценности в связи с тем или иным событием или явлением локального культурного текста, только в этом случае можно говорить о действительном существовании и функционировании объекта культурного наследия» [4]. Данный тезис подтверждает важность доступ-

ности понимания смыслов формирования и функционирования культур. А. А. Правоторова и В. Л. Гусаченко обозначили данную тенденцию через триединство «внимания, понимания и доступности». Используя результаты представленных ими исследований, можно определить, что объектам культуры помимо внимания и понимания необходима и организация их доступности широкому кругу населения через особые виды трансляционных каналов [8]. Семиотический подход в данном процессе позволяет понять культуру через значения и смыслы, имеющие выражение в виде текстов, меняющих свое содержание в зависимости от интересов воспринимающих их коммуникантов.

Можно предположить, что семиотический подход способствует подбору эффективных средств трансляции, визуально выражающих определенную систему культурных ценностей, и позволит с помощью эффективных форм трансляции осуществить социокультурную коммуникацию посредством «прочтения» транслируемых смыслов и значений текстов культуры. В связи с этим возникают вопросы: как реализовать инновационный семиотический подход в процессе трансляции культурного наследия; какие инновационные формы и средства при реализации данного подхода характерны для воспроизводства культурного наследия для молодежной социальной группы?

На современном этапе, в условиях развития информационного общества, должна реализоваться и инновационная форма актуализации культурного наследия посредством визуальности. По мнению Л. Н. Мазур, за последние десятилетия произошел переворот в гуманитарных науках, связанный с изучением визуальной культуры. Визуальность используется как новый инструментарий сбора и фиксации информации, растет популярность художественных инсталляций и широкое использование понятий, связанных с визуальным подходом (образ, облик и пр.), а при разработке проектов по сохранению культурного наследия основное внимание уделяется методологическим подходам к трансляции образа [7, с. 162].

Процессы по реконструкции трансляции культурного наследия очень важны для привлечения внимания молодежи, которая в дальнейшем будет являться накопителем данной информации. Можно предположить, что в данном процессе эффективной формой трансляции культуры станет художественная инсталляция, реализующая семиотический подход и отвечающая требованиям художественно-творческих и информационно-кодовых механизмов, осуществляемых посредством визуальных смысловых средств формирования текстов культуры. Также художественная инсталляция соответствует эмоциональным запросам молодежной социальной группы, реализующимся через новизну, интерактивность, символичность, интеграцию и креативность.

Художественную инсталляцию как форму воспроизводства культурного наследия с учетом актуальных идей времени нередко недооценивают. М. Н. Веселова утверждает, что инсталляция позволяет осуществить связь субъективного видения художника и окружающего пространства, демонстрируя острые проблемы окружающей действительности, она становится своеобразным арт-орудием для борьбы с социальными катаклизмами, нарушая устоявшиеся представления [3, с. 254]. С помощью наиболее эффективных средств, в частности визуальных, инсталляция может способствовать передаче образа жизни представителей общества в разные исторические периоды, стилистического лица каждого этноса, мировоззренческих установок, ценностей и моделей поведения в разных социальных группах. Правильно подобранные средства художественной инсталляции позволяют сделать этот процесс ненавязчивым, в игровой форме, позволяющей воспринимать объективные ценности культуры индивидуально, с учетом психологических установок молодежной социальной группы.

Далее возникает необходимость в рассмотрении видов инсталляции, ее приемов организации для трансляции культурного наследия. Инсталляция является формой современного искусства, представляет собой пространственную композицию, художественное целое, созданное из различных готовых материалов и форм [6, с. 154]. Любой культурный объект, размещаясь в пространстве инсталляции, приобретает символическую функцию, то есть у него формируется дополнительный разъясняющий текст, привлекающий внимание особого зрителя. Инсталляция способна вобрать в себя и артикулировать любые естественные объекты, виды художественной (музыка, театр,

видео, дизайн) и нехудожественной деятельности, а также объекты искусственной среды, созданной человеком, то есть окружающие его вещи [2, с. 239].

Искусствоведы выделяют три типа инсталляций. Первый тип – сюжетно-повествовательный (Приложение, рис. 1); второй – объектно-предметный, реализуется в имитациях научных лабораторий, реальных и псевдореальных бытовых и музейных интерьерах (Приложение, рис. 2); третий – визуально-визионерский, позволяет сделать акцент на созерцание некоего изображения или сооружения (Приложение, рис. 3).

Данные типы инсталляций не только несут эстетическую, художественную нагрузку, но и выполняют информационную или рекламную функцию. Мы видим возможность создания на основе базовых моделей более творческих вариантов инсталляций, с внедрением в сюжеты человека с заранее заданным внешним образом, соответствующим тексту транслируемых культурных ценностей. Внешний образ человека является знаково-символической системой, влияющей на определение степени принадлежности к культуре по эстетически-художественным качествам, идеологическим параметрам, степени проявления мировоззрения, социальным параметрам, проявлению психосоматических критериев и по отношениям «нормальность/аномальность». Поэтому целенаправленно заданный внешний образ человека может обогащать любое визуальное пространство [18].

В рамках данной статьи актуальными будут толкования понятия «образ» с позиции семиотики (образ – знак, получивший дополнительное значение в существующей системе знаков) [7, с. 168]. Внешний образ человека состоит из таких основных визуальных компонентов, как одежда и ее аксессуары, прическа и визаж. Все эти компоненты в разных культурах формировались под влиянием социокультурных событий, поэтому несут смысловую нагрузку (текст), реализующую принадлежность к культуре. Как показывает визуальный анализ периодических изданий, внешний образ может транслировать: тенденции моды, принадлежность к социальной группе, эстетические предпочтения, дизайнерские решения, социальные проблемы. Использование знаковой системы внешнего образа человека дает много возможностей в обогащении форм по созданию, трансляции и сохранению культурных объектов посредством передачи текстов: истории моды, социокультурных событий, эмоционального состояния, мировоззрения, результатов творческих проектов.

Внедрение в инсталляции внешнего образа человека с целенаправленно заданной знаковой системой позволит расширить палитру визуальных эффектов и смысловых контекстов. Предложенный подход, основанный на таком включении внешнего образа человека в трансляцию объектов культурного наследия, будет способствовать развитию интереса молодежи к культурному наследию через искусство инсталляций. Новизна предлагаемого авторского подхода состоит в том, что трансляция объектов культурного наследия может происходить посредством соединения двух видов визуальных искусств – инсталляции и дизайна внешнего образа человека. Данный подход даст возможность молодежи «проникнуть» в определенный культурный период, узнать условия формирования характерных для него ценностей без дополнительных пояснений о концепциях авторов объектов культуры.

Особенности эффективной организации художественной инсталляции при трансляции культурного наследия рассматриваются и Б. Гройсом. По его словам, инсталляция трансформирует общественное пространство в индивидуальный художественный объект и приглашает посетителя воспринять это пространство как внутреннее тотализирующее пространство художественного произведения. Все, что оказывается в него вовлеченным, становится частью произведения уже в силу помещенности внутрь него [12, с. 112]. В связи с этим инсталляция сегодня рассматривается как способ демократизации определенного вида искусства и способствует трансформации разных видов искусств в площадку для общественных дискуссий, демократических акций, коммуникации, налаживания информационных сетей, обучения и т. д. Поэтому молодежная социальная группа может являться активным коммуникатором в пространстве художественной инсталляции культурного наследия.

Г. Г. Мажейкина рассматривает инсталляцию как презентационное поле смыслов, маркирующее проблему взаимодействия «зритель – произведение искусства», приглашающее к диалогу [6, с. 154]. Благодаря современным технологи-

ям, сегодня зрители приглашаются к диалогу, к публичному, коллективному, а не только индивидуальному просмотру картин в пространстве выставочного зала, что повышает интерес коммуникантов к культурному наследию, реализованному в любых видах искусства. Поэтому, по словам А. Н. Балаш, интересными и наиболее адекватными для создания инсталляций представляются не только уникальные произведения и шедевры, но и предметы исторической повседневности, артефакты материальной культуры прошлого, предстающие живыми документами нашего универсального наследия [2, с. 242]. Целенаправленная реконструкция визуального образа человека в инсталляции с участием объектов культуры будет способствовать пониманию и передаче хранимых ими смыслов.

Реконструкция определенного визуального образа в рамках трансляции культурного наследия связана с переводом вербальной информации в визуальную форму. Важнейшими свойствами образа, по словам Л. Н. Мазур, выступают его метафоричность, узнаваемость и эмоциональность, что обеспечивает реализацию его коммуникативных функций [7, с. 168]. Данные свойства позволяют представителям гуманитарных наук транслировать необходимый отобранный, проанализированный материал культурного наследия с учетом сопоставления с психологическими и визуальными особенностями социальной группы коммуникантов.

Об эмоциональном взаимодействии посетителей инсталляций с произведением искусства говорится и в исследовании G. Jacucci и A. Spagnolli, A. Chalambalakis. Авторы говорят о важности обмена опытом через взаимодействие с инсталляцией и коммуникацию с другими посетителями в процессе трансляции и восприятия объектов культуры [14]. Данный подход реализует необходимость в интерактивности процесса трансляции.

Вышесказанное подтверждается многочисленными исследованиями зарубежных авторов, которые рассматривают процессы обновления технологий, материалов и методов, связанных с сохранением культурных объектов [19], новые технологии, порождающие определенные формы телесного взаимодействия, сотрудничества и смыслообразования в процессе восприятия музейных экспонатов [17], результаты использования виртуальной реальности при разработке арт-инсталляций при иллюстрации текстов культуры [11]. Также многие авторы уделяют внимание реализации критерия символичности в выборе форм трансляции культур [15] и расширению повествовательных средств [9; 10], влияющих на эстетический эмоциональный отклик от понимания арт-пространства, формирующийся в результате объединения в творческих проектах участников разных возрастов посредством сотрудничества, играющего решающую роль в коммуникации [13].

Организация форм трансляций посредством внедрения в пространство инсталляции внешнего образа человека с целенаправленно заданной знаковой системой универсализирует коммуникативный процесс, обеспечивает соблюдение «общепонятного языка» для участвующих социальных групп с целью достижения эмоционального и социального удовлетворения. Разновариативность комбинаций инсталляционных пространств и образов в трансляции культурного наследия способствует формированию множества текстов, которые можно использовать при одном сюжете, но для разных социальных групп, что повышает уровень визуальной коммуникации в обществе, понятно молодежи.

Итоги. Смысл объединения инсталляции и целенаправленно заданного внешнего образа для коммуникации с молодежной социальной группой заключается в обеспечении возможности формирования социальных связей с учетом их эмоциональных и эстетических потребностей, в активизации их внимания к объектам культурного наследия. Подбор эффективных форм и средств трансляции культурного наследия обеспечивает взаимодействие с целью передачи информации посредством принятых в данной социальной группе текстов. Поэтому возникает интерес к выявлению форм и средств, которые будут универсализировать и ускорять любой коммуникативный процесс.

Современный сценарий реализации художественной инсталляции, обогащенной заданными внешними образами для коммуникации с молодежью, может выглядеть следующим образом: куратор инсталляции презентует объект культурного наследия, при этом он организует пространство презентации так, чтобы передать текст о социокультурных предпосылках формирования

объекта культуры. Обогащению визуализации данного текста способствует визуальный образ человека, или повторяющий стилистику данного периода культуры, или фиксирующий данный объект арт-приемами, или интерактивно взаимодействующий с коммуникантами и вовлекающий их в организованное культурное пространство. В данном взаимодействии участвуют: *опосредованно* – создатель объекта, предпосылки формирования культуры; *непосредственно* – организатор пространства, коммуниканты, объект.

В результате данного взаимодействия для завершения коммуникации на эмоциональное состояние коммуникантов должны повлиять и демонстрация текста организаторами инсталляции, и интерпретация текста объекта. Чем честней, понятней и интересней будет «смысл», тем успешней и действенней окажутся визуальные коммуникации. Сценарий данного процесса может быть непостоянным, он изменяется в зависимости от эмоциональных и эстетических притязаний коммуникантов. Поэтому можно предположить, что если соединить возможности создания вербальных текстов культурного наследия и их визуальной трансляции посредством семиотических возможностей внешнего образа человека и форм художественной инсталляции, то можно получить следующие модели для сценария реализации:

1-я модель: организация пространства для демонстрации культурного объекта с поддержанием его сюжета и предпосылок создания во внешних образах демонстраторов (в костюмах демонстраторов скопированы внешние образы с репродукций или скульптур с сохранением цветовой гаммы, но в новых материалах, характерных для господствующей культуры), что позволяет наблюдателям поучаствовать в сюжетно-повествовательной концепции культурного объекта;

2-я модель: организация пространства для демонстрации культурного объекта с множественным копированием его сюжета новыми нестандартными материалами (репродукции с изображением представителей определенных исторических периодов или скульптуры реализованы с сохранением цветовой гаммы, но в новых материалах, характерных для господствующей культуры), что позволяет усилить акцент на созерцание культурного объекта;

3-я модель: организация пространства для демонстрации культурного объекта с поддержанием его сюжета с возможностью внедрения созерцателя в данный сюжет исторического периода (при помощи программного обеспечения любой может примерить на себя внешний образ, изображенный на репродукции или скульптуре с сохранением цветовой гаммы одежды, прически и сюжета), что позволяет имитировать реальный и псевдореальный сюжет определенного исторического периода.

Далее в Приложении будут представлены варианты реализации вышеуказанных моделей инсталляции в музейном или выставочном пространстве: внешний образ человека с заданным текстом о трансляции модных тенденций и принадлежности к социальной группе (см. Приложение, рис. 4), демонстрация эстетических предпочтений (см. Приложение, рис. 5) и социальных проблем (см. Приложение, рис. 6, 7), можно внедрить в процесс трансляции монументальную скульптуру (см. Приложение, рис. 8), монументальную живопись (см. Приложение, рис. 9) или археологические объекты (см. Приложение, рис. 10). Эффективней для данного внедрения будет использование инсталляции с доминирующим сюжетно-повествовательным началом. Функционирование целенаправленно заданных текстов внешнего образа человека, перемещающихся в предложенном пространстве и демонстрирующих сюжеты из исторических периодов зарождения данного объекта культурного наследия, поможет зрителям эмоционально и эстетически «перенестись» на короткий период времени в другое пространство. Данный процесс будет являться эффективным способом коммуникации как с культурным наследием, так и внутри социальной группы с целью дальнейшей интерпретации и передачи информации об эстетических предпочтениях и социальных проблемах.

Внешний образ человека с заданным текстом о трансляции дизайнерских решений (см. Приложение, рис. 11), о творческих проектах (см. Приложение, рис. 12) можно внедрить в процесс трансляции единичного произведения монументальной скульптуры (см. Приложение, рис. 14) или живописи (см. Приложение, рис. 13) в музейном пространстве, комплексах сооружений или выдающихся местах. Эффективней для данного внедрения будет использование объектно-предметной инсталляции (см. Приложение, рис. 15, 16), которая посредством имитации реальных и псев-

дореальных пространств позволит организаторам активизировать внимание на ценности культурного объекта через реализацию в новых материалах и технологиях (см. Приложение, рис. 17, 18). Данный способ арт-реализации внешнего образа человека будет способствовать яркому запоминанию объектов культуры через эмоциональный всплеск с целью дальнейшего узнавания молодежью не только их материальной ценности, но и духовного значения, с целью сравнения, интерпретации и, как следствие, коммуникации не только внутри социальной группы, но и с последующими поколениями.

Внешний образ человека с заданным текстом о трансляции колористических предпочтений (см. Приложение, рис. 19) и принадлежности к этносу (см. Приложение, рис. 20) можно внедрить в процесс трансляции сооружений, комплексов или выдающихся мест с антропологической, археологической, эстетической, этнографической, исторической, художественной или научной ценностью. Эффективней для данного внедрения будет использование визуально-визионерской инсталляции, которая акцентирует внимание на созерцании изображения или сооружения посредством внедрения в него зрителя (см. Приложение, рис. 21–24). Функционирование внешних образов созерцателей, перемещающихся в предложенном пространстве объектов культуры, будет способствовать эмоциональному всплеску коммуникантов. Данный процесс может также быть зафиксирован при помощи современных технологий и лечь в основу коммуникации с представителями культурного наследия разных этносов и народов с целью дальнейшей интерпретации и передачи информации.

Предлагаемые формы трансляции культурного наследия будут способствовать активизации интереса молодежи к объектам монументального и садово-паркового искусства, архитектуры и градостроительства, а также археологическим, историческим и ландшафтным объектам. Необходимость этого процесса актуализируется принадлежностью данных объектов к категории объектов культурного наследия местного, регионального, государственного (федерального) значения и Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Заключение. Современные социокультурные условия располагают к развитию новых форм трансляции культурного наследия посредством визуальных средств. Предложенные комбинации формы и средств трансляции текстов культуры не являются постоянно устойчивыми и могут изменяться под влиянием социокультурных условий, места передачи информации и цели коммуникации.

Представленный авторский подход заключается в создании креативных условий трансляции культурного наследия. Это особый способ внедрения объектов культурного наследия в современную культуру посредством новых форм воспроизводства. Он позволяет развивать интерес и повышать уровень осведомленности молодежи о культурном наследии стран и народов. В основе данного проекта лежит процесс совместной деятельности людей для достижения цели по привлечению молодежи к культурному наследию, при которой происходит обмен знаниями, обучение и достижение согласия, то есть коммуникация. Значит, можно говорить о том, что данный проект является актуальным и найдет свое применение в различных процессах по организации инсталляций в зависимости от места и цели коммуникации.

Варианты инсталляции посредством комбинации формы и средств трансляции культурного наследия могут быть использованы для: воспитания толерантного социокультурного общества; мотивации общества к определенным действиям с целью приобщения к различным объектам культуры; ориентирования в направлениях искусства; «вживания» в необходимое социокультурное пространство, объединения разных социальны групп и этносов.

Литература

1. Баева Л. В. Сохранение культурного наследия как воплощение ценности традиции // Философия и общество. – 2012. – № 1 (65). – С. 109–118.
2. Балаш А. Н. Вещь в музейной инсталляции // Труды С.-Петерб. гос. ин-та культуры. – 2015. – Т. 212. – С. 238–243.
3. Веселова М. Н. Художественная инсталляция как форма выражения проблемы взаимодействия человека и современного города // Труды С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – Т. 206. – С. 254–262.

4. Горелова Ю. Р. Актуализация культурного наследия как значимая задача культурной политики [Электронный ресурс] // Журн. ин-та наследия. – 2016. – № 4 (7). – С. 1–3. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/aktualiztsiya-kulturnogo-naslediya-kak-znachimaya-zadacha-kulturnoy-politiki/viewer (дата обращения: 05.05.2020).
5. Курышева О. В. Психологические особенности молодежи как возрастной группы // Вестн. Волгоград. гос. ун-та. – 2014. – № 1 (21). – С. 67–75.
6. Мажейкина Г. Г. Инсталляции XXI века – от замысла до воплощения на примерах современного искусства России и стран СНГ // Искусство Евразии. – 2018. – № 2 (9). – С. 154–163. – Doi: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.012.
7. Мазур Л. Н. Визуализация истории: новый поворот в развитии исторического знания // Quaestio Rossica. – 2015. – № 3. – С. 161–178. – Doi: 10.15826/c QR.2015.3.117.
8. Правоторова А. А., Гусаченко В. Л. Город и наследие. – Новосибирск: НПЦ по сохранению ист.-культур. наследия Новосиб. обл., 2002. – 251 с.
9. Bestor C. Installation art: Image and reality // Computer graphics. – 2003. – 37 (1). – С. 16–18. – Doi: 10.1145/763993.763994.
10. Butt G. Happenings in history, or, the epistemology of the memoir (Installation art) // Oxford art journal. – 2001. – 24 (2). – P. 115–126.
11. Cavazza M., Lugrin J.-L., Hartley S., Renard M.Le, Nandi A., Jacobson J., Crooks S. Intelligent virtual environments for virtual reality art // COMPUTERS & GRAPHICS-UK. – 2005. – 29 (6). – P. 852–861. – Doi: 10.1016/j.cag.2005.09.002.
12. Groys B. Installation policy // Logo. – 2010. – № 4 (77). – P. 109–121.
13. Horn S. The contemporary art of collaboration // International journal of art & Design education. – 2008. – 27 (2). – P. 144–157. – Doi: 10.1111/j.1476-8070.2008.00570.x.
14. Jacucci G., Spagnolli A., Chalambalakis A. Bodily Explorations in Space: Social Experience of a Multimodal Art Installation. Human-computer interaction // INTERACT. – 2009. – № 5727. – P. 62–75.
15. Konecni V.J. Emotion in Painting and Art Installations // American journal of psychology. – 2015. – № 128 (3). – P. 305–322.
16. Manheim K. Diagnosis of our time. – Moscow: Lawyer, 1994. – 700 c.
17. Price S., Sakr M., Jewitt C. Exploring Whole-Body Interaction and Design for Museums // Interacting with computers. – 2016. – № 28 (5). – P. 569–583. – Doi: 10.1093/iwc/iwv032.
18. Svetlichnaya I.V. Semiotics of Hairstyles and Its Communicative Role in Contemporary Everyday Culture // KnE Engineering. – 2018. – № 3 (8). – P. 87–91. – Doi: 10.18502/keg.v3i8.3614.
19. Van Saaze V. Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks. – Amsterdam: AMSTERDAM UNIV PRESS, 2013. – 225 c.

References

1. Baeva L.V. Sokhranenie kul'turnogo naslediya kak voploshchenie tsennosti traditsii [Preservation of cultural heritage as the embodiment of the value of tradition]. *Filosofiya i obshchestvo [Philosophy and society]*, 2012, no. 1 (65), pp. 109-118. (In Russ.).
2. Balash A.N. Veshch' v muzeynoy installyatsii [A thing in a Museum installation]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2015, no. 212, pp. 238-243. (In Russ.).
3. Veselova M.N. Khudozhestvennaya installyatsiya kak forma vyrazheniya problemy vzaimodeystviya cheloveka i sovremennogo goroda [Art installation as a form of expression of the problem of interaction between a person and a modern city]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2015, no. 206, pp. 254-262 (In Russ.).
4. Gorelova Yu.R. Aktualizatsiya kul'turnogo naslediya kak znachimaya zadacha kul'turnoy politiki [Actualization of cultural heritage as a significant task of cultural policy]. *Zhurnal Instituta Naslediya [Journal of the Heritage Institute]*, 2016, no. 4 (7), pp. 1-3. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/aktualiztsiya-kulturnogo-naslediya-kak-znachimaya-zadacha-kulturnoy-politiki/viewer (accessed 05.05.2020).
5. Kurysheva O.V. Psikhologicheskie osobennosti molodezhi kak vozrastnoy gruppy [Psychological characteristics of youth as an age group.]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta [Science Journal of Volgograd State University]*, 2014, no. 1 (21), pp. 67-75. (In Russ.).
6. Mazheikina G.G. Installyatsii XXI veka – ot zamysla do voploshcheniya na primerakh sovremennogo iskusstva Rossii i stran SNG [Installations of the XXI century-from conception to implementation on the examples of modern

art in Russia and the CNG countries]. *Iskusstvo Evrazii [The Art of Eurasia]*, 2018, no. 2 (9), pp. 154-163. (In Russ.), doi: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.012.
7. Mazur L.N. Vizualizatsiya istorii: novyy povorot v razvitii istoricheskogo znaniya [Visualization of history: a new turn in the development of historical knowledge]. *Quaestio Rossica [Quaestio Rossica]*, 2015, no. 3, pp. 161-178. (In Russ.), doi: 10.15826/qr.2015.3.117.
8. Pravotorova A.A., Gusachenko V.L. *Gorod i nasledie [City and heritage]*. Novosibirsk, Research and production center for the preservation of the historical and cultural heritage of the Novosibirsk region Publ., 2002. 251 p. (In Russ.).
9. Bestor C. Installation art: Image and reality. *Computer graphics*, 2003, no. 37 (1), pp. 16-18. (In Engl.), doi:10.1145/763993.763994.
10. Butt G. Happenings in history, or, the epistemology of the memoir (Installation art). *Oxford art journal*, 2001, no. 24 (2), pp. 115-126. (In Engl.).
11. Cavazza M., Lugrin J.-L., Hartley S., Renard M.Le, Nandi A., Jacobson J., Crooks S. Intelligent virtual environments for virtual reality art. *COMPUTERS & GRAPHICS-UK*, 2005, no. 29 (6), pp. 852-861. (In Engl.), doi:10.1016/j.cag.2005.09.002.
12. Groys B. Installation policy. *Logo*, 2010, no. 4 (77), pp. 109-121. (In Engl.).
13. Horn S. The contemporary art of collaboration. *International Journal of Art & Design Education*, 2008, no. 27 (2), pp. 144-157. (In Engl.), doi: 10.1111/j.1476-8070.2008.00570.x.
14. Jacucci G., Spagnolli A., Chalambalakis A. Bodily Explorations in Space: Social Experience of a Multimodal Art Installation. Human-computer interaction. *INTERACT*, 2009, no. 5727, pp. 62-75. (In Engl.).
15. Konecni V.J. Emotion in Painting and Art Installations. *American journal of psychology*, 2015, no. 128 (3), pp. 305-322. (In Engl.).
16. Manheim K. *Diagnosis of our time*. Moscow, Lawyer Publ., 1994. 700 p. (In Engl.).
17. Price S., Sakr M., Jewitt C. Exploring Whole-Body Interaction and Design for Museums. *Interacting with computers*, 2016, no. 28 (5), pp. 569-583. (In Engl.), doi: 10.1093/iwc/iwv032.
18. Svetlichnaya I.V. Semiotics of Hairstyles and Its Communicative Role in Contemporary Everyday Culture. *KnE Engineering*, 2018, no. 3 (8), pp. 87-91. (In Engl.), doi: 10.18502/keg.v3i8.3614.
19. Van Saaze V. *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*. Amsterdam, AMSTERDAM UNIV PRESS, 2013. 225 p. (In Engl.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок 1. Кабаков И. Человек, улетевший в космос из своей комнаты

Рисунок 2. Хорн Р. Инсталляция с деревьями, ботинками, черепами и зеркалами

Рисунок 3. Коглер П. Иллюзия пространства

Рисунок 4. Демонстрация модных тенденций и социальной группы

Рисунок 5. Демонстрация эстетических предпочтений

Рисунок 6. Отстранение от социальных проблем

Рисунок 7. Демонстрация социальных проблем

Рисунок 8. Национальный музей Рима. Зал с античными статуями

Рисунок 9. Национальный музей Рима. Зал с фресками Пьетро да Кортоны

Рисунок 10. Археологический музей Арты

Рисунок 11. Дизайнер Виктор Рольф, вдохновение достопримечательностями

Рисунок 12. Дизайнер Noa Raviv, проект «Техномода»

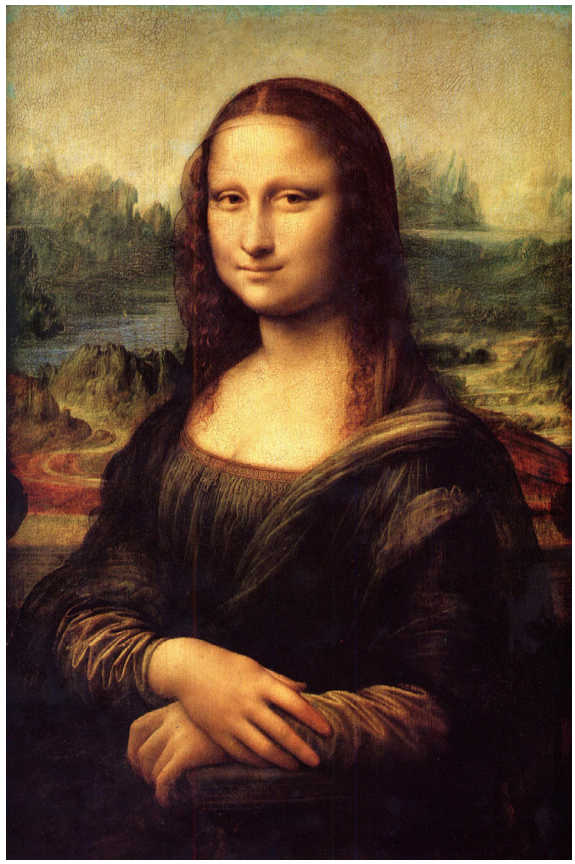


Рисунок 13. Леонардо да Винчи. Мона Лиза – Джоконда

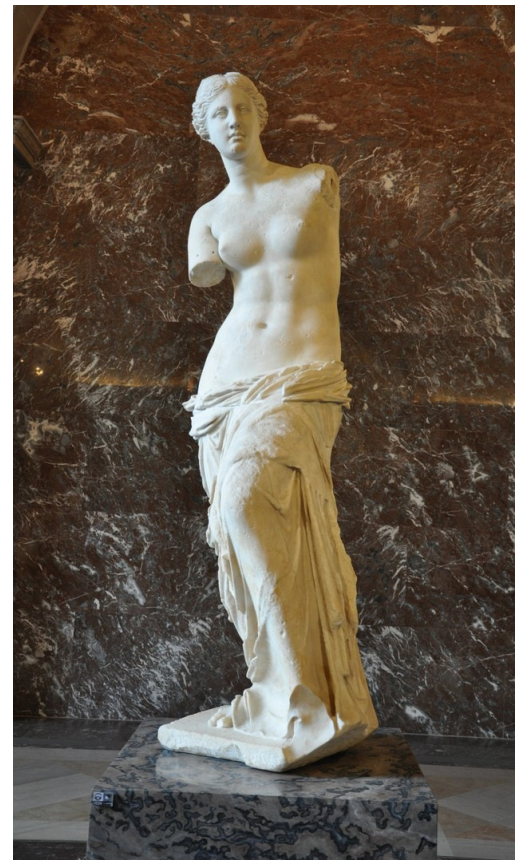


Рисунок 14. Венера Милосская. Париж, Лувр

Рисунок 15. Инсталляция проекта моды «Сибирская этника»

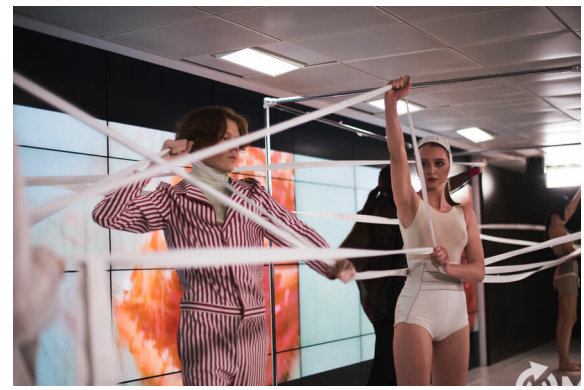


Рисунок 16. Инсталляция театра моды, Омская арт-резиденция

Рисунок 17. Татьяна Жарова.
Арт-проект имитации скульптуры

Рисунок 18. Мона Лиза – Джоконда,
приемы арт-дизайна

Рисунок 19. Фотопроект «Афростиль»,
TRENDFORTREND-JOURNAL

Рисунок 20. Фотосессия в стиле этно,
TRENDFORTREND-JOURNAL

Рисунок 21. Динамичная инсталляция. Арт-выставка «От Малевича до Шагала», г. Омск, 2019

Рисунок 22. Внешний образ – колористическое средство композиции. Арт-выставка «От Малевича до Шагала», г. Омск, 2019

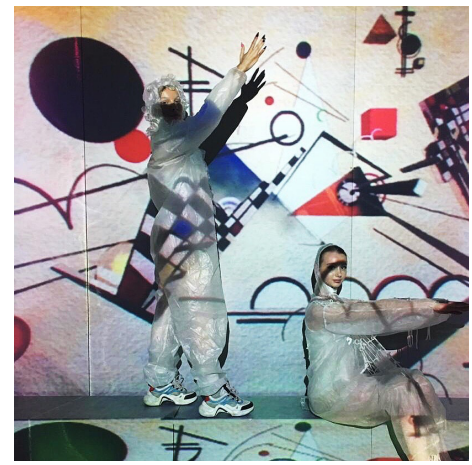


Рисунок 23. Внешний образ – формообразующий ритмический элемент. Арт-выставка «От Малевича до Шагала», г. Омск, 2019

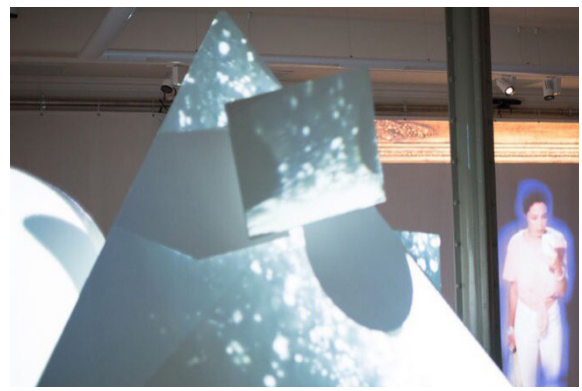


Рисунок 24. Внешний образ – сюжет инсталляции. Арт-выставка «От Малевича до Шагала», г. Омск, 2019

УДК 008

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И ИСТОКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

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

Аристарх, митрополит Кемеровский и Прокопьевский (Смирнов Вадим Анатольевич), кандидат богословия, заведующий кафедрой теологии и религиоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kemup@yandex.ru

Как известно, эсхатология в системе христианской культуры представляет собой учение о конечных судьбах мира и человека, о переходе мира и всего сущего в вечность. Источником символического описания ожидаемых событий, связанных со вторым пришествием Христа, являются Книги Священного Писания, а также и другой корпус христианской книжности (апокрифы, проповеди), принятые и усвоенные Древней Русью в момент Крещения. Эсхатологические мотивы представляют одну из основ русской православной культуры. Древнерусская книжность XI–XVII веков, также как и иконография, архитектура, дают обширный материал по изучению проблем, связанных с поэтикой средневекового повествовательного текста и вопросами осмысления автором картины мира, финальной точкой которого должен стать Страшный суд. Вся мировая история, как она понималась в средневековой Руси, – это неумолимый путь к вечности. Именно данная идея является сюжетообразующей для многих книжных памятников, икон, в которых прослеживаются апокалиптические мотивы. В статье приводится анализ научных подходов, представленных в современных исследованиях, посвященных эсхатологическим основам русской культуры.

Ключевые слова: эсхатология, христианская картина мира, средневековая культура, средневековая книжность, соборность, сюжет.

ESCHATOLOGICAL BASES AND ORIGINS OF RUSSIAN CULTURE

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

Aristarkh, Metropolitan of Kemerovo and Prokopyevsk (Smirnov Vadim Anatolyevich), PhD in Theology, Department Chair of Theology and Religious Studies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federaton). E-mail: kemup@yandex.ru

As you know, eschatology in the system of Christian culture is a teaching about the ultimate destinies of the world and man, about the transition of the world and all things into eternity. The source of the symbolic description of the expected events associated with the Second Coming of Christ are the Books of Holy Scripture, as well as another corpus of Christian bookishness (apocrypha, sermons) accepted and assimilated by Ancient Russia at the time of Baptism. Eschatological motives represent one of the foundations of Russian Orthodox culture. As you know, Old Russian book-writing of the 11th-17th centuries, as well as iconography and architecture, provide extensive material on the study of problems associated not only with the poetics of a medieval narrative text, but also with questions of the author's understanding the picture of the world, the final point of which should be the Last Judgment. The whole world history, as it was understood in medieval Russia, is an inexorable path to eternity. It is this idea that is the plot forming for many book monuments, icons, in which apocalyptic motives can be traced. The article provides an analysis of the scientific approaches presented in modern research devoted to the eschatological foundations of Russian culture.

Keywords: eschatology, Christian worldview, medieval culture, medieval bookishness, collegiality, plot.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-245-253

В последнее десятилетие на фоне социальных потрясений, экологических и техногенных катастроф, происходящих в мире с определенным постоянством, активизируются и умонастроения в обществе, связанные с ожиданием апокалиптического развития событий, описания которых представлены в Ветхозаветных пророчествах, в Евангелиях от Матфея (Мф. 25: 31–36); Марка (Мк. 13: 1–37), Иоанна (Ин. 5: 22–27), в последней книге Нового Завета – в «Откровении Иоанна Богослова» («Апокалипсисе»). О неизбежности Судного дня писали Григорий Богослов, Василий Великий, Иоанн Дамаскин, Ефрем Сирин и другие Отцы Церкви, называя в своих книгах признаки, которыми будет ознаменовано второе пришествие Христа. Тема конца света также широко представлена в апокрифических сочинениях («Хождение Богородицы по мукам»), церковно-богослужебных текстах, Прологах и др.

На этом фоне массовый читатель воспринимает только наиболее эффектную, с образной точки зрения, сторону пророчества: грядущие наказания, описания событий катастроф, имеющих планетарный масштаб и приводящих мир к гибели, человека к смерти как неизменной расплате за грехи.

Стоит напомнить, что русский человек на протяжении всей истории живет в ожидании конца света, наступления Судного дня. Подтверждением тому является огромный пласт древнерусской книжной культуры, которая зафиксировала несколько вариантов одного сюжета – «Страшный суд». Как отмечает А. Н. Ужанков, Русь от Византии вместе с христианством в конце X века приняла и «две генеральные эсхатологические темы: спасение души в “будущем веке” и осмысление человеческой истории, в том числе и своего Отечества, через призму Страшного суда» [19, с. 9].

По сути, вся семивековая история русской книжности с XI по XVII век демонстрирует эволюцию эсхатологического миропредставления в Древней Руси. «Основная проблема, которая занимала умы православных людей (в период XI – 80-е годы XV века. – *Прим. наше. – Авт.*) – это спасение души после ожидаемого в 1492 году Страшного суда. <…> На протяжении (90-х годов XV века до 40-х годов XVII века. – *Прим. наше. – Авт.*) доминирует вторая эсхатологическая теория, ставшая религиозно-политической: “Москва – Третий Рим”. <…> В течение периода (с 40-х годов XVII века – по 30-е годы XVIII века. – *Прим. наше. – Авт.*) формируется третья религиозная (эсхатологическая) концепция: “Москва – зримый образ Нового Иерусалима”» [19, с. 85].

Таким образом, в средневековый период истории русской культуры таких ожиданий конца света и второго пришествия Христа было три. 1037 год (связан с написанием митрополитом Иларионом «Слова о законе и благодати» – важнейшего книжного памятника Киевской Руси, где впервые была озвучена идея богоизбранности Русской земли). Ожидание второго пришествия приходилось и на 1492[1] год и именно на Руси, в Москве, должно было произойти [2; 6]. Когда этого акта так и не произошло, на Соборе были утверждены новые Пасхалии на следующие 1000 лет и начало нового церковного года (индикта) 1 сентября. И третье ожидание конца света – это 1666 год, ознаменованный реформами патриарха Никона, приведшими к расколу церкви и общества.

Общим для всех этих событий оставалось одно – это «осмысление и восприятие мировой истории как череды событий, подтверждающих Божественный промысел и доказывающих временность существующего земного мира, неумолимо движущегося к Судному дню» [21, с. 78], после которого наступит вечность.

Однако стоит знать, что для христианства идея гибели мира, его полного уничтожения не является самоцелью. Смерть не есть финальная точка бытия. А христианское эсхатологическое учение содержит в себе главную идею – идею духовного обновления, Преображения мира, воссоздания образа «обóженного человека», восстановления разорванных связей со Всевышним Творцом.

В этой ситуации несомненную научную ценность имеют гуманитарные исследования (философские, культурологические, историко-литературные, семиотические и др.), в которых представлены результаты комплексного изучения проблемы конечности мирового бытия. И без обращения к книжным источникам Древней Руси, где многовековая культурная традиция сформировала свое видение в этой теме, невозможно полу-

[1] В этот год истекали 7000 лет от Сотворения мира и заканчивались Пасхалии, рассчитанные еще в Византии, которая пала в 1453 году.

чить ответы на возникающие вопросы у человека в Новейшую эпоху.

Исследовательский же интерес к мортальной проблематике в культуре существует постоянно, и этой проблеме посвящен солидный корпус научной литературы как европейских, так и отечественных ученых [3; 7]. В этой связи стоит назвать один из последних академических трудов, подготовленный Институтом филологии СО РАН (г. Новосибирск), – «Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: экспериментальное издание. Мортальные сюжеты и мотивы в русской литературе XI–XVII веков» [16]. Издание уникально тем, что впервые дает возможность увидеть фактически наиболее часто встречаемые варианты мортального сюжета в книжных памятниках Древней Руси. При этом авторы-составители словаря снабжают свое издание библиографическим справочником наиболее известных трудов по данной проблематике и отмечают, что собранный и представленный материал «станет побудительным мотивом к изучению особенностей понимания феномена смерти в древнерусской культуре, являющейся неотъемлемой частью мирового историко-культурного пространства» [15, с. 22–23].

Огромный пласт средневековой русской культуры позволяет говорить о том, что мортальные и связанные с ними эсхатологические сюжеты и мотивы были всегда в поле внимания древнерусского творца (книжника, зодчего, иконописца). Достаточно посмотреть на интерьер православного храма, его западную часть, где представлен иконописный сюжет Страшного суда [12].

Так как синкретизм – это одна из основных черт древнерусского искусства, иконописный сюжет Страшного суда, размещаемый всегда именно на западной части храма (что тоже немаловажно для понимания миропредставления русского человека), созвучен вербальному варианту, представленному как на клеймах самой иконы, так и в книжном тексте. Не стоит забывать, что икона – это Священное Писание в красках, которое выполняет свою главную функцию – является напоминанием о горнем мире, освященном Божественной благодатью. «Икона не чужда и другого типа образности, который идет “след в след” за книжным словом, причем само это слово отсутствует в виде вербального текста в изображении, предоставляя живописи отсылать зрителя к Св. Писанию или Минеям Четиим. Изучая образный текст иконы, можно углубиться в исследование “канона отдельного мотива”, поскольку в традиционном искусстве один мотив, персонаж или предмет влекут за собой как целый набор сюжетов и иконописных формул, предусмотренных данной культурой, так и серию определенных текстов. Эти тексты и сюжеты приносят новые ключевые мотивы, которые, в свою очередь, захватывают новые смысловые пласты литературы и изобразительного искусства. Так, мотивы иконы “Страшный суд” могут подтолкнуть к выявлению концептов русской живописной эсхатологии» [8].

В этом контексте интересным представляется опыт изучения иконописного сюжета Страшного суда не только в столичных центрах, но и в региональном пространстве. Как пример можно привести научный форум, прошедший 14 марта 2013 года «Икона “Страшный суд” в контексте актуализации современных общественных представлений о конце света», организованный Кузбасской митрополией при поддержке Фонда святого всехвального апостола Андрея Первозванного. На форуме было представлено издание «“Страшный суд”. Путеводитель по иконе» [18], где подробно даны анализ сюжета иконы, а также детальное описание предстоящего события Священной истории.

Напомним, икона Страшный суд является наиболее известной, популярной в иконописной традиции Руси. Она была введена в сюжет «Повести временных лет», тем самым ей изначально была отведена эсхатологическая роль как провозвестницы будущего мира. Именно речь «философа» (греческого проповедника) и демонстрация запоны с изображением Страшного суда определили судьбоносный выбор князем Владимиром христианства для государства, одновременно повлияв и на будущее его самого. «“Установит же Бог и день единый, в который будет судить живых и мертвых, и воздаст каждому по делам его: праведникам – царство небесное и красоту неизреченную, веселие без конца и бессмертие вечное; грешникам же страдание в огне, червь неусыпающий и муки без конца. Таковы же будут мучения тем, кто не верит Господу нашему Иисусу Христу: будут мучиться в огне те, кто не крестится”. …И, сказав это, <философ> показал <Владимиру> завесу, на которой изображено было судилище Господне, указал ему на праведных справа, в

веселии идущих в рай, а грешников слева, идущих на мучение. Владимир же, вздохнув, сказал: “Хорошо тем, кто справа, горе же тем, кто слева”. <Философ> же сказал: “Если хочешь с праведниками по правую сторону стать, то крестись”. Владимиру же запало это в сердце, и сказал он: “Подожду еще немного”, желая разузнать о всех верах. И дал ему Владимир многие дары и отпустил его с честию великою» [11, с. 153].

Но не менее важным в этом контексте является продолжение сюжета, связанного с рассказом русских послов об увиденном ими самими в Византии и пережитых эмоциях во время присутствия на Божественной литургии в Софии Константинопольской. По сути, летописец создает образ преображенного мира, в котором на мгновение оказались русские послы. «И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали мы – на небе или на земле: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом, – знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького; так и мы не можем уже здесь пребывать» [11, с. 155].

Первая русская летопись («Повесть временных лет») рассказом русских послов фактически определяет для средневекового читателя перспективу будущего, создает образ инобытия, преображенного мира, обретение которого возможно в результате выбора веры и подготовки своей души ко встрече со Спасителем. В итоге «Повесть временных лет» вслед за «Словом о законе и благодати» митрополита Илариона утверждает идею богоизбранности Русской земли и богоспасаемого народа, у которого есть свой заступник перед Богом – равноапостольный князь Владимир, креститель Руси. «Благословен Господь Иисус Христос, возлюбивший Русскую землю и просветивший ее крещением святым. <…> Какая радость! Не один и не два спасаются» [11, с. 163, 165]. Для сравнения приведем фрагмент из «Слова о законе и благодати»: «И вышел из купели просветленный, став сыном нетления, сыном воскресения. Имя он принял вечное, славное в роды и роды – Василий, с которым и вписан в книгу жизни в вышнем граде, в нетленном Иерусалиме. <…> Востань, о честная глава, из гроба своего! Востань, отряси сон! Ибо не умер ты, но спишь до всеобщего востания! Востань, не умер ты! Не надлежало умереть тебе, уверовавшему во Христа, <который есть> жизнь, <дарованная> всему миру» [17, с. 45, 51].

Как видим, митрополитом Киевским Иларионом при создании агиографического портретного описания князя Владимира (в крещении Василия) использованы все известные книжные приемы («литературного этикета») по созданию образа святого как исторического героя, который смог как раз воссоздать своими поступками тот самый образ «обóженного человека» и обрести вечность. Оба первых оригинальных (не переведенных и не заимствованных из византийской книжности) русских текста уже в середине XI – начале XII столетия очертили и закрепили канон создания события эсхатологического характера.

Таким образом, сюжет Страшного суда, широко представленный в древнерусском искусстве, можно назвать и культурообразующим элементом в жизнеустройстве государства, общества, повлиявшим на формирование ментальности народа, его миропредставление.

Огромный пласт русской средневековой книжности обладает широким массивом произведений, которые могут быть приведены как примеры эсхатологических и сотериологических текстов культуры. Солидная работа по этому направлению была проделана С. К. Севастьяновой и Е. Э. Худницкой при составлении 1-й части издания «Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Мортальные сюжеты и мотивы в русской литературе XI–XVII веков» [16]. Однако не все книжные тексты, в основе сюжета которых находится событие смерти (в различных ее вариантах), могут быть отнесены к разряду эсхатологических. Это надо понимать и видеть особенности, детали сюжета, как единого в своей событийности – описании смерти героя. Проведенная авторами-составителями названного выше словаря классификация сюжетов дает возможность современному человеку определить для себя родовую принадлежность интересующего его того или иного варианта мортального сюжета.

В контексте эсхатологической проблематики русской культуры не менее интересен и сюжет Успения Богородицы, также относящийся к одному из распространенных в древнерусском искусстве. Необходимо напомнить, что Богородица в русской культуре является базовым символом.

Почитание Божией Матери имело широкое распространение. Опять же неслучайно в истории русского православия укоренилась идея того, что Русская земля является одним из земных уделов Богородицы. Первый каменный православный собор (более известный как Десятинная церковь), возведенный князем Владимиром в Киеве в 90-е годы X века, был освящен в память Успения Богородицы, как и впоследствии Успенский собор Московского Кремля.

Также стоит напомнить, что на Руси особое почитание получают списки с богородичных чудотворных икон. Фактически по всей Русской земле распространены такие списки, и этот факт имеет свое особое значение – сакрализации географического пространства всего государства. В итоге Богородица воспринимается как защитница страны, ее народа, ее правителя. Образ Богородицы на протяжении всей русской истории освящает ее этапы. Наиболее знаковыми можно назвать следующие: возвышение и расцвет Владимиро-Суздальского княжества; покровительство военным подвигам Александра Невского; покровительство Дмитрию Донскому в Куликовской битве; защита Москвы в 1395 году от войск Тамерлана; великое стояние на Угре 1480 года, после которого река Угра стала называться Поясом Пресвятой Богородицы; защита Руси в период Смуты; участие в судьбах русского воинства во время Бородинского сражения и в Великую Отечественную войну.

Вполне естественно, что в русской культуре (архитектура, иконография, богослужение, книжность и т. д.) сложился особый корпус произведений (назовем его «текстом»), связанный с образом Богородицы и отражающий все этапы ее земной и небесной жизни, в том числе и Успение. Именно сюжет Успения Богородицы как раз органичен проблематике – эсхатологии как одной из основ русской культуры.

Как известно, древнейшими памятниками, содержащими в себе интересующее нас событие, являются как апокрифы, так и сочинения Иоанна Богослова[2] и Иоанна Солунского, впоследствии послужившие на Руси основой для иконописных [13] вариантов сюжета и для более поздних богослужебных текстов, включая редакции текста середины XVII века, выполненные царем Алексеем Михайловичем [20].

Сказание об Успении Богородицы имеет сложное литургическое толкование, но основное символическое значение как словесного произведения, так и иконописного изображения, – это попрание смерти и воскрешение для жизни вечной. Именно эта тема сквозной нитью проходит через весь сюжет, от эпизода к эпизоду, начиная с первого – появления архангела Гавриила и возвещения им о предстоящем Успении Богородицы. Как известно, именно архангел Гавриил возвестил Марии о рождении Иисуса. «В один из таких дней, в пятницу, пришла, по обычаю, св. Мария ко гробу; и вот во время ее молитвы отверзлись небеса и сошел к ней архангел Гавриил и сказал: радуйся, родившая Христа Бога нашего. Молитва твоя, прошедшая в небеса к Родившемуся из тебя, принята; и ты, по молитве своей, оставив мир, войдешь на небеса к своему Сыну, в жизнь истинную и неизменную» [14].

Второе возвещение Богоматери связано уже с рождением-воскрешением ее самой в новой жизни. События Священной истории имеют цикличных характер и свой устоявшийся хронотоп: время (пятница – воскресенье) и место: Вифлеем («И Дух Святой сказал апостолам: все вы вместе, поднявшись посредством облаков, соберитесь при землетрясении от конца вселенной в святой Вифлеем ради Матери Господа нашего Иисуса Христа») – там, где родился в свое время Спаситель, суждено и Богоматери обрести вечность. И как когда-то волхвы с дарами пришли поклониться Младенцу, так и апостолы со всего света слетаются к ногам Богоматери, чтобы быть с ней рядом в момент совершения великого события. «И подняв руки к небу, она так молилась: поклоняюсь, славословлю и прославляю преславное Твое имя, Господи, что призрел на смирение рабы Своей и сотворил мне великое, Сильный: и вот ублажают меня все роды (народы. – *Прим. наше. – Авт.*)» [14].

В дальнейшем мотив ожидания грядущей встречи со Спасителем будет звучать основным рефреном и усиливаться к финалу, достигая своей кульминации и тем самым акцентируя внимание

[2] «Слово об Успении Богоматери» Иоанна Богослова появилось на Руси не позже XII века и получило широкое распространение. Позже неоднократно включалось в сборники XIV века, в состав Четьих Миней XVI века.

на эсхатологичности самого события. «Вошедши к Матери Господа и Бога нашего и поклонившись, мы сказали: не бойся и не печалься. Господь Бог, рожденный тобою, берет тебя из мира со славою. И возвеселившись о Боге Спасителе своем, она села на одр и говорит апостолам: теперь я уверовала, что придет с неба Учитель и Бог наш, и я увижу Его…». «Многое множество людей из разных стран находилось в Иерусалиме для молитвы. Услышав о чудесах, совершавшихся в Вифлееме Матерью Господа, они прибыли туда, ища исцеления от разных болезней, которое и получили. В этот день была неизглаголенная радость для множества исцеленных, также и для очевидцев, славящих Христа Бога нашего и Матерь Его. Весь же Иерусалим с Вифлеемом праздновали (этот день) псалмопениями и духовными гимнами» [14]. «Потом, обратившись к Петру, Господь сказал: пришло время начать песнопения. Когда Петр начал песнопения, все силы небесные подпевали: аллилуйя. И тогда лицо Матери Господа просияло ярче света; восстав, она благословила своею рукою каждого из апостолов; и воздали все славу Богу. А Господь, распростерши Свои пречистые Руки, принял святую и непорочную ее душу» [14].

Таким образом, «Сказание об Успении Богородицы» в его ранних редакциях фактически закрепляет канонические требования описания события, имеющего непосредственное отношение к эсхатологическому контексту истории. В итоге, можно сказать, что еще данный сюжет, эсхатологический по своей природе, распространенный в культуре Древней Руси, во-первых, реконструировал образ праведной смерти-успения [22], а во-вторых, моделировал особые пространственно-временные границы происходящего события, переносил его из определенного исторического времени именно в плоскость вечности.

Однако при рассмотрении сюжетов и мотивов в русской культуре, связанных с эсхатологической тематикой, необходимо помнить о том, как понимается эсхатология в религиозном учении, каковы ее составляющие. Теоретики культуры, теологи едины в определении основ эсхатологического учения, которые понимаются как индивидуальная эсхатология и всемирная эсхатология [1]. Отсюда следует, что эсхатологические сюжеты в культуре также связаны с двумя разновидностями: тексты, представляющие повествование о судьбе отдельной человеческой личности, и тексты, демонстрирующие будущность народа, человечества и всего мира. Хотя между этими вариантами провести границу не всегда удается. И примером может служить тот же сюжет о принятии христианства князем Владимиром в «Повести временных лет», когда выбор героя фактически определил будущую судьбу народа и государства.

Тем не менее в истории русской культуры есть сюжет, имеющий также эсхатологическую природу, но иллюстрирующий в чистом виде как раз вторую разновидность сюжета: идея судьбы народа, мира. Это сюжет о граде Китеже.

Легенда о граде Китеже хорошо известна, и нет необходимости детального ее изложения. Отметим лишь ее книжный источник – это «Книга, глаголемая Летописец, написана в лето 6646 (1237) сентября в пятый день» [10]. Легенда дошла до нас в литературной обработке, выполненной в старообрядческой среде, где она была широко распространена. Основные мотивы памятника – это, во-первых, создание образа святого, который унаследует Царство Божие, и во-вторых, один из самых ярких моментов старообрядческой легенды, – изображение райского пространства, «сокровенного града», мессианистического города, сокрытого от людей.

Но именно этот текст русской культуры, существующий в устных преданиях, в книжных источниках, а также в изобразительных, музыкальных и кинематографических, иллюстрирует важную идею всего Русского православия – пасхальность. Данную особенность легенды о граде Китеже подробно охарактеризовал И. А. Есаулов: «Это идея – пасхальная. Подобно Христу, в Китеже праведные люди продолжают жить и могут явиться простым смертным. Они существуют отдельно от видимого мира, но при этом духовно поддерживая остальных людей, молясь за них и обнадёживая их мыслью о возможности вечной жизни. Для них воскресение уже настало. Оно случилось сразу же после события, которое можно воспринять как их жертвенную кончину. Живой Китеж поднимется и воссоединиться с остальным миром в час Страшного суда. Мотив колокольного звона, который слышится из-под земли и воды, поддерживает эту идею. Ты же знаешь, что звон отгоняет от праведного места бесов и помогает поддерживать его святость» [9].

К числу исследований, в которых вновь актуализирован «вопрос о христианской эсхатологии как преображении мира в пространственно-временной полноте бытия», относится диссертация Н. Н. Бединой «Эсхатологический хронотоп средневековой русской культуры в служебных и повествовательных книжных текстах» [5, с. 3], подготовленная к защите по присуждению ученой степени доктора культурологии. Автор поставила перед собой серьезную проблему: показать христианскую модель мироздания как особый эсхатологический взгляд на бытие в целом с присущим ему подходом преображения и обновления мира, а не его полного разрушения вследствие постигшего наказания. Как видим, акцент сделан именно на рассмотрении будущего мира после перехода его в вечность. Автор работы специально вводит такое понятие, как эсхатологический хронотоп средневековой русской культуры, для которого характерны свои пространственно-временные категории в организации образа Преображенного мира.

Подход, применяемый в исследовании, абсолютно оправдан, так как средневековый текст, имея, в первую очередь, внелитературные функции, практическую направленность на богослужение, фокусировал в себе миропредставление. Модель мира находила свою вербализацию через текст, понимаемый в широком культурологическом контексте (храм, икона, книжность). «Картина мира есть образ окружающей действительности в сознании человека» [5, с. 14], – пишет Н. Н. Бедина. Познать мир – это назвать, словесно выразить и изобразить то или иное явление, событие. Выхватить его из тьмы небытия и явить миру, вписать его в историю, сделать частью общей модели мира. И этот подход существенно расширяет границы исследуемой проблемы в контексте богословия, культурологии, философии, филологии, семиотики, истории; не сводит ее к какому-то одному аспекту.

Подводя итог, отметим, что семивековая традиция русской средневековой культуры сформировала основы национального миропонимания. Памятники книжности, архитектуры, иконографии, музыкального искусства, при всей своей разножанровости, различной родовой принадлежности, бытованию в разные исторические эпохи, образуют огромный пласт культуры, несут в себе одну общую идею – высокого предназначения искусства (во всех его разновидностях) и культуры в целом. Произведение искусства, а особенно словесного искусства, всегда было призвано не заземлять жизнь, не погружать человека в пространство земного существования, а приподнимать его над суетным течением жизни, обозначать перспективы будущего. В этом отношении русская культура благодаря православию обрела особое понимание своего предназначения – быть провозвестницей не «приближающегося конца, а …уже совершившегося Преображения мира» [4, с. 9].

Главная тема христианской проповеди – это любовь, а значит, жизнь, значит, продолжение человеческого рода, человеческой цивилизации. Главное послание христианства имеет непосредственное отношение к судьбам мира и человека. И если на христианскую проповедь о любви посмотреть в эсхатологической перспективе, то станет ясно, что эта проповедь – о самом главном, ничего более важного не существует.

Нравственный выбор современного человека имеет эсхатологическую перспективу, потому что от того, пойдет он по пути жизни или смерти, зависит ход человеческой истории и ее финал. Восприятие человеком высших ценностей в качестве основы жизни, а не самого себя как меры всех вещей является синонимом выживания. Без этого человеческая цивилизация обречена на исчезновение.

И именно об этом говорит нам вся классическая русская литература, впитавшая в себя традиции средневековой книжной культуры, в основе которой лежит евангельский текст, несущий эсхатологическую идею Преображения мира.

Литература

1. Аверинцев С. С. Эсхатология [Электронный ресурс] // Большая рос. энцикл. – URL: https://bigenc.ru/religious_studies/text/4916547 (дата обращения: 21.11.2020).
2. Алексеев А. И. Под знаком конца времен. Очерки русской религиозности конца XIV – начала XVI века. – СПб.: Алетейя, 2002. – 347 с.
3. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / пер. с фр. В. К. Ронина; под ред. С. В. Оболенской; предисл. А. Я. Гуревича. – М.: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992.

4. Бедина Н. Н. Эсхатологический хронотоп средневековой русской культуры в служебных и повествовательных книжных текстах: дис. … д-ра культурологии. – Архангельск, 2020. – С. 9.
5. Бедина Н. Н. Эсхатологический хронотоп средневековой русской культуры в служебных и повествовательных книжных текстах: автореф. дис. … д-ра культурологии. – Кемерово, 2020. – С. 3.
6. Борисов Н. С. Повседневная жизнь средневековой Руси накануне конца света. – М.: Молодая гвардия, 2004.
7. Гуревич А. Я. Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии // Одиссей. Человек в истории. Исследования по социальной истории и истории культуры. – М.: Наука, 1989.
8. Давидова М. Г. Иконы «Страшного суда» XVI–XVII веков. Пространство художественного текста [Электронный ресурс]. – URL: https://www.portal-slovo.ru/art/35909.php (дата обращения: 21.11.2020).
9. Есаулов И. А. Легенда о граде Китеже как пасхальный текст [Электронный ресурс]. – URL: http://esaulov.net/uncategorized/kitezh-legend (дата обращения: 21.11.2020).
10. Легенда о граде Китеже // Библиотека литературы Древней Руси. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 5: XIII век. – С. 168–183.
11. Повесть временных лет // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 1: XI–XII века. – С. 62–315.
12. Покровский Н. В. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства // Тр. VI археол. съезда в Одессе. – Одесса, 1887. – Т. III. – С. 285–381.
13. Рыбко Е. А. «Слово об Успении Богоматери» как иконографический источник // Вестн. РГГУ. Сер. «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2012. – № 11(91). – С. 104–112.
14. Святого Иоанна Богослова сказание об Успении Святой Богородицы [Электронный ресурс]. – URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/apokrif/Usp_Marii.php (дата обращения: 21.11.2020).
15. Севастьянова С. К. Мортальные сюжеты и мотивы в литературе Древней Руси XI–XV веков // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Вып. 4, ч. 1. Мортальные сюжеты и мотивы в русской литературе XI–XVII веков. – Новосибирск: Гео, 2018. – С. 17–38.
16. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: экспериментальное издание / авт.-сост., вступ. ст., коммент. С. К. Севастьянова, Е. Э. Худницкая; авт. предисл. Е. В. Капинос, И. В. Силантьев; Рос. акад. наук, Ин-т филологии. Вып. 4, ч. 1. Мортальные сюжеты и мотивы в русской литературе XI–XVII веков. – Новосибирск: Гео, 2018. – 503 с.
17. Слово о законе и благодати // Б-ка лит. Древней Руси / РАН. ИРЛИ; под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 1: XI–XII века. – С. 26–61.
18. Тихомирова Е. «Страшный суд». Путеводитель по иконе. – М., 2013. –96 с.
19. Ужанков А. Н. О специфике развития русской литературы XI – первой трети XVIII века. Стадии и формации. – М., 2009.
20. Шунков А. В. «Сказание об Успении Богородицы» как литературный памятник переходного периода // Сиб. филол. журн. – 2014. –№ 2. – С. 18–26.
21. Шунков А. В. «Страшный суд» как сюжетообразующий мотив литературы и культуры Древней Руси // Сиб. филол. журн. – 2013. – № 2. – С. 77–84.
22. Шунков А. В. Смерть «чинная» и «бесчинная» в эпистолярной традиции переходного времени (на примере посланий царя Алексея Михайловича) // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – № 1(44). – С. 215–218.

References

1. Averintsev S.S. Eskhatologiya [Eschatology]. *Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya [Great Russian encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: https://bigenc.ru/religious_studies/text/4916547 (accessed 21.11.2020).
2. Alekseev A.I. *Pod znakom kontsa vremen. Ocherki russkoy religioznosti kontsa XIV – nachala XVI veka [Under the sign of the end of times. Essays on Russian religiosity in the late 14th - early 16th centuries]*. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2002. 347 p. (In Russ.).
3. Aryes F. *Chelovek pered litsom smerti [Man in the face of death]*. Translated from the French by V.K. Ronin; General edition by S.V. Obolenskaya; Foreword by A.Ya. Gurevich. Moscow, Progress, Progress-Akademiya Publ., 1992. (In Russ.).
4. Bedina N.N. *Eskhatologicheskiy khronotop srednevekovoy russkoy kul'tury v sluzhebnykh i povestvovatel'nykh knizhnykh tekstakh: dis. ... d-ra kul'turologii [Eschatological chronotope of medieval Russian culture in service and narrative book texts. Diss. Dr of Culturology]*. Arkhangelsk, 2020, p. 9. (In Russ.).

5. Bedina N.N. *Eskhatologicheskiy 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 of Diss. Dr of Culturology]*. Kemerovo, 2020, p. 3. (In Russ.).
6. Borisov N.S. *Povsednevnaya zhizn' srednevekovoy Rusi nakanune kontsa sveta [Everyday life of medieval Russia on the eve of the end of the world]*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2004. (In Russ.).
7. Gurevich A.Ya. Smert' kak problema istoricheskoy antropologii: o novom napravlenii v zarubezhnoy istoriografii [Death as a problem of historical anthropology: a new direction in foreign historiography]. *Odissey. Chelovek v istorii. Issledovaniya po sotsial'noy istorii i istorii kul'tury [Odyssey. A person in history. Studies in social history and cultural history]*. Moscow, Nauka Publ., 1989. (In Russ.).
8. Davidova M.G. *Ikony "Strashnogo suda" XVI–XVII vekov. Prostranstvo khudozhestvennogo teksta [Icons of the "Last Judgment" of the 16th-17th centuries. The space of the literary text]*. (In Russ.). Available at: https://www.portal-slovo.ru/art/35909.php (accessed 21.11.2020).
9. Esaulov I.A. *Legenda o grade Kitezhe kak paskhal'nyy tekst [Legend about the city of Kitezh as a Easter text]*. (In Russ.). Available at: http://esaulov.net/uncategorized/kitezh-legend (accessed 21.11.2020).
10. Legenda o grade Kitezhe [Legend of the city of Kitezh]. *Biblioteka literatury Drevney Rusi. T. 5. XIII vek [Library of Literature of Ancient Rus. Vol. 5. XIII century]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997, pp. 168-183. (In Russ.).
11. Povest' vremennykh let [The Tale of Bygone Years]. *Biblioteka literatury Drevney Rusi. T. 1. XI–XII veka [Library of Literature of Ancient Rus. Vol. 1. XI–XII centuries]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997, pp. 62-315. (In Russ.).
12. Pokrovskiy N.V. Strashnyy Sud v pamyatnikakh vizantiyskogo i russkogo iskusstva [The Last Judgment in the monuments of Byzantine and Russian art]. Trudy *VI arkheologicheskogo s"ezda v Odesse [Proceedings of the VI Archaeological Congress in Odessa]*. Odessa, 1887, vol. III, pp. 285-381. (In Russ.).
13. Rybko E.A. "Slovo ob Uspenii Bogomateri" kak ikonograficheskiy istochnik ["The Word about the Assumption of the Mother of God" as an iconographic source]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie" [Vestnik RGGU. Series "Philosophy. Sociology. Art Criticism"]*, 2012, no. 11(91), pp. 104-112. (In Russ.).
14. *Svyatogo Ioanna Bogoslova skazanie ob Uspenii Svyatoy Bogoroditsy [St. John the Theologian legend about the Assumption of the Holy Mother of God]*. (In Russ.). Available at: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/apokrif/Usp_Marii.php (accessed 21.11.2020).
15. Sevastyanova S.K. Mortal'nye syuzhety i motivy v literature Drevney Rusi XI –XV vekov [Mortal plots and motives in the literature of Ancient Rus XI-XV centuries]. *Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoy literatury: Eksperimental'noe izdanie. Vyp. 4, ch. 1. Mortal'nye syuzhety i motivy v russkoy literature XI–XVII vekov [Dictionary-index of plots and motives of Russian literature: Experimental edition. Vol. 4, part 1. Mortal plots and motives in Russian literature of the XI-XVII centuries]*. Novosibirsk, Geo Publ., 2018, pp. 17-38. (In Russ.).
16. *Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoy literatury: Eksperimental'noe izdanie. Vyp. 4, ch. 1. Mortal'nye syuzhety i motivy v russkoy literature XI–XVII vekov [Dictionary-index of plots and motives of Russian literature: Experimental edition. Vol. 4, part 1. Mortal plots and motives in Russian literature of the XI-XVII centuries]*. Author-compiler, introductory article, comments by S.K. Sevastyanov, E.E. Khudnitskaya; authors of the Foreword by E.V. Kapinos, I.V. Silantyev. Novosibirsk, Geo Publ., 2018. 503 p. (In Russ.).
17. Slovo o zakone i blagodati [Word about law and grace]. *Biblioteka literatury Drevney Rusi. T. 1. XI–XII veka [Library of Literature of Ancient Rus. Vol. 1. XI-XVII centuries]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997, pp. 26-61. (In Russ.).
18. Tikhomirova E. *"Strashnyy sud". Putevoditel' po ikone ["The Last Judgment"]*. Moscow, 2013. 96 p. (In Russ.).
19. Uzhankov A.N. *O spetsifike razvitiya russkoy literatury XI – pervoy treti XVIII veka. Stadii i formatsii [On the specifics of the development of Russian literature in the XI - the first third of the XVIII century. Stages and formations]*. Moscow, 2009. (In Russ.).
20. Shunkov A.V. "Skazanie ob Uspenii Bogoroditsy" kak literaturnyy pamyatnik perekhodnogo perioda ["The Legend of the Assumption of the Virgin" as a literary monument of the transitional period]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal [Siberian Journal of Philology]*, 2014, no. 2, pp. 18-26. (In Russ.).
21. Shunkov A.V. "Strashnyy sud" kak syuzhetoobrazuyushchiy motiv literatury i kul'tury Drevney Rusi ["The Last Judgment" as a plot-forming motive of the literature and culture of Ancient Russia]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal [Siberian Journal of Philology]*, 2013, no. 2, pp. 77-84. (In Russ.).
22. Shunkov A.V. Smert' "chinnaya" i "beschinnaya" v epistolyarnoy traditsii perekhodnogo vremeni (na primere poslaniy tsarya Alekseya Mikhaylovicha) [Death "decorous" and "outrageous" in the epistolary tradition of the transition period (for example, the messages of Tsar Alexei Mikhailovich)]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2014, no. 1(44), pp. 215-218. (In Russ.).

УДК [7.046:398.4]:140.8(235.222)(=512.1)

ЭТИОЛОГИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ КАК БАЗИС МИРОВОЗЗРЕНИЯ АЛТАЙСКОГО ЭТНОСА

Полякова Елена Александровна, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории и философии, Барнаульский юридический институт МВД РФ, профессор кафедры музеологии и туризма, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: elena2873@mail.ru

Гекман Наталья Анатольевна, старший преподаватель, кафедра художественной культуры и декоративно-прикладного творчества, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: heckmann89@yandex.ru

Современный этап развития общества отмечен тенденцией возрастания интереса к проблемам этноса и этничности. Осознание стратегической роли традиционной народной культуры для обеспечения национальной безопасности усилило меры государственной поддержки этнических и межэтнических отношений.

Проблемы сохранения и развития этноса обусловливают изучение его мировоззренческой парадигмы, которая определяет его жизнестойкость и жизнеспособность. Этническая идентичность и целостность базируются на мифологической памяти народа, поскольку мифологическое мировоззрение является первым историческим типом познания. Алтайский этнос, объединяющий представителей различных этногрупп коренных народов, характеризуется архаичностью мировоззрения, преобладанием доиндустриальных форм картины мира. В статье содержатся описание этиологических мифологических сюжетов и их анализ, в результате которого установлено, что сюжеты этиологической мифологии представляют собой сакральный базис этнической мировоззренческой парадигмы. Заложенные в алтайской мифологии мировоззренческие ценности, обусловленные обожествлением и одухотворением природы, тесной связью с ней человека, сформировали особые нравственно-этические устои, которые консолидировали алтайский этнос под эгидой единства природы и человека. Эта сакральная связь обусловила экологичность сознания и высокий адаптивный потенциал алтайского этноса, что способствует его жизнестойкости.

Ключевые слова: этиологическая мифология, мировоззрение, этнос, Алтай, сакральные ценности, героический эпос, анимизм, шаманизм.

AETIOLOGICAL MYTHOLOGY AS A PRIMARY ELEMENT FOR ALTAIAN ETHNOS' WORLD VIEW

Polyakova Elena Aleksandrovna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of History and Philosophy, Barnaul Law Institute of the Ministry of Internal Affairs of the Russian Federation; Professor of Department of Museology and Tourism, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: elena2873@mail.ru

Gekman Natalya Anatolyevna, Sr Instructor, Department of Artistic Culture, Arts and Crafts of Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: heckmann89@yandex.ru

Current stage of social life is marked with a tendency of development of interest to *ethnos* and *ethnicity* phenomenon. Awareness of strategic role of people's traditional culture for nation security helped strengthen the measures for state support of sub-ethnic and inter-ethnic relationships.

Issues of saving and development of an ethnic group cannot be resolve without learning the people's world picture that holds its vital capacity and growth power. An ethnic identity and integrity stand on mythological memory of an ethnic community because mythological worldview is the first historical type of knowing. For

Altaian ethnos that integrate several various ethnic groups of indigenous people, archaic worldview and pre-industrial sorts of global picture is a peculiar thing. The article describes and analyses Altaian aetiological mythological plots. The authors trace an influence that aetiological mythology has on genesis and development of Altaians' worldview paradigm. Philosophical values inherent in Altaian mythology related with idolization of nature have built up peculiar ethic principles that consolidated Altaian ethnos under idea of likeness of nature and human. This sacral tie-in defines ecological friendliness of the people's mentality and ability to adaptation of Altaians to conditions of modernity.

Keywords: aetiological mythology, worldview, ethnos, Altai, sacral values, heroic epos, animism, shamanism.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-254-260

На современном этапе наблюдается тенденция возрастания интереса к проблемам этноса и этничности. Это связано с актуализацией этнических и межэтнических отношений в современной политике государства. Программные документы Российской Федерации, такие как «Основы государственной культурной политики», «Стратегия национальной безопасности России», декларируют «сохранение этнокультурного разнообразия» [5] народов России, их наследия, традиций, духовно-нравственного и бытового укладов [8].

Вопреки сложившимся в XX веке стереотипам о том, что «фактор этничности будет постепенно терять свое значение вследствие процессов модернизации» [2, с. 71], история современности свидетельствует, что «этничность не только не утратила свои позиции в современной этнической и культурной жизни, но и значительно усилила их» [2, с. 71]. Жизнестойкость и жизнеспособность этноса определяются его адаптивностью к изменяющейся социально-политической, социально-экономической и социально-культурной ситуациям. В свою очередь, адаптивность каждого отдельно взятого этноса зависит от его мировоззренческой парадигмы, трактуемой как «общемировоззренческие представления о природе и о пространственно-временных характеристиках сущего, о причинно-следственных связях явлений и вещей, о человеке и его способностях, ценностных отношениях к Богу, миру, социуму, самому себе и другому, свойственные определенной эпохе» [1, с. 16]. Базисом мировоззренческой парадигмы является набор ценностей (нравственных, эстетических) и сложившихся убеждений, которые формируются разными способами, например, посредством сохранения и освоения образцов устного народного творчества. Процесс формирования мировоззренческой парадигмы начинается с раннего детства, а наиболее эффективным средством духовно-нравственного воспитания выступают мифы, былины, сказки, в которых зашифрована народная мудрость. Это является вполне обоснованным, поскольку первым историческим типом мировоззрения было мифологическое. В его основе лежит неразрывная сакральная связь явлений природы и жизни человека. Так, с одной стороны, человеческие свойства переносятся на окружающий мир, а с другой – происходит одушевление природных сил. В мифологии сакральными считаются происхождение Вселенной, Земли и человека. С позиций сакральности объясняются не только природные явления, но и жизнь, судьба, смерть человека, а также вопросы нравственности и долга. Таким образом, понимание этнической идентичности и целостности, основу которой составляют традиции и верования, базируется на мифологической памяти народа в целом и на её сакральной компоненте в частности. Языческие верования различных народов и праязыческие религиозные формы, такие как тотемизм (а также его более поздние формы – зоолатрия и фитолатрия) и анимизм, подчеркивали близость человека и природы, понимание человеком взаимосвязи всего в мире, например, верования в то, что каждый род ведет свое начало от великого предка – зверя (род Ашина – в алтайской мифологии; Ромул и Рэм, вскормленные волчицей, – в римской мифологии и др.) или растения (культ мирового древа – в различных мифологических системах или одушевление растений). Все это подчеркивало понимание человеком своего места и роли в природе и его неразрывную связь как с ней, так и с предыдущими и последующими поколениями.

Одним из ярких примеров, когда этиологическая компонента мифологии выступает базисом мировоззренческой парадигмы, является алтайский этнос, объединяющий представителей этногрупп коренных народов, проживающих на Алтае – прародине тюркских народов. Религия алтайцев – это симбиоз нескольких верований. В основе их религиозных представлений лежат анимизм и сформировавшийся на его основе шаманизм. Анимизм – это вера в одухотворённость природы и вера в то, что живой (человек, растения, животные) и не живой (камни, реки, горы и пр.) мир, а также явления природы наделены душой.

Этиологические представления алтайцев базируются на трёхчастном делении мира: небесный (верхний), земной (средний) и подземный (нижний). В верхнем мире живут главные добрые божества; на земле – люди и духи-покровители (рода, места, явлений), которые для них ближе, чем небесные боги; в подземном мире обитают нечистые существа, змеи и злые духи и души умерших, он ассоциируется с темным началом и злом. Средний мир находится между верхним и нижним, благодаря чему здесь можно встретить как представителей верхнего мира, так и нижнего. Здесь соседствуют и борются добро и зло. Именно в этом среднем мире и проживает человек.

Подобное представление прослеживается в легендах, мифах и сказках коренного населения. Алтайская мифология в отличие от мифологий множества других более древних культур является изученной не в полной мере. Она заслуживает более пристального рассмотрения, поскольку именно в ней в большей степени сохранена та целостность восприятия мира, где человек, являясь частью природы, не разрушает, а сохраняет ее. Профессор Л. П. Гекман в работе «Мифология и фольклор Алтая» поясняет эту мысль: «…мифологическое или традиционное сознание позволяет этносу осознавать себя как целостность. Целостность же предполагает знание не только истории основания своего этноса, но и истоков существования мира, в котором он возник и оформился» [3, с. 24]. Для алтайской мифологии более других присуще понимание или ощущение «живого», когда «традиционное сознание включает природные объекты в контекст человеческого существования, признавая приоритет первых как вечных по отношению к человеческому существованию, а значит, наделенных надчеловеческим смыслом и функциями» [3, с. 55].

Этиологические (объяснительные) мифы представлены в мифологиях разных традиционных культур, в том числе и в алтайской. В этих мифах объясняются культурные особенности этноса, причины сформировавшегося природного ландшафта, повадки и внешний вид представителей местной фауны. Для космогонических, антропогонических и этиологических мифов алтайского этноса характерно одушевление природы, наделение её человеческими и сверхчеловеческими свойствами. В качестве примера можно привести сюжеты о горах Алтая, которые могли не только расти и передвигаться, но так же, как и люди, «воевать, заключать браки» [3, с. 55]. Так, появление алтайских гор в этиологической мифологии объясняется тем, что в предначальные времена жили богатыри, наделённые сверхсилой, которые после потопа превратились в горы, поскольку «земля стала мягкой и не могла удерживать исполинов. Тогда тела богатырей стали горами, а в горах оказался заключен дух каждого из богатырей (ту-ээзи, таг-ээзи)» [3, с. 55]. Каждая гора Алтая имеет имя и мифическую биографию, основанную на общем поверье. Подтверждение этого мы находим в работе А. М. Сагалаева «Алтай в зеркале мифа»: «…Однажды Бабырган (гора на левом берегу Катуни) решил жениться и посватался к дочери горы Абаган. Не сумев найти выкупа за невесту, Бабырган ее просто украл и побежал. Убегая, он неподалеку от верховьев реки Салтон споткнулся и едва не был схвачен Абаганом. На том месте образовалась гора с красноречивым названием Те-иди (Зацепил ногами). В тридцати верстах от этой горы Бабырган переправился через Бию, но погоня не отстает, и он бросает невесту. Догнав дочь, Абаган хотел ее зарезать, но она взмолилась: “Кеспе!” (Не режь!), и так называется гора у деревни Лебяжьей. Абаган взял дочь с собою, но и ему она показалась в погоне обузой. Он привязал ее (пуулган), дав тем самым название сопке: Пуулган. Потом Абаган стал осматривать местность в поисках беглеца. Увидев бегущего Бабыргана, сказал Абаган: “Вон он краснеет”. Место, куда он указал, – гора Кызарык (Краснеющая)… Услышав его голос, Бабырган взял правее, в сторону села Сростки, увидел переправу через Катунь, перепрыгнул через реку. Но тут от чрезмерных усилий у него оторвалась

мошонка, и так образовался круглый пригорок на обширном ровном месте (Тажак) возле деревни Сетовки. Абаган увидел это, захохотал и не стал прыгать через Катунь, вернулся домой» [6, с. 65].

Л. П. Гекман в своей известной работе «Мифология и фольклор Алтая» отмечает сакральную связь гор и человека, их тотемный характер для каждого отдельного рода: «Гора воспринималась как корень рода, его опора. Алтайцы верили, что в глубине горы висят колыбели с душами будущих детей. Горы были связаны и со смертью – в горных пещерах они хоронили умерших. Так гора замыкала жизненный круг человека: вышедший из нее в нее возвращался» [3, с. 55]. В качестве примера, объясняющего соотнесенность человека и горы (человека и природы), можно привести следующую легенду: «…Когда-то у горы Кызыл-гая (Красная) жили девять братьев. Двое из них ушли промышлять в тайгу. Они так увлеклись охотой, что забыли о времени, а когда спустились с белков (покрытых снегом вершин), то увидели, что уже вскрылись реки и трава выросла по колено. Охотники решили, что пошла уже вторая весна с тех пор, как ушли они на промысел. Заспешили братья домой и, когда вернулись, узнали, что семьи их уже в живых не числили. Жена одного из братьев вторично вышла замуж. Разгневанные братья убили и жену, и ее нового мужа. Увидев такое беззаконие, Кызыл-гая обагрилась кровью. На род убийц пало проклятье – отныне не бывает более одного сына в их семействах» [6, с. 66]. В этой легенде отчетливо прослеживается бинарная оппозиция «порядок – хаос» – освоенный человеком мир и мотив «запрет – разрешение», цель которого – сохранить порядок, чтобы не навлечь на себя гнев богов или духов-хранителей природных объектов. Однако нарушить порядок, установленный силами природы, духом-хранителем земли, не так-то просто. В героическом эпосе «Маадай-Кара» злодей Кара-кула, поработивший и угнавший в рабство народ Алтая, решает изменить, уничтожить священные родовые атрибуты, но терпит неудачу, поскольку природа родной земли противостоит чужаку-захватчику [4, с. 36].

В алтайской мифологии не только гора, но и дерево являются основными художественными и культурными символами. Священное для алтайцев дерево – стоствольный тополь. В этиологической мифологии он соотносится с осью мироздания, находящейся на вершине священной для алтайцев горы Белуха – места обитания духа-хозяин Алтая – Алтай-ээзи. Этот тополь соединяет три мира. В эпосе «Маадай-Кара» он характеризуется, как «стоствольный тополь-исполин», листва которого «звенит серебром» и «блещет золотом». В союзе с тополем находятся: небесный мир, который символизируют «кукушки вещие» – прорицательницы воли богов; наземный мир, который олицетворяют «два черных беркута», являющихся стражами родной земли, и подземный мир, границы которого охраняют «два черных пса сторожевых», выступающих стражами нечисти [4, с. 10].

Обожествление священного дерева формирует культ дерева вообще. Одухотворение природы в целом и дерева в частности приводит к появлению множества запретов, связанных с рубкой деревьев. О способности дерева испытывать боль указано и в других мифологичечских традициях. Так, в древних китайских книгах говорится, что деревья истекают кровью под ударом топора, в эпосе о Гильгамеше (Месопотамия) Энкиду слышит стон срубаемых кедров. В славянской традиции с культом деревьев связано огромное количество ритуалов, позволявших определить, возможно ли срубить дерево для постройки дома, определявших деревья как священные и т. д.

Вышеизложенные сюжеты свидетельствуют о сложности комплексного анализа ввиду их политематичности. По мнению Л. П. Гекман, применительно к мифу целостный анализ невозможен в принципе, возможна либо передача сюжета, либо анализ родового явления (образов мирового древа, горы и т. д.). Вместе с тем этиологические мифы Алтая дают объяснения многообразным явлениям земного бытия, подчеркивая сакральность природы в культуре алтайцев.

Этиологическая мифология востребована современными представителями алтайского этноса и формирует их мировоззренческую парадигму. Анимистическое мировоззрение, способствующее объединению человека с окружающим миром, природой, обусловило такую особенность коренного населения, как экологичность их сознания. Они от природы никогда не возьмут больше, чем необходимо для обеспечения их существования, поэтому не будут уважать человека, который варварски относится к природе. Оскорблением коренного населения, которое может спровоцировать как конфликт, так и намеренное причинение вреда, является неуважение к природе, проявляю-

щиеся в замусоренности территорий туристами, варварской охоте, а в частности охоте на зверя с детёнышами, хищническое истребление растений (вырубка леса, повреждение растений при сборе ягод, перекрытие ручьёв и рек).

Сохранение представления о том, что природа – это живое существо, проявляется и в почитании духов, среди которых наиболее уважаемыми являются родовые духи и духи местностей (гор, перевалов, рек, леса и пр.). Особенностью мировоззрения алтайского этноса является представление об отсутствии «ничейной» земли. Любая территория всегда исторически связана с конкретным родом и, соответственно, с его духом-покровителем. Согласно традиционным представлениям, духов места всегда следует благодарить за удачно пройдённый перевал, чистую воду, ночёвку и т. п.

Этиологическая мифология связана не только с анимизмом, но и шаманизмом. «Большая российская энциклопедия» определяет шаманизм (от тунгусского «саман» – возбуждённый, исступлённый человек) как «разнообразные магико-мистические и магико-медицинские техники и практики у различных народов мира» [10, с. 680]. Центральной фигурой шаманизма является шаман – посредник между человеком, богами, добрыми и злыми духами, проживающими во всех трёх мирах. Согласно представлениям алтайцев, шаман должен быть избран духами, а его становление осуществляется через «шаманскую болезнь – особое психофизиологическое состояние, духовную инициацию, воспринимавшуюся как этап принуждения духами к началу практики, и последующий родовой обряд посвящения, в ходе которого шаман получал (обычно поэтапно) свои костюм и атрибуты» [10, с. 680].

Исследователь шаманизма Д. Г. Тимофеев отмечает, что он базируется на трёх постулатах, транслируемых средствами устного народного творчества (мифы, легенды, сказания): «…вера в множественность душ у человека; вера в существование духов-помощников и в шамана как связующее звено между духами и человеком; идея трехчастной структуры мира» [9, с. 185]. В этиологической мифологии фигура шамана тесно связана с образами эпических богатырей – «с их причастностью к изначальному миру», «способностью общаться с духами, перевоплощаться и совершать мистический полет» [9, с. 189]. Так, в ранее упомянутом эпосе «Маадай-Кара» нет указаний на то, что Когюдея-Мерген имеет «шаманское призвание». Однако путешествия главного героя соотносимы с обрядом инициации шамана. Когюдея-Мерген, также как и шаман, посещает верхний и нижний миры и проходит проверку нравственно-этического характера – не поддается чарам и избегает любовной связи с дочерью Эрлика [4]. Встреча с Кара-Таади – любимой дочерью Эрлика – «становится для героя своеобразным краеугольным камнем в наличном ряду испытаний, а победа над Кара-Кула – восстановлением мирового порядка» [3, с. 86].

Наиболее известными шаманскими техниками являются путешествие шамана (то есть путешествие его духа в верхнем и нижнем мире) и вселение иного духа в тело шамана, сопровождаемое выходом из тела собственного духа, которое является своеобразной контролируемой одержимостью. В зависимости от способностей, используемых практик и техник шаманы подразделяются на «чёрных» (более сильных ввиду способности путешествовать в опасные нижние миры) и «белых» шаманов, при этом гендерная принадлежность шамана не имеет значения. Главная функция шаманов – сохранение гармонии и мирового равновесия посредством договора с духами и богами. Однако они решают и обыденные проблемы человека, например такие, как излечение от болезней. Алтайцы считают, что болезнь человека связана с вмешательством в его жизнь злых духов. Известный исследователь алтайской культуры А. В. Анохин в своих работах указывает на то, что «заболевшего человека “злой дух его ест”, а его раны – это “укусы кермеса” (злого духа)» (см. [9, с. 188]). Вызвать болезнь могут и «дружественные человеку духи-защитники, если вовремя не принести им жертву или если жертва не была принята» [9, с. 188].

Таким образом, симбиоз анимизма и шаманизма сформировал основу мифологического мировоззрения представителей алтайского этноса. Привнесённые на Алтай монотеистические религии не уничтожили сакральный базис мировоззрения алтайцев – обожествление природы. Современные исследователи отмечают, что «основная черта их мировоззрения – экологичность, проявляющаяся в глубинной связи с этнической

средой обитания, животворением и одухотворением природы Алтая, продолжает существовать в действительности» [7, с. 175].

Сюжеты этиологической мифологии представляют собой своеобразный сакральный базис этнической мировоззренческой парадигмы. Заложенные в алтайской мифологии мировоззренческие ценности, обусловленные обожествлением и одухотворением природы, тесной связью с ней человека, сформировали особые нравственно-этические устои, которые консолидировали алтайский этнос под эгидой единства природы и человека. Эта сакральная связь обусловила высокий адаптивный потенциал этноса, способствуя тем самым его жизнестойкости и жизнеспособности.

Литература

1. Арутюнян М. П. Мировоззрение: онтологический и методологический подходы: дис. … д-ра филос. наук. – Хабаровск, 2006. – 352 с.
2. Бубеев А. С. Понятия «этнос» и «этничество» [Электронный ресурс] // Вестн. Бурят. гос. ун-та. Педагогика. Филология. Философия. – 2013. – № 6. – С. 71–74. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-etnos-i-etnichestvo (дата обращения: 05.11.2020).
3. Гекман Л. П., Гекман Н. А., Куран М. С. Мифология и фольклор Алтая: учеб.-метод. пособие. – Барнаул: Изд-во АГИК, 2019. – 150 с.
4. Маадай-Кара: алт. героич. эпос / сказитель Л. Калкин; зап. от сказителя С. Суразакова; пер. А. Плитченко. – Горно-Алтайск: Алт. кн. изд-во, Горн.-Алт. отд-ние, 1979. – 271 с.
5. Об утверждении Основ государственной культурной политики [Электронный ресурс]: указ Президента Российской Федерации от 24 дек. 2014 года № 808. – URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208 (дата обращения: 05.11.2020).
6. Сагалаев А. М. Алтай в зеркале мифа. – Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1992. – 175 с.
7. Содоноков Н. А., Опарин Р. В. Этноэкологическая культура воспитания в мировоззрении алтайцев [Электронный ресурс] // Сиб. пед. журн. – 2006. – № 3. – С. 175–178. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/etnoekologicheskaya-kultura-vospitaniya-v-mirovozzrenii-altaytsev (дата обращения: 05.11.2020).
8. Стратегия национальной безопасности Российской Федерации [Электронный ресурс]: указ Президента Российской Федерации от 31 декабря 2015 года № 683. – URL: https://мвд.рф/upload/site1/document_file/Ukaz_683-2015_d1(4).pdf (дата обращения: 05.11.2020).
9. Тимофеев Д. Г. Образ шамана в мифологическом комплексе алтайцев [Электронный ресурс] // Известия Иркут. гос. ун-та. Сер.: Политология. Религиоведение. – 2011. – № 2. – С. 185–192. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-shamana-v-mifologicheskom-komplekse-altaytsev (дата обращения: 04.11.2020).
10. Харитонова В. И. Шаманизм // Большая российская энциклопедия / отв. ред. С. Л. Кравец. – М.: Большая рос. энциплопедия, 2017. – Т. 34: Хвойка – Шервинский. – С. 680.

References

1. Arutyunyan M.P. *Mirovozzrenie: ontologicheskiy i metodologicheskiy podkhody: dis. ... d-ra filos. nauk [Worldview: Ontological and Methodological Approaches. Diss. ... Dr of Philosophical Sciences]*. Khabarovsk, 2006. 352 p. (In Russ).
2. Bubeev A.S. Ponyatie “etnos” i “etnichestvo” [“Ethnos” and “Ethnicity” Concepts]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Pedagogika. Filologiya. Filosofiya [Bulletin of Buryat State University. Pedagogics. Philology. Philosophy]*, 2013, no. 6, pp. 71-74. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-etnos-i-etnichestvo (accessed 05.11.2020).
3. Gekman L.P., Gekman N.A., Kuran M.S. *Mifologiya i fol’klor Altaya [Mythology and Folklore of the Altai]*. Barnaul, Altai State Institute of Culture Publ., 2019. 150 p. (In Russ).
4. *Maadai-Kara: altayskiy geroicheskiy epos [Maaday-Kara: Altaian Heroic Epos]*. Narrators: L. Kalkin, S. Surazakov, transtated by A. Plitchenko. Gorno-Altaisk, Altaian Book Office, Gorno-Altaisk Branch Publ., 1979. 271 p. (In Russ).
5. *Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoy kul’turnoy politiki: ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 24 dek. 2014 goda № 808 [On Approval of Basic Principles of State Culture Policy: Edict of the President of the Russian Federation of Dec. 24, 2014, No. 808]*. (In Russ.). Available at: http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208 (accessed 05.11.2020).
6. Sagalaev A.M. *Altay v zerkale mifa [Altai in a Mirror of a Myth]*. Novosibirsk, Science, Siberian Branch Publ., 1992. 175 p. (In Russ).

7. Sodonokov N.A., Oparin R.V. Etnoekologicheskaya kul'tura vospitaniya v mirovozzrenii altaytsev [Ethnic and Ecological Culture of Upbringing in Altaians' Worldview]. *Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal [Siberian Pedagogical Journal]*, 2006, no. 3, pp. 175-178. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/etnoekologicheskaya-kultura-vospitaniya-v-mirovozzrenii-altaytsev (accessed 05.11.2020).
8. *Strategiya natsional'noy bezopasnosti Rossiyskoy Federatsii: ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 31 dekabrya 2015 goda № 683 [National Security Strategy of the Russian Federation Up: Edict of the President of the Russian Federation of December 31, 2015, No. 683]*. (In Russ.). Available at: https://мвд.рф/upload/site1/document_file/Ukaz_683-2015_d1(4).pdf.
9. Timofeev D.G. Obraz shamana v mifologicheskom komplekse altaytsev [An Image of a Shaman in Altaians' Mythological Complex]. *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seria: Politologiya. Religiovedenie [Bulletin of Irkutsk State University. Series: Political Sciences. Religion Studies]*, 2011, no. 2, pp. 179-184. (In Russ). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-shamana-v-mifologicheskom-komplekse-altaytsev (accessed 04.11.2020).
10. Kharitonova V.I. Shamanizm [Shamanism. Tausu. Khvoika – Shervinski]. *Bol'shaya Rossiyskaya Entsiklopediya. Tom 34. Khvoyka – Shervinskiy [Great Russian Encyclopedia. Vol. 34. Khvoika – Shervinski]*. Executive editor S.L. Kravets. Moscow, Great Russian Encyclopedia Publ., 2017, p. 680. (In Russ).

УДК 069.12:7

ПЕРСПЕКТИВЫ МОДЕРНИЗАЦИИ МУЗЕЙНОЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭКСПОЗИЦИИ К 100-ЛЕТИЮ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Николаенко Николай Васильевич, кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: nvn7568119@gmail.com

Резник Оксана Владимировна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой иностранных языков и межъязыковых коммуникаций, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: oreznik2005@yandex.ru

Попович Наталья Григорьевна, кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков и межъязыковых коммуникаций, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: popovi4_61@list.ru

Актуальность заявленной темы сформирована важным для научной и культурной жизни событием – 100-летием начала Великого Исхода – началом русской эмиграции первой волны, вызванной революцией 1917 года и последовавшей затем Гражданской войной. Создание юбилейных выставок и экспозиций, посвященных поэтам, писателям и реалиям этого сегмента русской истории требует наполнения новым смысловым содержанием. Представленные предложения по модернизации литературно-художественных экспозиций с использованием новых имен русских литераторов, в той или иной мере связанных с Крымом, опираются на наработанный музеями опыт и научные разработки в сфере музееведения. Организация музейной литературно-художественной экспозиции, посвящённой 100-летию русской эмиграции из Крыма, рассматривается в контексте создания выставочных комплексов, в центре концепции которых находятся личности эмигрантов первой волны. Такой ракурс позволяет привлечь внимание посетителей музеев, а также молодого поколения к проблеме сохранения своей культуры в условиях поликультурности, а также расширить знания о роли эмигрантской литературы для понимания феномена Серебряного века. В статье представлены малоизвестные, но значимые для русской культуры авторы, отразившие в своем творчестве указанный исторический сегмент.

Ключевые слова: культурная картина мира, эмиграция первой волны, тематико-экспозиционные комплексы, «крымская нота», музей, выставка.

MODERNIZATION PROSPECTS OF MUSEUM LITERARY AND ART EXPOSITION TO THE 100TH ANNIVERSARY OF RUSSIAN EMIGRATION

Nikolaenko Nikolay Vasilyevich, PhD in History, Associate Professor of Department of Philosophy, Culturology and Humanitarian Disciplines, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: nvn7568119@gmail.com

Reznik Oksana Vladimirovna, Dr of Philological Sciences, Professor, Department Chair of Foreign Languages and Interlanguage Communications, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: oreznik2005@yandex.ru

Popovich Natalya Grigoryevna, PhD in Philology, Associate Professor, Professor of Department of Foreign Languages and Interlanguage Communications, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: popovi4_61@list.ru

The relevance of the declared theme is formed by an important event for scientific and cultural life – the 100th anniversary of the beginning of Great Exodus – the beginning of Russian emigration of the first wave caused by the 1917 revolution and the ensuing civil war. Creating anniversary exhibitions and expositions dedicated to poets, writers and the realities of this segment of Russian history requires filling with new semantic content. The presented proposals for the modernization of literary and art expositions using the new names of Russian writers, to one degree or another connected with the Crimea, are based on the experience gained by museums and scientific developments in the field of museology. The organization of a museum literary and art exposition dedicated to the 100th anniversary of Russian emigration from Crimea is considered in the context of creating the exhibition complexes. In the center of the concept of similar complexes are the personalities of the first wave of immigrants, for them, the Crimea is not a province, but a frontier and multicultural region, which, due to the specifics of the civil war, turned out to be significant enough for the historical and political experience of the individual. The use of figurative-plot and illustrative methods is proposed as the main ones, which will allow to recreate the atmosphere of concrete historical time, focus on its statics, and not on development, and thereby create the illusion of presence. This perspective allows attracting the attention of museum visitors as well as the younger generation to the problem of preserving the culture in a multicultural environment, as well as expanding the knowledge about the role of emigrant literature in understanding the Silver Age phenomenon. The article presents little-known, but significant for the Russian culture, authors who reflected in this work the specified historical segment.

Keywords: the cultural picture of the world, the emigration of leading wave, thematic and exposition complexes, "The Crimean Note," museum, exhibition.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-260-266

Исторически оправданно усиление научного интереса и обращение к событиям 1920 года – года, завершающего сложнейший и противоречивый период Гражданской войны, знаменующего собой начало Великого Исхода – русскую эмиграцию первой волны, вызванную революцией 1917 года и последовавшей затем Гражданской войной. За пределами Родины оказались виднейшие представители культуры, литературы, философии. Русский серебряный век продолжился вне России, в том числе благодаря молодым талантливым эмигрантам, отразившим в своем творчестве яркие впечатления и образы, ставшие частью отечественной и европейской культуры.

В новых исторических условиях, в условиях формирования диаспоры, изменилась сама цель творчества – стало важным не просто воссоздать определенные исторические условия, выраженные в конкретном типе культуры, а полемически заострить внимание читателя на том или ином обстоятельстве глобальной катастрофы, осознать ее причины.

Создание в этом, юбилейном, году ряда актуальных музейных экспозиций, посвященных персоналиям и реалиям данного сегмента русской истории, в частности, поэтам и писателям, на наш взгляд, наполняется новым смысловым содержанием для общественности Крыма. Это объясняется отраженной в творчестве изгнанников «крымской нотой»: крымские реалии для культурной картины эмигрантов – не провинция, а рубежный и поликультурный регион, который в силу специфики Гражданской войны оказался достаточно значимым для историко-политического опыта личности.

История творческих поисков русской эмиграции остается до сих пор активно изучаемой областью. В публикациях Ю. А. Азарова, А. Л. Гуревича, О. В. Резник представлены различные аспекты данного феномена [1; 3; 12]. В диссертации М. К. Меняйленко «Деятельность русской эмиграции по сохранению историко-культурного наследия: по материалам Музея русской культуры в Сан-Франциско» (2008) утверждается, что историография русских диаспор довоенной Европы широко представлена как зарубежными, так и отечественными исследованиями [7].

Достаточно глубоко и хронологически последовательно изучен жизненный и творческий путь таких представителей эмиграции этого периода, как И. А. Бунин, В. В. Набоков, И. С. Шмелев, А. И. Деникин и др.

Несомненно, яркими примерами являются музей В. В. Набокова в Петербурге, музей Ф. И. Шаляпина в Кисловодске, музей И. А. Бунина в Орле, экспозиционный комплекс «Русское Зарубежье» в Москве, музей И. С. Шмелева в Алуште, Государственный музей русского зарубежья. Монография М. Раева (по мнению многих, заслужено признанная своего рода энциклопедией эмиграции, с широким спектром предложенных автором направлений) не уделяет равного внимания персоналиям, очевидно заслуживающим большего [11].

В связи с этим необходимо обратиться к группе имен, так же олицетворяющих и отражающих в своем творчестве серебряный век, незаслуженно обойденных вниманием литературоведов, языковедов, историков и музееведов. Это малоизвестные, но интересные и симптоматичные фигуры Г. Газданова, Б. Поплавского, Н. Туроверова.

К сожалению, научных разработок, в которых предметом исследования выступали бы личность и творчество этих поэтов и писателей, сегодня единицы. Еще менее они представлены в отечественных музеях. Этот пробел требует восполнения не только информационно, но и предметно, то есть насущным видится создание в литературных и исторических музеях тематико-экспозиционных комплексов (ТЭК), которые необходимо посвятить 100-летию русской эмиграции.

Цель предлагаемой публикации – пополнить научное и практическое направление музееведения предложениями по модернизации литературно-художественной экспозиции с использованием новых имен российских литераторов, в той или иной мере связанных с Крымом.

Первая волна ознакомления с русской эмиграцией через музеи прошла: жизнь И. Бунина, А. Куприна, И. Шмелева, В. Набокова, М. Цветаевой и других известна не только благодаря литературным исследованиям, но и значительным музейным наработкам. Имена же Б. Поплавского, Н. Туроверова, Г. Газданова не столь известны, поэтому предстоит значительная работа, связанная с воссозданием их жизненного и творческого пути и особенно с комплектованием выставочных материалов музейной экспозиции, им посвященной.

Часть экспозиции должна быть посвящена биографии литераторов. Стоит заострить внимание на тех обстоятельствах биографии, что с остатками Донской Армии Н. Н. Туроверов (1899–1972) из Новороссийска попадает в Крым, в Евпаторию. После кровопролитных столкновений с красными остатки Донского корпуса оставляют Россию: «И покидал Бахчисарай / Последним мой разъезд казачий / На юг, на юг. Всему конец».

Последующие годы отмечены всеми трудностями эмиграции (через о. Лемнос и Сербию во Францию) – «Скитальцы не своей вины». Жизнь в эмиграции чрезвычайно насыщенна: парижский кружок русских литераторов издает «Казачий альманах» (Н. Н. Туроверов выступает здесь исследователем русской иконографии), продолжается активная общественная жизнь (11 лет возглавлял Казачий Союз), творчество. Поэт выступает в но-

вом качестве организатора музеев и музейных выставок. Вместе с генералом И. Н. Оприцем создают в Курбевуа (предместье Парижа) музей Казачьего полка, собирают ценный архив Атаманского полка.

Поэт и философ Борис Поплавский (1903–1935) был вывезен семьей из России дважды: первый раз вернулись в Крым, как только ушли красные, второй – в 1920 году, уже навсегда. Он хорошо известен в Европе, прежде всего во Франции, где прошла вторая половина его жизни. В Крыму юноша учился, пытался найти работу, писал письма, сочинял [2].

В изгнании Б. Поплавский создает автобиографический роман «Аполлон Безобразов», а затем второй роман с глубоко символическим названием – «Домой с небес». Человек высокой культуры и обширных познаний, он пребывал в постоянном лихорадочном поиске новых откровений, которые каким-то магическим образом и являлись на этом тяжком пути – домой с небес. Современник, русский писатель и критик Юрий Терапиано справедливо отметил, что Поплавский «по существу, был первым и последним русским сюрреалистом» [13, с. 112–117].

Осетин по рождению, Георгий (Гайто, Гаэтан) Иванович Газданов (1903–1971), автор 9 романов и множества произведений других жанров, навсегда покинул Крым с армией П. Н. Врангеля. Джанкой, Феодосия, Севастополь, сивашские степи, площадка бронепоезда, вереница солдат и офицеров, случайные гражданские – вся эта пестрая мозаика служит лишь фоном напряженной внутренней жизни в раннем романе «Вечер у Клэр». Эти страницы тем более привлекательны, если учитывать место и время реального существования, полного тревоги, опасностей и разочарований – Крымский полуостров, лето и поздняя осень 1920 года.

В годы Второй мировой войны Г. Газданов оставался в Париже. В 1942 году вместе с супругой Ф. Д. Ламзаки (происходившей из одесских греков) вступил в партизанскую бригаду движения Сопротивления [9, с. 19]. Семья Газдановых прятала у себя на квартире евреев, помогала им эмигрировать, подвергая себя смертельной опасности. Об этой борьбе писатель рассказывает в документальной повести «На французской земле» (1946).

Можно перечислять и уточнять факты биографии и далее, но главным остаётся то обстоятельство, что каждый из вышеупомянутых творцов слова навсегда вписал наш Крым не только в творческую палитру Русского Зарубежья, но и в великую российскую литературу XX столетия. Безусловно, такие яркие личности будут привлекать в музей гостей и исследователей, знакомить их с миром русской эмиграции.

Авторы данного исследования также поставили перед собой задачу – соединить литературоведческие изыскания с музейными традициями и новыми тенденциями.

В связи с этим было обращено внимание на работы по созданию концепций музейных экспозиций, которым в науке и практике музееведения отводится центральное место. Сегодня это направление активно развивается как самостоятельный вид деятельности. В ряде монографий и пособий, диссертационных исследованиях, например, Н. В. Иевлевой, М. Майстровской, А. С. Панченко, Т. П. Полякова, М. Н. Чесноковой, О. А. Федосеевой и др., разработаны проблемы концепций и технологии создания музейных экспозиций, проанализированы современные тенденции в экспозиционной деятельности.

Используя предложенный Т. П. Поляковым образно-сюжетный метод, содержание предлагаемых ТЭК выстраиваем следующим образом: 1) Б. Поплавский, Н. Туроверов, Г. Газданов покинули Крым в 1920 году, и это событие нашло отражение в их дальнейшем творчестве; 2) они сверстники (Поплавский – 1903 г. р., Туроверов – 1899, Газданов – 1903), их жизненный путь начинался в России, продолжился в Европе; 3) как литераторы они состоялись во Франции, были знакомы, а Газданова и Поплавского впоследствии связывали дружеские отношения; 4) Газданов и Туроверов воевали в России в составе Добровольческой армии, а в годы Второй мировой войны сражались за Францию: первый в рядах Сопротивления, второй – в Иностранном Легионе; 5) все трое ярко проявили себя в эмиграции – учились, работали, сочиняли, публиковались.

По утверждению вышеупомянутого исследователя, в экспозициях подобного рода должна решаться основная задача – «воссоздать атмосферу конкретно-исторического времени, акцентируя

внимание на его статике, а не на развитии, и тем самым создать у посетителя иллюзию присутствия». Таким образом создаётся, по определению учёного, модель «времени и мира», модель исторического процесса [10].

Вслед за Т. П. Поляковым ориентируемся на подобный подход, но не ограничиваемся им, а предлагаем дополнить иллюстративный метод динамикой, движением духа от той исторической эпохи к современности. Очевидно, что подобная экспозиция носит литературоведческий характер, иллюстрирует творческий путь писателей, но при этом наблюдается стремление раскрыть главную идею их творчества, выявить художественные особенности созданных произведений.

Готовя проект экспозиции, очевидно, следует начинать комплектование с собирания книг, изданных в последнее десятилетие (в них содержится значительное количество фотоматериала хорошего качества, задача – собрать их воедино). Ближний круг и семья исследуемых персоналий отражены в рисунках эмигрантов, шаржах и т. п. (например, Б. Поплавский учился рисованию, изобразительный ряд сохранен). Разумеется, копийный материал может дополняться научно-вспомогательным: иллюстрация боевых действий в Северной Таврии и в Крыму, уход Белой эскадры из крымских портов, виды лагеря на о. Лемнос и Галлиполи; различные макеты, модели; военные и географические карты.

С одной стороны, использование иллюстративного метода даст возможность соответственно историческому периоду оформить экспозицию «реалистическими картинами», которые могут выступать и как самостоятельные экспонаты. С другой стороны, только лишь организации пространства недостаточно, необходимо воссоздать единый пространственный образ. Стенды, витрины, где размещены рукописи, книги, фотографии и документы, личные вещи, работают на создание общей концепции. То есть любой материальный предмет играет отведённую ему роль. Картины современных нам художников, фотографии, запечатлевшие вечера памяти писателей и т. п. Так мы воссоздадим и хронику, и динамику движения оттуда, из далёкого 1920 года, к современному нам Крыму, призовём посетителя задуматься, найти свой ответ на вопрос, поставленный временем.

На первый взгляд, достаточно просто создать экспозицию, посвящённую писателям, объединённым общей судьбой эмигрантов. Но сложность состоит в том, что концепция экспозиции требует звучания личного голоса каждого из них, такого разного эмоционально и по содержанию. Это важно для создания многоуровневого, нелинейного феномена жизненного и творческого пути.

Целостные концептуально, иммерсивные выставки позволят современному зрителю по-новому осмыслить актуальный ракурс культуры: как личность постигала свое и инокультурное в сложных условиях крушения веры, социума и всей системы общественных ценностей [6; 8].

Предложения по модернизации литературно-художественной экспозиции с условным названием «Уходили мы из Крыма среди дыма и огня» можно сформулировать в общих чертах следующим образом: репрезентация музейной выставки к 100-летию русской эмиграции из трех тематических комплексов (с акцентом на крымские эпизоды): 1-й комплекс – «Эмиграция 1920-го: крымский рубеж»; 2-й комплекс, посвященный собственно вкладу русских эмигрантов в западную культуру, – «Своё и чужое»; 3-й комплекс раскрывает роль бывших представителей России в победе во Второй мировой – «Мы помним это».

В качестве примера обращаемся к опыту Музея И. С. Шмелева, демонстрирующего подобную экспозицию в Крыму (открыт в 1993 году). Музей из семи экспозиционных залов (4 – стационар, 3 – выставки) ныне располагает интересной коллекцией, в том числе разделом, который посвящен жизни писателя в эмиграции. В коллекции – подлинные письма Шмелева, фотографии (переданы в дар дочерью генерала А. Деникина М. А. Деникиной-Грей), книги из личной библиотеки писателя, живописные полотна и гравюры, иконы, предметы быта, мебель; раритет – единственный сохранившийся экземпляр газеты «Таврический голос» (от 25.12.1919) с текстом Шмелева (сказка «Инородное тело»). В музее хранятся изданные в разное время книги, а также архив современных исследователей творчества писателя.

Напомним, что музейная экспозиция представляет собой синтетическую форму презентации историко-культурного наследия через предметную и пространственную выставку [4; 5].

В экспозиции будут представлены тексты (прежде всего цитаты), а также использованы различные информационные технологии.

За содействием стоит обратиться к крымским музейщикам, к коллегам из уже названных музеев, а также в продуктивно действующие структуры «Русского Зарубежья». Площадками для демонстрации подготовленной экспозиции могут служить литературные музеи М. А. Волошина, сестер Цветаевых, А. С. Грина. Новая экспозиция в форме передвижной выставки может существовать на этих площадках параллельно с новыми ТЭК в стационаре, органично дополняя друг друга. Возможны иные варианты экспозиции, представляющие творческую интеллигенцию, связанную с Крымом в годы Гражданской войны: В. Набоков, А. Аверченко, В. Ходасевич, С. Булгаков, В. Старевич и др. Использование цифровых движущихся полотен как фона уникальных документальных свидетельств будет способствовать адекватному эмоциональному погружению посетителей, мелодекламация (концерты) и костюмированные представления также могут интегрироваться в данный юбилейный перформанс.

Литература

1. Азаров Ю. А. Диалог поверх барьеров = Dialogue over the barriers: литературная жизнь зарубежья: центры эмиграции, периодические издания, взаимосвязи (1918–1940). – М.: Совпадение, 2005. – 335 с.
2. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. – СПб.: Logos: Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. – 183 с.
3. Гуревич А. Л. Культурно-религиозная деятельность русской эмиграции: дис. … канд. ист. наук: 24.00.01. – М., 2005. – 265 с.
4. Иевлева Н. В. Музей и публика: монография [Электронный ресурс]. – СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2014. – 272 с. – URL: http://www.iprbookshop.ru/22558.html (дата обращения: 01.06.2020).
5. Каулен М. Е. Музейная экспозиция на современном этапе // Музейные тетради крымской музеологической школы. – Коктебель, 2017. – С. 28–65.
6. Майстровская М. Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля [Электронный ресурс]. – М.: Прогресс-Традиция, 2018. – 680 с. – URL: http://www.iprbookshop.ru/73798.html (дата обращения: 01.06.2020).
7. Меняйленко М. К. Деятельность русской эмиграции по сохранению историко-культурного наследия: по мат-лам Музея русской культуры в Сан-Франциско [Электронный ресурс]: дис. канд. ист. наук. – М., 2008. – 232 с. – URL: https://www.dissercat.com/content/deyatelnost-russkoi-emigratsii-po-sokhraneniyu-istoriko-kulturnogo-naslediya-po-materialam-m (дата обращения: 01.06.2020).
8. Музей и новые технологии. На пути к музею XXI века. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 223 с. – URL: http://www.iprbookshop.ru/27856.html (дата обращения: 01.06.2020).
9. Петинова Е. Я приду завтра // Г. Газданов. Призрак Александра Вольфа. – М., 2000. – 224 с.
10. Поляков Т. П. Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия. – М.: Ин-т наследия, 2018. – 588 с.
11. Раев М. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции: 1919–1939: пер. с англ. – М.: Прогресс-Академия, 1994. – 296 с.
12. Резник О. В. Великий Раскол: взгляд с того берега. Автобиографическая проза первой волны русской эмиграции. – Симферополь: Доля, 2010. – 336 с.
13. Терапиано Ю. Борис Поплавский // Ю. Терапиано. Встречи. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. – 204 с.

References

1. Azarov Yu.A. *Dialog poverkh bar'erov = Dialogue over the barriers: literaturnaya zhizn' zarubezh'ya: tsentry emigratsii, periodicheskie izdaniya, vzaimosvyazi (1918–1940) [Dialogue over barriers: literary life of foreign countries: centers of emigration, periodicals, relationships (1918-1940)*]. Moscow, Coincidence Publ., 2005. 335 p. (In Russ.).
2. *Boris Poplavskiy v otsenkakh i vospominaniyakh sovremennikov [Boris Poplavsky in contemporaries assessments and memoirs*]. St. Petersburg, Logos Publ., Dusseldorf, Blue Horseman Publ., 1993. 183 p. (In Russ.).
3. Gurevich A.L. *Kul'turno-religioznaya deyatel'nost' russkoy emigratsii: avtoref. dis. ... kand. ist. nauk [Cultural and religious activities of Russian emigration. Author's Abstract of Diss. PhD in History*]. Moscow, 2005. 265 p. (In Russ.).

4. Ievleva N.V. *Muzey i publika [Museum and public*]. St. Petersburg, Herzen State Pedagogical University of Russia, 2014. 272 p. (In Russ.). Available at: http://www.iprbookshop.ru/22558.html (accessed 01.06.2020).
5. Kaulen M.E. Muzeynaya ekspozitsiya na sovremennom etape [Museum exposition at the present stage]. *Muzeynye tetradi krymskoy muzeologicheskoy shkoly [Museum notebooks of the Crimean museological school]*. Koktebel, 2017, pp. 28-65. (In Russ.)
6. Maystrovskaya M.T. *Muzey kak ob"ekt kul'tury. XX vek. Iskusstvo ekspozitsionnogo ansamblya [Museum as an object of culture. XX century. The art of the exposition ensemble*]. Moscow, Progress-Tradition Publ., 2018. 80 p. (In Russ.). Available at: http://www.iprbookshop.ru/73798.html (accessed 01.06.2020).
7. Menyaylenko M.K. *Deyatel'nost' russkoy emigratsii po sokhraneniyu istoriko-kul'turnogo naslediya: po materialam Muzeya russkoy kul'tury v San-Francisko*: *avtoref. dis. ... kand. ist. nauk [Russian emigration activities to preserve historical and cultural heritage: based on the materials of Museum of Russian Culture in San Francisco Author's Abstract of Diss. PhD in History]*. Moscow, 2008. 232 p. (In Russ.) Available at: https://www.dissercat.com/content/deyatelnost-russkoi-emigratsii-po-sokhraneniyu-istoriko-kulturnogo-naslediya-po-materialam-m (accessed 01.06.2020).
8. *Muzey i novye tekhnologii. Na puti k muzeyu XXI veka [Museum and new technologies. On the way to the 21st century museum]*. Moscow, Progress-Tradition Publ., 1999. 223 p. (In Russ.). Available at: http://www.iprbookshop.ru/27856.html (accessed 01.06.2020).
9. Petinova E. Ya pridu zavtra [I will come tomorrow]. *G. Gazdanov. Prizrak Aleksandra Vol'fa [G. Gazdanov. The ghost of Alexander Wolf]*. Moscow, 2000. 224 p. (In Russ.).
10. Polyakov T.P. *Muzeynaya ekspozitsiya: metody i tekhnologii aktualizatsii kul'turnogo naslediya [Museum exposition: methods and technologies for updating cultural heritage*]. Moscow, Heritage Institute Publ., 2018. 588 p. (In Russ.)
11. Raev M. *Rossiya za rubezhom: Istoriya kul'tury russkoy emigratsii: 1919-1939 [Russia Abroad: A History of the Culture of Russian Emigration: 1919-1939*]. Transl. from Engl. Moscow, Progress-Academy Publ., 1994. 296 p. (In Russ.)
12. Reznik O.V. *Velikiy Raskol: vzglyad s togo berega. Avtobiograficheskaya proza pervoy volny russkoy emigratsii [The Great Schism: a view from that shore. Autobiographical prose of Russian emigration first wave]*. Simferopol, Share Publ., 2010. 336 p.
13. Terapiano Yu. Boris Poplavskiy [Boris Poplavsky]. *Yu. Terapiano. Vstrechi [Meetings]*. New York, Chekhov Publishing House, 1953. 204 p. (In Russ.)

УДК 069.01

ОПЫТ СОЗДАНИЯ ПЕРВОГО ЧАСТНОГО АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО МУЗЕЯ НА КУРОРТЕ «РОЗА ХУТОР»

Меньшиков Максим Юрьевич, младший научный сотрудник отдела сохранения археологического наследия, Институт археологии Российской академии наук (г. Москва, РФ). E-mail: maxim-menshikov@ya.ru

Данная работа посвящена опыту создания первой в нашей стране частной археологической экспозиции, деятельность которой не противоречит существующему законодательству Российской Федерации. Экспозиция состоит из копий находок, полученных в результате охранных археологических мероприятий, и интерактивного экспозиционного материала. Спасательные археологические работы проводились на территории будущей застройки горного кластера зимней Олимпиады – 2014 в Сочи в 2010–2012 годах под руководством автора статьи. Экспозиция была создана в 2018 году. С самого начала возникло много вопросов, связанных как со статусом предполагаемого объекта, так и с его штатным расписанием. Требования заказчиков работ предполагали в первую очередь формирование на территории курорта очередного развлекательного кластера, задачей же авторского коллектива являлось создание образовательно-просветительского объекта, который при этом будет интересен людям всех

возрастов. На наш взгляд, коллективу авторов удалось добиться организации именно музея несмотря на то, что в витринах располагаются исключительно копии вещей. Данная экспозиция предполагает изучение результатов археологических находок людьми с абсолютно разным уровнем навыков пользования современными технологическими новинками: в музее есть возможность получить информацию как консервативно настроенным людям, не признающим современные гаджеты, так и тем, для кого наличие планшета или смартфона в руках стало обязательной нормой. Важным аспектом статьи является демонстрация того, что во взаимодействии с бизнесом возможно создание образовательных проектов, которые будут достаточно быстро приносить прибыль, при этом улучшая имидж данного бизнеса и становясь во многом изюминкой курорта.

Ключевые слова: частный музей, археология, «Роза Хутор», интерактивная экспозиция, современный музей.

EXPERIENCE IN CREATING THE FIRST PRIVATE ARCHAEOLOGICAL MUSEUM IN THE RESORT OF “ROSA KHUTOR”

Menshikov Maksim Yuryevich, Junior Researcher of Archaeological Heritage Conservation Department, Institute of Archeology of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: maxim-menshikov@ya.ru

In 2010-2012 on the territory of the Sochi 2014 Olympic Games there were a safety archaeological research. In the course of the studies a unique medieval complex was researched and saved. In the zone of Olympic construction, the sacrifice place in the form of a wolf from nature stone was discovered. This area was removed from the Olympic development zone. It was decided to create a museum. Initially, the Museum was to be built around the sanctuary. After the Olympic Games, the plans changed and it was decided to first create an exhibition of artefacts on the territory of the resort. The legislation of the Russian Federation prohibits the transfer of archaeological items to a private field. It was decided to create the Museum of copies of finds, adding the graphics and modern museum interactive technologies to the exhibition. Four large interactive attractions have been created for exposition. The Museum has developed its own software that uses modern gadgets for interaction with any object in the Museum and animate images on the walls. A three-stage labeling system was developed.

1. A paper label next to the item that provides information consisting of several sentences. Designed for preview and for those people who do not like to use gadgets in the Museum.

2. When you hover the gadget over an item, you can see on the screen more informative label appears that tells you about the find.

3. When a Museum visitor wants even more detailed information, they can activate the virtual icon “Learn more” and get access to an extended popular science article about the subject.

One of the main goals of creating this Museum was to show the Russian business and specially to developers the possibility of creating the educational projects that will attract additional people to resorts and at the same time make a profit.

Keywords: private museum, archaeology, “Rosa Khutor”, interactive exhibition, modern museum.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-266-274

В 2010–2012 годах в соответствии с Федеральным законом № 73 «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» на территории застройки горного кластера объектов Олимпийского строительства зимней Олимпиады – 2014 в Сочи, в окрестностях поселка городского типа Красная поляна, расположенного в Адлерском районе Краснодарского края в верхнем течении р. Мзымта, был проведен цикл спасательных ар-

хеологических исследований. До принятия решения о начале интенсивного строительства на этой территории земли, расположенные к востоку от поселка Красная поляна, в верховьях рек Мзымта и Псоу, оставались фактически Terra incognita, с точки зрения археологии и этнографии. Ограниченные краткие сведения об истории региона были в основном известны благодаря разведывательной экспедиции Ф. Ф. Торнау, который в 1835 году проводил военную рекогносцировку территории, переодевшись в горского князя [9], а также благодаря работам двух археологов – Л. Н. Ситниковой и Ю. Н. Воронова, которые фактически на свои средства несколько сезонов проводили ограниченные, но весьма важные археологические разведки в окрестностях пос. Красная поляна и современного Горнолыжного курорта (ГЛК) «Роза Хутор» [2; 7; 8]. Небольшие раскопочные работы были выполнены на относительно хорошо сохранившейся средневековой Ачипсинской крепости, расположенной в месте слияния р. Ачипсе и р. Мзымта [1]. Обсуждалась возможность музеефикации крепости, однако эта идея так и не была реализована. К сожалению, результаты разведок, проведенных в 1969–1971 годах, не были детально осмыслены местными органами охраны памятников, что привело к фатальным ошибкам при составлении списка охраняемых объектов археологического наследия. Так, например, найденная в 1969 году и включенная в научный археологический отчет крепость «Роза Хутор» в приложении к Закону Краснодарского края от 02.12.2009 № 1872-КЗ «Перечень объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) регионального значения, расположенных на территории Краснодарского края» стоит под номером 239, где указано, что она *«расположена в Адлерском районе в 24 км к востоку от п.г.т. Красная поляна, левый берег р. Мзымты, местечко "Роза-Хутор"»*. Если внимательно посмотреть на карту, то становится очевидным, что подобное расположение объекта физически невозможно, так как в 24 км на восток от п.г.т. Красная поляна расположены верховья р. Малая Лаба, протекающей в Мостовском районе Краснодарского края, и, учитывая общий рельеф территории, памятники в 24 км от п.г.т. Красная поляна никак не могут быть привязаны ни к Красной поляне, ни к «Розе Хутор». В силу слабой изученности региона процесс археологических работ на исследуемой территории преподнес огромное количество сюрпризов, которые значительно изменили представления археологов о насыщенности региона археологическими памятниками и о его значении в различные периоды истории края. Так, например, в результате полевых работ 2010–2012 годов в зоне горного кластера Олимпийских игр Сочи – 2014 археологической экспедицией под руководством автора данной статьи было обнаружено восемь новых памятников археологии, из которых три было исследовано, и раскопано четыре памятника, выявленных чуть ранее. Хотя в XX веке полагалось, что на данной территории была расположена лишь утеренная по документации указанная выше крепость «Роза Хутор».

Уже в первом сезоне археологических раскопок в 2010 году был поднят вопрос о возможности создания музейного пространства на будущем курорте «Роза Хутор». Поводом к этому послужило обнаружение уникального святилища, которое представляло собой природное каменное образование, внешне напоминающее лежащего волка. Подтверждением тому, что данное природное образование в древности (как минимум в эпоху Средневековья) воспринималось как сакральный объект, было обнаружение рядом антропогенной тропы, расчищенной в труднопроходимом каменном завале, и двух медных сосудов, спрятанных позади каменного волка, как бы под его защитой. Антропогенная тропа была проложена не позднее XII века, о чем говорят находки, поднятые с нее. Тропа являлась единственным проходом на крепость «Роза Хутор», которая располагалась на треугольном, хорошо защищенным природой мысу. Вышедший из крепости человек обязательно должен был пройти мимо каменного волка или волчицы, а встреча с этим животным на тропе на Кавказе в Средние века у всех народов обозначала предвестие удачи в военном походе, набеге или грабеже. Следует отметить, что антропогенная тропа представляет собой не самый оптимальный путь с городища, который можно было расчистить. То есть, без сомнения, древние строители дороги делали все для того, чтобы тропа прошла именно мимо расположения обломка ска-

лы в виде волка. Кроме того, невозможно было не отметить совпадение в расположении этого камня с описанием, встречаемым в широко распространенной у народов Северного Кавказа легенде о волчице, которая спасла все живое на земле, включая людей, закрыв их собой от раскаленного ветра, который наслал на землю бог. Раскаленный ветер шел от Солнца, которое находится на юге. По удивительному совпадению, природное образование развернуто строго с севера на юг, таким образом, что «морда» волчицы смотрит на юг, на Солнце [6].

В ходе длительных и сложных переговоров удалось вывести из застройки около 2 га земли, которая располагалась в районе финишной зоны трассы олимпийского слалома. В срочном порядке был скорректирован проект олимпийского объекта. Первоначально предполагалась музеефикация двух археологических объектов, перенос и изъятие которых из ландшафта невозможны – это антропогенная тропа и скальный обломок в виде волка. Вокруг этих объектов планировалось создание некого музейного пространства под открытым небом и запуск музея уже к началу Олимпиады в Сочи – 2014. Однако сжатые сроки и лимит финансирования не позволили реализовать эту идею. После зимней Олимпиады команда музейных проектировщиков, дизайнеров, художников, археологов и экономистов неоднократно пыталась вернуться к этому проекту, с каждым разом совершенствуя концепцию создания музея. Одной из сложностей в разработке подхода к созданию экспозиционного пространства была некая разница в понимании ключевой задачи между авторским коллективом историков, музейщиков, дизайнеров и археологов, с одной стороны, и заказчиком, который представлял коммерческую структуру, – с другой. Заказчик был заинтересован, в первую очередь, в ярком развлекательном аттракционе. Мы же, авторский коллектив, ставили перед собой задачу создания образовательно-просветительского объекта, несущего, пусть и в максимально современной и во многом игровой форме, научную историческую информацию об исследованном археологическими раскопками регионе. Безусловно, одной из нашей главных задач было максимально возможное использование средств современного музейного экспонирования, что позволило бы сделать музейное пространство привлекательным для всех. В связи со всем вышеуказанным было принято решение первоначально создать археологическую экспозицию находок, а уже потом, когда заказчику станут очевидны вопросы финансовой выгоды, продолжить работы по реализации парковой зоны вокруг музеефицированного древнего святилища.

В процессе разработки концепции музея стало понятно, что необходимо решить ключевой вопрос статуса музея: будет ли это филиал государственного музея на частном курорте или это будет частный музей? Учитывая сложность организации филиала государственного музея, был выбран второй путь. Исходя из требований нашего законодательства, подлинные археологические находки были переданы в Музей истории города-курорта Сочи, а на территории курорта «Роза Хутор» было принято решение разместить качественные копии находок, дополнив их максимально современными графическими и интерактивными цифровыми материалами.

Возникает вопрос: можно ли называть созданное нами экспозиционное пространство, не содержащее реальных археологических предметов, музеем археологии? С одной стороны, мы имеем дело с «музеем», в котором в реальности нет ни одной единицы хранения и не ведется научная деятельность. С другой стороны, в экспозиции представлены точные копии предметов, имеющих археологическое происхождение, а сами предметы хранятся в ближайших музейных фондах. В дальнейшем планируется музеефикация сохраненной территории с археологическими объектами и создание единого музейного пространства с уже подлинными экспонатами. Ведется экспозиционная и просветительская деятельность. Кроме того, собранная в данном музее информация, в том числе и в цифровом виде, еще не один год позволит анализировать результаты проведенных археологических раскопок.

В 2018 году группой авторов под руководством Д. И. Соловьева и М. Ю. Меньшикова была разработана концепция экспозиции находок. Учитывая, что ГЛК «Роза Хутор» является семейным курортом, сразу было очевидно, что целевой аудиторией музея являются люди всех возрастов и посещение музея возможно полными семьями,

включая совсем маленьких детей, которым также должно быть интересно в музее, чтобы они позволили представителям старших поколений, сопровождающих их, изучить экспозицию музея, не стремясь срочно покинуть помещение, так как ребенку стало скучно. Этот фактор учитывался при разработке интерактивных приложений и, как показала практика, был полностью реализован.

Для создания экспозиции было выделено пять ключевых исторических эпох, о которых должен рассказывать музей: каменный век, бронзовый век, ранний железный век и Античность, Средневековье и Новое время. Кроме того, учитывая, что музей все-таки расположен в горной зоне, авторам концепции показалось необходимым дополнить коллекцию залом геологии. От коллег-геологов из МГУ им. М. В. Ломоносова была получена подборка образцов, характерных для данного микрорегиона, что позволило создать витрину с минералами и их описанием.

Первоначально для копирования было отобрано более 200 археологических предметов, однако в силу финансовых ограничений, количество находок пришлось значительно сократить. Копирование проводилось контактным способом, что на тот момент представлялось менее затратным, чем трехмерное сканирование с последующей печатью на трехмерном принтере. За два года технология трехмерной печати шагнула далеко вперед, и на момент публикации статьи стоимость качественной трехмерной печати единичных предметов, вероятно, сравнялась с методом контактного копирования.

Использование в экспозиции копий вещей позволило оставить без внимания серию очень серьезных задач, которые обычно стоят перед музеями, хранящими и экспонирующие подлинные находки.

Во-первых, наличие в экспозиции исключительно копий археологических вещей позволило считать данное выставочное помещение частным собранием, не вступая в противоречие с существующими федеральными и местным законами.

Во-вторых, экспонирование копий позволяет «музею» не содержать штат хранителей, реставраторов, охранников, научные отделы и т. д.

В-третьих, что особенно важно для данного региона из-за местных климатических условий, нет необходимости поддерживать температурно-влажностный режим для сохранности находок.

Для насыщения экспозиции информацией и детального рассказа о результатах научно-исследовательских археологических работ, отраженных в экспозиции, была создана трехуровневая система этикетажа.

Первый уровень: бумажная этикетка, которая располагается непосредственно рядом с экспонатом (археологическим предметом или анимированной иллюстрацией на стене) и позволяет получить базовые сведения о предмете или об историческом событии, отраженном в иллюстрации.

Второй уровень: при наведении планшета или иного цифрового устройства с камерой на маркеры, которые связаны с данной археологической находкой, с помощью дополненной реальности на экране посетителю открывается больший объем информации в размере около одного абзаца. В этот текст входит общая информация о предмете, его функционале или, если речь идет об анимированном изображении, более расширенная информация о сцене, изображенной в данном случае. При этом на экране планшета появляется интерактивная кнопка «Узнать больше». Нажатие на эту кнопку переводит нас на третий уровень информации.

Третий уровень: это небольшая научно-популярная статья, в которой посетителю в доступной форме рассказывается об исторической эпохе, к которой принадлежал предмет, археологическом контексте обнаружения и дается вся дополнительная информация, которую посетителю может предоставить археолог, проводивший раскопки на данном памятнике.

При этом наличие достаточно информативного трехуровневого этикетажа не исключает присутствие в зале экскурсоводов, которые могут что-то подсказать и ответить на дополнительные вопросы.

Для каждого зала был выбран свой цвет и исторический персонаж, который должен ассоциироваться с эпохой. Их изображения были помещены на стенах соответствующих залов. В дальнейшем предполагалось создание анимации, которая позволила бы героям говорить с посетителями, демонстрируя образцы древних языков и речи, а также знакомить их со своими био-

графиями. В настоящий момент данный аспект пока не реализован.

В каждом зале на стенах были размещены две группы анимированных иллюстраций, которые «оживают» при наведении на них камеры планшета или иного устройства с бесплатной, загруженной при входе в музей, программой, которая позволяет взаимодействовать практически с любыми объектами, помещенными в экспозиции. Одна группа – это иллюстрации-символы, достаточно простые для детского восприятия, например такие, как первобытные рисунки, которые были найдены на реальных археологических памятниках, некоторые виды амулетов, символические изображения античных кораблей и т. д. Наведя устройство на пиктограммы этой группы, ребенок может увидеть анимацию изображения, и оно становится более понятным. Вторая группа – это полноценные графические картины, выполненные профессиональным художником. При наведении устройств на подобное изображение оказывается, что изображение имеет второй план, который раскрывает историческое событие, отраженное на картине. Кроме того, анимация предоставляет доступ к текстовой информации о данном явлении.

Помимо интерактивных изображений на стенах в залах, предложено более 40 отдельных интерактивных аттракционов, из которых в проект включены всего четыре, что обусловлено небольшими размерами помещения и финансированием. Ниже приводится краткое описание оригинальных интерактивных аттракционов, которые представлены в окончательном варианте экспозиции:

1. Животные, обитавшие в горах Кавказа в каменном веке, зал каменного века. С помощью интерактивных панелей посетители могут получить полную информацию о различных животных, которые в глубокой древности селились в регионе. У участника интерактива есть возможность выбрать и увидеть анимированное вымершее животное, услышать, как оно могло бы звучать, увидеть его пропорции относительно современного человека, узнать о периоде его проживания. Данный аттракцион, как показала практика, интересен в первую очередь школьникам среднего возраста.

2. Горская деревня, зал Средневековья. На стене размещено графическое отображение горской деревни, и на него проецируются дополнительные изображения, которые активируют различные действия персонажей, обитавших в такой деревне. Как показала практика, этот аттракцион нашел живейших отклик у детей возрастом от трех лет, при этом и все взрослые с огромным интересом проводят время у данного интерактивного развлечения. Аттракцион воссоздает реально исследованную археологическими работами деревню и позволяет составить полное представление о планировке древнего поселка, системе хозяйствования и т. д.

3. Книга барона Торнау, зал Нового времени. Федор Федорович Торнау, безусловно, одна из самых ярких исторических личностей, которая имеет непосредственное отношение к микрорегиону, в котором расположен музей. Он оставил прекрасные мемуары разведчика, в которых описал свою миссию на Кавказе. В зале Нового времени размещена большая напольная книга, на которую проецируются наиболее интересные цитаты из его мемуаров. Перелистнув страницу, можно увидеть новую запись в книге, а также актера, который играет Ф. Ф. Торнау, и услышать рассказ из уст исторического персонажа. Технология дополненной реальности позволяет посетителю в проекции увидеть рядом с актером себя и сделать фотографию с цифровым персонажем. Этот интерактив, благодаря яркой визуализации и интересной информации, вызывает интерес у посетителей всех возрастов.

4. Карта археологических памятников в окрестностях «Розы Хутор». На стену была помещена карта региона, выполненная в архаичном стиле, но вполне узнаваемая. На карте были размещены пиктограммы, которые позволяют на экране планшета получить информацию об исследованных памятниках и о том, какие из находок с этих памятников представлены в экспозиции.

Как показал двухлетний опыт с момента открытия музея, все интерактивы прекрасно совмещают в себе развлекательные и образовательные функции. К тому же, что не менее важно, интерактив является неким контролем, позволяющим отсекать недостоверную информацию о микрорегионе, которую могут попытаться рассказать экскурсоводы со своей личной точки зрения. Как было указано выше, долгое время окрестности

п.г.т. Красная поляна были мало исследованы археологами, что привело к значительному мифотворчеству среди местных краеведов-любителей, некоторые из них пытались устроиться в музей на работу, но не смогли, благодаря посетителям из местных жителей, интересующимся историей на основе реальных фактов.

Очень важной, на наш взгляд, является отработанная в данном экспозиционном комплексе технология виртуального показа физически существующего отдельного фрагмента изделия в цифровом исходном реконструированном контексте. Примером тому может послужить экспонирующаяся серебряная накладка с цевья гладкоствольного ружья турецкой работы первой половины XIX века. Длина самого ружья нередко превышала 130–140 см, размеры найденной и экспонируемой накладки, которая является лишь мелким, но очень характерным предметом декора именно такого предмета вооружения, около 8х30 мм. Подобные вещи, лежащие просто на витрине, даже при подробном словесном описании обычно не позволяют посетителю составить полноценное представление о предмете. Это связано, во-первых, с тем, что в настоящее время в связи с развитием цифрового телевидения и Интернета люди стали больше и лучше воспринимать визуализированную информацию, нежели текстовые описания, а во-вторых, при отсутствии широкого кругозора или специального интереса к данной теме и исходных знаний о предмете текстовое описание не позволит адекватно воспринять образ сложного предмета из давно ушедшей эпохи. В связи с этим для ряда предметов была разработана информационная среда, которая при наведении планшета позволяет увидеть трехмерную цифровую реконструкцию предмета в полном объеме и понять, какой частью данного предмета являлся экспонируемый артефакт.

Заключение

Одной из самых главных целей создания данного музея было показать отечественным представителям бизнеса, что исторические научно-просветительные проекты могут быть финансово привлекательны. Реализация экспозиции с копиями находок является первым шагом к созданию парковой зоны и музея под открытым небом на месте обнаружения уникального святилища, где уже будут музеефицированы подлинные археологические объекты в своей природной среде. При этом одной из самых сложных задач оказалось уйти от исключительно развлекательного характера экспозиции и сохранить в ней научный и образовательный эффект, что, на наш взгляд, вполне удалось при создании данной экспозиции. С другой стороны, полученные результаты продемонстрировали, что хорошо продуманная музейная экспозиция, дополненная современными способами демонстрации археологических находок и размещенная на подходящей для этого территории, может быть не только интересной изюминкой курорта, но и приносить прибыль, что соответствовало пожеланиям заказчика, оплатившего создание экспозиции. За прошедшие два года средства, вложенные в производство музея, включая подготовку неприспособленного помещения к экспонированию, полностью окупились. Во многом это, безусловно, связано с тем, что в залах экспонируются копии находок, что позволяет не содержать большой штат сотрудников, которые в том или ином качестве отвечают за сохранность вещей.

В настоящий момент ведутся переговоры о продолжении музейных работ на участке под открытым небом и включении музеефицированных объектов в единое информационное пространство с экспозицией находок.

Литература

1. Василиненко Д. Э., Верещагин В. В., Коробов Д. С. Ачипсинская крепость. Археологические исследования 2007–2008 годов // Пятая Кубанская археологическая конференция: мат-лы конф. – Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2009. – С. 34–35.
2. Воронов Ю. Н. Древности Сочи и его окрестностей. – Краснодар: Краснодар. книж. изд-во, 1979. – 128 с.
3. Меньшиков М. Ю. Отчет о выполнении охранных спасательных археологических работ (раскопок) на участках строительства комплекса трамплинов и объектов лыжного двоеборья в границах территорий выявленных объектов археологического наследия «Могильник Садовый-1», «Поселение Садовый-2», «Святилище Садо-

вый-3», расположенных на северном склоне г. Аибга в Краснополянском п.о. Адлерского района г. Сочи Краснодарского края в 2011 году // Архив ИА РАН, 2015.
4. Меньшиков М. Ю. Отчет о проведении охранных археологических раскопок на выявленных объектах археологического наследия «Поселение Ржаное» (Ржаной-2 и Ржаной-3), расположенных в зоне строительства олимпийских объектов ООО «Роза-Хутор» в Краснополянском п.о. Адлерского района г. Сочи Краснодарского края в 2010–2011 годах // Архив ИА РАН, 2015.
5. Меньшиков М. Ю. Отчет о проведении археологических раскопок на выявленных объектах археологического наследия «Селище Роза-1», «Могильник Роза-1», расположенных в зоне строительства олимпийских объектов ООО «Роза-Хутор» в Краснополянском п.о. Адлерского района г. Сочи Краснодарского края в 2010–2011 годах // Архив ИА РАН, 2015.
6. Меньшиков М. Ю. Святилища и сакральные места в окрестностях пос. Красная поляна по результатам археологических работ 2010–2011 годов // Кавказ в системе культурных связей Евразии в древности и Средневековье. XXX «Крупновские чтения» по археологии Северного Кавказа»: мат-лы Междунар. науч. конф. / отв. ред. У. Ю. Кочкаров. – Карачаевск, 2018. – С. 475–478.
7. Ситникова Л. Н. Отчет о результатах археологических разведок в окрестностях села Красная Поляна в 1969 году // Архив ИА РАН. – Р-1. – № 4054.
8. Ситникова Л. Н. Отчет о результатах археологических разведок в окрестностях г. Сочи в 1971 году // Архив ИА РАН. – Р-1. – № 4531.
9. Торнау Ф. Ф. Воспоминания кавказского офицера. – М.: АИРО-XXI, 2008. – 496 с.

References

1. Vasilinenko D.E., Vereshchagin V.V., Korobov D.S. Achipsinskaya krepost’. Arkheologicheskie issledovaniya 2007–2008 godov [Achipsinskaya fortress. Archaeological research 2007-2008]. *Pyataya Kubanskaya arkheologicheskaya konferentsiya: materialy konferentsii [Fifth Kuban Archaeological Conference. Conference materials]*. Krasnodar, Kuban State University Publ., 2009, pp. 34-35. (In Russ.).
2. Voronov Yu.N. *Drevnosti Sochi i ego okrestnostey [Antiquities of Sochi and its environs]*. Krasnodar, Krasnodarskoe knizhnoe izdatel’stvo Publ., 1979. 128 p. (In Russ.).
3. Menshikov M.Yu. Otchet o vypolnenii okhrannykh spasatel’nykh arkheologicheskikh rabot (raskopok) na uchastkakh stroitel’stva kompleksa tramplinov i ob”ektov lyzhnogo dvoebor’ya v granitsakh territoriy vyyavlennykh ob”ektov arkheologicheskogo naslediya “Mogil’nik Sadovyy-1”, “Poselenie Sadovyy-2”, “Svyatilishche Sadovyy-3”, raspolozhennykh na severnom sklone g. Aibga v Krasnopolyanskom p.o. Adlerskogo rayona g. Sochi Krasnodarskogo kraya v 2011 godu [Report on the implementation of protective rescue archaeological works (excavations) at the construction sites of a complex of ski jumps and ski nordic objects within the boundaries of the territories of the identified objects of archaeological heritage “Sadovy-1 Burial Ground”, “Sadovy-2 Settlement-3”. located on the northern slope of Aibga in Krasnopolyanskiy p.o. Adler district of Sochi, Krasnodar Territory in 2011]. *Arkhiv Instituta arkheologii Rossiyskoy akademii nauk [Archive of the Institute of Archeology of the Russian Academy of Sciences]*, 2015. (In Russ.).
4. Menshikov M.Yu. Otchet o provedenii okhrannykh arkheologicheskikh raskopok na vyyavlennykh ob”ektakh arkheologicheskogo naslediya “Poselenie Rzhanoe” (Rzhanoy-2 i Rzhanoy-3), raspolozhennykh v zone stroitel’stva olimpiyskikh ob”ektov OOO “Roza-Khutor” v Krasnopolyanskom p.o. Adlerskogo rayona g. Sochi Krasnodarskogo kraya v 2010–2011 godakh [Report on the conduct of archaeological excavations at the identified objects of archaeological heritage “Selishche Rosa-1”, “Burial ground Rosa-1”, located in the area of construction of Olympic facilities LLC “Rosa-Khutor” in Krasnopolyansky village. Adler district of Sochi, Krasnodar region in 2010–2011]. *Arkhiv Instituta arkheologii Rossiyskoy akademii nauk [Archive of the Institute of Archeology of the Russian Academy of Sciences]*, 2015. (In Russ.).
5. Menshikov M.Yu. Otchet o provedenii arkheologicheskikh raskopok na vyyavlennykh ob”ektakh arkheologicheskogo naslediya “Selishche Roza-1”, “Mogil’nik Roza-1”, raspolozhennykh v zone stroitel’stva olimpiyskikh ob”ektov OOO “Roza-Khutor” v Krasnopolyanskom p.o. Adlerskogo rayona g. Sochi Krasnodarskogo kraya v 2010–2011 godakh [Report on the conduct of archaeological excavations at the identified objects of archaeological heritage “Selishche Rosa-1”, “Burial ground Rosa-1”, located in the area of construction of Olympic facilities LLC “Rosa-Khutor” in Krasnopolyansky village. Adler district of Sochi, Krasnodar region in 2010–2011]. *Arkhiv Instituta arkheologii Rossiyskoy akademii nauk [Archive of the Institute of Archeology of the Russian Academy of Sciences]*, 2015. (In Russ.).

6. Menshikov M.Yu. Svyatilishcha i sakral'nye mesta v okrestnostyakh pos. Krasnaya polyana po rezul'tatam arkheologicheskikh rabot 2010–2011 godov [Sanctuaries and sacred places in the vicinity of the village. Krasnaya Polyana according to the results of archaeological work in 2010–2011]. *Kavkaz v sisteme kul'turnykh svyazey Evrazii v drevnosti i Srednevekov'e. XXX "Krupnovskie chteniya» po arkheologii Severnogo Kavkaza": materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii [Caucasus in the system of cultural ties of Eurasia in antiquity and the Middle Ages. XXX "Krupnovskie readings" on archeology of the North Caucasus". Materials of the International Scientific Conference].* Karachaevsk, 2018, pp. 475-478. (In Russ.).
7. Sitnikova L.N. Otchet o rezul'tatakh arkheologicheskikh razvedok v okrestnostyakh sela Krasnaya Polyana v 1969 godu [Report on the results of archaeological exploration in the vicinity of the village of Krasnaya Polyana in 1969]. *Arkhiv Instituta arkheologii Rossiyskoy akademii nauk [Archive of the Institute of Archeology of the Russian Academy of Sciences]*, R-1, no. 4054. (In Russ.).
8. Sitnikova L.N. Otchet o rezul'tatakh arkheologicheskikh razvedok v okrestnostyakh g. Sochi v 1971 godu [Report on the results of archaeological exploration in the vicinity of Sochi in 1971]. *Arkhiv Instituta arkheologii Rossiyskoy akademii nauk [Archive of the Institute of Archeology of the Russian Academy of Sciences]*, R-1, no. 4531. (In Russ.).
9. Tornau F.F. *Vospominaniya kavkazskogo ofitsera [Memoirs of a Caucasian officer].* Moscow, AIRO-XXI Publ., 2008. 496 p. (In Russ.).

УДК 004:069

ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ИХ ВОЗМОЖНОСТИ В МУЗЕЙНОМ МИРЕ

Пичкурова Ирина Андреевна, аспирант, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: irishenka_pustovalova@mail.ru

Кутькина Олеся Петровна, кандидат педагогических наук, доцент, проректор по учебной работе, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: kutkinao@list.ru

В данной статье рассматриваются информационно-коммуникационные технологии и их возможности в музейном мире. Выделяются и анализируются основные понятия, такие как «информатизация», «коммуникация», «цифровизация», «виртуальный музей», «музейная коммуникация», «музейный мир». Приводятся доказательства воздействия информационно-коммуникационных технологий в музее на документирующую и транслирующую деятельности, что приводит к повышению привлекательности музеев и расширению границ музейного мира. Авторы рассматривают преимущества использования новых цифровых технологий в музейной экспозиции. В статье приведены примеры использования информационных и компьютерных технологий в известных музеях России и за границей. Детально рассмотрено понятие «виртуальный музей» и перспективы использования 3D- технологий, которые помогают пользователю совершать виртуальное путешествие по достопримечательностям музея, дают возможность обратиться к прошлому через настоящее по-новому. Авторы также анализируют применение социальных сетей в деятельности музея и их положительное влияние на посещаемость музея и повышение его позитивного имиджа. В статье рассмотрены основные лидирующие музеи по применению социальных (технологий) сетей в нашей стране и приведены примеры наиболее популярных социальных сообществ. В итоге авторы приходят к выводу о том, что развитие информационных, цифровых и коммуникационных технологий носит исключительно интеграционный характер и создает благоприятные условия для информационного взаимодействия.

Ключевые слова: информационные технологии, информатизация, коммуникация, музейный мир, виртуальные музеи, цифровизация, социальные сети, музейная экспозиция.

INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES AND THEIR POSSIBILITIES IN THE MUSEUM WORLD

Pichkurova Irina Andreevna, Postgraduate, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: irishenka_pustovalova@mail.ru

Kutkina Olesya Petrovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Vice-rector for Academic Affairs, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: kutkinao@list.ru

This article discusses information and communication technologies and their capabilities in the museum world. The main concepts such as "informatization," "communication," "digitalization," "virtual museum," "museum communication," "museum world" are highlighted and analyzed. The article proves the information and communication technologies influence on documenting and broadcasting activities in the museum, which leads to an increase in the attractiveness of museums and the expansion of the museum world boundaries. The authors examines the advantages of using new digital technologies in the museum exhibition. The article provides some examples of using information and computer technologies in well-known Russian and abroad museums. The article considers in detail the concept of "virtual museum" and the prospects for 3D technologies using that let a user make a virtual trip to the sights of the museum and the ability to turn to the past through the present in a new way. The authors also examines the use of social networks in museum activities and their positive influence on museum attendance and enhancing their positive image. The article also discusses the main leading museums in the use of social (technology) networks in our country and provides some examples of the most popular social communities. As a result, the authors concludes that the development of information, digital, and communication technologies has an exclusive integration nature and creates favorable conditions for information interaction.

Keywords: information technologies, informatization, communication, museum world, virtual museums, digitalization, social networks, museum exposition.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-274-279

Современное общество живёт и развивается в эпоху информационной цивилизации, основанной на информационных технологиях, без которых уже невозможно не только развитие, но и существование основных сфер деятельности человека. Процесс информатизации на данный момент создает новые форматы взаимодействия в обществе, способствует интеграции и качественному изменению различных социальных и культурных институтов. Процесс информатизации является следствием развития информационных технологий и трансформации технологического способа производства в постиндустриальный. Если на начальном этапе развития информационной цивилизации применение новых технологий было характерно для стратегически важных сфер человеческой деятельности (науки, мировой экономики, производственной сферы и пр.), то на современном этапе они получают широкое применение и в социокультурной сфере.

Музей как социокультурный институт, целью которого является документирование, изучение и трансляция историко-культурного наследия, является одной из констант информационной цивилизации ввиду ориентации на открытость своей информационной среды и свободу доступа к информации. Формирование новой информационной парадигмы современного музея привело к расширению музейного мира. В Словаре музейных терминов определение «музейный мир» трактуется как исторически сформировавшееся культурное пространство, охватывающее объекты истории, культуры, природы, признанные обществом ценными, и включающее в себя всю совокупность людей, знаний, учреждений, служащих этой цели [6]. Актуализация информационно-ком-

муникационных технологий в музее в экспозиционно-выставочных и культурно-образовательных проектах способствовала расширению музейного пространства каждого отдельно взятого музея и музейного мира.

Особый интерес в использовании цифровых технологий в музейной сфере проявляет и государство. Так, Указом Президента России № 204 от 7 мая 2018 года «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» обозначено, что необходимо обратить особое внимание на создание и реконструкцию культурно-образовательных и музейных комплексов с использованием новых высокотехнологичных возможностей. Там же определены и основные задачи информатизации музейной деятельности [7].

Говоря о развитии информационных технологий в музейном мире, следует помнить, что основным и главным для музея является музейный предмет. Т. П. Поляков отмечает, что «музей начинается и заканчивается там, где начинается и заканчивается музейный предмет – то есть подлинный материальный свидетель историко-культурных процессов, явлений и событий, имеющих социальную значимость» [5, с. 211]. Роль, функции, предназначение, история музейного предмета, содержание его внутреннего и внешнего информационных полей может быть донесена различными способами, в том числе и при помощи информационных технологий, таких как простые информационные поисковые системы, игровые или научно-познавательные компьютерные системы, электронные путеводители по музею, 3D-модели, виртуальные экспонаты. Согласно Федеральному закону № 149-ФЗ, информационные технологии (ИТ, также – информационно-коммуникационные технологии) – это процессы, методы поиска, сбора, хранения, обработки, предоставления, распространения информации и способы осуществления таких процессов и методов [8].

Информационные технологии делятся на аналоговые и цифровые. В данной статье мы будем рассматривать цифровые технологии, так как благодаря им произошло стремительное развитие компьютерной техники, с помощью которой создаются мультимедийные продукты, происходит виртуализация пространства, появляются качественно новые технические проекты, помогающие в представлении музейной деятельности.

В музейной экспозиции цифровые технологии выполняют ряд функций, таких как *информационная* – использование дополнительных виртуальных средств в материалах экспозиции; *образовательная* – процесс обучения в совокупности с применением информационных технологий и музейных средств; *маркетинговая* – продвижение статуса и имиджа музея. Экспозиция Государственного Дарвиновского музея выступает ярким примером по применению основных функций. На портале «Музейная Москва онлайн» была представлена виртуальная выставка этого музея «Отцы и дети», предусматривающая показ качественного изображения экспоната и его описание. Значимым и достаточно весомым для музейного мира является проект Русского музея «Виртуальный филиал», транслирующий собрания русского изобразительного искусства из фондов музея в регионы. Основным и важным преимуществом виртуального музея является создание медиатеки, насчитывающей более 400 видеофайлов, передаваемых для использования в культурно-просветительской деятельности региональных музеев.

Значительными преимуществами в использовании новых цифровых технологий в музейной экспозиции являются:

- *увеличение информационного пространства в ограниченных размерах помещения* – цифровые технологии позволяют максимально подробно донести до посетителя информацию об интересующем экспонате, при этом всесторонне графически показать тонкости музейного предмета, которые трудно разглядеть невооруженным глазом. Из этого следует, что при расширении музейного пространства с помощью цифровых технологий предоставляется новый вид площадей, измеряемый в единицах измерения объема информации (байтах). Так, например, в Датском национальном морском музее в Хельсингере установили оборудование, состоящее из 11 проекторов. Полученная панорамная проекция создает ощущение у посетителя реального нахождения на дне океана;

- *усиление привлекательности экспозиции* – благодаря информационным технологиям появляются новые способы для творческой реализации

задуманных идей в отношении представления экспозиционного пространства с дополнением его интерактивными элементами [1, с. 29]. В качестве примера можно привести Музей дизайна Купер-Хьюит в Нью-Йорке, который предлагает своим посетителям черную ручку, с помощью которой они могут оказаться в выбранной ими эпохе виртуального интерьера, попробовать что-либо отобразить на специальном интерактивном столе и услышать историю возникновения нарисованного предмета; а также Шведский музей Средиземноморья в Стокгольме для «оживления» египетских мумий и создания реального пребывания в прошлой эпохе использовал 3D-технологии;

- *доступность информации* – в музеях применяются различные виды аудиогидов и справочных систем (ЖК-дисплеи или сенсорные киоски и пр.);

- *поддержание качества музейного сервиса на мировом уровне* – современное общество широко использует новинки в области технического оборудования [4, с. 10];

- *повышение степени использования обществом информационно-коммуникационных технологий* – в настоящее время информационные технологии используются человеком во всех сферах деятельности, их применение становится необходимым навыком [3, с. 86].

Музейное пространство постепенно наполняется новыми средствами, формами и методами представления информации, его неотъемлемой чертой становятся встроенные мультимедийные элементы, которые способны выполнить многие функции: от объяснения необходимой информации до изображения экспонатов, отсутствующих в музее. Одним из главных направлений в использовании информационно-коммуникационных технологий является применение процесса цифровизации. Цифровые изображения широко используются в музейной практике, например, при проведении исследований, которые требуют более детального анализа и просмотра изображения (просмотр видеоряда, отражающего состояния предмета на различных стадиях его реставрации, сопоставление рентгенограмм, снимков в инфракрасном излучении и др.).

Оснащение музейного мира виртуальными, демонстрационными, цифровыми технологиями дает пользователю не только максимальный доступ к экспозициям, но и положительно влияет на эмоциональное состояние человека. Неоспоримыми преимуществами оцифровки музейного собрания являются доступ без ограничений для пользователей сети Интернет; сохранение музейных коллекций; полномасштабный доступ для проведения научно-исследовательских работ. В качестве примера можно привести Российский этнографический музей, на сайте которого находится раздел «Коллекции онлайн», где представлены экспонаты музея, переведенные в цифровой формат. В данном разделе можно ознакомиться с 2963 экспонатами, 1 выставкой, 2 экспозициями, 37 альбомами, которые включают различные тематические собрания, например, «Шкатулка драгоценностей. Традиционные украшения народов России», «Волшебный мир куклы (игра, ритуал, театр)»; «Опошнянская расписная миска». Государственная Третьяковская галерея с помощью виртуальных выставок позволяет детально рассмотреть картины.

В музеях дигитализацию или оцифровку проводят исходя из двух поставленных целей – автоматизации учета и представления фондов. Для достижения первой цели производят сканирование всех учетных данных, связанных с документационной деятельностью, для второй – в электронный вид переводят все материалы музейных коллекций. Формирование поисковой базы и перевод учетно-фондовой документации в электронный вид способствуют ускорению рабочего процесса. Цифровые технологии на сегодняшний день являются катализатором развития, так как предоставляют ряд значительных преимуществ, таких как создание высококачественных копий для дополнительного фонда, издание репринтов, автоматизация процессов.

Применение новых технологий характерно и для сферы музейной коммуникации. Использование цифровых технологий позволяет усовершенствовать процесс освоения музейной информации и привнести элемент интерактивности во взаимодействие музейного предмета и посетителя. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в качестве эксперимента установил систему светового кодирования (LinkRay), благодаря которой происходит

считывание светового кода с определенного расстояния. Данная система выстраивает маршрут посетителю и обеспечивает полную навигацию от одного объекта к другому. Благодаря простому наведению камеры на экспонаты, имеющие светодиодную подсветку или излучающие LED-свет (лайт-бокс, дисплей, светильник), можно получить доступ к информационным базам для ознакомления с интересующим объектом.

Информационные технологии используются и при виртуализации музейного пространства. Понятие «виртуальный музей» предусматривает объединение веб-страниц, на которых представлены высококачественные изображения в формате 3D, помогающие пользователю совершать виртуальное путешествие по достопримечательностям музея. Примером высококачественной работы виртуального музея может служить Государственный Эрмитаж. На сайте музея во вкладке «Виртуальный визит» представлена схема музейного комплекса, которая включает различные туры для виртуального посещения главных достопримечательностей, например, «Зал эпохи бронзы», «Зал палеолита», «Древний Египет», «Зал Юпитера. Искусство Древнего Рима» [2]. Также примером может выступать Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, на сайте которого представлены 3D-модели, видеоролики с использованием 3D-реконструкций и виртуальная экскурсия по будущему музейному кварталу.

На сегодняшний день особое место в деятельности музея занимают социальные сообщества, выступающие полноценным информационным каналом, благодаря которому устанавливается связь с активной частью населения. Социальные сети в настоящее время пользуются огромной популярностью. У музейных специалистов появляется возможность прямого диалога с пользователями для получения обратной связи о качестве представленного информационного контента. Основными лидерами по применению социальных сетей являются Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера), Государственный исторический музей, Государственная Третьяковская галерея. Большинство музеев представляют свои страницы в ВКонтакте, Одноклассниках, Фейсбуке, Инстаграме, на которых публикуется информация о выставках, новостных событиях, размещаются фотоматериалы. С помощью сообществ пользователи остаются на постоянной связи с музеем, а музеи, в свою очередь, для увеличения количества посещаемости ресурса представляют свои коллекции, добавляют новостную информацию, то есть стараются максимально задействовать виртуальный интерес обозревателей.

Таким образом, информационные технологии в музее предназначены для сбора, хранения, обработки, оптимизации, а также снижения трудоемкости использования информационных ресурсов. Развитие информационных, цифровых и коммуникационных технологий носит исключительно интеграционный характер и создает благоприятные условия для информационного взаимодействия. Музеи сегодня активно используют современные технологии в своей документирующей и транслирующей деятельности, благодаря чему не только становятся более привлекательными и доступными для посетителей, но и расширяют границы музейного мира.

Литература

1. Вольхина М. Г. Информационная система музейной экспозиции // Земля тюменская: ежегод. Тюмен. област. краеведч. музея. – 2003. – № 16. – С. 25–38.
2. Государственный музей [Электронный ресурс]. – URL: https://www.hermitagemuseum.org (дата обращения: 29.10.2020).
3. Докучаева О. В. Электронные информационные ресурсы музея // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2004. – № 11. – С. 82–88.
4. Коссова И. М. Отечественное музейное дело в русле международных тенденций // Музей для всех: сб. тр. творческой лаборатории «Музейная педагогика». – М.: АПРИКТ, 2003. – № 4. – С. 6–16.
5. Поляков Т. П. Мифология музейного проектирования, или «Как делать музей?». – М.: ПИК ВИНИТИ, 2003. – 454 с.

6. Словарь музейных терминов [Электронный ресурс]. – URL: http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp (дата обращения: 02.11.2020).
7. Указ Президента России № 204 от 7 мая 2018 года «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71837200 (дата обращения: 03.11.2020).
8. Федеральный закон «Об информации, информационных технологиях и о защите информации» от 27.07.2006 № 149-ФЗ [Электронный ресурс]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_61798 (дата обращения: 29.10.2020).

References

1. Volkhina M.G. Informatsionnaya sistema muzeynoy ekspozitsii [Information system of the museum exposition]. *Zemlya tyumenskaya: ezhegodnik Tyumenskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya [Tyumen land: yearbook of the Tyumen regional museum of local lore]*, 2003, no. 16, pp. 25-38. (In Russ.).
2. *Gosudarstvennyy muzey [State Museum]*. (In Russ.). Available at: https://www.hermitagemuseum.org (accessed 29.10.2020).
3. Dokuchaeva O.V. Elektronnye informatsionnye resursy muzeya [Electronic information resources of the museum]. *Spravochnik rukovoditelya uchrezhdeniya kul'tury [Directory of the head of a cultural institution]*, 2004, no 11, pp. 82-88. (In Russ.)
4. Kossova I.M. Otechestvennoe muzeynoe delo v rusle mezhdunarodnykh tendentsiy [Russian museum business in line with international trends]. *Muzey dlya vsekh: sbornik trudov tvorcheskoy laboratorii «Muzeynaya pedagogika» [Museum for everyone: collection of works of the creative laboratory «Museum pedagogy»]*. Moscow, APRIKT Publ., 2003, no. 4, pp. 6-16. (In Russ.).
5. Polyakov T.P. *Mifologiya muzeynogo proektirovaniya, ili «Kak delat' muzey?» [The mythology of museum design, or «How to make a museum?»]*. Moscow, PIK VINITI Publ., 2003. 454 p. (In Russ.).
6. *Slovar' muzeynykh terminov [Dictionary of Museum terms]*. (In Russ.). Available at: http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp (accessed 02.11.2020).
7. *Ukaz Prezidenta Rossii № 204 ot 7 maya 2018 goda «O natsional'nykh tselyakh i strategicheskikh zadachakh razvitiya Rossiyskoy Federatsii na period do 2024 goda» [Decree of the President of Russia No. 204 of may 7, 2018 «On national goals and strategic objectives of the development of the Russian Federation for the period up to 2024»]*. (In Russ.). Available at: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71837200 (accessed 03.11.2020).
8. *Federal'nyy zakon «Ob informatsii, informatsionnykh tekhnologiyakh i o zashchite informatsii» ot 27.07.2006 № 149-FZ [Federal law «On information, information technologies and information protection» of July 27, 2006, no. 149]*. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_61798 (accessed 29.10.2020).

УДК 006.91

АКТУАЛИЗАЦИОННО-АДАПТАЦИОННЫЕ МЕХАНИЗМЫ И ИХ РОЛЬ В РАЗВИТИИ ЧАСТНЫХ МУЗЕЕВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ КАК КУЛЬТУРНОЙ ФОРМЫ

Шехватова Евгения Владимировна, аспирант кафедры музеологии и туризма, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: 01jenia@mail.ru

В статье рассматриваются предпосылки и факторы, обусловившие количественный и качественный рост частных музеев в Западной Сибири, генезис которых связан с протомузейными процессами. Актуализация частного музея как культурной формы в настоящее время вызвана социально-политическими и социально-культурными изменениями нового века. Целью статьи является раскрытие актуализационно-адаптационных механизмов, а также выявление их роли в развитии частных музеев Западной Сибири как культурной формы. Методами раскрытия этих механизмов является анализ актуальных задач частных музеев на современном этапе.

Актуализационным механизмом частного музея является совокупность предписывающих и предсказывающих экспектаций. Становление музея как культурной формы обусловлено главным образом предписывающими экспектациями, а именно – реализацией музеем его социальных функций. Частным музеям удается выстроить достаточно эффективный процесс коммуникации с посетителями, что позволяет им чутко реагировать на различные социокультурные ситуации, решать необходимые на каждом историческом этапе задачи.

Адаптивность как процесс и результат приспособления к изменениям во внешней сфере и внутренней структуре музея также важна в становлении и дальнейшем развитии частного музея как культурной формы. Моделями адаптации современного частного музея являются: интеграционная, модернизационная, инновационно-презентативная, ревитализационная, а способами этой адаптации становится организационно-управленческая, научно-исследовательская и культурно-образовательная деятельность.

Как показало исследование, актуализация и адаптация частных музеев Западной Сибири как культурной формы осуществляются в русле общероссийских тенденций. Наиболее важным их способом является обладающая большой гибкостью культурно-образовательная деятельность с акцентом на рекреационной составляющей. Частные музеи по-разному используют виртуальное пространство и связанные с ним информационные технологии, однако в этом направлении есть возможности роста. Лишь отдельные частные музеи имеют содержательные сайты. Крупными частными музеями региона проводится обширная просветительская и образовательная деятельность, реализуются идеи эдьютейнмента. Указанный процесс в музеях происходит за счет широкого спектра форм культурно-образовательной деятельности с применением интерактивных элементов.

Ключевые слова: музейный мир Западной Сибири, актуализационно-адаптационный механизм, вторичная актуализация частного музея, частный музей как культурная форма, предписывающие и предсказывающие экспектации, адаптивность.

ACTUALIZATION-ADAPTATION MECHANISMS AND THEIR ROLE IN THE DEVELOPMENT OF WESTERN SIBERIA PRIVATE MUSEUMS AS A FORM OF CULTURE

Shekhvatova Evgeniya Vladimirovna, Postgraduate of Department of Museology and Tourism, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: 01jenia@mail.ru

Some prerequisites and factors determining the quantitative and qualitative growth of private museums in Western Siberia, the genesis of which is connected with protomuseum processes, are considered in the article. Presently a private museum actualization as a form of culture is caused by sociopolitical and sociocultural changes of the new century. The aim of this article is the uncovering of actualization-adaptation mechanisms as well as revealing their role in the development of Western Siberia private museums as a form of culture. Private museums' analysis in the modern period of time is used as a method to uncover those mechanisms.

Actualization mechanism of a private museum is a set of directing and predicting expectations. The formation of a private museum as a form of culture is determined mainly by directing expectations, to be exact by how it realizes its social functions. Private museums manage to maintain quite an efficient communication style with the visitors which enables them to react to different sociocultural situations in a sensitive way and to solve necessary tasks in each historical phase.

Adaptability as a process and a result of adaptation to the changes of the external and internal structure of a private museum also plays a vital role in formation and further development of a private museum as a form of culture. There are some modern private museums' adaptation models: integration, modernization, innovative presentational, revitalizing the means of this adaptation are organizational, managerial, scientific research, cultural and educational activities.

As the research revealed, actualization and adaptation of Western Siberia private museums as a form of culture is carried out according to Russian trends. One of the most important ways it manifests itself is

characterized by great flexibility of cultural and educational activity in which a recreational component is accentuated. Private museums use virtual space and information technologies connected with it in defferent ways, though there are some possibilities for growth in this sphere. Only some private museums have sites with informative content. Some major regional private museums carry out a huge educational activity in which the ideas of edutainment are realized. In museums this process goes on within a broad range of forms of cultural and educational activities with the implementation of interactive elements.

Keywords: the world of museums of Western Siberia, actualization and adaptation mechanism, secondary actualization of a private museum, a private museum as a form of culture, directing and predicting expectations, adaptability.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-279-285

Музейный мир Западной Сибири отличается многообразием и динамичностью развития. В его структуре представлены фактически все виды, типы и профили музеев. Актуальной тенденцией XXI века стало широкое распространение частных музеев. Генезис данной группы музеев связан с протомузейными процессами, однако специфика возникновения и принадлежности делает частные музеи нестабильными, подверженными элиминации в отдельные исторические периоды. Так, в начале советского периода частные музеи в условиях новой государственной парадигмы потеряли свою актуальность и возможность дальнейшего существования, а их фонды в лучшем случае были переданы в музеи, поддерживаемые государством. Изменение социально-политической и социально-культурной ситуаций в начале постсоветского периода повлияло на вторичную актуализацию частного музея как культурной формы и его приспособление к условиям нового века.

На современном этапе перед частными музеями стоит ряд задач. Среди них не только сохранение и трансляция наследия, но и позиционирование себя как «классического музея». Здесь следует отметить, что специфика частных музеев выражается не только в правовом аспекте, но и в терминологическом. Термин «частный музей» включает помимо музеев в их традиционном понимании также социокультурные учреждения, использующие в качестве бренда в своем названии категорию «музей». Такие учреждения не всегда располагают собственными коллекциями, также они осуществляют лишь отдельные функции и направления музейной деятельности. В связи с этим категорию «частный музей» можно определить как «группу некоммерческих учреждений, включающих музеи и учреждения музейного типа, созданные усилиями частных лиц с целью актуализации аутентичных коллекций» [6, с. 27], осуществления культурно-просветительной и рекреационной деятельности.

Иными актуальными задачами частных музеев на современном этапе являются продвижение своей деятельности в музейном мире региона, а также противодействие возникающим элиминирующим процессам. Сложившаяся ситуация обусловливает необходимость выявления актуализационно-адаптационных механизмов и их роли в развитии частных музеев как культурной формы.

Актуализация означает операцию, которая заключается в адаптации чего-либо устаревшего к современным требованиям. Термин «актуализация» в контексте музейной теории и практики был применен З. Странским, который отмечал, что направления музейной актуализации вызваны потребностью меняющегося социума [5]. О. В. Сапанжа также подчеркивает, что «музей актуализирует опыт, необходимый на определенном участке развития культурных форм» [4, с. 18]. Действительно, актуализация культурного опыта средствами музея способствует его адаптации к современному этапу развития общества, поскольку музей не только отражает социокультурные потребности общества, но также является «изоморфным структуре самой культуры как ее подсистема» [4, с. 27].

Механизмом актуализации музея служат предписывающие и предсказывающие экспектации. Предписывающие экспектации определяют

характер исполнения социальной роли музеем, а предсказывающие указывают вероятностный характер исполнения с учетом особенностей и конкретной ситуации. По словам Е. А. Поляковой, «становление музея как культурной формы обусловлено предписывающими экспектациями» [3, с. 86], отражающими характер и формы реализации музеем его социальных функций. Предсказывающие экспектации связаны с актуализацией той или иной музейной формы. По мнению Е. А. Поляковой, предсказывающие экспектации «основываются на таких понятиях, как профиль музея, миссия музея, целевая аудитория музея и социально-политическая, экономическая и культурная ситуации» [3, с. 87]. С ценностным фактором актуализации частного музея связан информативно-экспрессивный фактор, выраженный в его гибкой и ввиду этого эффективной коммуникативной функции.

В Западной Сибири частные музеи были вторично актуализированы и стали интенсивно развиваться как культурная форма с 1990-х годов, в период, когда активизировалась частная инициатива во всех сферах общественной жизни, в том числе – в культуре. Отдельные сибирские коллекционеры стали искать и находить возможности представления своих собраний широкой публике на новых началах, используя широкий спектр предложений: от музейного магазина до мастерской. Большинство частных музеев исследуемого региона стремились представить посетителям специфически региональные аспекты своих коллекций.

Адаптивность важна в становлении и дальнейшем развитии частного музея как культурной формы. Основными способами адаптации частного музея как культурной формы являются организационно-управленческая, научно-исследовательская и культурно-образовательная деятельность.

Организационно-управленческая деятельность частного музея во многом носит субъективный характер и определяет иные способы деятельности музея. Благодаря активной деятельности основателей частных музеев, эти учреждения обладают высоким адаптивным потенциалом. Выраженный административный метод управления частными музеями заметно отражается в организации их документирующей и тезаврирующей деятельности. Достоинства административного метода управления частными музеями заключаются в устойчивой целевой ориентации, высоком уровне ответственности за выполнение нормативов и распоряжений, сильных вертикальных связях и др. Тем не менее существуют и слабые стороны указанного метода управления частными музеями, заключающиеся в наличии их высокой зависимости от характера личности владельца музея.

Наиболее высокими являются адаптационные механизмы тех частных музеев, которыми руководят целеустремленные, всесторонне развитые и образованные владельцы, среди которых в Западной Сибири можно назвать людей, чья музейная деятельность тесно связана с их профессией: С. И. Бергер (Музей «Мир камня», г. Барнаул, Алтайский край), С. А. Мухортов (Музей аптечного дела в рамках Центра алтайского гостеприимства «Горная Аптека», г. Барнаул, Алтайский край), Г. М. Павлов (Первый музей славянской мифологии, г. Томск), С. Б. Якушин (Музей мировой погребальной культуры, п. Восход, Новосибирская область) и др. Однако сильными управленцами являются и те создатели частных музеев, основная деятельность которых далека от музейной направленности. Примером является С. В. Корепанов, кандидат медицинских наук, врач-онколог, фитотерапевт, создавший историко-бытовой, общеисторический музей «Мир времени» (г. Барнаул, Алтайский край), успешно развивающийся более 10 лет.

Важным способом адаптации частного музея является его научно-исследовательская деятельность в совокупности с информационной (презентационной) деятельностью. Зримым отражением презентационной и научно-исследовательской работы музея является издательская работа. Характер научно-исследовательской деятельности в частных музеях региона существенно отличается от таковой в музеях государственных: как правило, она ведется только на этапах основания музея. Немногие частные музеи ведут такую деятельность на регулярной основе, но есть успешные примеры. Так, основатель Музея алтайского марала (г. Бийск) Н. А. Фролов является автором 8 книг по истории мараловодства и других изданий, основатель и сотрудники музея «Мир времени» (г. Барнаул) осуществляют научные изы-

скания в русле тематики коллекций. Подобная работа проводится в частных музеях г. Новосибирска, Республики Алтай, в Тюменской области и др. Научно-исследовательская деятельность частных музеев позволяет им выдерживать конкуренцию не только в среде негосударственных музеев, поскольку научные изыскания, проводимые конкретным коллекционером, как правило, отличаются глубиной исследования и часто узкой специализацией, что существенно обогащает науку. Тем не менее данное направление отстает или полностью отсутствует во многих частных музеях региона, как правило, – в учреждениях музейного типа, делающих акцент на культурно-образовательной деятельности.

Важным способом адаптации частного музея как культурной формы является его культурно-образовательная деятельность, обладающая достаточной гибкостью. Данное направление деятельности является ценным качеством в адаптационных процессах музея, позволяющим значительно расширять состав музейной аудитории. По причине того, что культурно-образовательная деятельность непосредственно ориентирована на аудиторию, именно она подвергается трансформации в условиях адаптации музея к новым реалиям.

В. В. Кондратьев, анализируя изменения музея, начавшиеся в 1990-х годах, увидел переход от экстенсивных форм работы с посетителями (в основном – с коллекциями и экспозициями) к интенсивным формам: «…реализуя те же функции в интенсивных формах, музей исходит из принципа собственной неповторимости, непохожести ни на одно культурно-просветительное учреждение» [2, с. 72]. Переход к интенсивным методам работы с посетителями предполагает подчинение всех функций музея единой цели, ориентированной не столько на внутреннее развитие музея, сколько на внешнее проявление этого развития. Помимо этого, такой метод предполагает формирование музейной аудитории. Как справедливо подчеркивает В. В. Кондратьев, «только тогда возникает прямая и обратная связь музея с посетителем (в том числе и в таких формах, как плата за вход и спонсорство)» [2, с. 72].

Рассматривая особенности культурно-образовательной деятельности частных музеев Западной Сибири, стоит отметить, что это направление является доминирующим, с акцентом на рекреационной составляющей. В частных музеях региона реализуются все те же направления культурно-образовательной деятельности, что и в государственных, однако здесь наблюдается большой разрыв в уровне и возможностях реализации вида деятельности между музеями крупных городов и провинциальными музеями.

Одной из важных составляющих культурно-образовательного направления является презентационная деятельность частных музеев. Следует отметить, что частные музеи по-разному используют виртуальное пространство и связанные с ним информационные технологии. Для некоторых музеев сайты, страницы в соцсетях и каналы на видеохостингах являются только виртуальным представительством, дополнением реального музея, где содержатся информационные материалы презентационного характера. Однако в последние годы все чаще музеи позиционируют свои виртуальные площадки как самостоятельный культурный ресурс общественного развития: как правило, такие ресурсы содержат не только исчерпывающую информацию о музее, но и изображения экспонатов, атрибутивные данные, дополнительные образовательные материалы и т. д. Примерами музеев, имеющих сайты как самостоятельный культурный и образовательный ресурс, могут служить крупные частные музеи Западной Сибири, стремящиеся к содержательной полноте своих виртуальных площадок, как, например, музей «Мир времени» (г. Барнаул), «Первый музей славянской мифологии» (г. Томск) и ряд других музеев.

Крупные частные музеи региона уделяют большое внимание просветительской и образовательной деятельности, предлагая посетителям нестандартные форматы диалога. Часто они эффективно реализуют идеи эдьютейнмента – взаимополезного сочетания образования и развлечения. Небольшие частные музеи отличаются подавляющим преобладанием экскурсионной формы работы с посетителями, обогащенной интерактивными элементами. В обоих случаях частные музеи стремятся преодолевать пассивно-созерцательные формы восприятия музейной информации.

Примерами реализации идей эдьютейнмента, а также формирования собственной аудитории (сформированного сообщества постоянных посетителей) являются музей «Мир камня» (г. Барнаул), «Культурно-исторический экспоцентр Солнца» (г. Новосибирск) и др. Данный процесс происходит за счет широкого спектра форм культурно-образовательной деятельности в музеях, в частности клубных форм, предполагающих их посещение на регулярной основе. Например, в музее «Мир камня» в г. Барнауле на постоянной основе осуществляются встречи клуба любителей камня и клуба «Юный геолог», привлекающие разные возрастные категории посетителей.

В частных музеях Западной Сибири в работе с посетителями преобладают интерактивные формы работы, проводятся музейные праздники, театрализованные и гастрономические экскурсии и дегустации, например, в Центре алтайского гостеприимства «Горная Аптека» (г. Барнаул), в Этнопарке на Телецком (с. Артыбаш, Республика Алтай) и др. Нередко в частных музеях региона проводят квесты, научные интерактивные шоу, осуществляют клубную деятельность, например, в Музее занимательных наук «Как-Так?» (г. Барнаул), в «Культурно-историческом экспоцентре Солнца» (г. Новосибирск), в Музее Мировой погребальной культуры (п. Восход, Новосибирская область) и др.

Услуги гостеприимства также становятся для частных музеев Западной Сибири способом их адаптации к меняющейся социокультурной среде. Музеи активно предоставляют посетителям дополнительные услуги: библиотеки и антикварного магазина (в музее «Мир времени», г. Барнаул), сувенирного магазина и отдела геолого-познавательного туризма (в музее «Мир камня», г. Барнаул), устройства праздников и фотосессий (в Первом музее славянской мифологии, г. Томск; в Интерактивном музее-театре сказок «Тридевятое царство», г. Новосибирск) и др.

Гибкость и широкий спектр форм работы с посетителями в ходе культурно образовательной деятельности частных музеев Западной Сибири позволяют им преодолевать имеющиеся ограничения: финансовые, кадровые, правовые и иные, а также становиться источниками эффективной коммуникации. Следует согласиться с утверждением Д. А. Бутаковой, что, «адаптируясь к изменяющимся условиям, сам музей может способствовать адаптации большого количество людей, являющихся его посетителями» [1, с. 81].

Динамичные изменения в мире, стране, регионе несут новые вызовы всем субъектам культурного пространства, в том числе – частным музеям исследуемого региона. Закрытие границ, запреты и ограничения на проведение массовых мероприятий, связанных с вирусной пандемией, ставят перед частными музеями задачу включения актуализационно-адаптационного механизма для их сохранения и развития как культурной формы. В связи с этим перед частными музеями возникают новые задачи: повышение виртуализации музеев, а также более широкое использование работы с отдельными посетителями. Эти меры помогут преодолеть сложившийся кризис в музейной коммуникации. В особенности частным музеям региона необходимо обратить внимание на качество своих представительств в сети Интернет, находить возможности поиска новых платформ для представления своего продукта в социуме (использовать возможности социальных сетей, ведения блогов и других интерактивных форм общения с посетителем), что в совокупности позволит значительно расширить свою аудиторию.

Итак, при всех сложностях, которые возникают в современных условиях, актуализация и адаптация частных музеев Западной Сибири как культурной формы осуществляется в русле общероссийских тенденций. Из базовых способов адаптации частных музеев наиболее успешной является культурно-образовательная деятельность, в рамках которой уделяется особое внимание работе с посетителями и формированию музейной аудитории. Также организационно-управленческая и научно-исследовательская деятельность отдельных частных музеев региона отличается достаточно высоким уровнем, что делает эти музеи динамично развивающимися учреждениями. Процесс актуализации и адаптации частных музеев Западной Сибири как культурной формы в любых условиях непрерывно продолжается, что дает основание полагать, что эта вновь актуализированная культурная форма обретет устойчивость и равновесие.

Литература

1. Бутакова Д. А., Гаврилова Н. И. Музей в социокультурном пространстве города: особенности культурной коммуникации // Теория и практика общественного развития. – 2011. – № 8. – С. 79–81.
2. Кондратьев В. В. Музейная игра. Музей и демократия. – М.: Лаборатория музейного проектирования, Рос. ин-т культурологии, 1997. – 148 с.
3. Полякова Е. А. Музей в контексте актуализационно-адаптационных процессов // Вестн. Том. гос. ун-та. История. – 2014. – № 388. – С. 86–93.
4. Сапанжа О. С. Основы музейной коммуникации: учеб. пособие. – СПб.: НП-Принт, 2007. – 143 с.
5. Странский З. Понимание музееведения // Музееведение. Музеи мира: сб. науч. трудов НИИ культуры. – М., 1991. – С. 8–26.
6. Шехватова Е. В. Частный музей в музееведческой классификации // Культура и образование: науч.-информ. журн. вузов культуры и искусств. – 2020. – № 1 (36). – С. 24–31.

References

1. Butakova D.A., Gavrilova N.I. Muzey v sotsiokul'turnom prostranstve goroda: osobennosti kul'turnoy kommunikatsii [Museum in social and cultural space of city: features of cultural communication]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development]*, 2011, no. 8, pp. 79-81. (In Russ.).
2. Kondratyev V.V. *Muzeynaya igra. Muzey i demokratiya [Museum game. Museum and Democracy]*. Moscow, Laboratory of Museum Design, Russian Institute of Culturology Publ., 1997. 148 p. (In Russ.).
3. Polyakova E.A. Muzey v kontekste aktualizatsionno-adaptatsionnykh protsessov [Museum in the context of the processes of update and adaptation]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya [Tomsk State University Journal. History]*, 2014, no. 388, pp. 86-93. (In Russ.).
4. Sapanzha O.S. *Osnovy muzeynoy kommunikatsii [Fundamentals of museum communication]*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2007. 143 p.
5. Stranskiy Z. Ponimanie muzeevedeniya [Understanding Museology]. *Muzeevedenie. Muzei mira: sb. nauchnykh trudov NII kul'tury [Museology. Museums of the world. A collection of scientific works of the Research Institute of Culture]*. Moscow, 1991, pp. 8-26. (In Russ.).
6. Shekhvatova E.V. Chastnyy muzey v muzeevedcheskoy klassifikatsii [To the issue of determining the place of private museums in museum studying classification]. *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informatsionnyy zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv [Culture and education: scientific and informational journal of universities of culture and arts]*, 2020, no. 1 (36), pp. 24-31. (In Russ.).

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ
PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 371

ОРГАНИЗАЦИОННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ И ДИДАКТИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ВОСТРЕБОВАННОСТИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ ЦЕНТРА НЕПРЕРЫВНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ ТВОРЧЕСКИХ И УПРАВЛЕНЧЕСКИХ КАДРОВ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ КЕМГИК

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

Григоренко Наталья Николаевна, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой педагогики, психологии и физического воспитания, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: natalya_grigoren@mail.ru

Статья посвящена актуальным вопросам дополнительного профессионального образования работников культуры на современном этапе развития отрасли в аспекте реализации педагогических условий. Повышение квалификации рассматривается как реальный механизм и инструмент, не только обеспечивающий повышение уровня профессиональной компетенции отдельных работников отрасли культуры, но и способствующий эффективности дальнейшего развития всей отрасли.

Цель статьи – выявление и анализ организационно-педагогических и дидактических условий, способствующих повышению востребованности программ курсов повышения квалификации, реализуемых в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура» Центром непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров сферы культуры Кемеровского государственного института культуры. Анализируются результаты первого года работы Центра в аспекте педагогических условий востребованности программ курсов повышения квалификации работниками отрасли культуры и искусства.

Посредством теоретического анализа, синтеза и обобщения с применением статистических методов доказывается, что организационно-педагогические и дидактические условия востребованности образовательных программ, реализуемых Центром непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров Кемеровского государственного института культуры, соответствуют общим закономерностям обучения и отвечают современным требованиям качества обучения и вызовам настоящего времени.

Обосновываются выводы о необходимости дальнейшего изучения проблем педагогических условий организации повышения квалификации работников отрасли культуры с целью обеспечения непрерывности их образования и совершенствования профессиональной компетентности, мастерства для создания национальной системы профессионального роста работников отрасли культуры.

Ключевые слова: дополнительное профессиональное образование, национальный проект «Культура», федеральный проект «Творческие люди», непрерывное образование в сфере культуры, педагогические условия.

ORGANIZATIONAL, PEDAGOGICAL AND DIDACTIC CONDITIONS FOR THE DEMAND FOR EDUCATIONAL PROGRAMS OF THE CENTER FOR CONTINUOUS EDUCATION AND ADVANCED TRAINING OF CREATIVE AND MANAGERIAL PERSONNEL IN THE FIELD OF CULTURE OF THE KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE

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

Grigorenko Natalya Nikolaevna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Pedagogy, Psychology and Physical Education, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: natalya_grigoren@mail.ru

The article is devoted to topical issues of additional professional education of cultural workers at the present stage of the industry development in the aspect of the implementation of pedagogical conditions. Professional development is considered as a real mechanism and tool that provides not only an increase in the level of professional competence of individual workers in the cultural sector, but also contributes to the effectiveness of the further development of the entire industry.

The purpose of the article is to identify and analyze the organizational, pedagogical and didactic conditions that contribute to an increase in the demand for advanced training programs implemented within the framework of the National Project "Culture" of the federal project "Creative People" by the Center for Continuing Education and Advanced Training of Creative and Management Personnel in the Sphere of Culture of the Kemerovo State Institute culture. The results of the first year of the Center's work are analyzed in the aspect of pedagogical conditions of the demand for advanced training programs by workers in the field of culture and art.

Using the methods of theoretical analysis, synthesis and generalization using statistical methods, it is proved that the organizational, pedagogical and didactic conditions for the demand for educational programs implemented by the Center for Continuing Education and Advanced Training of Creative and Managerial Personnel of the Kemerovo State Institute of Culture correspond to the general laws of teaching and meet modern requirements for the quality of education and challenges of the present.

The conclusions about the need for further study of the problems of pedagogical conditions for organizing advanced training of workers in the cultural sector are substantiated in order to ensure the continuity of their education and improve their professional competence, skill to create a national system of professional growth of workers in the cultural sector.

Keywords: additional professional education, national project "Culture", federal project "Creative People", continuous education in the field of culture, pedagogical conditions.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-286-294

Проблемы кадров отрасли культуры были и остаются острыми. В современном российском обществе этот вопрос носит государственный характер. На уровне государственной политики принят ряд важнейших решений, призванных совершить прорыв в обеспечении высококвалифицированными кадрами отрасли культуры. Цели по укреплению российской гражданской идентичности на основе духовно-нравственных и культурных ценностей народов Российской Федерации, подготовке кадров для организаций культуры поставлены перед отраслью культуры в Указе Президента от 07.05.2018 № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» [9]. Для определения стратегии действий по обеспечению высокого уровня культурного и духовного развития нации, долгосрочному развитию отрасли культуры и сохранению ее лидирующих позиций в мире был разработан паспорт национального

проекта «Культура», утвержденный президиумом Совета при Президенте Российской Федерации по стратегическому развитию и национальным проектам (протокол от 24.12.2018).

Одним из ключевых направлений развития отрасли культуры сегодня, безусловно, является повышение квалификации работающих специалистов. Существующее противоречие между запросами общества, актуальными тенденциями развития культуры, технологическими инновациями, достижениями и реальным уровнем профессиональной компетентности работников отрасли зачастую затрудняет эффективное развитие всей отрасли культуры. Потребность в совершенствовании профессионализма, в освоении работающими специалистами новых компетенций может быть удовлетворена системой дополнительного профессионального образования. Министерством культуры Российской Федерации была разработана Концепция создания и функционирования центров непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры, основная цель которой – «создание национальной системы профессионального роста работников отрасли культуры, основанной на принципе непрерывности образования, повышения квалификации и совершенствовании профессионального мастерства» [8]. С 2019 года начали работать центры – участники федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура». Эти 15 центров на базах вузов, подведомственных Министерству культуры Российской Федерации, являются «уникальными образовательными учреждениями, успешно осуществляющими образовательную, творческую, исследовательскую, научную, методическую, управленческую, экспертно-консультационную и иную деятельность, способствующую подготовке высокопрофессиональных кадров для отрасли» [8].

Первыми такие центры были созданы во Всероссийском государственном институте кинематографии имени С. А. Герасимова, Дальневосточном государственном институте искусств, Краснодарском государственном институте культуры, Российской академии музыки имени Гнесиных, Российском институте театрального искусства – ГИТИС, Санкт-Петербургском государственном институте культуры.

Во второй год реализации федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура» в число вузов, на базе которых создались центры, вошел и Кемеровский государственный институт культуры, наряду с Московской государственной академией хореографии, Московским государственным институтом культуры, Саратовской государственной консерваторией имени Л. В. Собинова.

Цель и задачи перед коллективом КемГИК стояли масштабные. Предстояло, во-первых, разработать и предложить работникам отрасли наиболее актуальные темы программ курсов повышения квалификации; во-вторых, так организовать и выстроить системную работу Центра по обеспечению непрерывного совершенствования профессионального мастерства уже работающих специалистов отрасли, чтобы способствовать приобретению ими инновационных, практико-ориентированных компетенций, необходимых для их успешной профессиональной деятельности на современном этапе развития отрасли культуры и искусства, в-третьих, найти новых партнеров, наладить надежное сотрудничество как с отдельными учреждениями отрасли культуры, так и с органами исполнительной власти субъектов Российской Федерации. Кроме того, оказалось немаловажным правильно выбрать и корректно отработать на уровне инструментов и технологических подходов адекватную форму организации обучения слушателей по программам дополнительного профессионального образования. Все обозначенные задачи преимущественно выступили индикаторами востребованности образовательных программ курсов повышения квалификации специалистов отрасли культуры и искусства.

На первоначальном этапе работы для определения востребованности тем курсов повышения квалификации педагогами вуза был организован и проведен пилотажный опрос работодателей, руководителей баз практики студентов КемГИК, партнеров вуза, сотрудничающих по вопросам развития кадрового потенциала отрасли, расположенных не только на территории Кемеровской области – Кузбасса, но и за ее пределами. После согласования с Министерством культуры Российской Федерации были сформированы пакеты документов по 22 образовательным программам

курсов повышения квалификации для работников отрасли культуры и искусства, предлагаемые к реализации в 2020 году. Образовательные программы курсов были разработаны для слушателей различных профессиональных групп: административно-управленческого персонала учреждений культуры, сотрудников библиотек, музеев, учреждений музейного типа, специалистов учреждений культуры, непосредственно оказывающих услуги населению в сфере культуры, художественного персонала учреждений культуры и искусства, преподавателей детских школ искусств, детских художественных школ и детских музыкальных школ, педагогов учреждений профессионального образования культуры и искусства.

Широкий спектр тематической направленности программ, ориентация на различные категории потенциальных слушателей курсов, слаженная профессиональная работа сотрудников Центра непрерывного повышения квалификации, творческих и управленческих кадров сферы культуры и профессорско-преподавательского состава КемГИК, а также стратегически верный расчет в определении форм реализации программ с опорой на дистанционный формат курсов позволили вузу в середине ноября выполнить обязательства по государственному заданию в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура». Ситуация в регионе, стране и в мире на фоне пандемии, конечно, потребовала некоторой корректировки действий по реализации программ, но в целом не стала непреодолимым препятствием для решения поставленных задач. В 2020 году Центр непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров сферы культуры КемГИК обучил по образовательным программам федерального проекта «Творческие люди» 4800 слушателей из 54 регионов страны (рис. 1).

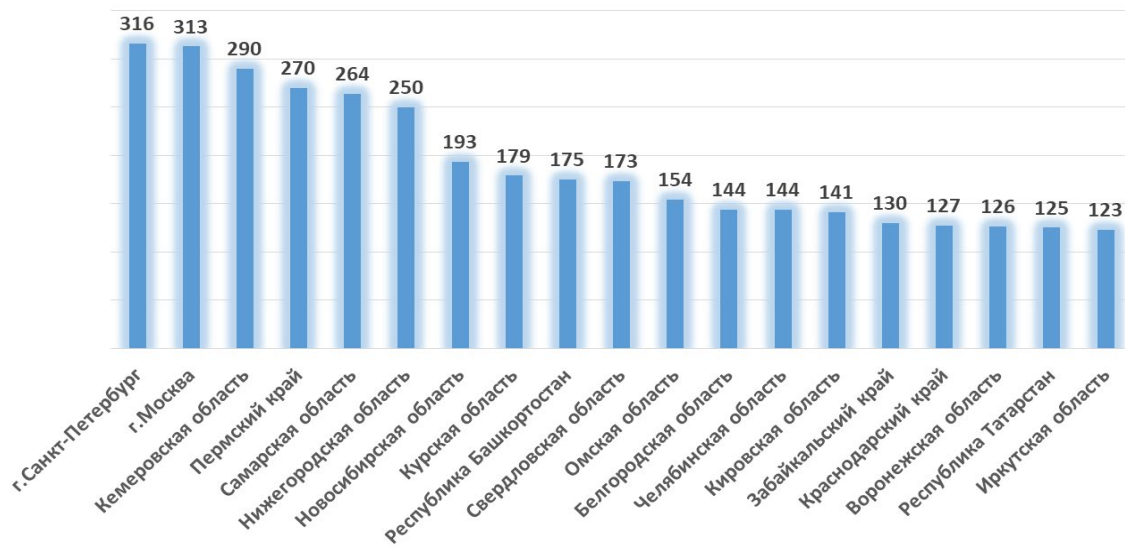


Рисунок 1. Количество слушателей по регионам (фрагмент 16 из 54)

Обозначение перспектив работы Центра на следующий год, безусловно, уже сегодня требует взвешенного анализа и определения тактики работы. Наиболее значимым аспектом анализа представляется проработка организационно-педагогических и дидактических условий востребованности образовательных программ, реализуемых Центром непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров сферы культуры в КемГИК.

Следует отметить, что в науке существуют различные подходы к классификации педагогических условий [6], но в целом их дифференциация проводится по функциональным признакам. Так, основная функция организационно-педагогических условий – «организация мер педагогического воздействия, которая обеспечивает целенаправленное, планируемое управление педагогическим процессом, и называют их процессуальным аспектом педагогической системы» [6, с. 625], в то время как основной функцией дидактических условий является «компоновка содержания и ее реализация в определенной форме с применением эффективных методов, приемов и средств с целью обеспечения эффективного решения задач образования» [6, с. 625].

Проведенный анализ работы Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров сферы культуры КемГИК в 2020 году позволяет выделить наиболее значимые организационно-педагогические и дидактические условия востребованности реализуемых программ в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура» (рис. 2).

Рисунок 2. Востребованность образовательных программ

Среди наиболее востребованных образовательных программ те, которые направлены на совершенствование профессиональных компетенций руководящего состава учреждений культуры и специалистов, а также программы, цель которых – получение новых (актуальных для современного состояния отрасли) компетенций специалистами учреждений культуры, непосредственно оказывающими услуги населению в сфере культуры.

Понимание организационно-педагогических условий осуществления деятельности по допол-

нительному профессиональному образованию, их сущностное наполнение и даже сам перечень представлены в научном сообществе с различных позиций [2–5] и др. Представляется возможным согласиться с О. П. Морозовой, выделившей ключевые организационно-педагогические условия конкурентоспособности дополнительных профессиональных программ на рынке образовательных услуг [5]. Действительно, одним из существенных условий успешного функционирования Центра стало то, что предлагаемые к реализации образовательные программы отвечают стратегическим приоритетам опережающего обучения в интересах отрасли. Экстраполяция в будущее современных тенденций и последующее определение путей решения прогнозируемых проблем выступают действенным механизмом актуализации востребованных тем курсов, выполняют прогностическую и моделирующую функции построения самих программ. «Опережающее обучение в системе ДПО (дополнительного профессионального образования. – *расшифр. нами. – Авт.*) достигается на основе реализации принципа перспективной преемственности, требующего соотношения актуально совершаемых актов с моделью "потребного будущего"; структурирования образовательного материала на основе задач прогностического характера; организации проектной деятельности слушателей, направленной на построение образа будущего; использования имитационных игр как способа "будущетворения" в профессиональной деятельности» [5].

Также важными организационными условиями, нам представляются, четкое целеполагание учебной деятельности и выделение целевых групп слушателей. Эти условия не только придают планируемость управлению педагогическим процессом, но и обеспечивают адресность образовательных программ и их соответствующее контентное наполнение.

Среди других организационно-педагогических условий востребованности образовательных программ при их реализации в дистанционном формате, а именно такой формат выступил основным в 2020 году, особо хотелось бы выделить качественную, вариативную организацию обратной связи от слушателей программ и интерактивность самого обучения. Первое условие выполнялось за счет опросов слушателей. Каждая образовательная программа завершалась оценкой слушателями качества, структуры, наполненности, востребованности, актуальности и практической значимости для профессиональной деятельности содержания образовательной программы. Также слушателями оценивались пользовательские характеристики дистанционной формы. Второе условие реализовывалось через организацию в модулях по каждой программе форумов для обсуждения тем курса и проблем отрасли слушателями, их обмен опытом и методическими и практическими наработками. Выполнение этих условий неизбежно вытекало в необходимость соответствия другому организационно-педагогическому условию, а именно – гибкости и мобильности содержания программ, возможности корректировки наполнения, его дополнения и уточнения. «Возможность привнесения любых значимых для слушателей изменений в различные компоненты образовательного процесса реализуемой ДПП (дополнительная профессиональная программа. – *расшифр. нами. – Авт.*) в значительной мере усиливает их интерес, повышает внутреннюю мотивацию к учению, укрепляет ценностно-смысловые установки и убеждения в правильности выбора программы, позволяет находить в ее содержании личностные смыслы, "вычерпывать" новые задачи, выступающие важной детерминантой дальнейшего личностно-профессионального роста. Программа обретает адресный характер, позволяя оперативно реагировать не только на изменения, происходящие в науке, производстве, образовании, экономике и др., но и в потребностно-мотивационной сфере самих слушателей» [5]. Кроме того, полагаем, такое выстраивание педагогического взаимодействия созвучно идее педагогической феноменологии, когда происходит «актуализация смыслов участниками образовательного пространства. Целостность, органичность образовательного процесса заключается в интеграции не только содержания и технологии, но и амплификации смыслов всех участников образовательного процесса, чье развитие осуществляется "здесь и теперь"» [10].

Безусловно, выполнение перечисленных выше организационно-педагогических условий по-

требовало пересмотра и функциональных ролей участников образовательной деятельности не только из числа педагогов, непосредственно задействованных в реализации образовательных программ, но и среди сотрудников Центра. Возникла необходимость функционала руководителей образовательной программы повышения квалификации, кураторов курсов, тьюторов программы, специалистов технической поддержки.

Дидактическими условиями востребованности образовательных программ, реализуемых Центром, выступили: междисциплинарный характер и интегративная направленность программ; компетентностно-ориентированный и задачный подходы при структурировании содержания образовательных программ; органичное соединение принципов целостности, завершенности программы и ее одновременной открытости с возможностью прироста знаний и умений за счет самоактуализации потенциала и развития надситуативной активности всех субъектов образовательной деятельности; реализация содержания образовательных программ в сотрудничестве с ведущими специалистами отрасли культуры и искусства в целях развития сетевого взаимодействия и обеспечения качества подготовки специалистов, востребованных на рынке труда; дистанционная форма обучения.

Особого внимания заслуживает сегодня дистанционная форма обучения как дидактическое условие востребованности образовательных программ дополнительного профессионального образования. Эта форма применительно к обучению неинформационным, неалгоритмизированным направлениям подготовки, большая часть которых связана со сферой культуры и искусства, вызывала при первом обращении к ней самое неоднозначное отношение. Несмотря на то, что в Кемеровском государственном институте культуры уже около десяти лет успешно применялась информационная электронная образовательная среда для обучения студентов, аспирантов и слушателей программ профессиональной переподготовки и повышения квалификации, для подготовки образовательных программ, реализуемых в Центре непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура» потребовалась выработка новых подходов к структуре учебного и учебно-методического обеспечения информационно-образовательной среды. Прежде всего, нами были пересмотрены ролевые взаимодействия субъектов образовательной деятельности со смещением акцента с активного обучения на интерактивное. Затем был разработан учебный и учебно-методический контент при переносе акцента с обучающей деятельности преподавателя на активную работу слушателя курсов повышения квалификации с его ориентацией в обучении не столько на результат обучения, сколько на процесс освоения новой информации и применения ее для получения результата профессиональной деятельности; на предоставление слушателю свободы выбора средств выполнения учебных заданий. Требовался инновационный подход, который «вносит изменения в стиль мышления обучающихся, формирует у них принципиально новые инновационные компетенции, создавая тем самым интеллектуальный пласт, способный на дальнейшее развитие инновационной деятельности» [11, с. 122]. Такой подход потребовал систематизации и структурирования содержания образовательных программ, организации учебной деятельности слушателей в интерактивной форме и в сотрудничестве с кураторами курсов, а для образовательных программ творческой направленности – еще и усиления наполнения содержания образовательных программ визуальным представлением информации, включением аудио-, видеоконтента практических занятий, мастер-классов. «Согласно общим закономерностям обучения, между концептуальным обоснованием содержания образования и его методическим компонентом должна быть произведена психологическая, педагогическая и дидактическая переработка материала из научного в учебный» [1, с. 50].

При сочетании дистанционной образовательной формы с практико-ориентированной направленностью образовательных программ стало актуальным и методическое сопровождение хода обучения слушателя не только по его завершению, но и за рамками курсов. По каждой реализу-

емой образовательной программе профессорско-преподавательским составом вуза для слушателей были разработаны и предложены методические разработки (рекомендации, сценарии, проекты, комплексы заданий и пр.) по конкретным проблемам курса. Эта возможность, по отзывам слушателей, была преимущественным показателем ценности курсов для их практической деятельности. Показателем высокого качества организации работы и актуальности содержания образовательных программ выступают результаты опросов и положительных отзывов не только слушателей, но и руководителей организаций, направивших своих сотрудников на участие в курсах повышения квалификации по федеральному проекту «Творческие люди», и руководителей органов исполнительной власти субъектов Российской Федерации [7].

Таким образом, представленные организационно-педагогические и дидактические условия способствуют востребованности образовательных программ дополнительного профессионального образования Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров сферы культуры КемГИК.

Вместе с тем анализируемые педагогические условия из числа организационно-педагогических и дидактических не являются исчерпывающими, не претендуют на полноту и требуют продолжения изучения.

Литература

1. Григоренко Н. Н. Междисциплинарная интеграция в подготовке студентов вуза культуры: психолого-педагогические обоснования [Электронный ресурс] // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – № 6 (73). – С. 49–51.
2. Дмитриева В. С. Организационно-педагогические условия развития современного дополнительного профессионального образования [Электронный ресурс]. – URL: https://www.dissercat.com/content/organizatsionno-pedagogicheskie-usloviya-razvitiya-sovremennogo-dopolnitelnogo-professionaln.
3. Дочкин С. А. Организационно-педагогические условия, обеспечивающие модернизацию дополнительного профессионального образования [Электронный ресурс] // Научное обеспечение системы повышения квалификации кадров. – 2010. – № 1 (3). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/organizatsionno-pedagogicheskie-usloviya-obespechivayuschie-modernizatsiyu-dopolnitelnogo-professionalnogo-obrazovaniya/viewer.
4. Калиш И. В. Организационно-педагогические условия повышения квалификации педагога дополнительного образования [Электронный ресурс]. – URL: https://www.dissercat.com/content/organizatsionno-pedagogicheskie-usloviya-povysheniya-kvalifikatsii-pedagoga-dopolnitelnogo-o.
5. Морозова О. П. Организационно-педагогические условия обеспечения конкурентоспособности дополнительных профессиональных программ на рынке образовательных услуг [Электронный ресурс]. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=25926926.
6. Низамова Ч. И., Добротворская С. Г. Анализ и уточнение дефиниции и классификационных групп педагогических условий [Электронный ресурс] // Научные ведомости Белгородского государственного университета. – 2019. – 38 (4). – С. 623–628. – URL: http://nv.bsu.edu.ru/upload/iblock/062/623-628.pdf.
7. Официальный сайт Кемеровского государственного института культуры [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kemguki.ru/cnoipk/tl.
8. Приказ Министерства культуры РФ от 1 июля 2019 года № 880 «Об утверждении Концепции создания и функционирования центров непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры» [Электронный ресурс]. – URL: http://base.garant.ru/73504637/#ixzz6dflY973N.
9. Указ Президента Российской Федерации «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» от 07.05.2018 № 204 [Электронный ресурс]. – URL: http://kremlin.ru/events/president/news/57425.
10. Чурекова Т. М., Москаленко И. В. Формирование нравственных ценностей в аспекте феноменологической педагогики [Электронный ресурс] // Сибирский педагогический журнал. – 2013. – № 3. – С. 57–62. – URL: https://www.elibrary.ru/contents.asp?id=33834600.
11. Шунков А. В., Черданцева А. А., Пономарев В. Д. Наука и инновации как интеллектуальный ресурс вуза в профессиональной подготовке кадров культуры и искусства [Электронный ресурс] // Культура России, основанная на знаниях: традиции и инновации подготовки кадров в сфере культуры и искусства. – Кемерово: КемГИК, 2019. – С. 107–122. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41188304&.

References

1. Grigorenko N.N. Mezhdistsiplinarnaya integratsiya v podgotovke studentov vuza kul'tury: psikhologo-pedagogicheskie obosnovaniya [Interdisciplinary integration in the preparation of students of the university of culture: psychological and pedagogical substantiations]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2018, no. 6 (73), pp. 49-51. (In Russ.).
2. Dmitrieva V.S. *Organizatsionno-pedagogicheskie usloviya razvitiya sovremennogo dopolnitel'nogo professional'nogo obrazovaniya [Organizational and pedagogical conditions for the development of modern additional professional education]*. (In Russ.). Available at: https://www.dissercat.com/content/organizatsionno-pedagogicheskie-usloviya-razvitiya-sovremennogo-dopolnitelnogo-professionaln.
3. Dochkin S.A. Organizatsionno-pedagogicheskie usloviya, obespechivayushchie modernizatsiyu dopolnitel'nogo professional'nogo obrazovaniya [Organizational and pedagogical conditions ensuring the modernization of additional vocational education]. *Nauchnoe obespechenie sistemy povysheniya kvalifikatsii kadrov [Scientific support of the system of advanced training of personnel]*, 2010, no. 1 (3). (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/organizatsionno-pedagogicheskie-usloviya-obespechivayuschie-modernizatsiyu-dopolnitelnogo-professionalnogo-obrazovaniya/viewer.
4. Kalish I.V. *Organizatsionno-pedagogicheskie usloviya povysheniya kvalifikatsii pedagoga dopolnitel'nogo obrazovaniya [Organizational and pedagogical conditions for advanced training of a teacher of additional education]*. (In Russ.). Available at: https://www.dissercat.com/content/organizatsionno-pedagogicheskie-usloviya-povysheniya-kvalifikatsii-pedagoga-dopolnitelnogo-o.
5. Morozova O.P. *Organizatsionno-pedagogicheskie usloviya obespecheniya konkurentosposobnosti dopolnitel'nykh professional'nykh programm na rynke obrazovatel'nykh uslug [Organizational and pedagogical conditions for ensuring the competitiveness of additional professional programs on the market of educational services]*. (In Russ.). Available at: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=25926926.
6. Nizamova C.I., Dobrotvorskaya S.G. Analiz i utochnenie definitsii i klassifikatsionnykh grupp pedagogicheskikh usloviy [Analysis and clarification of the definition and classification groups of pedagogical conditions]. *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta [Scientific Bulletin of Belgorod State University]*, 2019, no. 38 (4), pp. 623-628. (In Russ.). Available at: http://nv.bsu.edu.ru/upload/iblock/062/623-628.pdf.
7. *Ofitsial'nyy sayt Kemerovskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Official site of the Kemerovo State Institute of Culture]*. (In Russ.). Available at: http://www.kemguki.ru/cnoipk/tl.
8. *Prikaz Ministerstva kul'tury RF ot 1 iyulya 2019 goda № 880 "Ob utverzhdenii Kontseptsii sozdaniya i funktsionirovaniya tsentrov nepreryvnogo obrazovaniya i povysheniya kvalifikatsii tvorcheskikh i upravlencheskikh kadrov v sfere kul'tury" [Order of the Ministry of Culture of the Russian Federation of July 1, 2019 No. 880 "On approval of the Concept for the creation and functioning of centers of continuous education and advanced training of creative and managerial personnel in the field of culture"]*. (In Russ.). Available at: http://base.garant.ru/73504637/#ixzz6dflY973N.
9. *Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii "O natsional'nykh tselyakh i strategicheskikh zadachakh razvitiya Rossiyskoy Federatsii na period do 2024 goda" ot 07.05.2018 № 204 [Decree of the President of the Russian Federation "On national goals and strategic objectives of the development of the Russian Federation for the period up to 2024" dated 07.05.2018 No. 204]*. (In Russ.). Available at: http://kremlin.ru/events/president/news/57425.
10. Churekova T.M., Moskalenko I.V. Formirovanie nravstvennykh tsennostey v aspekte fenomenologicheskoy pedagogiki [Formation of moral values in the aspect of phenomenological pedagogy]. *Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal [Siberian pedagogical journal]*, 2013, no. 3, pp. 57-62. (In Russ.). Available at: https://www.elibrary.ru/contents.asp?id=33834600.
11. Shunkov A.V., Cherdantseva A.A., Ponomarev V.D. Nauka i innovatsii kak intellektual'nyy resurs vuza v professional'noy podgotovke kadrov kul'tury i iskusstva [Science and innovation as an intellectual resource of a university in professional training of culture and art personnel]. *Kul'tura Rossii, osnovannaya na znaniyakh: traditsii i innovatsii podgotovki kadrov v sfere kul'tury i iskusstva [Culture of Russia, based on knowledge: traditions and innovations of training personnel in the field of culture and art]*. Kemerovo, KemGIK Publ., 2019. pp. 107-122. (In Russ.). Available at: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41188304&.

УДК 379.981

РЕЗУЛЬТАТЫ ВНЕДРЕНИЯ МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ РЕГИОНА

Юдина Анна Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, декан факультета социально-культурных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: yudinaannaivanovna@mail.ru

Бабарыкина Наталья Владимировна, старший преподаватель, кафедра социально-культурной деятельности, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: www.n.babarykina@mail.ru

В статье авторами изложены результаты научного исследования особенностей развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи посредством использования педагогического инструментария социально-культурной деятельности – авторской структурно-функциональной модели и разработанной на ее основе социально-культурной программы развития этнокультурных ценностей молодежи. Данная программа была апробирована в деятельности клуба ЮНЕСКО в Алтайском государственном институте культуры. Авторами рассмотрено научное понятие «моделирование», описываются этапы реализации структурно-функциональной модели развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи на территории Алтайского края, проводится анализ ее внедрения. В основе структурно-функциональной модели лежат критерии и компоненты, которые отражают уровень сформированности этнокультурных ценностей студенческой молодежи. Представленная авторами модель – это структура, целостная совокупность социально-культурных практик, состоящих из педагогических методов, приемов, средств, технологий, ресурсов, взаимосвязанных и взаимообусловленных, ориентированных на организацию целенаправленного и формирующего педагогического воздействия. Выбор данного типа модели обусловлен ее возможностью прогнозировать развитие этнокультурных ценностей студенческой молодежи средствами социально-культурной деятельности, своевременно координировать и совершенствовать пути реализации представленной модели.

Структурно-функциональная модель, предложенная авторами, реализуется через внедрение программы «Этномир» в деятельность клуба ЮНЕСКО, созданного на базе Алтайского государственного института культуры. Внедрение программы было организовано на основе вовлечения студенческой молодежи в различные социально-культурные практики, направленные на развитие этнокультурных ценностей молодежи в условиях многонационального региона. Педагогический эксперимент был проведен на базе Алтайского государственного института культуры.

Ключевые слова: модель, моделирование, научное моделирование, педагогическое моделирование, структурно-функциональная модель, этнокультурные ценности.

RESULTS OF IMPLEMENTATION OF THE MODEL OF DEVELOPMENT OF ETHNOCULTURAL VALUES OF STUDENT YOUTH IN THE SOCIAL AND CULTURAL ENVIRONMENT OF THE REGION

Yudina Anna Ivanovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Dean of the Faculty of Socio-cultural Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Fedration). E-mail: yudinaannai vanovna@mail.ru

Babarykina Natalya Vladimirovna, Sr Instructor, Department of Social and Cultural Activities, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: www.n.babarykina@mail.ru

In a scientific article, the authors set out the results of a scientific study of the development of ethnocultural values of student youth. They used pedagogical tools of socio-cultural activities as the author's model.

A program for the development of ethnic and cultural values of youth has been developed. This program was tested in the activities of the UNESCO Club at the Altai State Institute of Culture. The authors considered the scientific concept of "modeling", studied the stages of implementation of the structural and functional model of the development of ethnocultural values of student youth in the Altai Territory. An analysis of its implementation is carried out. The structural-functional model is based on criteria and components that reflect the level of formation of ethnocultural values of student youth. This model is a set of socio-cultural practices. They consist of pedagogical methods, techniques, tools, technologies. All resources are aimed at organizing the targeted and formative pedagogical impact. The choice of this type of model is due to its ability to predict the development of ethnocultural values of student youth by means of social and cultural activity. The structural and functional model proposed by the authors is implemented through the introduction of the Ethno-World Program into the activities of the UNESCO Club created on the basis of the Altai State Institute of Culture. The implementation of the program was organized on the basis of involving student youth in various socio-cultural practices aimed at developing the ethnocultural values of youth in a multinational region. The pedagogical experiment was carried out on the basis of the Altai State Institute of Culture.

Keywords: model, modeling, scientific modeling, pedagogical modeling, structural and functional model, ethno-cultural values.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-295-302

Современная социально-культурная ситуация в России характеризуется актуализацией интереса к проблеме сохранения и освоения этнокультурных ценностей как основы формирования устойчивого развития и обеспечения духовно-культурного единства многонационального общества. Обострение этнокультурных противоречий в различных регионах мира, проблематичность реализации политики мультикультурализма в европейском сообществе ставят задачу – не ограничиваться только признанием за каждым этносом права на сохранение культурной самобытности, диктуют необходимость повышать роль социальных институтов в развитии этнокультурных ценностей [10, с. 654].

Социально-культурная деятельность как системно организованный тип многофункциональной, социально ориентированной, педагогически направленной деятельности, охватывающий различные сферы жизни человека, обладает потенциалом включения различных социально-демографических групп, субкультур, сообществ в контекст этнических культур с целью освоения, сохранения, развития, трансляции этнокультурных ценностей. Студенческая молодежь, являясь наиболее динамичной, социально активной, прогрессивной частью общества при определенных социально-педагогических условиях, организуемых посредством технологий социально-культурной деятельности, может выступать субъектом данного процесса [12].

Социально-культурное пространство Алтайского края исторически формировалось как единство многообразия этнических, национальных культур. В настоящее время в регионе проживает более 80 национальностей и народностей. Также необходимо учитывать временное пребывание (вузовское обучение) на территории региона студенческой молодежи стран евразийского содружества. Соответственно, основными задачами культурной политики края является этнокультурное воспитание молодежи и регулирование межэтнических отношений средствами социально-культурной деятельности. Данные направления рассматриваются как приоритетные в обеспечении устойчивого развития региона [7]. Процесс развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи должен происходить в единстве с воспитанием толерантного отношения, уважения и понимания этнокультурного разнообразия, способности к диалогу культур.

В ходе исследования основным научным методом, который определил выбор комплекса средств, форм и методов социально-культурной деятельности в организации педагогического процесса и создания социально-культурных условий развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи, нами был выбран метод моделирования.

Метод моделирования широко применяется в различных областях естественно-научного, социально-гуманитарного, социально-педагогическо-

го знания [11, с. 29; 9, с. 8, 23; 3, с. 49; 6, с. 29]. В контексте социально-гуманитарного знания метод моделирования понимается как аналитический метод научного исследования, представляю-щий собой идеальный объект (конструкт), который включает комплекс характеристик «той или иной части действительности» [8, с. 8], где идеальное представление об объекте коррелирует с фактом наличного состояния объекта. Модель воспроизводит характеристики изучаемого объекта [6, с. 29] и создается с целью не только его исследования, но и изменения, что присуще специфике социально-педагогических наук, в том числе социально-культурной деятельности. Поэтому специфика, закономерности, сложившийся опыт педагогического моделирования является методологической базой нашего исследования, так как социально-культурная деятельность прежде всего педагогическая система, представляющая направленное педагогическое воздействие и вместе с тем взаимодействующая со стихийными процессами социализации и инкультурации.

Разработанная нами модель развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи средствами социально-культурной деятельности, с одной стороны, – теоретический конструкт, «воспроизводящий характеристики изучаемого объекта», с другой – это способ разработки и обоснования возможности создания оптимальных, с педагогической точки зрения, условий для освоения студенческой молодежью этнокультурного ценностного потенциала, включения его в свою личностную систему ценностей в соотнесении с ценностной установкой толерантности и направленности на позицию диалога культур в контексте социально-культурной практики региона. Научный подход, применяемый в нашем исследовании, согласуется с наработанным исследовательским потенциалом в данной области. Так, например, Ю. К. Бабанский, рассматривая процесс педагогического моделирования, подчеркивает, что моделирование не следует применять «изолированно от других методов научного познания. Сама гипотеза, выдвигаемая в начале экспериментальной работы, воплощает некоторое модельное представление о ходе предполагаемой работы и её результатах» [3, с. 168]. Соответственно, задача исследователя в области социально-педагогических наук не ограничивается только построением идеального конструкта-модели, необходимо апробировать на практике предполагаемую гипотетически возможность решения данной проблемы, которая в ситуации перевода ее в педагогическую (социально-культурную) плоскость предполагает выход в наличное социально-культурное пространство с последующей диагностикой полученных результатов.

Структурно-функциональная модель развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи представляет собой структуру, целостную совокупность социально-культурных практик, состоящих из педагогических методов, приемов, средств, технологий, ресурсов, взаимосвязанных и взаимообусловленных, направленных на организацию целенаправленного и формирующего педагогического воздействия.

Выбор данного типа модели обусловлен ее возможностью прогнозировать развитие этнокультурных ценностей студенческой молодежи средствами социально-культурной деятельности, своевременно координировать и совершенствовать пути реализации представленной модели.

Разработанный нами научный инструментарий позволяет объективно оценить качественные и количественные результаты реализации модели. Для достоверного получения результатов исследования нами были определены критерии развития этнокультурных ценностей, которые были включены в структуру модели. Критерии развития этнокультурных ценностей – результат анализа и обобщения современных педагогических исследований и достижений в области теории и практики социально-культурной деятельности:

– критерий познавательного и коммунитивного намерения, выражающийся в проявлении интереса к межэтническому взаимодействию для достижения какой-либо цели или реализации проекта, умении мотивировать собеседника к общению, адекватном поведении на фоне сложившейся межкультурной ситуации, удовлетворенности результатом коммуникации;

– критерий психоэмоционального состояния – способность к сопереживанию, уважению к себе и признание значимости другого человека как носителя определенного типа культуры, способность контролировать свое эмоциональное состояние, адекватное восприятие культурных

различий и специфических признаков, а также способность обеспечить продуктивную обратную связь другим участникам коммуникации;

– критерий коммуникативного поведения – знание норм и этикета представителей различных этносов, умение принимать специфические национально-культурные нормы поведения, способность использования вербальных и невербальных форм коммуникации.

Каждый из критериев раскрывает разные стороны развития этнокультурных ценностей молодежи, что позволяет наиболее точно определить уровень их сформированности.

Данная модель определила основные этапы исследования, логику построения социально-культурной программы с последующим выходом на педагогический эксперимент, который представлял собой способ апробации авторской гипотезы по созданию оптимальной социально-культурной среды, направленной на развитие этнокультурных ценностей и толерантного мировосприятия студенческой молодежи.

Первый этап исследования носил теоретический характер, был направлен на изучение и определение теоретико-методологических основ социально-гуманитарного, социокультурного подходов к проблеме развитие ценностных представлений личности, в том числе в области этнокультурного наследия; разработке научного аппарата, оформлению теоретической части исследования, проектированию опытно-экспериментальной работы. В рамках данного этапа устанавливалась степень разработанности проблемы и взаимосвязи с различными областями социально-гуманитарных наук (культурологией, этнологией, социологией, психологией и т. д.), педагогикой, теорией и практикой социально-культурной деятельности. На этом этапе проводился констатирующий эксперимент, в процессе которого осуществлялось решение следующих задач:

– разработка критериев развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи (вышеуказанных), содержание которых определялось компонентами структурно-функциональной модели: когнитивный, аксиологический, рефлексивный и деятельностный компоненты;

– определение контрольной и экспериментальных групп в среде студенческой молодежи (в исследование были вовлечены студенты Алтайского государственного института культуры, Алтайского государственного технического университета, Алтайского государственного аграрного университета, Алтайского государственного педагогического университета и Алтайского государственного университета);

– выбор методики научного исследования: определение принципов и обоснование педагогического инструментария;

– диагностика и определение уровней развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи.

Второй этап исследования включал подготовку и проведение формирующего эксперимента, который был направлен на реализацию цели исследования – развитие этнокультурных ценностей студенческой молодежи средствами социально-культурной деятельности с последующей проверкой эффективности структурно-функциональной модели путем ее апробации в практику социально-культурной деятельности. На данном этапе проходила разработка социально-культурной программы развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи «Этномир» [1; 5], основу которой составил кластерный подход, объединяющий усилия учреждений культуры, образования и общественных организаций по развитию этнокультурных ценностей студенческой молодежи. Данная программа была внедрена в период 2018–2019 годов в деятельность клуба ЮНЕСКО, созданного на базе Алтайского государственного института культуры. В реализации программы приняли участие: алтайские краевые общественные организации, в частности, «Ассоциация национально-культурных объединений» (в нее входят русские, азербайджанцы, ненцы, татары, узбеки, литовцы, чеченцы, алтайцы, поляки, кумандинцы, уйгуры, башкиры, белорусы и др.); этнокультурные центры уйгурской, мордовской, алтайской культур; две Алтайские краевые общественные организации армянской культуры – «Армянский культурный центр» и «Союз армян Алтайского края»; Государственное учреждение культуры «Алтайский краевой Российско-Немецкий Дом» и др. [4].

Третий этап заключался в обработке полученных данных, сопоставлении с выдвинутой целью исследования, описанием процесса и результатов эксперимента, их качественном, количественном

и сравнительном анализе и описании динамики процесса, теоретическом осмыслении результатов эксперимента и описании основных выводов, концептуальном оформлении полученных данных. Использовались следующие научные методы: математические методы анализа и обработки данных, статистические методы анализа количественных показателей, методы синтеза, анализа, индукции, дедукции. Таким образом, процесс реализации авторской структурно-функциональной модели состоял из трех основных этапов: констатирующего, формирующего и итогово-диагностического [5].

Остановимся на третьем этапе структурно-функциональной модели развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи и рассмотрим его подробнее.

В эксперименте приняли участие студенты и преподаватели вузов г. Барнаула, принадлежащие к различным этническим группам, этносам и национальностям, специалисты и эксперты, занимающиеся изучением данной проблемы, а также представители и члены общественных организаций. Среди них были выделены контрольная группа (КГ) и две экспериментальные группы (ЭГ-1, ЭГ-2). В КГ входили студенты разных вузов, которые характеризовались пассивностью и эпизодичностью участия в мероприятиях программы. ЭГ-1 и ЭГ-2 – студенты, которые являлись инициаторами, организаторами и активными участниками мероприятий, проводимых в ходе эксперимента, то есть субъектом социально-культурной деятельности – источником организационно-педагогического воздействия на аудиторию.

Диагностика проводилась в режиме онлайн, через приложение Google Формы. Данное приложение позволило увидеть результаты исследования как в целом, так и по каждому участнику отдельно.

Блоки используемой методики были распределены в соответствии с критериями. При анализе результатов мы учитывали шкалу уровней оценки: 0–20 % – низкий; 21–40 % – ниже среднего; 41–60 % – средний; 61–80 % – выше среднего; 81–100 % – высокий.

Проведя сравнительный анализ двух замеров, мы выявили следующие тенденции: самые значительные изменения по всем критериям произошли в ЭГ-1. Самые незначительные изменения мы видим у КГ. В ЭГ-2 тоже произошли изменения, однако они не настолько результативны, как в ЭГ-1, но все же выше, чем в КГ.

Результаты КГ объясняются тем, что, даже не подвергаясь активному привлечению к творческой, научной и общественной жизни в ходе эксперимента, студенты данной группы так или иначе провели достаточное количество времени в обстановке многонационального общества. Они узнавали нормы, традиции, налаживали общение с представителями различных этносов.

Результаты ЭГ-2 объясняются тем, что уровень готовности к межэтническому взаимодействию по данным первого замера был изначально выше среднего, так как участники группы являются студентами вуза культуры, обучающимися по направлению подготовки «Социально-культурная деятельность». Образовательные программы подготовки бакалавров этого направления включают дисциплины, направленные на изучение традиций и культуры различных этносов.

Самые заметные результаты были получены после анализа данных по ЭГ-1, в состав которой вошли студенты, обучающиеся по направлению подготовки «Социально-культурная деятельность». Так как данная студенческая молодежь была вовлечена в образовательную, научную, социальную и культурную деятельность, мы выявили тенденцию переходов от низкого уровня или ниже среднего к среднему и в ряде случаев к уровню выше среднего и высокому. Для определения уровня развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи необходимо обратиться к описанию компонентов, заложенных в структурно-функциональной модели, и сопоставить их с соответствующими критериями, так как для каждого компонента был определен критерий, наиболее четко его характеризующий и позволяющий исследователю сделать заключение об уровне сформированности того или иного компонента.

Когнитивный компонент – результат практической и познавательной деятельности человека, отражает уровень овладения объективными законами природы, общества и мышления, достигнутый людьми на данном этапе их исторического развития. Соответствующий ему критерий – критерий познавательного и коммуникативного намерения.

Оценка уровня развития этнокультурных ценностей по аксиологическому компоненту проводилась путем осознания ценностного отношения к обществу, человеку, к себе, деятельности, природе через проявление роли и места этнокультурных ценностей в аксиологии молодого человека. Оценка уровня осуществлялась с использованием критерия психоэмоционального состояния.

Рефлексивный компонент определяется степенью готовности к установлению межличностных контактов в культурной среде представителей различных этносов, наличием культуры межличностного общения и умения организовать и вести культурный диалог.

Деятельностный компонент определяется системой потребностей человека. В основе этнических ценностей, определяющих деятельность, лежат потребности, которые в целом зависят от уровня развития данного общества, а также от специфических условий, созданных субъектами деятельности.

В ходе опытно-экспериментальной работы, при определении уровня развития этнокультурных ценностей, нами был применен метод экспертных оценок, оценок в группе и самооценок, согласно которым проводилось определение исследуемых параметров в контрольной и экспериментальных группах. Итоговый результат определялся по адекватности минимальных самооценок и оценок экспертов.

Из проведенного нами анализа результата по каждому компоненту необходимо отметить, что по итогам первого замера по когнитивному компонету, блока «знание» у студенческой молодежи ЭГ-1, ЭГ-2 и КГ недостаточный уровень знаний своей культуры, традиций, этнических, ценностных представлений (23,1; 20; 16,8); по итогам вторичного замера уровень, соответствующий когнитивному компоненту, повысился у ЭГ-1 и ЭГ-2 – достаточный (27,7; 25), у КГ – уровень остался на недопустимом значении, однако следует отметить, что числовые показатели в данной группе изменились в большую сторону (17,3). Анализ замера развития этнокультурных ценностей по аксиологическому компоненту, блока «отношение» показал одинаковый уровень в результате первичного и вторичного замеров в ЭГ-1 и ЭГ-2 – достаточный (25,7–32,5; 25,4–29), в КГ на недостаточном уровне развития ценностного отношения к своей культуре (19,1–20,6), хотя числовой показатель увеличивается во всех группах.

По рефлексивному компоненту первичный замер показал недостаточный уровень по всем группам (16,1; 20,5; 20,4). По итогам вторичного замера мы наблюдаем на рефлексивном компоненте готовность студенческой молодежи к межкультурному взаимодействию, существенные повышения до достаточного уровня в ЭГ-1 и ЭГ-2 (29,2 и 26,8), уровень в КГ остался прежним, но изменился в большую сторону в числовом значении (18,8). Подводя итог анализу деятельностного компонента, необходимо отметить существенную динамику уровня развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи ЭГ-1, ЭГ-2. После первичного замера все группы находились на недостаточном уровне; программы этнокультурной направленности не вызывали активный интерес у студенческой молодежи, следовательно, уровень участия был невысоким (18,08; 18,6; 20,7). В ходе эксперимента после проведения вторичного замера в ЭГ-1 – оптимальный уровень (31,3), в ЭГ-2 и КГ уровень остался прежним, но числовое значение увеличилось (19,2; 22,8). Такие изменения связаны с тем, что группа ЭГ-1 была активно включена в деятельность социально-культурных практик, представленных нами в структурно-функциональной модели развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи. Менее результативными являются показатели у студентов группы ЭГ-2, так как студенческая молодежь этой группы лишь принимала участие в реализации социально-культурных практик, и незначительные изменения роста этнокультурных ценностей наблюдаются у группы КГ, где студенческая молодежь выступала в качестве пассивных участников. Стоит отметить, что процентные показатели результатов у студенческой молодежи групп ЭГ-2 и КГ незначительны. Нами установлено, что рост обобщенных показателей по развитию этнокультурных ценностей студенческой молодежи стал выше после внедрения предложенной нами структурно-функциональной модели развития этнокультурных ценностей и реализации ее с помощью программы развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи «Этномир», что свидетельствует о продуктивном

развитии этнокультурных ценностей в учебно-творческом образовательном процессе.

Таким образом, оценка результатов опытно-эксперементальной работы по реализации структурно-функциональной модели развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи средствами социально-культурной деятельности достаточно результативно способствует решению задачи по развитию этнокультурных ценностей студенческой молодежи, что позволяет сделать вывод о высокой результативности проведенного эксперимента.

Литература

1. Алтайский государственный институт культуры [Электронный ресурс]. – URL: http://agik22.ru (дата обращения: 03.05.2017).
2. Архангельский С. И. Лекции по научной организации учебного процесса в высшей школе. – М., 1989. – 134 с.
3. Бабанский Ю. К. Методы обучения в современной общеобразовательной школе. – М.: Просвещение, 1985. – 208 с.
4. Бабарыкина Н. В. Культурный кластер как средство развития этнокультурных ценностей студенческой молодежи // Вест. Москов. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 3. – С. 175–180.
5. Бабарыкина Н. В. Этнокультурные ценности студенческой молодёжи как социальное явление // Kant. – 2019. – № 2 (31). – С. 10–13.
6. Михеев В. И. Моделирование и методы измерений в педагогике. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: УРСС, 2004. – 196 с.
7. Официальный сайт Алтайского края [Электронный ресурс]. – URL: https://www.altairegion22.ru (дата обращения: 11.09.2020).
8. Платонова Р. И. Моделирование в научно-педагогических исследованиях // Азимут научных исследований: педагогика и психология. – 2017. – Т. 6, № 3 (20).
9. Суходольский Г. В. Структурно-алгоритмический анализ и синтез деятельности. – Л., 1976. – 120 с.
10. Шевцова А. В. Национальная идентичность как социокультурный феномен // Обсерватория культуры. – 2017. – Т. 14, № 6. – С. 653–661.
11. Штофф В. А. Моделирование и философия. – М.: Наука, 1996. – 302 с.
12. Юдина А. И., Филиппова О. А. Формирование социально-культурной толерантности студенческой молодежи в образовательной среде вуза // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – № 5 (54). – С. 168–171.

References

1. *Altayskiy gosudarstvennyy institut kul'tury [Altai State Institute of Culture]*. (In Russ.). Available at: http://agik22.ru (accessed 03.05.2017).
2. Arkhangelskiy S.I. *Lektsii po nauchnoy organizatsii uchebnogo protsessa v vysshey shkole [Lectures on the scientific organization of the educational process in higher education]*. Moscow, 1989. 134 p. (In Russ.).
3. Babanskiy Yu.K. *Metody obucheniya v sovremennoy obshcheobrazovatel'noy shkole [Teaching methods in a modern secondary school]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1985. 208 p. (In Russ.).
4. Babarykina N.V. Kul'turnyy klaster kak sredstvo razvitiya etnokul'turnykh tsennostey studencheskoy molodezhi [Cultural cluster as a means of developing ethnocultural values of student youth]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 3, pp. 175-180. (In Russ.).
5. Babarykina N.V. Etnokul'turnye tsennosti studencheskoy molodezhi kak sotsial'noe yavlenie [Ethnocultural values of student youth as a social phenomenon]. *Kant*, 2019, no. 2 (31), pp. 10-13. (In Russ.).
6. Mikheev V.I. *Modelirovanie i metody izmereniy v pedagogike [Modeling and measurement methods in pedagogy]*. Moscow, URSS Publ., 2004. 196 p. (In Russ.).
7. *Ofitsial'nyy sayt Altayskogo kraya [Official Site of the Altai Territory]*. (In Russ.). Available at: https://www.altairegion22.ru (accessed 11.09.2020).
8. Platonova R.I. Modelirovanie v nauchno-pedagogicheskikh issledovaniyakh [Modeling in scientific and pedagogical research]. *Azimut nauchnykh issledovaniy: pedagogika i psikhologiya [Structural-algorithmic analysis and synthesis of activity]*, 2017, vol. 6, no. 3 (20). (In Russ.).
9. Sukhodol'skiy G.V. *Strukturno-algoritmicheskiy analiz i sintez deyatel'nosti [National identity as a socio-cultural phenomenon]*. Leningrad, 1976. 120 p. (In Russ.).

10. Shevtsova A.V. Natsional'naya identichnost' kak sotsiokul'turnyy fenomen [National identity as a socio-cultural phenomenon]. *Observatoriya kul'tury [Observatory of culture]*, 2017, vol. 14, no. 6, pp. 653-661. (In Russ.).
11. Shtoff V.A. *Modelirovanie i filosofiya [Modeling and philosophy]*. Moscow, Nauka Publ., 1996. 302 p. (In Russ.).
12. Yudina A.I., Filippova O.A. Formirovanie sotsial'no-kul'turnoy tolerantnosti studencheskoy molodezhi v obrazovatel'noy srede vuza [Formation of social and cultural tolerance of student youth in the educational environment of the university]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2015, no. 5 (54), pp. 168-171. (In Russ.).

УДК 378:02

КАДРОВАЯ ОБЕСПЕЧЕННОСТЬ БИБЛИОТЕК СИБИРСКИХ РЕГИОНОВ И СТРАТЕГИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ФАКУЛЬТЕТА ИНФОРМАЦИОННЫХ И БИБЛИОТЕЧНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

Морева Ольга Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры технологии документальных коммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: on_moreva@mail.ru

В статье рассматриваются проблемы обеспеченности библиотек специалистами с высшим библиотечным образованием и возможности их решения за счет расширения подготовки библиотечных кадров в вузах культуры. Проведен анализ данных государственных статистических отчетов по форме 6-НК о кадрах общедоступных библиотек пяти регионов: Кемеровской, Новосибирской и Томской областей, Красноярского края и Республики Хакасия, выявлена образовательная и возрастная структура кадрового состава государственных и муниципальных библиотек. Проанализированы статистические данные об образовательном уровне кадров вузовских библиотек, представленные методическим объединением библиотек вузов Западной Сибири. Анализ показал низкий уровень обеспеченности выпускниками высшей библиотечной школы почти всех библиотек рассматриваемых сибирских регионов. Исключение составляют только областные библиотеки Кузбасса, которые являются давними и надежными партнерами факультета информационных и библиотечных технологий КемГИК и постоянными базами практики студентов очной формы обучения. Для дальнейшего совершенствования образовательных программ, долгосрочного планирования и оптимальной организации подготовки библиотечных кадров в КемГИК необходимо использовать стратегию развития образовательных услуг, ориентируясь на три категории библиотечных кадров: 1) работников с общим средним и непрофильным средним специальным образованием, которых следует привлекать к обучению на основе полной программы бакалавриата; 2) специалистов со средним библиотечным образованием с обучением по сокращенной программе бакалавриата; 3) сотрудников с высшим небиблиотечным образованием, для которых, помимо магистерских программ, следует адаптировать и программу бакалавриата с упором на изучение специальных дисциплин. В территориальном плане необходимо применять стратегии усиления своих позиций на рынке образовательных услуг Кемеровской области, а также стратегии расширения географических границ рынка своих услуг за счет других сибирских регионов, активно вовлекая в партнерские взаимодействия государственные и муниципальные библиотеки Новосибирской и Томской областей, где подготовка по направлению «Библиотечно-информационная деятельность» на бюджетной основе не ведется уже несколько лет.

Ключевые слова: библиотечные кадры, библиотеки Сибири, высшее библиотечное образование, факультет информационных и библиотечных технологий, Кемеровский государственный институт культуры, стратегии подготовки библиотечных кадров.

HUMAN RESOURCES OF LIBRARIES IN THE SIBERIAN REGIONS AND STRATEGIC PROSPECTS OF THE FACULTY OF INFORMATION AND LIBRARY TECHNOLOGIES OF THE KEMEROVO STATE INSTITUTE OF CULTURE

Moreva Olga Nikolaevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Documentary Communications Technology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: on_moreva@mail.ru

The article considers the problems of providing libraries with specialists with higher library education and the possibilities of solving them by expanding the training of library personnel in higher education institutions of culture. The analysis of statistical data on the educational and age structure of the personnel of state, municipal and University libraries of five Siberian regions. The analysis showed a low level of library provision for graduates of the higher library school of almost all libraries in the Siberian regions under consideration. To further improve educational programs, long-term planning and the optimal organization of training of library staff at KemGIK, it is necessary to use a strategy for the development of educational services, focusing on three categories of library staff: 1) employees with general secondary and non-specialized secondary special education who should be involved in training on the basis of a full bachelor's degree program; 2) specialists with secondary library education with training on a reduced bachelor's degree program; 3) employees with higher non-library education, in addition to Master's programs, it is necessary to adapt the Bachelor's program with an emphasis on the study of special disciplines. In territorial terms, it is necessary to apply strategies to strengthen their positions in the educational services market of Kemerovo Region, as well as strategies to expand the geographical boundaries of the market for their services at the expense of other Siberian regions, actively involving the state and municipal libraries of Novosibirsk and Tomsk Regions, where training in the direction of "Library and Information Activities" on a budget basis has not been conducted for several years.

Keywords: library personnel, libraries of Siberia, higher library education, Faculty of Information and Library Technologies, Kemerovo State University of Culture, library training strategies.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-302-310

Проблемная ситуация. В условиях постоянной модернизации на базе цифровых технологий, которую в настоящее время переживают библиотеки, актуализируется проблема их обеспеченности высококвалифицированными кадрами, имеющими библиотечную профессиональную подготовку и способными к адаптации к новым реалиям и к управлению инновационными процессами в библиотечной сфере. Поэтому кадровый вопрос является одним из ключевых в стратегии развития библиотечной отрасли в XXI веке [9, с. 197].

К сожалению, среди кадровых проблем библиотек сегодня выделяются две наиболее острые: 1) старение библиотечных коллективов; 2) недостаток молодых специалистов с библиотечным образованием, который компенсируется кадрами с небиблиотечным (высшим и средним специальным) и/или вообще с общим средним образованием [13, с. 57]. Если первая проблема приводит к замедлению инновационных процессов в библиотеках, то вторая – к снижению их качества, так же как и качества всех продуктов и услуг библиотеки. Увеличение доли в библиотеках непрофильных специалистов, не имеющих системного библиотечного образования и сформированного библиотечного профессионального сознания, выступает угрозой для библиотечного социального института, переживающего свой экзистенциональный кризис, когда ставится вопрос о его существовании в будущем [8, с. 185–186].

Решение этой проблемы через систему дополнительного образования и повышения квалификации не принесет необходимого эффекта, поскольку частичная переподготовка не дает целостного видения библиотечных процессов и

не способна формировать специфическое профессиональное мышление, которое отличает библиотечных специалистов и которое необходимо в период непрерывных трансформаций библиотечно-информационных технологий. Кроме того, в нашей стране существует незначительное число библиотечных центров переподготовки кадров и их мощности достаточно лишь на несколько десятков библиотечных сотрудников в год [7, с. 32]. Поэтому ключевую роль в решении этой проблемы могут сыграть вузы культуры, осуществляющие обучение библиотечных специалистов по современным профессиональным стандартам, обеспечивающим качественное системное профильное образование.

Однако современная высшая библиотечная школа также испытывает серьезные трудности [6, с. 119]. Они связаны с падением в условиях рыночной экономики и без того невысокого престижа библиотечной профессии; с введением в качестве основного профильного экзамена ЕГЭ по литературе, который выбирают очень немногие выпускники школ; с «демографической ямой», следствием которой является объективно малочисленный контингент абитуриентов; со снизившимся уровнем подготовленности старшеклассников в результате бесконечного реформирования общеобразовательной школы. Низкое качество набора абитуриентов приводит к большому оттоку студентов в процессе обучения [10, с. 69–70]. По оценкам специалистов, количество обучающихся, а следовательно, и выпускников по направлению «Библиотечно-информационная деятельность» за 10 лет снизилось вдвое [11, с. 49]. Это приводит к реорганизациям кафедр и факультетов библиотечного профиля и объединениям их с непрофильными подразделениями, что влечет за собой размывание библиотечного образования. Сокращение контингента студентов в условиях «подушевого финансирования» ведет к урезанию штатов преподавателей, к увеличению учебной нагрузки и количества учебных дисциплин на одного педагога.

Сжимается и само образовательное пространство по библиотечному профилю. В настоящее время в Сибирском регионе подготовку библиотекарей высшей квалификации осуществляют Алтайский, Восточно-Сибирский и Кемеровский государственные институты культуры, Омский и Томский государственные университеты, а также Новосибирский государственный педагогический университет. Однако бюджетные места выделяются только институтам культуры. В непрофильных вузах, к которым относятся классические и педагогические университеты, в последние годы они отсутствуют совсем [1, с. 41–44].

Как видим, проблемная ситуация характеризуется глубоким многосторонним кризисом, преодоление которого требует долгосрочных совместных целенаправленных усилий библиотек, высшей библиотечной школы и органов государственного управления библиотечной отраслью на федеральном и региональном уровнях.

Для определения путей разрешения проблемной ситуации и выработки стратегических направлений развития факультета информационных и библиотечных технологий (ФИБТ) КемГИК необходимо представлять реальную кадровую ситуацию в библиотеках регионов, находящихся в зоне влияния Кемеровского государственного института культуры.

Кадровая ситуация в общедоступных библиотеках сибирских регионов. Для анализа выбраны пять регионов: Кемеровская, Новосибирская, Томская области, Красноярский край и Республика Хакасия. Источниками основных статистических данных о библиотечных кадрах послужили ежегодные аналитические доклады о состоянии деятельности общедоступных библиотек, которые готовят методические службы центральных библиотек субъектов РФ на основе обработки сведений, полученных из государственной статистической отчетности по форме 6-НК [2; 3; 4; 5; 12]. Государственные и муниципальные общедоступные библиотеки составляют ядро региональных библиотечных систем и ориентированы на охват обслуживанием самых широких слоев населения и специалистов своего региона. Их обеспеченность высококвалифицированными библиотечными кадрами задает качественный уровень библиотечной деятельности в регионе в целом.

К настоящему времени не во всех названных регионах такие доклады выставлены по итогам 2019 года, поэтому по Новосибирской, Томской областям и Красноярскому краю использованы данные 2018 года. По нашему мнению, это не может принципиально изменить картину кадровой обеспеченности, поскольку кардинальные про-

цессы в этой сфере происходят довольно медленно и, по нашим оценкам, погрешность может составлять менее 1 %.

Рассмотренные регионы неравноценны по численности библиотечных работников (таблица 1). Лидирует Красноярский край, который является самым большим и по территории, и по количеству муниципальных образований, а потому и количеству общедоступных библиотек. Следующая по численности библиотечных работников Новосибирская область уступает Красноярскому краю в 1,5 раза. Наименее многочисленным по библиотечному персоналу из рассматриваемых регионов является Республика Хакасия, в которой количество библиотекарей государственных и муниципальных библиотек в 6 раз меньше, чем в Красноярском крае. Совокупный состав библиотечных работников по этим типам библиотек во всех регионах составляет 8352 чел.

Таблица 1

Насыщенность специалистов с высшим библиотечным образованием библиотек сибирских регионов

Регион	Численность библиотечного персонала		Численность специалистов с высшим библиотечным образованием	
	Муниципальные б-ки	Региональные б-ки	Муниципальные б-ки	Региональные б-ки
1. Кемеровская область	1648	208	502 30,5 %	136 65,4 %
2. Новосибирская область	1794	262	273 15,2 %	64 24,4 %
3. Томская область	721	143	105 14,6 %	46 32,2 %
4. Красноярский край	2722	320	411 15,1 %	88 27,5 %
5. Республика Хакасия	445	89	49 11 %	31 34,8 %
Всего	**7330**	**1022**	**1340 18,3 %**	**365 35,7 %**

Рассмотрим обеспеченность этих библиотек кадрами ***с высшим библиотечным образованием*** (таблица 1). Общее количество специалистов с высшим библиотечным образованием в государственных и муниципальных библиотеках пяти сибирских регионов составляет 1705 чел., то есть 20 % от их совокупного кадрового состава. Как видим, только каждый пятый библиотечный сотрудник является выпускником высшей библиотечной школы. Как оценивать сложившийся уровень кадровой обеспеченности?

Если рассматривать потребность в библиотечных специалистах высшей квалификации с точки зрения качественного исполнения библиотечно-информационных процессов, то, по нашему мнению, они должны занимать все руководящие библиотечные должности, а также рабочие места, требующие высокого уровня профессиональной обученности, то есть в методической, информационно-библиографической деятельности и в процессах комплектования и каталогизации. Это – необходимый минимум высококвалифицированных профессионалов. В идеале и обслуживание пользователей нуждается в таких специалистах. В этом случае полученный показатель даже с учетом квалификационного разделения труда в крупной библиотеке или муниципальной библиотечной системе следует расценивать как недостаточный.

В муниципальных библиотеках доля специалистов с высшим библиотечным образованием составляет 18,3 %. При этом характерна неравномерность в их дислокации в разных муниципальных образованиях: имеются территории, где в муниципальных библиотечных системах трудится всего 1–2 специалиста с профильным высшим образованием.

Обеспеченность областных, краевых и республиканских библиотек несколько выше – 35,7 %, то есть в среднем более трети библиотечных коллективов имеют высшее библиотечное образование. Однако и здесь реальная насыщенность кадрами с высшим библиотечным образованием существенно отличается в разных регионах.

По обеспеченности выпускниками высшей библиотечной школы лидирует Кемеровская область. Как видно из таблицы 1, в ***муниципальных библиотеках Кузбасса*** трудятся 30,5 % специалистов высшей библиотечной квалификации. Их распространенность между территориями Кузбасса также неравномерна. Средний показатель в остальных регионах Сибири заметно ниже – 14–15 % и даже 11 % в библиотеках муниципалитетов Хакасии.

Кемеровские областные библиотеки имеют сверхвысокий показатель по обеспеченности специалистами с высшим библиотечным образованием – 65,4 %. Это вполне объяснимо, так как они на протяжении многих лет являются надежными и постоянными партнерами факультета информационных и библиотечных технологий КемГИК, базами производственных практик и потому находятся в наилучших условиях для отбора наиболее подготовленных выпускников очной формы обучения. В центральных библиотеках остальных регионов укомплектованность высококвалифицированными библиотечными кадрами колеблется в основном в пределах 27–34 %, наименьшим показателем характеризуются областные библиотеки Новосибирской области – 24,4 %.

Как видим, ситуация с обеспеченностью библиотечными специалистами высшей квалификации в библиотеках Сибирского региона не является благополучной, открывая перед факультетом информационных и библиотечных технологий КемГИК широкое поле деятельности.

Рассмотрим другие образовательные категории библиотечных сотрудников, которые можно расценивать как потенциальных потребителей образовательных услуг ФИБТ КемГИК (таблица 2).

Таблица 2

Потенциальные категории кадров библиотек сибирских регионов для получения образования на ФИБТ КемГИК

Вид библиотек	Кемеровская область	Новосибирская область	Томская область	Красноярский край	Хакасия	Всего
Кадры с высшим небиблиотечным образованием						
1. Муниципальные библиотеки	496 30,1 %	679 37,8 %	262 36,3 %	551 20,2 %	124 27,9 %	1812 24,7 %
2. Региональные библиотеки	38 18,3 %	159 60,7 %	76 53,1 %	177 55,3 %	50 56,2 %	500 48,9 %
Кадры со средним библиотечным образованием						
3. Муниципальные библиотеки	318 19,3 %	363 20,2 %	195 27 %	1069 39,3 %	184 41,3 %	2129 29 %
4. Региональные библиотеки	14 6,7 %	14 5,3 %	9 6,3 %	30 9,4 %	6 6,7 %	73 7,1 %
Кадры с общим средним и средним небиблиотечным образованием						
5. Муниципальные библиотеки	600 36,4 %	479 26,7 %	159 22,1 %	691 25,4 %	92 20,7 %	2021 27,6 %
6. Региональные библиотеки	20 9,6 %	25 9,5 %	12 8,4 %	25 7,8 %	2 2,2 %	84 8,2 %
Кадры в возрасте до 30 лет						
7. Муниципальные библиотеки	140 8,5 %	198 11 %	68 9 %	395 14,5 %	38 8,5 %	839 11,4 %
8. Региональные библиотеки	21 10,1 %	52 19,8 %	28 20 %	46 14,4 %	6 6,7 %	153 15 %
Кадры в возрасте 31–55 лет						
9. Муниципальные библиотеки	965 58,6 %	1110 61,9 %	460 64 %	1578 58 %	296 66,5 %	4409 60,2 %
10. Региональные библиотеки	125 60,1 %	140 53,4 %	66 46 %	185 57,8 %	67 75,3 %	583 57 %

В условиях дефицита специалистов с высшим библиотечным образованием библиотеки компенсируют свою потребность в кадрах за счет выпускников высших учебных заведений иного профиля, а также специалистов средней библиотечной квалификации. При этом в кадровой политике *центральных библиотек регионов* ярко выражена тенденция отдавать преимущество ***специалистам с высшим небиблиотечным образованием*** по сравнению с выпускниками библиотечных колледжей. Доля сотрудников, имеющих высшее образование небиблиотечного профиля, здесь достигает 50–60 %. Исключение составляет Кемеровская область, где областные библиотеки, как мы уже наблюдали, хорошо укомплектованы выпускниками ФИБТ КемГИК.

В *муниципальных библиотеках* использование труда ***специалистов с высшим небиблиотечным образованием*** чуть меньше и колеблется в районе 30 %, увеличиваясь до 36–38 % в Новосибирской и Томской областях. Наименьшая доля таких сотрудников в Красноярском крае, где приоритет в кадровой политике отдается выпускникам, имеющим среднюю квалификацию, но зато со специальной библиотечной подготовкой. Поэтому доля выпускников вузов небиблиотечного профиля здесь снижается до 20 %. В совокупности в государственных и муниципальных библиотеках пяти рассматриваемых регионов трудятся свыше 2300 специалистов с высшим образованием без специальной подготовленности к библиотечно-информационной деятельности, это 27,7 % от общего кадрового потенциала библиотек регионов.

Доля кадров ***со средним библиотечным образованием*** в *муниципальных библиотеках* в разных регионах Сибири колеблется от 20 % (Кемеровская и Новосибирская области) до 40 % в Красноярском крае и Республике Хакасия. Высокую насыщенность своими выпускниками в Красноярском крае и Хакасии обеспечивают Канский библиотечный колледж и Минусинский колледж культуры и искусств.

В *областных, краевых и республиканских библиотеках* всех регионов доля специалистов средней библиотечной квалификации невелика и составляет примерно 5–7 %; максимальный показатель – в краевых библиотеках Красноярска, где он составил 9,4 %.

Суммарный состав сотрудников со средним библиотечным образованием во всех регионах составляет 2200 чел., то есть 26,3 % от общей численности библиотечных работников всех рассматриваемых регионов.

Значительна доля сотрудников библиотек, имеющих только ***общее среднее***, а также ***среднее специальное небиблиотечное образование***: всего таких работников во всех рассматриваемых библиотеках 2100 чел. (25 %).

В *муниципальных библиотеках* их доля колеблется от 20 % в Томской области и Хакасии до 36,4 % – в Кемеровской области. В *областных, краевых и республиканских библиотеках* доля сотрудников, не имеющих ни библиотечного, ни высшего образования, составляет 8–10 % это выше, чем доля выпускников библиотечных средних специальных учебных заведений. Очевидно, что эти сотрудники для дальнейшей работы в библиотеках должны получить библиотечное образование и потому выступают потенциальными абитуриентами колледжей и вузов культуры.

Однако следует принять во внимание возрастной ценз этих сотрудников. К сожалению, мы не имеем пока возможности получить срез данных по возрастной структуре каждой из рассмотренных образовательных групп. Сегодня мы имеем только общие данные о возрастном составе кадров библиотек (таблица 2). Молодых кадров в возрасте до 30 лет сегодня в кадровом составе библиотек 992 чел. – 12 % от общей численности. Однако ряды студентов ФИБТ могут пополнять библиотекари и старше 30 лет. Категория библиотечных сотрудников в возрасте 31–55 лет является наиболее многочисленной в библиотеках всех регионов и составляет до 60 % от общей численности библиотечного персонала.

Образовательная структура кадров вузовских библиотек Западно-Сибирского региона. Кадровая статистика по другим видам библиотек является более труднодоступной. В таблице 3 приведены сведения об образовательной структуре кадров вузовских библиотек Западно-Сибирского региона по состоянию на 2018 год. Данные представлены методическим объединением библиотек вузов Западной Сибири, штаб-квартира которого находится в научной библиотеке Томского государственного университета [14].

Таблица 3

Кадровая обеспеченность вузовских библиотек сибирских регионов

Кадровые группы	Кемеровская область	Новосибирская область	Томская область	Всего
1. Численность библиотечного персонала	143	333	302	778
2. Высшее библиотечное образование	85 59,4 %	120 36 %	65 21,5 %	270 34,7 %
3. Высшее небиблиотечное образование	41 28,7 %	144 43,2 %	196 64,9 %	381 49 %
4. Среднее библиотечное образование	9 6,3 %	22 6,6 %	18 6 %	49 6,3 %
5. Общее среднее и среднее небиблиотечное образование	8 5,6 %	41 12,1 %	23 7,6 %	72 9,2 %

Как видим, тенденции в распределении образовательных групп в вузовских библиотеках повторяют ситуацию в областных библиотеках этих же регионов. Так же, как и в государственных общедоступных библиотеках, подавляющее число сотрудников здесь имеет высшее образование, при этом в Кемеровской области доминируют специалисты с высшим библиотечным образованием, а в Томской и Новосибирской областях – с высшим небиблиотечным образованием. Очевидно, прослеживаются влияние факультета информационных и библиотечных технологий КемГИК и стремление выпускников очной формы обучения трудоустраиваться в крупные библиотеки, обладающие большей престижностью и открывающие более широкие возможности для профессиональной самореализации и карьерного роста.

Стратегические направления деятельности факультета информационных и библиотечных технологий КемГИК. Проведенный нами анализ кадровой ситуации в пяти сибирских регионах показывает, что факультету информационных и библиотечных технологий для качественного обеспечения библиотек необходимо наращивать свои образовательные мощности, выстраивая свою дальнейшую деятельность на основе следующих трех стратегий:

1) ***стратегии усиления своих позиций на рынке*** образовательных услуг Кемеровской области посредством мобилизации для получения высшего библиотечного образования как сотрудников муниципальных библиотек, так и выпускников школ городов и муниципальных районов Кузбасса;

2) ***стратегии расширения географических границ рынка*** своих услуг за счет других сибирских регионов посредством активного вовлечения в партнерские взаимодействия государственных и муниципальных библиотек, прежде всего Новосибирской и Томской областей, где обеспеченность кадрами с высшим библиотечным образованием наиболее низкая, но и в Красноярском крае и в Республике Хакасия также имеется большой потенциал для сотрудничества по совершенствованию кадрового состава;

3) ***стратегии развития образовательных услуг*** – для того чтобы гибко выстраивать обучение всех трех категорий библиотечных сотрудников, не имеющих высшего библиотечного образования:

- для работников с общим средним и непрофильным средним специальным образованием – полная программа бакалавриата;

- для специалистов со средним библиотечным образованием, стремящихся повысить свои карьерные преимущества, – сокращенная программа бакалавриата;

- для сотрудников с высшим небиблиотечным образованием, для которых, помимо магистерских программ, следует адаптировать и программу бакалавриата с упором на изучение специальных дисциплин. По-нашему мнению, этот вариант образовательной программы необходим, поскольку магистерская программа ориентирована на подготовку прежде всего руководителей высшего звена управления в библиотеках и требует хороших исследовательских способностей для написания магистерской диссертации. Преимущество магистерских программ обучения заключается в на-

личии бюджетных мест, и это хороший шанс для бесплатного получения второго высшего образования. Однако число бюджетных мест здесь очень ограничено, в то время как выпускников непрофильных вузов только в общедоступных библиотеках трудится более двух тысяч. Очень часто такие специалисты работают на обслуживании читателей, где не требуются углубленные управленческие и исследовательские компетенции.

Для реализации данных стратегий необходим поиск возможностей по расширению бюджетных мест в рамках государственного задания, а также формирование системы целевых мест на основе их финансирования из бюджетов различных сибирских регионов, находящихся в поле влияния Кемеровского государственного института культуры.

Предлагаемые стратегии не только повысят значимость и востребованность Кемеровского государственного института культуры и, в частности, факультета информационных и библиотечных технологий в Сибирском регионе, но и усилят потенциал библиотек в условиях цифровой экономики.

Литература

1. Артемьева Е. Б., Лакизо И. Г. Информационно-методическое сопровождение деятельности в сфере непрерывного библиотечного образования // Библиосфера. – 2018. – № 4. – С. 39–47.
2. Государственные и муниципальные общедоступные библиотеки Томской области: информ.-аналит. обзор состояния и деятельности за 2018 год / Томск. обл. универ. науч. б-ка им. А. С. Пушкина; сост.: Т. П. Вергановичус, Е. Ф. Фёдорова; ред.: С. С. Быкова, Т. П. Вергановичус. – Томск, 2019. – 115 с.
3. Доклад о деятельности муниципальных библиотек Красноярского края в 2018 году / Гос. универ. науч. б-ка Краснояр. края; [сост. М. В. Машукова; А.О. Познякова]. – Красноярск, 2019. – 95 с.
4. Ежегодный доклад о деятельности государственных и муниципальных библиотек Кемеровской области: год 2019 / Кемеров. обл. науч. б-ка им. В. Д. Фёдорова, Кемеров. обл. б-ка для детей и юношества, Кемеров. обл. спец. б-ка для незрячих и слабовидящих; отв. ред. С. В. Четверикова. – Кемерово, 2020. – 130 с.
5. Ежегодный доклад о деятельности муниципальных библиотек Новосибирской области в 2018 году / Новосиб. гос. обл. науч. б-ка; [сост. В. Г. Деев и др.; ред. Н. П. Носова; отв. за вып. С. А. Тарасова]. – Новосибирск: Изд-во НГОНБ, 2019. –176 с.
6. Калегина О. А., Кузичкина Г. А., Кормишина Г. М. Потенциал библиотечно-информационного образования в условиях модернизации общедоступных библиотек // Вестн. Казан. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 2. – С. 118–123.
7. Кузнецова Т. Я. Профессиональный потенциал российских библиотек и пути его развития // Культура и образование. – 2018. – № 4. – С. 22–35.
8. Лопатина Н. В., Ивина К. В. Подготовка библиотечных кадров в вузе культуры: реалии, перспективы, преимущества // Вестн. Москов. гос. ун-а культуры и искусств. – 2017. – № 4 (78). – С. 184–191.
9. Ляшенко Т. В. Информационно-компетентные кадры как стратегический фактор развития библиотечного дела в XXI веке // Вест. Москов. гос. ун-та культуры и искусств. – 2010. – № 1 (33). – 196–202.
10. Мазурицкий А. М., Калегина О. А., Кузичкина Г. А. «Витязи на распутье»: библиотеки и библиотечно-информационное образование в поисках вектора совместного развития // Науч. и техн. б-ки. – 2017. – № 4. – С. 61–76.
11. Макеева О. В. Актуальные проблемы работы с персоналом библиотек на современном этапе развития библиотечного дела // Библиосфера. – 2018. – № 4. – С. 48–55.
12. Общедоступные библиотеки в 2019 году / Нац. б-ка им. Н. Г. Доможакова. – Абакан, 2020. – 49 с.
13. Ромашкина Т. А. Общие тенденции и приоритеты развития кадрового потенциала общедоступных библиотек Хабаровского края и Республики Беларусь: опыт международного сотрудничества // Библиосфера. – 2019. – № 2. – С. 52–58.
14. Таблица статистических показателей деятельности библиотек вузов Западной Сибири за 2018 год [Электронный ресурс] / Метод. объединение библиотек вузов Западной Сибири. – Томск, 2019. – URL: http://www.lib.tsu.ru/sites/default/files/pictures/region_2018.pdf (дата обращения: 01.07.2020).

References

1. Artemyeva E.B., Lakizo I.G. Informatsionno-metodicheskoe soprovozhdenie deyatel'nosti v sfere nepreryvnogo bibliotechnogo obrazovaniya [Information and methodological support of activities in the field of continuing library education]. *Bibliosfera [Bibliosphere]*, 2018, no. 4, pp. 39-47. (In Russ.).
2. *Gosudarstvennye i munitsipal'nye obshchedostupnye biblioteki Tomskoy oblasti: inform.-analit. obzor sostoyaniya i deyatel'nosti za 2018 god [State and municipal public libraries of the Tomsk region: inform.-analyte. overview of the status and activities for 2018].* Comp.: T.P. Verganovichus, E.F. Fëdorova, Ed.: S.S. Bykova, T.P. Verganovichus. Tomsk, Tomsk Regional Universal Scientific Library Named after A.S. Pushkin Publ., 2019. 115 p. (In Russ.).
3. *Doklad o deyatel'nosti munitsipal'nykh bibliotek Krasnoyarskogo kraya v 2018 godu [Report on the activities of municipal libraries of the Krasnoyarsk territory in 2018].* Comp.: M.V. Mashukova; A.O. Poznyakova. Krasnoyarsk, State Universal Scientific Library of the Krasnoyarsk Territory Publ., 2019. 95 p. (In Russ.).
4. *Ezhegodnyy doklad o deyatel'nosti gosudarstvennykh i munitsipal'nykh bibliotek Kemerovskoy oblasti: god 2019 [Annual report on the activities of state and municipal libraries of the Kemerovo region: year 2019].* Ed. by S.V. Chetverikova. Kemerovo, Kemerovo Region Scientific Library Named after V.D. Fedorov, Kemerovo Region Library for Children and Youth, Kemerovo Region Special Library for the Blind and Visually Impaired Publ., 2020. 130 p. (In Russ.).
5. *Ezhegodnyy doklad o deyatel'nosti munitsipal'nykh bibliotek Novosibirskoy oblasti v 2018 godu [Annual report on the activities of municipal libraries in the Novosibirsk region in 2018]*. Compl. V.G. Deev i dr.; Ed. N.P. Nosova; responsible for the publication S.A. Tarasova. Novosibirsk, Novosibirsk State Region Scientific Library Publ., 2019. 176 p. (In Russ.).
6. Kalegina O.A., Kuzichkina G.A., Kormishina G.M. Potentsial bibliotechno-informatsionnogo obrazovaniya v usloviyakh modernizatsii obshchedostupnykh bibliotek [Potential of library and information education in the context of modernization of public libraries]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 2, pp. 118-123. (In Russ.).
7. Kuznetsova T.Ya. Professional'nyy potentsial rossiyskikh bibliotek i puti ego razvitiya [Professional potential of Russian libraries and ways of its development]. *Kul'tura i obrazovanie [Culture and education]*, 2018, no. 4, pp. 22-35. (In Russ.).
8. Lopatina N.V., Ivina K.V. Podgotovka bibliotechnykh kadrov v vuze kul'tury: realii, perspektivy, preimushchestva [Training library staff at the University of culture: realities, prospects, advantages]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 4 (78), pp. 184-191. (In Russ.).
9. Lyashenko T.V. Informatsionno-kompetentnye kadry kak strategicheskiy faktor razvitiya bibliotechnogo dela v XXI veke [Information and competent personnel as a strategic factor of library development in the XXI century]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2010, no. 1 (33), pp. 196-202. (In Russ.).
10. Mazuritskiy A.M., Kalegina O.A., Kuzichkina G.A. "Vityazi na rasput'e": biblioteki i bibliotechno-informatsionnoe obrazovanie v poiskakh vektora sovmestnogo razvitiya ["Knights at the crossroads": libraries and library and information education in search of a vector of joint development]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki [Scientific and technical libraries]*, 2017, no. 4, pp. 61-76. (In Russ.).
11. Makeeva O.V. Aktual'nye problemy raboty s personalom bibliotek na sovremennom etape razvitiya bibliotechnogo dela [Current problems of working with library staff at the current stage of library business development]. *Bibliosfera [Bibliosphere]*, 2018, no. 4, pp. 48-55. (In Russ.).
12. *Obshchedostupnye biblioteki v 2019 godu [Public libraries in 2019].* Abakan, National Library Named after N.G. Domozhakov Publ., 2020. 49 p. (In Russ.).
13. Romashkina T.A. Obshchie tendentsii i prioritety razvitiya kadrovogo potentsiala obshchedostupnykh bibliotek Khabarovskogo kraya i Respubliki Belarus': opyt mezhdunarodnogo sotrudnichestva [General trends and priorities in the development of human resources of public libraries in the Khabarovsk territory and the Republic of Belarus: experience of international cooperation]. *Bibliosfera [Bibliosphere]*, 2019, no. 2, pp. 52-58. (In Russ.).
14. *Tablitsa statisticheskikh pokazateley deyatel'nosti bibliotek vuzov Zapadnoy Sibiri za 2018 god [Table of statistical indicators of libraries of higher education institutions in Western Siberia for 2018].* Tomsk Methodological Association of University Libraries in Western Siberia. (In Russ.). Available at: http://www.lib.tsu.ru/sites/default/files/pictures/region_2018.pdf (accessed 01.07.2020).

УДК 376.2

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ ИНКЛЮЗИИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЕЕ

Юдина Анна Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, декан факультета социально-культурных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: yudinaannaivanovna@mail.ru

В научной статье автором рассмотрена актуальная проблема развития социально-культурных практик инклюзии в деятельности современного музея. В последние годы вопросы сохранения здоровья населения, в частности здоровья детей, становятся приоритетной задачей государства. Современные музеи являются одним из самых доступных и посещаемых учреждений культуры. Автором показано, что музеи имеют большой социально-культурный потенциал для реабилитации детей и взрослых с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ). Развитие социально-культурных практик инклюзии в музее повышает качество жизни детей и взрослых с инвалидностью, создает условия для получения знаний, общения и творческого самовыражения. В современном музейном пространстве реализуются просветительские и образовательные проекты, направленные на популяризацию историко-культурного наследия и культурных традиций народов России. В процессе посещения музея активизируются творческие способности и расширяются возможности культурного самовыражения. Социально-культурные практики инклюзии в музее ориентированы на включение людей с ОВЗ в социум, получение доступа к культурным благам и права на созидательную активность. В научной статье автором представлен опыт музеев Кемеровской области по развитию социально-культурных практик инклюзии. Доказано, что в качестве основного метода реализации социально-культурных практик может являться арт-терапия. Проведено пилотное исследование, анализ данных показал результативность социально-культурных практик инклюзии в музее, автор пришел к выводу о том, что дети с ОВЗ нередко открывают в себе творческие способности и продолжают самостоятельно увлеченно заниматься разными видами творчества, навыки которых они приобрели в процессе участия в социально-культурных практиках инклюзии в музее.

Ключевые слова: социально-культурные практики, инклюзия, музей, арт-терапия.

SOCIO-CULTURAL INCLUSION PRACTICES IN THE CONTEMPORARY MUSEUM

Yudina Anna Ivanovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Dean of Faculty of Socio-cultural Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: yudinaanna ivanovna@mail.ru

The author considered the actual problem of the development of socio-cultural practices of inclusion in the contemporary museum. The issues of preserving children's health are becoming a priority task for the state. Contemporary museums are an accessible and visited cultural institution. The authors show that museums have great social and cultural potential for the rehabilitation of children and adults with disabilities. The development of social and cultural practices of inclusion in the museum improves the quality of life of children and adults with disabilities, creates conditions for gaining knowledge, communication and creative expression. Educational and educational projects are being implemented in the modern museum space. The projects are aimed at popularizing the historical and cultural heritage and cultural traditions of the peoples of Russia. The museum activates creativity and expands the opportunities for cultural expression of children and adults. Socio-cultural practices of inclusion in the museum are focused on the inclusion of people with disabilities in society, access to cultural benefits and the right to creative activity. In a scientific article, the

author presents the experience of museums in the Kemerovo region in the development of social and cultural practices of inclusion. It has been proven that Art therapy can be the main method of implementing social and cultural practices. During the study, a pilot one was conducted, data analysis showed the effectiveness of socio-cultural practices of inclusion in the museum. As a result of the study, the author came to the conclusion that children with disabilities discover creative possibilities in themselves and continue to independently engage in various types of creativity, the skills of which they acquired in the process of participating in socio-cultural practices of inclusion in the museum.

Keywords: socio-cultural practices, inclusion, museum, art therapy.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-311-317

Данные Всемирной организации здравоохранения свидетельствуют, что число детей с ограниченными возможностями в мире достигает 13 % (3 % детей рождаются с недостатками интеллекта и 10 % – с другими психическими и физическими недостатками). За последние пять лет число детей-инвалидов в России увеличилось на 10 % и достигло 636 тысяч (из них 176 тысяч – дети школьного возраста). Основными причинами инвалидности остаются психические расстройства и болезни нервной системы [12].

В этой связи развитие социально-культурных практик инклюзии в учреждениях сферы культуры становится особенно актуальным. Создание условий доступной среды для развития инклюзивных практик, учитывающих потребности детей с ОВЗ, является важнейшей задачей государства и социальным заказом общества. Базовые международные принципы защиты интересов людей с инвалидностью закреплены в Конвенции ООН о правах инвалидов [4].

Залогом успешной интеграции детей с ОВЗ в общество является их активное участие в культурной жизни. При этом особую значимость в процессе реабилитации имеет погружение в систему совместной деятельности с физически здоровыми сверстниками, исключая атмосферу изоляции. В соответствии с положением статьи 30 Конвенции ООН о правах инвалидов, люди с ОВЗ должны иметь доступ к произведениям культуры, различным мероприятиям, памятникам и объектам, имеющим культурную значимость, а также учреждениям в сфере культуры, к числу которых относят и музеи [4].

В Российской Федерации положения Конвенции ООН о правах инвалидов были ратифицированы, также принят Федеральный закон «О внесении изменений в отдельные законодательные акты РФ по вопросам социальной защиты инвалидов в связи с ратификацией Конвенции о правах инвалидов» от 01.12.2014 № 419-ФЗ [11]. Данным законом установлены положения, направленные на обеспечение беспрепятственного доступа людей с инвалидностью к объектам культуры, их реабилитации и абилитации.

Несмотря на установленные в законодательном порядке требования, мы вынуждены констатировать, что, согласно результатам мониторинга доступности культурных благ для инвалидов, критериям доступности для лиц с ОВЗ соответствуют лишь 62 % музеев Российской Федерации (см. [15]).

Практический многолетний опыт и анализ научных трудов отечественных исследователей показывает, что современные музеи России являются одними из наиболее посещаемых учреждений культуры, имеющих большой социально-культурный потенциал для реабилитации детей с ОВЗ. Развитие социально-культурных практик инклюзии в музее повышает качество жизни детей с инвалидностью, создает условия для получения знаний, общения и творческого самовыражения [3].

Социально-культурная инклюзия формирует новое мировоззрение, заключающееся в поиске собственной уникальности, способности радоваться от воспроизводства творческого продукта. Социально-культурные практики инклюзии в музее ориентированы на включение людей с ОВЗ в социум, получение доступа к культурным благам и права на созидательную активность.

В научной литературе понятие инклюзии определено с различных позиций. В научных трудах В. К. Антоновой, Н. Б. Акоевой, Н. Е. Су-

даковой, Л. Н. Фахрадовой, А. А. Шевлягина рассмотрены концепты социальной инклюзии, сущность понятия «культурная инклюзия в музее» [1; 2; 7; 10; 13].

В научных трудах Е. Л. Тихомировой и Е. В. Шадровой инклюзивная культура определена как «особая система отношений всех субъектов образовательного процесса, функционирующая на основе принимаемых всеми ценностей и принципов инклюзии, позволяющая результативно взаимодействовать в условиях разнообразия для выполнения миссии образовательных организаций и учреждений культуры» [8].

Глубокий анализ научной литературы позволил нам прийти к выводу о том, что инклюзия представляет собой не только процесс включенности людей с инвалидностью в общество, а прежде всего – создание безбарьерной среды и условий для равноправного положения людей с ОВЗ в социуме, то есть отсутствие ментальных, инструментальных, средовых и других барьеров [1].

Реализация социально-культурных практик инклюзии в музее направлена на педагогическую коррекцию внутреннего напряжения, агрессии, тревожности, стрессов и восстановление жизненного ресурса. Основным акцентом коррекционной работы с детьми с ОВЗ является развитие эмоционально-волевой и познавательной сферы личности. Вовлечение детей в различные виды социально-культурных практик позволяет решить задачи адаптации и социализации на основе использования различных методов развития и воспитания. Использование традиционных и нетрадиционных методик, техник и приемов работы с детьми с ОВЗ повышает работоспособность, улучшает память, оказывает помощь в профилактической и коррекционно-развивающей деятельности.

Музеи Кемеровской области накопили достаточно большой опыт развития социально-культурных практик инклюзии. Рассмотрим некоторые практики, которые успешно реализуются в музейном пространстве.

Прежде всего музейная сеть Кемеровской области в последнее время активно включилась в различные виртуальные проекты. Одним из первых в Кемеровской области начал реализацию виртуальных социально-культурных практик инклюзии Кемеровский областной музей изобразительных искусств [5]. Проект «Всюду жизнь!» внедрен в практику музея с 2015 года, представляет собой дистанционные творческие занятия и мастер-классы, которые транслируются в режиме онлайн в детские лечебные учреждения «закрытого» типа. Основная цель данного проекта – организация творческого и образовательного досуга для детей, находящихся на стационарном лечении в больницах Кемеровской области, а также в детских домах и школах сельских территорий и не имеющих возможности посещать социально-культурные учреждения [6].

Музей-заповедник «Красная Горка» предлагает виртуальные выставки: «Подвиг тылового города» – тематическая выставка, посвященная 75-летию Великой Победы; «Кемерово – большой подсолнух» – фотопроект, созданный из семейных альбомов горожан. Широкое распространение создания виртуальных социально-культурных проектов возникло в период распространения новой вирусной инфекции и вынужденной самоизоляции людей, когда посещение музея стало невозможно. Формат рассчитан на широкую аудиторию, в том числе и на людей с ОВЗ. Виртуальные практики частично компенсируют нехватку общения, вызванную самоизоляцией, помимо этого включенность в общий ритм страны вызывает у людей с ОВЗ ощущение полноценного члена общества.

Активную работу по созданию доступной среды ведет музей-заповедник «Красная Горка». На территории музея произведена установка специального оборудования для обслуживания людей с ОВЗ. Особое внимание заслуживает внедрение современных технических средств для применения инновационных музейных технологий. Например, интерактивная экспозиция «Телескоп в прошлое» позволяет соединить визуальное восприятие памятников с виртуальной экспозицией. С помощью телескопа, установленного на смотровой площадке, посетитель может отправиться в прошлое, увидеть, как выглядел город Кемерово 100 лет назад [6].

Цикл образовательных программ музея-заповедника «Красная Горка» для детей младшего школьного возраста предусматривает участие смешанных групп: здоровых детей и детей с ОВЗ. Например, «Музей в чемодане» – серия детских программ, особенностью которых является то, что все экспонаты умещаются в чемодан, логично и последовательно укладываются в тематику

рассказа; «Куклы-обереги» – мастер класс по изготовлению кукол из ткани и ниток, знакомство со значением оберегов [9].

Особо следует выделить создание доступной среды в музее-заповеднике «Томская Писаница». Музей имеет свою специфику расположения, в связи с которой возникали проблемы передвижения маломобильных посетителей, вынужденных передвигаться на инвалидных колясках. В рамках программы «Доступная среда» в музее создан специальный маршрут «Сибирский характер». Во время экскурсии по маршруту участники получают информацию о коренных сибиряках и покорителях Сибири – людях со стальным характером, которые не просто выживали в трудных природных условиях, но и сумели покорить эту местность, сделать природу своим верным помощником. Для успешной реализации проекта приобретены телескопический пандус, специализированные электроскутеры и электроколяски. Знакомство с труднодоступными экспонатами экскурсионного маршрута, например с частью экспозиции, где представлена наскальная живопись, станет возможным после создания соответствующей инсталляции. В 2021 году планируется создать доступную инсталляцию макета каменных плит с рисунками Томской Писаницы – памятника наскального искусства, который в силу своего расположения недоступен к посещению людьми с ограниченными возможностями здоровья.

Проект «Звуки Кузбасса», целевой аудиторией которого являются люди с ограниченными возможностями здоровья по зрению, реализуется в Новокузнецком краеведческом музее. В рамках проекта: разработана 3D-карта Кемеровской области; стенды, подписанные шрифтом Брайля; планируется создание автоматизированного стенда, с помощью которого посетители могут услышать звуки природы Кузбасса [6].

В Кемеровском областном краеведческом музее также накоплен большой опыт по созданию доступной среды и работе с людьми с ОВЗ. Особого внимания заслуживает проведение Всероссийской акции «Музей для всех! День инклюзии» на базе музея, в рамках которой была проведена программа под девизом «Музей без барьеров» для людей с нарушениями двигательного аппарата и слуха. Участники акции могли с помощью тактильного восприятия оценить сенсорные качества материалов природного и искусственного происхождения, познакомиться с животным миром Кузбасса [6].

Участие в общественной жизни, активное включение в социум относятся к самым естественным формам коррекции психологических и эмоциональных состояний людей с ОВЗ. Основным методом реализации социально-культурных практик инклюзии в музее является арт-терапия, включающая изотерапию, музыкотерапию, сказкотерапию, игротерапию.

Музейные педагоги, использующие методики арт-терапии, помогают обнаружить скрытые способности ребенка с ОВЗ, избавляют его от различных страхов и внутренних конфликтов. Через работу с символическим материалом в искусстве развиваются ассоциативно-образное мышление, заблокированные или слаборазвитые системы восприятия. Арт-терапия может использоваться как в виде основного метода, так и в качестве одного из вспомогательных методов [15].

В зависимости от состояния здоровья, сохранности интеллекта дети с ОВЗ могут являться пассивными либо активными участниками социально-культурной практики. При пассивной форме участия ребенок «потребляет» художественные произведения, созданные другими людьми: рассматривает картины, читает книги, прослушивает музыкальные произведения. Активная форма участия предполагает создание собственного продукта творчества.

С целью изучения результативности вовлечения в социально-культурные практики инклюзии детей с ОВЗ нами было проведено пилотное исследование, которое проходило на базе Кемеровского государственного музея изобразительных искусств. На базе данного музея был реализован проект «Музей для всех». В рамках данного проекта был подготовлен отряд волонтеров-экскурсоводов из числа студентов Кемеровского государственного института культуры, обучающихся по направлению подготовки «Социально-культурная деятельность». Студенты прошли обучение, в ходе которого получили знания об экспонатах выставки, которую им предстояло презентовать, особенностях ведения экскурсии для людей с ОВЗ; прошли инструктаж по технике безопасности с учетом категории посетителей; познакомились с психолого-педагогическими характеристиками работы с детьми с ОВЗ различных категорий.

Экскурсия для детей школьного возраста была организована для смешанной аудитории, то есть в состав групп входили как здоровые дети, так и дети с ОВЗ. Действие проходило в форме игры – путешествия по экспонатам музея. Игровая форма позволяла снять эмоциональное напряжение среди участников группы, познакомить детей и погрузить их в атмосферу искусства.

Студенты-волонтеры в ходе эксперимента выступали в качестве экскурсоводов-экспертов, которые должны были оценить результат участия детей с ОВЗ в социально-культурной практике.

Анализ результатов полученных данных показал, что основная масса участников пилотного исследования (87 %) во время экскурсии проявили эффективное эмоциональное реагирование. Часть здоровых детей – 34 % участников группы – в начале игры проявляли замкнутость и стеснение, не были ориентированы на общение с детьми с ОВЗ. Экспертами было отмечено, что во второй части игры дети перестали замечать физические недостатки участников группы.

Экспертами было отмечено, что социально-культурные практики инклюзии дают возможность невербального контакта; способствуют преодолению коммуникативных барьеров и психологических защит; создают благоприятные условия для развития произвольности и способности к саморегуляции; оказывают дополнительное влияние на осознание ребенком своих чувств, переживаний и эмоциональных состояний; создают предпосылки для регуляции эмоциональных состояний и реакций.

Таким образом, результативность социально-культурных практик инклюзии в музее показана на основе положительной динамики в развитии и активизации участия в проектах, усиления интереса к результатам собственного творчества. Многочисленные данные исследователей показывают, что дети с ОВЗ нередко открывают в себе творческие способности и продолжают самостоятельно заниматься разными видами творчества, навыки которых они приобрели в процессе участия в социально-культурных практиках инклюзии.

Литература

1. Антонова В. К. Концепты социальной инклюзии и эксклюзии в глобальном обществе: дрейф по социальным институтам, акторам и практикам // Журн. исслед. соц. политики. – 2013. – Т. 11, № 2. – С. 151–170.
2. Акоева Н. Б., Денисов Н. Г. Музей как пространство социальной адаптации людей с ограниченными возможностями здоровья [Электронный ресурс] // Культурное наследие России. – 2017. – № 2. – URL: https:// cyberleninka.ru/article/n/muzey-kak-prostranstvo-sotsialnoy-adaptatsii-lyudey-s-ogranichennymi-vozmozhnostyamizdorovya (дата обращения: 27.01.2019).
3. Благирева Е. Н. Социокультурная инклюзия: дефиниции и позитивные отечественные практики // Вестн. культуры и искусств. – Челябинск, 2019. – № 3 (59). – С. 73–82.
4. Конвенция ООН о правах инвалидов [Электронный ресурс]. – URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/disability.shtml.
5. Кемеровский областной музей изобразительных искусств [Электронный ресурс]: офиц. сайт. – URL: http://kuzbassizo.ru.
6. Родионова Д. Д., Побожакова А. Опыт работы музеев Кузбасса с людьми с ограниченными возможностями здоровья // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 46. – С. 165–171.
7. Судакова Н. Е. Инклюзия как ценностное ядро философии гуманизма // Обсерватория культуры. – 2018. – Т. 15, № 1. – С. 21–31.
8. Тихомирова Е. Л., Шадрова Е. В. К вопросу о сущности понятия «инклюзивная культура» // Педагогика и психология как ресурс развития современного общества: мат-лы IX Междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. Л. А. Байкова. – Рязань: Рязан. гос. ун-т им. С. А. Есенина, 2017. – С. 93–98.
9. Тельманова А. С., Юдина А. И. Социально-культурное развитие личности подростка в интеграционной деятельности школьного музея. – М.: Науч. обозрение, 2018. – 158 с.
10. Фахрадова Л. Н. Проблемы социальной инклюзии инвалидов: опыт регионального исследования // Проблемы развития территорий. – 2016. – Вып. 6 (86). – С. 58–75.
11. Федеральный закон «О внесении изменений в отдельные законодательные акты РФ по вопросам социальной защиты инвалидов в связи с ратификацией Конвенции о правах инвалидов» от 01.12.2014 № 419-ФЗ [Электронный ресурс]. – URL: https://bazanpa.ru/gd-rf-zakon-n419-fz-ot01122014-h2402906.

12. Численность инвалидов в Российской Федерации, федеральных округах и субъектах Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: https://sfri.ru/analitika/chislennost.
13. Шевлягин А. А. Культурная инклюзия в музее // Вестн. С.-Петербур. ин-та культуры. – 2019. – № 1 (38). – С. 145–149.
14. Якупов А. Н. Доступность культурных благ для инвалидов в Российской Федерации в 2017 году: науч. исслед. – М.: Науч. б-ка, 2018. – 546 с.
15. Юдина А. И. Педагогическое сопровождение социализации подростков в сфере досуга // Мир науки, культуры, образования: междунар. науч. журн. – Горно-Алтайск; Барнаул, 2013. – № 4.

References

1. Antonova V.K. Kontsepty sotsial'noy inklyuzii i eksklyuzii v global'nom obshchestve: dreyf po sotsial'nym institutam, aktoram i praktikam [Concepts of Social Inclusion in a Global Society: Drift by Social Institutions, Actors and Practices]. *Zhurnal issledovaniy sotsial'noy politiki [Journal of Social Policy Research]*, 2013, vol. 11, no. 2, pp. 151-170. (In Russ.).
2. Akoeva N.B., Denisov N.G. Muzey kak prostranstvo sotsial'noy adaptatsii lyudey s ogranichennymi vozmozh nostyami zdorov'ya [Museum as a space for social adaptation of people with disabilities]. *Kul'turnoe nasledie Rossii [Cultural heritage of Russia]*, 2017, no. 2. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-kak-prostranstvo-sotsialnoy-adaptatsii-lyudey-s-ogranichennymi-vozmozhnostyamizdorovya (accessed 27.01.2019).
3. Blagireva E.N. Sotsiokul'turnaya inklyuziya: definitsii i pozitivnye otechestvennye praktiki [Sociocultural inclusion: definitions and positive domestic practices]. *Vestnik kul'tury i iskusstv [Bulletin of Culture and Arts]*, 2019, no. 3 (59), pp. 73-82. (In Russ.).
4. *Konventsiya OON o pravakh invalidov [UN Convention on the Rights of Persons with Disabilities]*. (In Russ.). Available at: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/disability.shtml.
5. *Kemerovskiy oblastnoy muzey izobrazitel'nykh iskusstv [Kemerovo Regional Museum of Fine Arts]*. (In Russ.). Available at: http:// kuzbassizo.ru.
6. Rodionova D.D., Pobozhakova A. Opyt raboty muzeev Kuzbassa s lyud'mi s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya [Experience of Kuzbass museums working with people with disabilities]. *Vestnik Kemerovskogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo University of Culture and Arts]*, 2019, no. 46, pp. 165-171. (In Russ.).
7. Sudakova N.E. Inklyuziya kak tsennostnoe yadro filosofii gumanizma [Inclusion as the value core of the philosophy of humanism]. *Observatoriya kul'tury [Observatory of culture]*, 2018, vol. 15, no. 1, pp. 21-31. (In Russ.).
8. Tikhomirova E.L., Shadrova E.V. K voprosu o sushchnosti ponyatiya "inklyuzivnaya kul'tura" [On the essence of the concept of "inclusive culture"]. *Pedagogika i psikhologiya kak resurs razvitiya sovremennogo obshchestva: materialy IX Mezhdunar. nauchn.-prakt. konf. [Pedagogy and psychology as a resource for the development of modern society: Materials of the IX Intern. scientific-practical. conf.].* Ryazan, Ryazan State University named for S. Esenin Publ., 2017, pp. 93-98. (In Russ.).
9. Telmanova A.S., Yudina A.I. *Sotsial'no-kul'turnoe razvitie lichnosti podrostka v integratsionnoy deyatel'nosti shkol'nogo muzeya [Social and cultural development of the personality of a teenager in the integration activities of the school museum]*. Moscow, Nauchnoe Obozrenie Publ., 2018. 158 p. (In Russ.).
10. Fakhradova L.N. Problemy sotsial'noy inklyuzii invalidov: opyt regional'nogo issledovaniya [Problems of social inclusion of people with disabilities: the experience of regional research]. *Problemy razvitiya territoriy [Problems of development of territories]*, 2016, iss. 6 (86), pp. 58-75. (In Russ.).
11. *Federal'nyy zakon "O vnesenii izmeneniy v otdel'nye zakonodatel'nye akty RF po voprosam sotsial'noy zashchity invalidov v svyazi s ratifikatsiey Konventsii o pravakh invalidov" ot 01.12.2014 № 419-FZ [On Amendments to Certain Legislative Acts of the Russian Federation on Social Protection of Persons with Disabilities in Connection with the Ratification of the Convention on the Rights of Persons with Disabilities]*. (In Russ.). Available at: https://bazanpa.ru/gd-rf-zakon-n419-fz-ot01122014-h2402906.
12. *Chislennost' invalidov v Rossiyskoy Federatsii, federal'nykh okrugakh i sub"ektakh Rossiyskoy Federatsii [The number of disabled people in the Russian Federation, federal districts and constituent entities of the Russian Federation]*. (In Russ.). Available at: https://sfri.ru/analitika/chislennost.
13. Shevlyagin A.A. Kul'turnaya inklyuziya v muzee [Cultural inclusion in the museum]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo instituta kul'tury [Bulletin of the St. Petersburg Institute of Culture]*, 2019, no. 1 (38), pp. 145-149. (In Russ.).

14. Yakupov A.N. *Dostupnost' kul'turnykh blag dlya invalidov v Rossiyskoy Federatsii v 2017 godu [Availability of cultural goods for people with disabilities in the Russian Federation in 2017]*. Moscow, Nauchnaya biblioteka Publ., 2018. 546 p. (In Russ.).
15. Yudina A.I. Pedagogicheskoe soprovozhdenie sotsializatsii podrostkov v sfere dosuga [Pedagogical support for the socialization of adolescents in the field of leisure]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of Science, Culture, Education]*. Gorno-Altaysk; Barnaul, 2013, no. 4. (In Russ.).

УДК 378.14.015.62

СТАНОВЛЕНИЕ У СТУДЕНТОВ ОБРАЗА БУДУЩЕЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА-ОРГАНИЗАТОРА

Елькина Ольга Юрьевна, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой педагогики и методики начального образования, заместитель директора по воспитательной работе и развитию педагогического образования, Новокузнецкий институт (филиал) Кемеровского государственного университета (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: olgelkina@yandex.ru

Лозован Любовь Ярославовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и методики начального образования, декан факультета психологии и педагогики, Новокузнецкий институт (филиал) Кемеровского государственного университета (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: llozowan@yandex.ru

Щербакова Ирина Владимировна, старший преподаватель кафедры педагогики и методики начального образования, Новокузнецкий институт (филиал) Кемеровского государственного университета (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: emelyanova5@yandex.ru

В статье рассмотрена проблема становления образа профессиональной деятельности у студентов – педагогов-организаторов детских общественных объединений – в контексте требований профессионального стандарта «Специалист в области воспитания».

Цель статьи – анализ результатов исследования представлений об образе профессии педагога-организатора детского общественного объединения студентов 1–3-го курсов, осваивающих основную профессиональную образовательную программу по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Начальное образование и организация детского движения».

Методы исследования: анкетирование, ранжирование, методы статистической обработки результатов.

Результаты. Авторы рассматривают понятие «образ будущей профессиональной деятельности» и раскрывают его роль в профессиональном развитии студентов. Проведенное исследование представлений студентов выявило существующее противоречие между ориентацией основной профессиональной образовательной программы на соответствие требованиям профессионального стандарта «Специалист в сфере воспитания», с одной стороны, и стихийностью решения задачи становления образа профессиональной деятельности в реальной образовательной практике, с другой.

Выводы. Доказано, что становление у студентов образа будущей профессиональной деятельности педагога-организатора детского общественного объединения направлено на развитие личностной, учебной и творческой позиции студентов-педагогов. Оно способствует разработке содержания образования и применению педагогических технологий для формирования профессиональной позиции и опыта творческой деятельности.

Ключевые слова: образ профессии, личностные качества педагога, профессиональные умения, субъект профессиональной деятельности.

FORMATION OF STUDENTS' IMAGE OF THE FUTURE PROFESSIONAL ACTIVITY OF THE TEACHER-ORGANIZER

Elkina Olga Yuryevna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Department Chair of Pedagogy and Methods of Primary Education, Deputy Director for Educational Work and Development of Teacher's Education, Novokuznetsk Branch of Kemerovo State University (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: olgelkina@yandex.ru

Lozovan Lyubov Yaroslavovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Pedagogy and Methods of Primary Education, Dean of the Faculty of Psychology and Pedagogy, Novokuznetsk Branch of Kemerovo State University (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: llozowan@yandex.ru

Shcherbakova Irina Vladimirovna, Sr Instructor of Department of Pedagogy and Methods of Primary Education, Novokuznetsk Branch of Kemerovo State University (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: emelyanova5@yandex.ru

The article discussed the problem of formation of the image of professional activity of students training as teachers-organizers of children's public associations in the context of the requirements of the professional standard "Specialist in the field of education."

Goal. The purpose of the article is the analysis of the results of the study of ideas about the professional image of the teacher-organizer of children's public associations of students of the 1st – 3rd courses, mastering the main professional educational program in the Direction 44.03.01 Pedagogical Education, profile "Primary Education and Organization of Children's Movement." Research methods: questionnaires, ranking, methods of statistical processing of results.

Results. The authors consider the concept "image of future professional activity" and reveal its role in the professional development of students. The study of students revealed the existing contradiction between the orientation of the main professional educational program to meet the requirements of the Professional Standard "Specialist in the Field of Education," on the one hand, and the spontaneity of solving the problem of forming the image of professional activity in real educational practice, on the other.

Conclusion. It is proved that the formation of students' image of the future professional activity of a teacher-organizer of children's public association is aimed at developing the personal, educational and creative position of students-teachers. It contributes to the development of educational content and the use of pedagogical technologies to form a professional position and experience of creative activity.

Keywords: image of the profession, personal qualities of a teacher, professional skills, subject of professional activity.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-317-324

Показателем профессионализации студентов и их готовности к выполнению определенных социальных функций является становление образа будущей профессиональной деятельности как одной из существенных характеристик образовательного процесса в университете. Разделяем мнение Е. А. Климова, что сформированный образ профессии – сложное социальное явление, имеющее свой путь развития, свой процесс становления [5].

Образ профессиональной деятельности – сложившаяся система представлений студента о себе как субъекте будущей профессии. Образ является результатом профессионального обучения, формируется на основе затрагивающей профессиональный аспект информации и определенного отношения к ней (Э. Ф. Зеер, Е. А. Климов, О. Л. Колчина, А. К. Маркова, Л. М. Митина, В. Д. Шадриков и др.).

В условиях обучения в вузе становление образа профессии предполагает процессы наполнения личностным смыслом определенных объективных свойств, характеризующих род занятий, которые обретают внутреннее значение для студентов. Поэтому исследование особенностей формирования образа будущей профессии и пред-

ставлений о себе как профессионале у студентов педагогических специальностей приобретает в настоящее время особую значимость.

Образ профессии определяется Е. А. Климовым как отражение в сознании студента наиболее значимого ее содержания, целостное представление базовых компонентов профессии, это основа, благодаря которой новые знания не остаются разрозненными, а интегрируются и выступают как связанные фрагменты единой структуры [5].

По мнению отечественных ученых, вся педагогическая деятельность строится на основе профессиональных качеств, среди которых выделяют: эмоциональность [10], общительность [7], педагогическую направленность [8], любовь к детям [2; 6], эмпатию [12], способность к саморегуляции [1], самоконтроль и самоуправление в Я-концепции и др.

Закономерно, что в процессе освоения профессии меняются представления обучающихся о ней. Следовательно, при правильном развитии студента – будущего профессионала – происходит его осознание как нравственных, общественно значимых аспектов, так и узкоспециальных, технических граней профессии; совершается переход от романтического представления о педагогической деятельности к ее реалистичной оценке. Ориентация современных основных профессиональных программ подготовки педагогических кадров на профессиональные стандарты предполагает, что содержание данных программ позволяет целенаправленно организовывать процесс становления образа профессиональной деятельности. Однако анализ профессионального стандарта «Специалист в сфере воспитания», на основе требований которого построена образовательная программа направленности «Организация детского движения», убеждает, что имеющийся в профстандарте «комплект» общетрудовых функций не позволяет целенаправленно решать задачу формирования целостного образа профессиональной деятельности педагога-организатора детского общественного объединения. Как следствие этого, образовательный процесс не направлен на становление у студентов образа профессиональной деятельности. Этот факт находит подтверждение в исследовании динамики «образа своей профессии» в зависимости от степени приобщения к ней, предпринятом В. В. Овсянниковой: представления студентов старших курсов о себе как субъекте профессиональной деятельности не всегда являются более полными по сравнению с образом профессии, имеющимся у студентов младших курсов [9].

С целью выявления динамики становления представлений об образе будущей профессиональной деятельности педагога-организатора детского общественного объединения проведено анкетирование 62 студентов факультета психологии и педагогики НФИ КемГУ, обучающихся по направлению 44.03.05 «Педагогическое образование» (с двумя профилями подготовки), профиль «Начальное образование и организация детского движения». В связи с тем, что образовательная программа реализуется в течение трех лет, старшим курсом, который принял участие в анкетировании, является третий курс. Нас интересовало, как в представлении студентов изменяется образ профессии педагога-организатора по мере освоения данной профессии.

Часть вопросов анкеты была направлена на получение информации о том, насколько студенты, обучающиеся по профилю «Начальное образование и организация детского движения», активно участвуют (или участвовали) в работе детских или молодёжных общественных объединений (организаций). Процентное соотношение таких студентов от общего числа студентов, принимавших участие в анкетировании, по каждому курсу представлено следующим образом: на 1-м курсе – 43 % студентов, на 2-м курсе – 47,4 %, на 3-м курсе – 61 % студентов преимущественно в настоящее время являются активными участниками таких объединений.

Главная причина, не позволившая студентам первого курса участвовать в молодежных объединениях, – дефицит времени, в том числе из-за подготовки к экзаменам. Для студентов второго курса такими причинами были названы: недостаточное количество времени из-за необходимости в свободное время работать, отсутствие организаций в населённом пункте, где проживает студент, и интереса у него к подобным организациям. Студенты третьего курса опять на первом месте назвали дефицит времени, а на втором месте – отсутствие в ближайшем социальном окружении организаций, которые удовлетворяли бы запросам студентов.

Студентам было предложено назвать возраст, оптимальный для работы педагогом-организатором. Выбранные возрастные промежутки и предпочтения студентов представлены в таблице 1.

Таблица 1

Представление студентов о возрасте педагога-организатора

Педагог-организатор детского общественного объединения должен иметь возраст:	Выбор студентов (в %)		
	1-й курс	2-й курс	3-й курс
Примерно от 20 до 30 лет максимум	29	47	4
Не старше 40 лет	-	16	18
Возраст не имеет значения	71	37	78

Анализ данных, представленных в таблице 1, свидетельствует о единодушии примерно 2/3 студентов первого и третьего курсов относительно позиции, что возраст педагога-организатора не влияет на качество его работы.

Также нас интересовало, чем привлекательна для студентов эта профессия. На вопрос анкеты: «Что Вам кажется наиболее привлекательным в профессии педагога-организатора детского движения?» – наибольший процент ответов студентов-первокурсников распределился между следующими характеристиками: творческий характер работы; престижность миссии педагога воспитание подрастающего поколения; возможность постоянно совершенствоваться в разных аспектах, востребованность профессии.

Для студентов второго курса наиболее привлекательными оказались следующие качества профессии: ее творческий и эмоциональный характер; возможность всегда чувствовать себя молодым и «идти в ногу со временем»; помогать детям в их личностном развитии; постоянное саморазвитие и самосовершенствование; возможность карьерного роста; востребованность профессии; отсутствие в работе обыденности, шаблонности.

Социальная активность прослеживается в ответах студентов третьего курса, которые среди привлекательных аспектов профессии в первую очередь назвали: возможность расширять свои социальные контакты; развивать и совершенствовать свои личностные и профессиональные качества; сопровождать гармоничное развитие воспитанников. Как показывают результаты, студенты всех курсов ориентированы на социальную значимость профессии «педагог-организатор».

Однако следует отметить, что студенты всех курсов осознают и трудности, с которыми им придется столкнуться, обозначенные ими в ответе на вопрос: «Что Вам не нравится в данной профессии?». Например, студенты-первокурсники среди непривлекательных для них сторон профессии назвали: высокий уровень моральной ответственности за жизнь и здоровье ребенка и, как следствие, возможность профессионального выгорания; низкую заработную плату; сложности во взаимоотношениях с конфликтными детьми и их родителями; необходимость предъявлять к себе высокие требования, так как «педагог должен быть примером во всем».

Второкурсники и третьекурсники назвали следующие непривлекательные для них качества профессии: низкая заработная плата, ненормированный рабочий график, профессиональное выгорание, высокая степень ответственности, отсутствие детских организаций в некоторых населенных пунктах, сильная психоэмоциональная нагрузка, недостаток перспектив для карьерного роста, большая загруженность работой с документацией, низкий социальный статус профессии педагога.

Личностные качества, при наличии которых педагог-организатор не имеет права работать с детскими коллективами, требовалось будущим педагогам не только назвать в одном из вопросов анкеты, но и проранжировать. Среди личностных качеств, неприемлемых для педагога-организатора, на первом месте студенты третьего курса называли: отсутствие самоконтроля, любви к детям и толерантности, равнодушное отношение к воспитанникам и своей работе. Второкурсники на первом месте выделили следующие качества: безответственность, слабая стрессоустойчивость, конфликтность, жестокость, отсутствие уважительного отношения к детям. Для студентов первого курса такими неприемлемыми качествами педагога-организатора являются: отсутствие доброжелательного отношения к детям, агрессивность, импульсивность.

Также среди личностных качеств, наличие которых требует ограничить доступ педагога-ор-

ганизатора к работе с детьми и молодежью, студенты всех курсов называли: неумение работать в условиях многозадачности и достигать поставленных целей, отсутствие эмпатии, грубость, замкнутость, нерешительность, пассивность.

Вызывают интерес результаты ранжирования студентами разных курсов личностных качеств, а также профессиональных навыков и умений, которыми должен обладать педагог-организатор. Данные ранжирования представлены в таблице 2.

Таблица 2

Ранг личностных качеств и профессиональных умений педагога-организатора в представлении студентов 1–3-го курсов

Ранг личностных качеств педагога-организатора в представлении студентов 1–3-го курсов				Ранг профессиональных умений педагога-организатора в представлении студентов 1–3-го курсов			
	1-й курс	2-й курс	3-й курс		1-й курс	2-й курс	3-й курс
Активность	3	1	1	Разрешать конфликты	9	1	3
Эмоциональность	9	2	2	Понимать ребенка	1	2	1
Ответственность	4	3	9	Четко и доступно излагать свои мысли	8	3	2
Толерантность	7	4	14	Организовывать деятельность детей	2	4	4
Доброжелательность	15	5	3	Работать в условиях многозадачности	5	5	9
Обаяние	18	6	6	Ставить цели и проектировать пути их достижения	10	6	10
Целеустремленность	10	7	13	Танцевать (петь и т. д.)	18	7	12
Инициативность	2	8	12	Рефлексировать	15	8	8
Отзывчивость	5	9	7	Регулировать своё эмоциональное состояние	4	9	5
Коммуникабельность	1	10	11	Презентовать себя	14	10	7
Объективность	8	11	10	Находить выход из любой ситуации	11	11	14
Открытость	6	12	8	Управлять вниманием детей	6	12	17
Тактичность	16	13	16	Распределять внимание	12	13	6
Находчивость	13	14	17	Анализировать	13	14	11
Чуткость	14	15	15	Творчески решать поставленные задачи	3	15	13
Уверенность в себе	11	16	4	Убеждать	16	16	16
Пунктуальность	12	17	5	Поддерживать детские инициативы	7	17	15
Самокритичность	17	18	18	Выступать публично	17	18	18

Полученные результаты свидетельствуют о том, что по мере освоения студентами будущей профессии педагога-организатора ее образ изменяется.

Анализ полученных результатов показал, что представления первокурсников о деятельности педагога-организатора достаточно размыты и близки к стереотипам, сложившимся еще в дет-

стве. Критерии профессионализма педагога в сознании студентов первого курса представлены незначительно. Испытуемые выделили в качестве главного критерия наличие личностных качеств (коммуникабельность, инициативность, активность), не указывая на интеллектуальные и эмоционально-волевые черты профессионала.

На втором и третьем курсах студенты уже включаются как участники в педагогический процесс. В ходе наблюдений за деятельностью профессионалов они узнают о нормах, правилах, требованиях профессиональной деятельности, о личности педагога-организатора-профессионала. На этой стадии наблюдается скачок в дифференциации и в степени осознанности критериев профессионализма. Студенты второго курса начинают выделять (кроме нравственных качеств) такие личностные качества, как эмпатия, внимательность, наблюдательность, коммуникативные качества (активность, эмоциональность, ответственность).

У студентов старших курсов представления о профессии углубляются из-за активной практической деятельности самих студентов, существенно растет степень осознанности критериев. Старшекурсники на первый план выдвигают коммуникативные и эмоционально-волевые качества профессионала (эмоциональность, доброжелательность, уверенность в себе, пунктуальность, обаяние, отзывчивость). Также студенты указывают на наличие стремления к самосовершенствованию, что позволяет судить о достаточном уровне осведомленности.

Проведенный анализ показал, что студенты первого курса в своем образе профессиональной деятельности выделяют: аккуратность, энергичность, общительность, ответственность, толерантность, то есть те качества, которые наиболее ярко проявляются в их учебной деятельности. Идеальный педагог для студентов первого и второго курсов – это тот, кто наделен данными качествами. Подтверждение этому находим в исследовании И. В. Зеленковой, где указано, что у студентов младших курсов почти не наблюдается расхождения между Я-реальным и Я-идеальным, что объясняется низким уровнем представлений о качествах профессионала [4].

Для студентов третьего курса характерна рассогласованность в представлениях об идеальном специалисте и о себе как педагоге-организаторе. В профессиональном Я-образе выделяются следующие качества: тактичность, культура речи, эмпатия, ответственность, доброжелательность, отзывчивость, внимательность, эмоциональная уравновешенность. В идеальном педагоге-профессионале на первые места ставятся следующие качества: организаторские способности, профессиональные знания и умения, коммуникативные умения. Рассогласованность между Я-реальным и Я-идеальным объясняется тем, что, с одной стороны, в результате накопления знаний меняется образ профессии, совершенствуются представления студентов о том, каким должен быть педагог-организатор-профессионал и какими качествами для успешного осуществления своей профессиональной деятельности он должен обладать. С другой стороны, более объективной становится оценка себя как будущего профессионала. Студенты третьего курса, освоившие половину образовательной программы, подошли к осознанию не только общественно значимых аспектов профессиональной деятельности педагога-организатора, но и ее технологической стороны, специальных составляющих будущей профессии. Наблюдается переход от поверхностного восприятия специальности к реальной ее оценке, что сопровождается более объективным отношением к себе как к субъекту профессиональной деятельности.

Итак, образ профессиональной деятельности трансформируется у студентов-педагогов по мере реального приобщения к профессиональной деятельности. Установлена положительная динамика процесса становления образа профессиональной деятельности: происходят изменения в профессиональных представлениях, возрастает их объем, уровень сформированности, самооценка профессиональных качеств повышается, наблюдается профессионализация Я-образа.

К сожалению, результаты исследования подтвердили положение о том, что в ходе обучения специальная задача формирования профессиональных представлений студентов не всегда решается целенаправленно и комплексно, что затрудняет становление адекватного образа будущей профессии и снижает результативность работы по профессиональному развитию студентов.

Несомненным достижением реализуемой образовательной программы является представление о креативных составляющих в представ-

лениях студентов о деятельности педагога-организатора. Педагогу-организатору как субъекту педагогической деятельности необходимо обладать творческим отношением к окружающему, к деятельности, к себе. От уровня креативности педагога-организатора, проявляющегося в профессиональной деятельности, от наличия у него профессионально-творческой позиции во многом зависит развитие творческой и социальной активности школьников. Это убеждает в правильности выбора дисциплин, направленных на становление креативного аспекта профессиональной деятельности, таких как: «Методика организации коллективных мероприятий в детском общественном объединении», «Сценическое искусство в деятельности педагога-организатора», «Хореографическая подготовка педагога-организатора» и др.

Полученные результаты исследования позволяют заключить, что формирование у студентов образа будущей профессиональной деятельности педагога-организатора детского общественного объединения связано с развитием своеобразия личностной, учебной и творческой позиции студентов-педагогов, а также разработкой содержания и педагогических технологий, способствующих формированию у будущих педагогов-организаторов профессиональной позиции и опыта творческой деятельности.

Литература

1. Аболин Л. М. Учитель в современном образовательном пространстве. – Казань: Таглимат, 1999. – 185 с.
2. Гоноболин Ф. Н. О педагогических способностях учителя. – М.: Просвещение, 1964. – 382 с.
3. Зеер Э. Ф. Психология профессий. – Екатеринбург: Деловая книга, 2003. – 336 с.
4. Зеленкова И. В. Подготовка учителя начальных классов к творческой педагогической деятельности (аспект «компетентность») // Теория и практика обучения, воспитания, развития дошкольников и младших школьников в условиях личностно-ориентированной модели общеобразовательной школы. – Коломна: КГПИ, 2007. – С. 303–307.
5. Климов Е. А. Психология профессионала: избранные психологические труды. – М.: Изд-во Москов. психол.-соц. ин-та. – Воронеж: МОДЭК, 2003. – 454 с.
6. Крутецкий В. А. Педагогические способности, их структура, диагностика, условия формирования и развития. – М.: Прометей, 1991. – 109 с.
7. Кузьмина Н. В. Психологическая структура деятельности учителя. – Гомель: ГГУ, 1976. – 57 с.
8. Митина Л. М. Психология труда и профессионального развития учителя. – М.: Академия, 2004. – 318 с.
9. Овсянникова В. В. Динамика «образа своей профессии» в зависимости от степени приобщения к ней // Вопросы психологии. – 1981. – № 5. – С. 133–137.
10. Прохоров А. О. Психические состояния и их проявления в учебном процессе. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1991. – 165 с.
11. Руденко И. В. Система подготовки педагога к работе с детскими общественными объединениями: региональный аспект // Человек и образование. – 2016. – № 4 (49). – С. 32–37.
12. Юсупов И. М. Педагогическая психология. – Самара: Изд-во СамИКП, 2003. – 76 с.

References

1. Abolin L.M. *Uchitel' v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve [Teacher in the modern educational space]*. Kazan, Taglimat Publ., 1999. 185 p. (In Russ.).
2. Gonobolin F.N. *O pedagogicheskikh sposobnostyakh uchitelya [About the pedagogical abilities of the teacher]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1964. 382 p. (In Russ.).
3. Zeer E.F. *Psikhologiya professiy [Psychology of professions]*. Ekaterinburg, Delovaya kniga Publ., 2003. 336 p. (In Russ.).
4. Zelenkova I.V. Podgotovka uchitelya nachal'nykh klassov k tvorcheskoy pedagogicheskoy deyatel'nosti (aspekt "kompetentnost'") [Training of primary school teachers towards creative teaching (facet "competence")]. *Teoriya i praktika obucheniya, vospitaniya, razvitiya doshkol'nikov i mladshikh shkol'nikov v usloviyakh lichnostno-orientirovannoy modeli obshcheobrazovatel'noy shkoly' [Theory and practice of teaching, upbringing and development of preschool children and younger schoolboys in conditions of personality-oriented model of secondary school].* Kolomna, KGPI Publ., 2007, pp. 303-307. (In Russ.).
5. Klimov E.A. *Psikhologiya professional: izbrannye psikhologicheskie trudy [Psychology of a professional. Selected psychological works]*. Moscow, Moscow Psychological and Social University Publ.; Voronezh, MODEK Publ., 2003. 454 p. (In Russ.).

6. Krutetskiy V.A. *Pedagogicheskie sposobnosti, ikh struktura, diagnostika, usloviya formirovaniya i razvitiya [Pedagogical abilities, their structure, diagnostics, conditions of formation and development]*. Moscow, Prometheus Publ., 1991. 109 p. (In Russ.).
7. Kuzmina N.V. *Psikhologicheskaya struktura deyatel'nosti uchitelya [Psychological structure of a teacher's activity]*. Gomel, GGU Publ., 1976. 57 p. (In Russ.).
8. Mitina L.M. *Psikhologiya truda i professional'nogo razvitiya uchitelya [Psychology of labor and professional development of teachers]*. Moscow, Akademiya Publ., 2004. 318 p. (In Russ.).
9. Ovsyannikova V.V. Dinamika "obraza svoey professii" v zavisimosti ot stepeni priobshheniya k ney [System of teacher training to work with children's public associations: regional aspect]. *Voprosy psikhologii [Question of psychology]*, 1981, no. 5, pp. 133-137. (In Russ.).
10. Prokhorov A.O. *Psikhicheskie sostoyaniya i ikh proyavleniya v uchebnom protsesse [Mental states and their manifestations in the educational process]*. Kazan, University Publ., 1991. 165 p. (In Russ.).
11. Rudenko I.V. Sistema podgotovki pedagoga k rabote s detskimi obshchestvennymi ob"edineniyami: regionalnyy aspekt [System of teacher training to work with children's public associations: regional aspect]. *Chelovek i obrazovanie [Man and education]*, 2016, no. 4 (49), pp. 32-37. (In Russ.).
12. Yusupov I.M. *Pedagogicheskaya psikhologiya [Pedagogical psychology]*. Samara, SamIKP Publ., 2003. 76 p. (In Russ.).

УДК 378.4

КОММУНИКАТИВНО-УПРАВЛЕНЧЕСКИЕ УМЕНИЯ СТУДЕНТОВ: ФОРМИРОВАНИЕ И СОПРОВОЖДЕНИЕ

Губанова Маргарита Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, профессор межвузовской кафедры общей и вузовской педагогики, Институт образования, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: m.gubanova32@mail.ru

Сидорова Светлана Николаевна, аспирант, старший преподаватель кафедры автомобильных перевозок, Институт информационных технологий, машиностроения и автотранспорта, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева (г. Кемерово, РФ). E-mail: sidorova-76@yandex.ru

Статья посвящена обоснованию необходимости и анализу возможностей использования информационно-методического сопровождения формирования коммуникативно-управленческих умений студентов университета. В связи с чем была выявлена объективная потребность в практическом осуществлении данного направления исследовательского поиска. Авторы статьи целенаправленно стремились охарактеризовать содержание и результаты проведенной экспериментальной работы по разработке и реализации информационно-методического сопровождения формирования коммуникативно-управленческих умений студентов вузов.

Исследование проводилось на основе совокупности традиционных и модифицированных теоретических и эмпирических методов. В статье изложены содержание и основные результаты научного исследования существенных аспектов формирования коммуникативно-управленческих умений студентов университета с техническим профилем. В рамках проведенного исследования авторы статьи взаимодействовали со студентами ФГБОУ ВО «Кузбасский государственный технический университет им. Т. Ф. Горбачева» (КузГТУ).

Авторы статьи разработали и реализовали информационно-методическое сопровождение формирования коммуникативно-управленческих умений студентов технических специальностей в процессе обучения в вузе, обосновали и экспериментально проверили комплекс необходимых педагогических средств, обеспечивающий результативность исследуемого процесса.

Уровень сформированности коммуникативно-управленческих умений студентов университета с техническим профилем возможно повысить за счет применения разработанного информационно-методического сопровождения. Результативность исследуемого процесса в условиях профессиональной подготовки в вузе обеспечил предложенный авторами комплекс организационно-педагогических средств.

Ключевые слова: профессиональные компетенции, компетентность, коммуникации, коммуникативно-управленческие умения, обучение студентов, специалист.

STUDENTS' COMMUNICATION MANAGERIAL SKILLS: FORMING AND ACCOMPANIMENT

Gubanova Margarita Ivanovna, Dr of Pedagogical Science, Professor, Professor of Inter-university Department of General and High School Pedagogy, Institute of Education, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: m.gubanova32@mail.ru

Sidorova Svetlana Nikolaevna, Postgraduate, Sr Instructor of Department of Automobile Transportation, Institute of Information Technologies, Mechanical Engineering and Motor Transport, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sidorova-76@yandex.ru

The article is devoted to the necessity and possibility of informative methodical accompaniment for the forming the students' communication managerial skills. In this connection, an objective need for a practical solution to this problem was identified. The authors aimed at describing their research on the development and implementation of informative-methodical accompaniment for forming the students' communicative managerial skills.

The research was based on the compound of traditional and modified theoretical and empirical methods. The content and main results of this research in forming the communication managerial skills of university students with a technical profile are defined and considered in the article. As part of the study, the article authors interacted with students of T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (KuzSTU).

The authors have developed and implemented the informative methodical accompaniment of development of communication managerial skills of engineering students in the university learning process, justified and experimentally tested a set of pedagogical resources providing the effectiveness of the process under study.

The level of students' communication managerial skills forming can be increased by using the developed informative methodological accompaniment. The effectiveness of the research process in terms of professional training at the University was provided by the complex of organizational and pedagogical resources formed by the authors of the article.

Keywords: professional competence, competence, communication, communication managerial skills, student' training, specialist.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-324-331

Введение

В современных условиях общество нуждается в специалистах, чьи компетенции (профессиональные, информационные, интеллектуальные, коммуникативные, организационно-деятельностные, творческие) в равной степени важны и должны соответствовать требованиям существующих и будущих рынков труда. Эти компетенции являются ключевыми и необходимы сегодня в любой трудовой деятельности. Для личности, в свою очередь, важно получить профессиональное образование достаточно высокого уровня и освоить необходимые профессиональные компетенции для последующего успешного трудоустройства и самореализации в профессиональной деятельности.

Безусловно, современное образование предметно ориентировано на использование новей-

ших достижений в естественно-научных и гуманитарных областях знаний. Приоритетной целью образования (общего, профессионального, дополнительного) становится формирование у человека таких качеств, которые помогли бы ему быстро ориентироваться, обдуманно и корректно адаптироваться к современным условиям жизни, формировать потребности непрерывного самосовершенствования и конструктивно-критического отношения к жизни.

В этих условиях трансформируются задачи качественной теоретико-практической подготовки выпускников системы высшего образования к самостоятельной социально-производственной деятельности, успешному профессиональному становлению и творческой самореализации.

Социальный заказ, профессиональные интересы будущих специалистов, учет их индивидуальных и личностных особенностей по-прежнему составляют надежную основу выбора образовательных технологий, используемых в учебном процессе. Вот почему в подготовке специалистов применение инновационных форм и методов необходимо органично сочетать с прагматическим пониманием целей и задач обучения и подготовки кадров. Использование преподавателями инновационных методов в процессе обучения способствует преодолению стереотипов в преподавании различных дисциплин, в выработке новых подходов к профессиональным ситуациям, развитию творческих, креативных способностей обучающихся.

Однако, как показали наши опросы слушателей курсов «Преподаватель высшей школы» (около 400 человек), 47,5 % оценили свою подготовленность в данном направлении на допустимом уровне, 33,3 % – на критическом уровне и лишь 19,2 % – на перспективном уровне.

У 69 % опрошенных устойчивая положительная мотивация к выполнению разработанных нами методических рекомендаций; на субъективном и интуитивном уровне представления о преимуществах, особенностях и сложностях технологии сопровождения – у 72 % респондентов. К сожалению, не осуществляется прогнозирование и анализ процесса педагогического содействия обучению студентов в данной сфере.

Проведенное исследование основывалось на том, что современный взгляд на подготовку специалиста означает овладение студентами всем комплексом профессиональных компетенций, а не просто восприятие, осмысление, воспроизведение и применение научно-профессиональной информации.

Переход от информационно-объяснительного обучения к инновационно-действенному связан с активным применением в учебном процессе апробированных компьютерных и различных информационных технологий, электронных учебников, видеоматериалов, обеспечивающих свободную поисковую деятельность студентов, а также предполагает развитие их субъектно-личностной ориентации в информационном потоке.

Материалы и методы

Содержание, структура и методика процесса формирования коммуникативно-управленческих умений студентов университета с техническим профилем становятся актуальными в связи с тенденциями современного развития системы высшего образования в России. Среди основных задач актуализирована подготовка квалифицированного работника соответствующего уровня и профиля: конкурентоспособного на рынке труда, компетентного, ответственного, свободно владеющего своей профессией, готового к постоянному профессиональному росту [1; 3]. Особо отметим необходимость самоорганизованности и инициативы специалистов, способных самостоятельно, осознанно и ответственно осуществлять поиск новых смыслов профессиональной деятельности.

Высшее учебное заведение призвано формировать компетентных и личностно-развитых профессионалов, готовых к самостоятельной социальной жизни и профессиональной деятельности. Переход к международному рынку труда объективно требует от личности выполнения новых функций профессиональной деятельности, высокого уровня профессиональной мобильности, квалификации и конкурентоспособности.

Анализ теоретической базы, практического опыта и современного состояния проблемы профессиональной подготовки студентов технического вуза позволяет утверждать, что формирование их коммуникативно-управленческих умений – актуальное и перспективное направление педагогической науки и практики в условиях модернизации высшего образования в Российской

Федерации, направленного на подготовку в образовательных учреждениях специалиста-профессионала [5; 6].

Компетентность рассматривается нами как интегральная характеристика деятельностных, индивидуальных способностей и качеств личности, определяющая ее возможность: принимать правильные решения; творчески и эффективно решать задачи, которые возникают в процессе продуктивной деятельности; а также умение ориентироваться в окружающей среде.

Однако, как показал анализ отзывов работодателей, они особо остро ощущают отсутствие практических коммуникативных умений молодых специалистов. Чаще всего ими отмечается недостаточная сформированность у выпускников вуза таких умений, как: продуктивная работа в команде для достижения общего результата, умение сделать свое высказывание понятным для восприятия другого, участие в решении проблемы и способность принимать точку зрения своих партнеров. Кроме этого, необходимо уметь работать с информацией, использовать в профессиональной деятельности разнообразные информационные технологии, публично представлять результаты своей деятельности, эффективно разрешать конфликты [9].

И действительно, содержание большинства учебных дисциплин в вузах с техническим профилем не предусматривает формирование умений студентов управлять коллективом, решительно действовать в критических ситуациях, брать на себя ответственность, организовывать совместную деятельность групп и подразделений специалистов.

Для достижения цели и решения поставленных задач исследования в качестве теоретико-методологической основы нами использованы:

- *на общенаучном уровне*: системный подход к изучению психологических и педагогических явлений и процессов (А. Н. Аверьянов, В. Г. Афанасьев, Ю. К. Бабанский и другие);

- *на конкретно-научном уровне*: личностно ориентированный подход в образовательном процессе (Н. А. Алексеев, Е. В. Бондаревская, В. В. Давыдов);

- *на технологическом уровне*: методология педагогики и методика исследования (Н. И. Загузов, В. В. Краевский, М. Н. Скаткин); технологический подход к организации образовательного процесса (В. П. Беспалько, В. В. Гузеев, М. В. Кларин, Г. К. Селевко).

Исследование проводилось на основе совокупности традиционных и модифицированных теоретических (обобщение, экстраполяция, моделирование и проектирование процессов) и эмпирических (анализ и оценка продуктов и актуального опыта деятельности, пролонгированные наблюдения, экспериментирование) методов.

Формирование коммуникативно-управленческих умений будущего специалиста определяется нами как специально организованный процесс в системе обучения технического вуза, направленный на выработку определенных качеств личности, на изменение ее динамической функциональной структуры и, главным образом, ее содержания [6]. В современных социокультурных условиях к человеку предъявляются повышенные требования в плане информированности, осведомленности, компетентности по широкому кругу социальных, психологических, педагогических, профессиональных проблем.

Широко распространенное и активно рекламируемое мнение, что молодежь должна и может самостоятельно поднимать любые интересующие ее вопросы, проблемы и активно влиять на их решение, не всегда находит конкретное подтверждение и реальное практическое воплощение.

В нашем исследовании заложены идеи: активного участия студентов в организации образовательной, научно-исследовательской деятельности, использования информационных и телекоммуникационных технологий и систем, моделирования реальной профессиональной деятельности [8]. Использование этих идей в качестве средств формирования коммуникативно-управленческих умений студентов технического вуза, как необходимого компонента их профессиональной подготовки, является ресурсом повышения качества их образования для дальнейшего решения проблем профессионального и социального характера и успешного коллективного взаимодействия и сотрудничества [2; 10].

Исследование по разработке содержания и отбору средств информационно-методического сопровождения формирования коммуникативно-управленческих умений студентов вузов с тех-

ническим профилем проводилось в три этапа с 2017 по 2020 год. На первом этапе были проанализированы современные педагогические исследования по данному вопросу [4; 11]. На втором этапе в рамках экспериментальной работы был проведен мониторинг уровня сформированности коммуникативно-управленческих умений студентов 4-х курсов, обучающихся по направлению «Технология транспортных процессов». Мониторинг проводился по критериям: мотивационный, когнитивный, деятельностный, личностный. На третьем этапе было разработано содержание информационно-методического обеспечения и проведена проверка результативности использования разработанного материала среди студентов ФГБОУ ВО КузГТУ им. Т. Ф. Горбачева [9].

В ходе пилотного изучения технологического аспекта исследуемой проблемы у нас сложилось мнение, что эффективными формами учебной работы все чаще и практически повсеместно становится применение различных форм и методов активизации обучения. Особо отметим следующие: подготовка публичных выступлений; дискуссионное обсуждение профессионально важных проблем и ситуаций; обучение в сотрудничестве; создание и защита проектов; подготовка профессионально направленных видеофильмов и презентаций.

Действительно, применяя коммуникативно-деятельностный подход в организации обучения студентов, преподаватели последовательно используют те методы, дидактические цепочки и технологические приемы, которые способствуют вовлечению обучающихся в изучаемую ситуацию, побуждают к активным действиям, предоставляют свободу в выборе методов решения учебных задач, провоцируют общение всех участников образовательного процесса.

При этом коммуникативная составляющая ориентирована на создание ситуативности обучения, обмена мнениями и опытом, стимулирование речемыслительной активности, обеспечение индивидуализации. В процессе конструктивной коммуникации студенты развивают навыки построения отношений в коллективе, приобретают опыт урегулирования конфликтов, учатся формулировать и отстаивать собственную позицию, аргументированно оценивать мнения окружающих. Управленческая (деятельностная) составляющая выводит на первый план обучающегося как активного, самостоятельного субъекта образовательной деятельности, лишь в отдельных случаях направляемого педагогом, содействует развитию инициативности, креативности и ответственности. Этому способствует субъект-субъектная парадигма современного образования, что отражается в выборе технологий обучения, составлении технологических карт и сценариев учебных занятий.

Результаты

В ходе решения выявленного аспекта проблемы наиболее результативным стало последовательное использование в образовательном процессе вузов с техническим профилем интерактивных методов обучения с обязательным применением информационно-коммуникационных технологий (программное обеспечение, телекоммуникационные и мультимедийные средства, интернет-сервисы и сервисы офисных программ, а также технологии аудиторного интерактивного обучения).

Наиболее перспективными интерактивными методами обучения для реализации цели данного исследования определены: *метод проектов, brain-storming* (мозговой штурм, мозговая атака), *case-study* (анализ конкретных ситуаций, ситуационный анализ), *использование общественных ресурсов* (приглашение специалиста, экскурсии).

Опыт нашей экспериментальной деятельности показал целесообразность применения практических способов организации поисковой деятельности, коммуникации и интеракции, основывающихся на различных видах сотрудничества, в которых студенты четче проектируют, строже анализируют, объективнее оценивают и регулируют свои достижения.

Мы разделяем точку зрения М. В. Кларина, что «педагогическая технология означает системную совокупность и порядок функционирования всех личностных, инструментальных и методологических средств, используемых для достижения педагогических целей» [7]. Исходя из этого, именно продуманное, педагогически целесообразное, организационно-корректное использование информационно-коммуникационных технологий в процессе обучения – один из определяющих факторов повышения уровня компетентности студентов.

Информационные ресурсы в структурном аспекте и предметном содержании представляют визуальный объект, в котором постепенно накапливается информация (необходимая и достаточная, адекватная, достоверно отражающая действительность), представляющая интерес для всех субъектов воспитательно-образовательного процесса. Методический аспект отражает поэтапное приобретение студентами опыта коммуникативной и управленческой деятельности и предусматривает взаимодействие друг с другом и сотворчество, целесообразное использование комплекса средств и приемов, направленных на вовлечение в активную совместную деятельность.

В результате проведенной экспериментальной работы мы зафиксировали положительную динамику. Для получения объективной картины, сложившейся в процессе нашего экспериментального исследования, был проведен сравнительный анализ результатов, полученных на начальном и конечном этапе проведенного эксперимента (рис. 1).

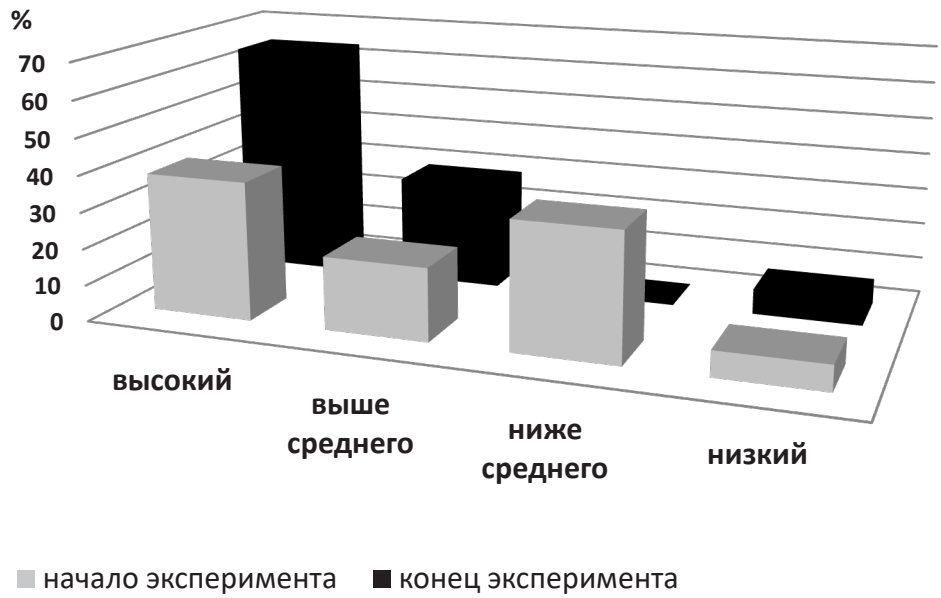


Рисунок 1. Диаграмма уровня сформированности коммуникативно-управленческих умений студентов (на начало и конец эксперимента)

Анализ результатов диагностики уровня сформированности коммуникативно-управленческих умений студентов университета с техническим профилем показал, что у 2/3 опрошенных студентов в процессе обучения с использованием разработанного информационно-методического сопровождения сформировался достаточно высокий уровень коммуникативно-управленческих умений, 1/3 студентов достигла уровня выше среднего и только незначительное число студентов, участвовавших в эксперименте, показали уровень сформированности у них коммуникативно-управленческих умений – ниже среднего и низкий.

Диаграмма диагностических результатов, представленная на рисунке 1, позволяет нам отметить положительную динамику по двум самым высоким показателям (высокий показатель увеличился в два раза, показатель выше среднего вырос на 30 %, самый низкий показатель остался на прежнем уровне).

Таким образом, результативность научно-экспериментальной работы в целом подтверждена позитивной динамикой уровня сформированности коммуникативно-управленческих умений студентов.

Выводы

Актуальность представленного исследовательского материала обусловлена поиском новых подходов к организации профессионального и личностного развития студентов вуза. Основной акцент сделан на практической подготовке будущих инженеров различных отраслей к организации конструктивного взаимодействия.

Основные результаты научной работы и представленные выводы расширяют научное знание о теории и методике профессионального образования в технологическом аспекте. Полученные в работе данные могут быть использованы для разработки программ информационно-методического обеспечения деятельности преподавателей по формированию профессиональных компетенций.

1. В итоге проведенного теоретического анализа и экспериментального исследования авторами выявлена объективная потребность в практическом решении проблемы формирования коммуникативно-управленческих умений студентов университета с техническим профилем.

2. Предпринятое исследование позволило обосновать необходимость и проанализировать возможности использования информационно-методического сопровождения формирования коммуникативно-управленческих умений студентов университета с техническим профилем.

3. Экспериментально подтверждено, что готовность будущих инженеров к организации коммуникативно-управленческой деятельности – потенциальный и реальный ресурс успешного решения ими профессиональных задач, а приобретенные в процессе вузовского обучения умения и опыт будут способствовать квалифицированному выполнению профессиональных функций.

4. Результаты проведенного исследования рекомендуется использовать в практической деятельности учреждений высшего образования, допускается возможность их широкой адаптации и модификации к работе со студентами старших курсов.

Литература

1. Абдуллаева Ш. С. Использование инновационных технологий в учебно-исследовательской деятельности учащихся // Приоритетные направления развития науки и образования: сб. тр. МНПК. – Шымкент, 2012. – С. 172–173.
2. Агафонова М. С., Берегович К. А. Управленческая деятельность: её особенности, структура и характерные черты [Электронный ресурс] // Концепт: науч.-метод. электрон. журн. – 2017. – Т. 2. – С. 438–441. – URL: http://e-koncept.ru/2017/570086.htm (дата обращения: 01.02.2020).
3. Астахова Л. В. Развитие управленческой компетенции будущего специалиста по защите информации в вузе // Современные проблемы науки и образования. – 2012. – № 6. – С. 330–339.
4. Большанина Л. В. Профессиональная компетентность педагога высшей школы в условиях модернизации российского образования [Электронный ресурс] // Концепт: науч.-метод. электрон. журн. – 2018. – № 3. – С. 24–30. – URL: http://e-koncept.ru/2017/570086.htm (дата обращения: 01.02.2020).
5. Захарченко М. В. Социальный заказ на образование и образовательные ресурсы общества // Педагогика. – 2015. – № 5. – С. 25–32.
6. Калдыбаев С. К. Качество образовательного процесса в структуре качества образования // Успехи современного естествознания. – 2015. – № 7. – С. 90–97.
7. Кларин М. В. Педагогическая технология в учебном процессе: (Анализ зарубежного опыта). – М.: Знание, 1989. – 75 с.
8. Лапыгин Ю. Н. Методы активного обучения: учебник и практикум для вузов. – М.: Юрайт, 2017. – 248 с. – (Сер.: Образовательный процесс).
9. Сидорова С. Н. Анализ уровня профессиональной подготовленности студентов Университета с техническим профилем обучающихся по направлению «Технология транспортных процессов» [Электронный ресурс] // Природные и интеллектуальные ресурсы Сибири. Сибресурс 2018, Кемерово, 22–23 нояб., 2018 года: сб. мат-лов XVII Междунар. науч.-практ. конф. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=37071136 (дата обращения: 20.01.2020).

10. Тесленко В. И., Латынцев С. В. Коммуникативная компетентность: формирование, развитие, оценивание. – Красноярск, 2007. – 255 с.
11. Хуторской А. В. *Компетентностный подход в обучении*: науч.-метод. пособие. – М.: Эйдос, Изд-во Ин-та образования человека, 2013. – 73 с.

References

1. Abdullaeva Sh.S. Ispol'zovanie innovatsionnykh tekhnologiy v uchebno-issledovatel'skoy deyatel'nosti uchashchikh sya [Use of innovative technologies in educational and research activities of students]. *Prioritetnye napravleniya razvitiya nauki i obrazovaniya*: *sbornik trudov MNPK [Priority directions of development of science and education. Collection of works of MNPK]*. Shymkent, 2012, pp. 172-173. (In Russ.).
2. Agafonova M.S., Bregovich K.A. Upravlencheskaya deyatel'nost': ee osobennosti, struktura i kharakternye cherty [Managerial activity: its features, structure and characteristic features]. *Kontsept: nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal [Concept Scientific and methodological electronic journal]*, 2017, vol. 2, pp. 438-441. (In Russ.). Available at: http://e-koncept.ru/2017/570086.htm (accessed 01.02.2020).
3. Astakhova L.V. Razvitie upravlencheskoy kompetentsii budushchego spetsialista po zashchite informatsii v vuze [Development of managerial competence of the future information security specialist in higher education]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern problems of science and education]*, 2012, no. 6, pp. 330-339. (In Russ.).
4. Bolshanina L.V. Professional'naya kompetentnost' pedagoga vysshey shkoly v usloviyakh modernizatsii rossiyskogo obrazovaniya [Professional competence of a higher school teacher in the conditions of modernization of Russian education]. *Kontsept: nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal [Concept Scientific and methodological electronic journal]*, 2018, no. 3, pp. 24-30. (In Russ.). Available at: http://e-koncept.ru/2017/570086.htm (accessed 01.02.2020).
5. Zakharchenko M.V. Sotsial'nyy zakaz na obrazovanie i obrazovatel'nye re-sursy obshchestva [Social order for education and educational resources of the society]. *Pedagogica [Pedagogy]*, 2015, no. 5, pp. 25-32. (In Russ.).
6. Kaldybaev S.K. Kachestvo obrazovatel'nogo protsessa v strukture kachestva obrazovaniya [The Quality of the educational process in the structure of the quality of education]. *Uspekhi sovremennogo estestvoznaniya [Successes of modern natural science]*, 2015, no. 7, pp. 90-97 (In Russ.).
7. Klarin M.V. *Pedagogicheskaya tekhnologyia v uchebnom protsesse: (Analiz zarubezhnogo opyta) [Pedagogical technology in study process. (Analysis of foreign experience)]*. Moscow, Znanie Publ., 1989. 75 p. (In Russ.).
8. Lapygin Yu.N. *Metody aktivnogo obucheniya: uchebnik i praktikum dlya vuzov. Seriya: Obrazovatel'nyy protsess [Active learning methods: tutorial and workshop for high schools. Series. Educational process]*. Moscow, Yurayt Publ., 2017. 248 p. (In Russ.).
9. Sidorova S.N. Analiz urovnya professional'noy podgotovlennosti studentov Universiteta s tekhnicheskim profilem obuchayushchikhsya po napravleniyu "Tekhnologiya transportnykh protsessov" [Analysis of the level of professional readiness of University students with a technical profile of students in the direction of "Technology of transport processes"]. *"Prirodnye i intellektual'nye resursy Sibiri. Sibresurs 2018" Kemerovo, 22-23 noyabrya 2018 goda*: *sbornik materialov XVII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii ["Natural and intellectual resources of Siberia. Sibresurs 2018" Kemerovo, November 22-23, 2018. Collection of materials of the XVII International scientific and practical conference]*. (In Russ.). Available at: *https://elibrary.ru/item.asp?id=37071136* (accessed 20.01.2020).
10. Teslenko V.I., Latyntsev S.V. *Kommunikativnaya kompetentnost': formirovanie, razvitie, otsenivanie [Communicative competence: formation, development, evaluation]*. Krasnoyarsk, 2007. 255 p. (In Russ.).
11. Khutorskoy A.V. *Kompetentnostnyy podkhod v obuchenii: nauchno-metodicheskoye posobie [Competence approach in education. Scientific and methodological guide]*. Moscow, Eidos Publishing House; Institute of Human Education Publ., 2013. 73 p. (In Russ.).

Алфавитный указатель авторов

Арефьева К. И.	221
Арефьева С. М.	221
Аристарх, митрополит Кемеровский и Прокопьевский (Смирнов В. А.)	245
Бабарыкина Н. В.	295
Басаргина Е. Г.	128
Бородин Б. Б.	29
Ван Цюн	112
Верба Н. И.	82
Гекман Н. А.	254
Генина Е. С.	180
Георгиевская О. В.	122
Горячева О. Н.	221
Григоренко Н. Н.	286
Губанова М. И.	324
Гук А. А.	193
Елькина О. Ю.	317
Жилянина Н. А.	173
Зайцева Е. А.	72
Захаров Ю. К.	42
Клепова А. В.	101
Кутькина О. П.	274
Лозован Л. Я.	317
Макарчук С. В.	180
Максимова А. М.	142
Меньшиков М. Ю.	266
Миненко Г. Н.	173
Морева О. Н.	302
Николаенко Н. В.	260
Павлова С. А.	59
Пичкурова И. А.	274
Пога Л. Н.	201
Полякова Е. А.	254
Поморцева Н. В.	150
Попович Н. Г.	260
Прокопова Н. Л.	14
Резник О. В.	260
Ринчинова М. М.	213
Светличная И. В.	230
Сидорова С. Н.	324
Синельникова О. В.	157
Стоянов З. Д.	128
Сянь Лэюнь	101
Тао Хуэй	117
Тирон Е. Л.	95
Шелудякова О. Е.	135
Шехватова Е. В.	279
Шунков А. В.	245, 286
Щербакова И. В.	317
Юдина А. И.	295, 311
Якимова В. В.	24

List of Authors in Alphabetical Order

Arefyeva K.I.	221
Arefyeva S.M.	221
Aristarchus, Metropolitan of Kemerovo and Prokopyevsk (Smirnov V.A.)	245
Babarykina N.V.	295
Basargina E.G.	128
Borodin B.B.	29
Wang Qiong	112
Verba N.I.	82
Gekman N.A.	254
Genina E.S.	180
Georgievskaya O.V.	122
Goryacheva O.N.	221
Grigorenko N.N.	286
Gubanova M.I.	324
Guk A.A.	193
Elkina O.Y.	317
Zhilyanina N.A.	173
Zaytseva E.A.	72
Zakharov Y.K.	42
Klepova A.V.	101
Kutkina O.P.	274
Lozovan L.Y.	317
Makarchuk S.V.	180
Maksimova A.M.	142
Menshikov M.Y.	266
Minenko G.N.	173
Moreva O.N.	302
Nikolaenko N.V.	260
Pavlova S.A.	59
Pichkurova I.A.	274
Poga L.N.	201
Polyakova E.A.	254
Pomortseva N.V.	150
Popovich N.G.	260
Prokopova N.L.	14
Reznik O.V.	260
Rinchinova M.M.	213
Svetlichnaya I.V.	230
Sidorova S.N.	324
Sinelnikova O.V.	157
Stoyanov Z.D.	128
Xian Leyun	101
Tao Hui	117
Tiron E.L.	95
Sheludyakova O.E.	135
Shekhvatova E.V.	279
Shunkov A.V.	245, 286
Shcherbakova I.V.	317
Yudina A.I.	295, 311
Yakimova V.V.	24

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И УСЛОВИЯ ПРИЕМА СТАТЕЙ В ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ «ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

(Выходит 4 раза в год)

Перед подачей статьи авторам рекомендуется ознакомиться на сайте журнала «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» (http://vestnik.kemgik.ru) с концепцией издания, содержанием вышедших номеров.

1. Статью следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала.
2. Статья должна включать:
   - наименование рубрики журнала, где будет размещена статья (в соответствии с рубрикатором журнала);
   - индекс УДК (Универсальной десятичной классификации), отражающий содержание статьи;
   - название статьи на русском и английском языках;
   - аннотацию статьи **(объемом 150–300 слов)** на русском языке;
   - ключевые слова **(не более 10 слов)** на русском и английском языках;
   - автореферат статьи на английском языке **(250–300 слов)** и исходный текст автореферата на русском языке.
3. Текст статьи должен быть тщательно вычитан и подписан автором, который несет ответственность за научно-теоретический уровень публикуемого материала; статьи аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук дополнительно подписываются научным руководителем.
4. Ссылки на цитируемую литературу приводятся в конце статьи в Литературе в алфавитном порядке на русском языке в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 (Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления) и в References на латинице (транслитерация) и английском языке. Библиографические ссылки в тексте статьи указываются в квадратных скобках. Например, [1, с. 5]. Количество цитируемых источников – от 8 до 20.
5. Объем статьи – от 6 страниц формата А4.
6. Набор статьи должен быть осуществлен с использованием следующих правил:

шрифт – Times New Roman;
размер кегля – 12 пт;
межстрочный интервал – одинарный;
форматирование – по ширине;
все поля – по 20 мм.

Образец оформления статьи

Рубрика журнала

УДК

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)

Сведения об авторе (-ах) (на русском языке): должны включать фамилию, имя и отчество (полностью), ученую степень, ученое звание, должность, место работы (город, страну). E-mail:

Аннотация на русском языке...

Ключевые слова на русском языке: …

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)

Сведения об авторе (-ах) (на английском языке): должны полностью соответствовать русскоязычному варианту.

Аннотация на английском языке…

Ключевые слова на английском языке:…

Текст….

Литература (по центру, без отступа, шрифт жирный)

1.

2.

…

References (по центру, без отступа, шрифт жирный)

1.

2.

…

Сопроводительные документы к статье, направляемой для публикации в журнале «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств», включают:

1. Справку об авторе(ах);

2. Письмо-согласие на публикацию статьи и размещение ее в Интернете.

Требования к сопроводительным документам

Наименование документа	Необходимые сведения
1. Справка об авторе(ах)	- Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках), - ученая степень, - ученое звание, - должность, - место работы (учебы или соискательства), - контактные телефоны, - факс, - e-mail, - почтовый адрес с указанием почтового индекса
2. Письмо-согласие	- подписано автором, - заверено в организации (место работы или учебы)

Статью и сопроводительные документы следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала теоретических и прикладных исследований «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» по адресу: http://vestnik.kemgik.ru.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: http://vestnik.kemgik.ru.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются.

Цена 550 рублей
Дата выхода номера в свет 25.12.2020

Подписано в печать 26.11.2020
Формат 60x84 1/8.
Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Заказ № 11.
Уч.-изд. л. 33,6. Усл. печ. л. 39,1.
Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского государственного института культуры:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел.: (3842)73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru

Price 550 roubles
Issue released on December 25, 2020

Signed for print on November 26, 2020
Format 60x84 1/8.
Offset paper. Font «Times».
Order № 11.
Author's sheets 33,6. Printer's sheets 39,1.
Number of copies 500.

Printed at the Publisher of Kemerovo State University of Culture:
Kemerovo region, 650056, Kemerovo,
17 Voroshilov Street. Phone: (3842)73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru