

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года
Выходит 4 раза в год

№ 62/2023

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

Учредитель, издатель

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

А. В. Шунков, доктор филологических наук,
доцент

Ответственный секретарь

Д. А. Огнев

Технический редактор

А. Ю. Константинова

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

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

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

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

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

ISSN 2078-1768

© ФГБОУ ВО «Кемеровский
государственный институт
культуры», 2023

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

**JOURNAL OF THEORETICAL
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006
Published quarterly

№ 62/2023

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

Founder, publisher

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

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

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

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

Administrative Secretary

D.A. Ognev

Technical editor

A.Y. Konstantinova

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

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

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

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

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

ISSN 2078-1768

© FSFEI HE "Kemerovo State
University of Culture", 2023

СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

Председатель совета:

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

Члены совета:

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

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

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

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

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

EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

Department of the Editorial Council:

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

Members of the Editorial Council:

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

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

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

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

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

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

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).

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

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

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

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

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

Тер-Минасова Светлана Григорьевна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории преподавания иностранных языков, президент факультета иностранных языков и регионоведения, Московский государ-

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

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

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

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

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

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

Ter-Minasova Svetlana Grigoryevna, Dr of Philological Sciences, Professor, Department Chair of Theory of Teaching the Foreign Languages, President of Foreign Languages and Regional Study Faculty, Lomonosov Moscow State University

ственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, РФ), лауреат премий Фулбрайта и имени М. В. Ломоносова, почетный доктор Бирмингемского университета (Великобритания) и Нью-Йоркского университета (США).

Ужанков Александр Николаевич, доктор филологических наук, кандидат культурологии, профессор, проректор по научной деятельности, заведующий кафедрой литературы, Московский государственный институт культуры, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, действительный член Академии Российской словесности, член Научного совета Российской академии наук по изучению и охране культурного и природного наследия, член Общественного совета и Совета по науке при Министерстве культуры Российской Федерации (г. Москва, РФ).

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

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

(Moscow, Russian Federation), Winner of Fulbright and Lomonosov Awards, Honorary Doctor of University of Birmingham (UK) and New York University (USA).

Uzhankov Aleksandr Nikolaevich, Dr of Philological Sciences, PhD in Culturology, Professor, Vice-rector for Research, Department Chair of Literature, Moscow State Institute of Culture, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, Acting Member of Academy of Russian Literary Word, Member of of Scientific Council Russian Academy of Sciences for Studying and Protection of Cultural and Natural Heritage, Member of the Public Council and Council for Science of the Ministry of Culture of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

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

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

СОСТАВ НАУЧНОЙ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА

Научные редакторы разделов

Раздел «Культурология и искусствоведение»

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

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

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

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

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

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

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

SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

Scientific Editors of Sections

Section of Culturology and Art History

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

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

Kimeeva Tatyana Ivanovna, Dr in Culturology, Associate Professor, 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).

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

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Сибирский федеральный университет (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).

Полякова Елена Александровна, доктор исторических наук, доцент, проректор по научной работе и международным связям, профессор кафедры музеологии и туризма, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ).

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

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).

Moskalyuk Marina Valentinovna, Dr of Art History, Professor, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Siberian Federal University (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).

Polyakova Elena Aleksandrovna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Vice-rector for Research and International Relations, Professor of Department of Museology and Tourism, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation).

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

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

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

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

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

Раздел «Педагогические науки»

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

Костюк Наталья Васильевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и физической культуры, проректор по научной и инновационной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук (г. Кемерово, РФ).

Панина Татьяна Семеновна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры государственного и муниципального управления, директор института дополнительного профессионального образования, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева, заслуженный учитель Российской Федерации, действительный член Академии педагогических и социальных наук (г. Кемерово, РФ).

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

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

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

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

Section of Pedagogical Sciences

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

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

Panina Tatyana Semenovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of State and Municipal Management, Director of Institute for Continuing Professional Education, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University, Honorary Teacher of the Russian Federation, Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences (Kemerovo, Russian Federation).

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

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

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

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

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Балакирева С. Ю., Астахов О. Ю. Гражданственность и национальная идея в условиях современной России.....	13
Горлова И. И., Коренной А. С. Функции культурных индустрий в трансформации российской культуры.....	19
Ивлев С. В., Паничкина Е. В., Шер А. А. Выявление и сохранение «неявных» памятников в стиле раннего рационализма в городах севера Кузбасса как насущный элемент государственной культурной политики.....	28
Ходанен Л. А. Ранняя лирика М. Ю. Лермонтова в библейском контексте.....	41
Бородовская Л. З. Традиционные суфийские символы в татарской литературе эпохи Золотой Орды.....	49
Семухина Е. А. Культурные образы, репрезентированные в книге Т. Готье «Путешествие в Россию».....	58
Сыпченко В. В. Музыкальная культура как фактор формирования идентичности города.....	63
Ся Юй. Развитие терминологического аппарата джазового искусства.....	70
Синельникова О. В., Акуленко А. Л. Эволюция «музыки машин» сквозь призму времени.....	77
Се Сяоцао, Поморцева Н. В. Роль невербального общения хормейстера с хоровым коллективом в процессе исполнительской деятельности.....	88
Ли Линьсэнь. Сценический взгляд и эволюция композиторского подхода Альбана Берга в оперном творчестве.....	93
Лю Чэньси. Фортепианное творчество Пауля Хиндемита в тонах европейского авангарда.....	99
Ивачева Д. А. Театральное мышление Сергея Прокофьева и его реализация в фортепианной миниатюре на примере цикла «Сарказмы».....	105
Некрасова И. М. Постигание тишины: о симфониях Галины Уствольской.....	118
Джуванышева Н. Н. Мотивы казахского фольклора в музыке для детей Аиды Исаковой.....	126
Путчева О. А. Особенности игрового мышления в музыкально-сценических работах А. Бакши.....	137
Людмила Т. Н. Проектная деятельность театра «Глобус» как современная креативная экосистема.....	145
Кузнецова Е. Ю. Пейзаж русской души: храмы Самарской митрополии в живописи тольяттинских художников-современников.....	156
Гук А. А. Мобильная фотография как любительская практика.....	169

Бердникова О. Ю. Особенности декорирования войлочных изделий вышивкой у казахов, кыргызов, татар и чувашей.....	177
Ван Ци. Применение техники «цяосэ» в искусстве резьбы по нефриту на примере предметов из коллекции Государственного музея Востока.....	183
Цветкова П. О. Трансформация палладианской традиции в архитектуре Индии XVIII–XIX веков.....	189

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Чурекова Т. М., Григоренко Н. Н. Социальная компетентность студентов как фактор их самореализации в образовательной и профессиональной деятельности: теоретические аспекты проблемы.....	194
Мухамедиева С. А. Формирование экономической культуры обучающихся вузов в условиях развития креативных индустрий.....	201
Попов И. П., Семенова Т. С. Исследование элементов цифровой трансформации университета...	209
Потапова Н. В., Панина Т. С. Некоторые аспекты использования цифрового следа обучающихся в процессе формирования надпрофессиональных навыков.....	217
Кагакина Е. А., Лесникова С. Л. Систематизация понятийного аппарата визуализации обучения: методический аспект.....	222
Заплата О. А., Урусов Г. К., Черных М. И. Изучение мотивации студентов вуза к занятиям активными видами туристической деятельности.....	230
Матвеева И. Ю., Порошина А. И. Филологический компонент высшего библиотечного образования.....	240
Мирная Р. Р. Организационно-педагогические условия эффективного воспитания исполнительской культуры эстрадно-джазового вокалиста.....	247
Буратынская С. В., Палилей А. В., Целищева О. Д. Хореографическое искусство как фактор воспитания духовности личности.....	259
Дворовенко О. В. Функции методических служб библиотек: результаты исследования.....	265
Алфавитный указатель авторов.....	275

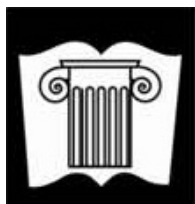
CONTENTS

CULTUROLOGY AND ART HISTORY

Balakireva S.Y., Astakhov O.Y. Citizenship and the National Idea in Modern Russia.....	13
Gorlova I.I., Korennoy A.S. Functions of Cultural Industries in Transformation of the Russian Culture.....	19
Ivlev S.V., Matveeva E.V., Sher A.A. Finding and Preservation of <i>Implicit</i> Monuments in the Style of Early Rationalism in the Cities of the North of Kuzbass as an Essential Element of the State Cultural Policy.....	28
Khodanen L.A. Early Lyrics of M.Y. Lermontov in a Biblical Context.....	41
Borodovskaya L.Z. The Traditional Sufi Symbols in Tatar Literature of the Golden Horde Era.....	49
Semukhina E.A. Cultural Images in <i>Travels in Russia</i> by T. Gautier.....	58
Sypchenko V.V. Musical Culture as a Factor of City Identity Formation.....	63
Xia Yu. The Development of the Terminological Apparatus of Jazz Art.....	70
Sinelnikova O.V., Akulenko A.L. The Evolution of <i>Machine Music</i> through the Prism of Time.....	77
Xie Xiaocao, Pomortseva N.V. The Role of Non-verbal Communication of the Choirmaster with the Choir in the Process of Performing.....	88
Li Linsen. Stage View and Evolution of Alban Berg's Compositional Approach in Opera.....	93
Liu Chensi. Paul Hindemith's Piano Work in the Tones of the European Avant-garde.....	99
Ivacheva D.A. Theater Thinking of S. Prokofiev and its Implementation in a Piano Miniature on the Example of the <i>Sarcasms</i> Cycle.....	105
Nekrasova I.M. Comprehension of Silence: about Galina Ustvolskaya's Symphony.....	118
Dzhuvanysheva N.N. Motives of Kazakh Folklore in Music for Children by Aida Isakova.....	126
Putecheva O.A. Features of Game Thinking in the Musical and Stage Works of A. Bakshi.....	137
Lyudmilina T.N. Project Activities of the Globus Theater as a Modern Creative Ecosystem.....	145
Kuznetsova E.Y. Landscape of the Russian Soul: the Churches of the Samara Metropolis in the Paintings of Modern Artists of Togliatti.....	156
Guk A.A. Mobile Photography as an Amateur Practice.....	169
Berdnikova O.Y. Features of Embroidery Decoration of Felt Products of Kazakhs, Kyrgyz, Tatars and Chuvashes.....	177
Wang Qi. Application of the <i>Qiaose</i> Technique in the Art of Jade Carving in Case of Objects from the Collection of the State Museum of the East.....	183
Tsvetkova P.O. Transformation of the Palladian Tradition in the Architecture of India in the 18 th -19 th Centuries.....	189

PEDAGOGICAL SCIENCES

Churekova T.M., Grigorenko N.N. Social Competence of Students as a Factor of their Self-realization in Educational and Professional Activity: Theoretical Aspects of the Problem.....	194
Mukhamedieva S.A. Formation of the Economic Culture of Students of Higher Education Institutions in the Conditions of Development of Creative Industries.....	201
Popov I.P., Semenova T.S. Research of the Elements of Digital Transformation of the University.....	209
Potapova N.V., Panina T.S. Some Aspects of Using the Digital Footprint of Students in the Process of Forming Supra-professional Skills.....	217
Kagakina E.A., Lesnikova S.L. Systematization of the Conceptual Apparatus of Visualization of Learning: Methodological Aspect.....	222
Zaplatina O.A., Urusov G.K., Chernykh M.I. Studying the Motivation of University Students to Engagement in Active Tourist Activities.....	230
Matveeva I.Y., Poroshina A.I. Philological Component of Library Higher Education.....	240
Mirnaya R.R. Organizational and Pedagogical Conditions for Effective Education of the Performing Culture of a Pop-jazz Vocalist.....	247
Buratynskaya S.V., Paliley A.V., Tselishcheva O.D. Choreographic Art as a Factor of Personal Spirituality Education.....	259
Dvorovento O.V. Functions of Library Methodological Services: Research Results.....	265
List of Authors in Alphabetical Order.....	275



КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ CULTUROLOGY AND ART HISTORY



УДК 130.2

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-13-19

ГРАЖДАНСТВЕННОСТЬ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Балакирева Софья Юрьевна, министр образования Кузбасса, Министерство образования Кузбасса (г. Кемерово, РФ). E-mail: Balakirevas@mail.ru

Астахов Олег Юрьевич, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Astahov_oleg@mail.ru

В статье рассматриваются ключевые вопросы понимания идеи гражданственности в аспекте определения специфики национальной идеи в условиях современной России. Отмечается значимость традиционного тезиса о том, что гражданская солидарность реализуется только в условиях общих духовных устремлений, в основе которых лежит национальная идея, базирующаяся на универалистском мировоззрении. Однако при этом внимание акцентируется на том, что подобный универсализм требует согласования с аспектами самосознания личности с учетом субъектного опыта социального и индивидуального развития. В связи с этим перечисляются установки самосознания, формирующие гражданские ценности, которые демонстрируют последовательность выстраивания субъектных способов понимания причастности к целому: самопознание, самоотношение, саморегуляция. В качестве ориентира для самоопределения выступает гражданская идентичность, которая отличается от государственной идентичности, для которой свойственны вертикальные способы трансляции заданных образцов. Гражданская идентичность рассматривается в отношении к проявлениям когнитивной активности, реализуемой в выражении патриотических чувств, в приверженности к ценностям своей страны на уровне выстраивания горизонтальных отношений, что обуславливает ценностную рефлексию о себе и своем мире. Ценностные представления о национальной идее становятся основанием для формирования гражданской общности. В качестве примера интерпретации гражданственности сквозь призму национальной идеи рассматриваются тезисы Н. А. Бердяева, И. А. Ильина, Л. П. Карсавина, Н. О. Лосского.

Ключевые слова: гражданственность, гражданское самосознание, национальная идея, национальный характер, ценностные ориентиры.

CITIZENSHIP AND THE NATIONAL IDEA IN MODERN RUSSIA

Balakireva Sofya Yuryevna, Minister of Education of Kuzbass, Ministry of Education of Kuzbass (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Balakirevas@mail.ru

Astakhov Oleg Yuryevich, Dr of Culturology, Professor, Department Chair of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Astahov_oleg@mail.ru

The article considers the key issues of understanding the idea of citizenship in relation to defining the specifics of the national idea in modern Russia. The significance of the traditional thesis that civil solidarity is realized only in conditions of common spiritual aspirations is noted, which are based on a national idea established on a universalist worldview. However, the authors focus on the fact that such universalism requires coordination with aspects of self-consciousness of the person, taking into account the subjective experience of social and individual development. In this regard, the attitudes of self-consciousness forming the civic values are given, which demonstrate the sequence of establishing the subjective ways of understanding for belonging to the whole, such as self-knowledge, self-relation and self-regulation. As a guideline for self-determination, the authors consider the civic identity, which differs from the state identity and which is characterized by vertical ways for transmitting the given samples. Moreover, the civic identity is considered in relation to demonstrating the cognitive activity realized for expressing the patriotic feelings, dedicating the values of one's country at the level of establishing the horizontal relations, which determines the value reflection about oneself and one's world. In addition, the authors note that value views on the national idea become the basis for forming a civic community. As an example of interpreting the citizenship through the national idea, the authors consider the theses of N.A. Berdyaev, I.A. Ilyin, L.P. Karsavin and N.O. Lossky.

Keywords: citizenship, civic consciousness, national idea, national character, value orientations.

На протяжении всей истории России актуальным был вопрос, связанный с осуществлением национальной идеи, способствующей консолидации общества как единого государства. Как отмечал П. Б. Струве: «Государственная мощь невозможна вне осуществления национальной идеи. Национальная идея современной России есть примирение между властью и проснувшимся к самосознанию и самодеятельности народом, который становится нацией. Государство и нация должны органически срастись» [13, с. 222]. Этот тезис не потерял своей актуальности и в условиях современной России. Многие исследователи подчеркивают, характеризую современную ситуацию: деструктивность и отчужденность как следствие внутреннего саморазрушения человека и общества сопутствуют кризисным процессам в отечественной культуре, и это усугубляется нарастанием эгоистических, прагматических, гедонистических установок в определении смысло-жизненных ориентаций. В этой ситуации обращение к вопросам гражданственности, в которых внимание акцентируется на значимости рассмотрения, с одной стороны, личности сквозь призму социальной проблематики, с другой стороны, социума сквозь призму личностной проблематики, оказывается особенно актуальным.

При определении особенностей идеи гражданственности традиционным является обращение к универсальным, общечеловеческим ценностям в сочетании с национальным самосознанием человека. Так, например, С. В. Смирнов пишет:

«Особенностью национального самосознания русского человека является наличие выраженной иерархии жизненных ценностей. Своеобразие географического положения страны и суровость природных условий определили приоритет духовно-нравственных мотивов мышления и деятельности русского человека над потребностями материального порядка... Характерной чертой русского национального самосознания является стремление к поиску духовного Абсолюта – идеалов Совершенства, Правды, Добра, Справедливости» [12, с. 157]. Подобные обобщения являются уже хрестоматийными в объяснении национального самосознания, поэтому с учетом существующей философской традиции требуются более детальные подходы к рассмотрению национального вопроса, который является ключевым в развитии идеи гражданственности.

Выявление специфики гражданственности в аспекте отношения к абсолютным ценностям обусловило развитие идеи служения государству, обществу и миру в целом как способа трансляции объединяющих смыслов. Именно так объясняет идеи гражданственности А. Н. Аринин: «Это узы морально-духовной солидарности, ответственности за продолжение рода и российской цивилизации, если хотите, – за весь мир, всю природу и все человечество» [1, с. 10]. По утверждению Г. А. Илларионова, «экономические, социальные, политические, военные и прочие аспекты государственного строительства являются лишь средствами, за счет которых предполагается достижение целей,

носящих идеальный характер, имеющих надпрактический, метафизический смысл» [7, с. 96].

В этих определениях подчеркивается, что гражданская солидарность реализуется в условиях формирования общих духовных устремлений, в основе которых лежит национальная идея, базирующаяся на универсалистском мировоззрении. Однако подобный универсализм требует согласования с пониманием вопросов самосознания личности с учетом субъектного опыта социального и индивидуального развития. В связи с этим необходимо выстраивать дифференцированную структуру самосознания, которую необходимо учитывать при анализе гражданственности. Так, например, И. В. Фокина выделяет следующие компоненты гражданского самосознания:

- осознание своей принадлежности к общности (осознание себя полноценным гражданином своей страны; поддержание ценностных ориентаций референтной группы; поддержание традиций семьи; поддержание культурных ценностей страны и др.);
- представление о степени своего соответствия общественным нормам (соответствие поведения принятым в обществе эталонам; корреляция идеалов и культурных ценностей и др.);
- аффективный компонент гражданского самосознания (удовлетворенность своей гражданской позицией; удовлетворенность своими поступками и др.);
- осознание мотивов собственных действий (мотив служения общественным идеалам; выраженность патриотических чувств и др.);
- оценка своей гражданской активности (осознание значимости для общества своих действий; осознание полезности своих поступков и др.);
- проецирование в будущем представлений о себе как гражданине (утверждение гражданских идеалов, осознание ответственности перед обществом и др.) [15].

Можно продолжить этот ряд перечислений компонентов гражданского самосознания, однако в совокупности в этом ряду выделяются следующие базовые позиции, которые лежат в основе понимания различных способов дифференциации гражданского самосознания:

- осознание своего «Я» сквозь призму понимания своей принадлежности к государству, причастности к территориальной общности;

- осознание своего «Я» сквозь призму эмоциональной рефлексии своей принадлежности к государству, обуславливающей ценностное мировосприятие;

- осознание своего «Я» сквозь призму регулятивных принципов осуществления своего гражданства (ответственность, самоанализ и др.).

Перечисленные установки самосознания, формирующие гражданские ценности, демонстрируют последовательность выстраивания субъектных отношений и связей, складывающихся в результате осознания своей причастности к целому. В соответствии с этой логикой от самопознания к самоотношению, а далее к саморегуляции Е. М. Гробер предлагает несколько коммуникативных моделей гражданского самосознания, в основе которых лежат принципы соотношения следующих компонентов «*Мир – Человек – Трансформация – Мир*»:

- *Мир* – компонент, соответствующий пониманию окружающей среды;
- *Человек* – компонент, соответствующий пониманию себя;
- *Трансформация* – компонент, соответствующий действиям человека, связанным с построением своего мира.

Автор отмечает: «Важный принцип, который становится основой в последующем анализе проблемы гражданского самосознания, – это способность человека, познавая себя, познавать и других людей, что приводит к успешной организации общественного устройства» [5, с. 17]. Таким образом ключевым вопросом формирования идей гражданственности становится ценностное соотношение понимания себя и другого в аспекте целостного мировосприятия. По мнению Л. Фарафоновой, внутренняя целостность – это условие осознания себя в качестве гражданина, который независимо от меняющихся обстоятельств способен оставаться самим собой [14]. Такого рода целостность позволяет человеку делать выбор, принимать решения и брать на себя ответственность, проявляя свою гражданскую позицию.

Однако в связи с этим возникает вопрос: какие содержательные принципы гражданской идентичности формируют внутреннюю целостность человека? Гражданская идентичность – это отождествление себя с государственно-территориальной целостностью, это осознание своей

принадлежности к своему социуму, формирующему образ Мы, с его прошлым, настоящим и будущим, который выступает в качестве ориентира для самоопределения. В связи с этим целостность человека обуславливается способами реализации идентификационных механизмов. При осуществлении гражданской идентичности можно выделить как минимум два способа реализации идентификационных действий: государственный и гражданский.

Рассуждая об отечественной идентичности, обратимся к понятию «россиянин», в котором выражается понимание себя как целостности. На государственном уровне это результат административного закрепления статуса гражданина страны, который присваивается на основании установленных действий с помощью институтов власти, официальных СМИ, государственной символики, государственного языка, обозначения территориальных границ, выстраивания соответствующих образовательных программ и т. д. В качестве субъектов государственной идентичности выступают политические партии, лидеры в роли идеологов, которые зачастую транслируют вертикальные способы идентичности.

Осознание своей причастности к стране на гражданском уровне – это результат когнитивной активности, реализуемой в выражении патриотических чувств, в приверженности к ценностям своей страны. Как отмечает Л. М. Дробижева: «Намного сложнее с формированием гражданского самосознания, которое связано с комплексом социально-психологических предпосылок в обществе, с заменой исторически сложившихся представлений у громадного большинства населения, переориентацией его с патерналистских настроений на деятельностную самоорганизацию, солидаризацию вокруг ответственности за свою судьбу и жизнь окружающих. Различие государственного и гражданского сознания в России еще только начинает происходить» [6, с. 13–14]. В этом контексте намечается путь интеграции понятий «гражданская идентичность» и «национальная идентичность». Об этом пишет А. Г. Асмолов, рассуждая о нации как согражданстве, общности, организованной по государственно-политическому признаку [2, с. 56]. Поэтому исследователь указывает на необходимость единства

трех стратегий в системе развития идей гражданской ответственности:

- формирование гражданской идентичности,
- формирование этнокультурной и региональной идентичности,
- формирование общечеловеческой (общекультурной) идентичности.

Таким образом представления о культуре (этнокультура, общечеловеческая культура) находятся в одном ряду с гражданской идентичностью, и эти представления могут выступать основанием, «соединительной тканью» для формирования гражданской общности

В этом ключе актуальными становятся идеи русских философов начала XX века, посвященные принципам осуществления национальной идентичности, перекликающейся с пониманием развития гражданственности. Наиболее полно учение о национальном русском характере было развито Н. А. Бердяевым. Особенности русской мысли философ трактует в идеалистическом контексте. Национальный характер отражает исторически сложившийся психологический тип, который отличает один народ от другого. Кроме того, большую роль играют географические, социально-экономические, политические условия развития народа. Сложности этих условий обуславливают противоречия национального характера: «Русский народ есть в высшей степени поляризованный народ, он есть совмещение противоположностей. Им можно очаровываться и разочаровываться, от него всегда можно ждать неожиданностей, он в высшей степени способен внушать к себе сильную любовь и сильную ненависть» [4, с. 30]. Несмотря на сложность национального характера, автором выявляются тенденции формирования нации как живого организма, в котором все подчиняется верховной норме жизни личности и человечества в целом.

В качестве такой нормы русский философ И. А. Ильин рассматривает патриотизм и чувство родины. Разговор о национальном характере, по его мнению, должен сопровождаться пониманием связи с родной землей. Национальные идеи – это результат единения людей сходной судьбы, общего языка, однородной веры, одинакового мировосприятия. При этом философ отмечает, что это единение представляет собой совокупность неповторимых форм, в которых народ выражает

свои мысли, это обряды, традиции и др. Он допускает возможность балансирования национального характера, его неустойчивого состояния под влиянием различных исторических событий. Так, например, в своем выступлении «Идея Корнилова», опубликованном в газете «Возрождение» (№ 15, 1925), философ говорит о глубинных противоречиях русского человека. Непротивление злу, всепрощение и смирение – высшие добродетели русской культуры – могут обернуться причиной гибели своего Отечества. Духовная слепота и сентиментальность может помешать подлинному пониманию гуманности [8].

Большой вклад в развитие понимания национального характера внес русский христианский мыслитель Л. П. Карсавин, писавший о всеединстве, которому подчинено разнообразие природных и социальных, духовных явлений. Рассуждая о русской государственности, автор отмечает: «Русский народ многоединство (или, если угодно, многоединный субъект) частью существующих, частью исчезнувших, частью на наших глазах определяющихся или ожидающих самоопределения в будущем народностей, соподчиненных – пока что – великороссийской. Мы сможем всецело его понять только во всех его проявлениях: тогда, когда он, завершив путь своего развития, всецело актуализируется в бытии, а значит, и в нашем познании» [9, с. 8]. Таким образом, по мнению Л. П. Карсавина, национальный характер – это явление, находящееся в постоянном развитии, понять его в полной мере возможно при наличии завершающей стадии. Поэтому способом его оценки является обращение к всеединству: «Для полноты всеединства необходимо, чтобы всякий момент его, всякая индивидуальность, а следовательно, – и данная конкретная религиозность (православие), и данная культура, и данный народ, всецело восприняла в себя и сделала собою актуализированное другими индивидуальностями, явив в себе единственный, неповторимый образ всеединства. Для этого, далее, необходимо (и по существу и как необходимое условие первого), чтобы та же индивидуальность всецело отдала себя прочим, жертвенно растворилась во всеединстве» [9, с. 99–100].

Во многом продолжением этих идей являются некоторые выводы Н. О. Лосского, который считал, что необходимо рассматривать характер

русского народа как совокупность отдельных личностей, однако эта совокупность не является тождественной пониманию души русской нации и России как государства: «В своих заметках я буду иметь в виду душу отдельных русских людей, а не душу русской нации, как целого, или душу России, как государства. Согласно метафизике иерархического персонализма, которой я придерживаюсь, каждое общественное целое, нация, государство и т. п., есть личность высшего порядка: в основе его есть душа, организующая общественное целое так, что люди, входящие в него, служат целому, как органы его. Философ и историк Л. П. Карсавин называет такое существо симфонического личностью. Характер такой души общественного целого может иногда или в некоторых отношениях глубоко отличаться от характера людей, входящих в него» [10, с. 7]. Философ пытается представить портрет русского народного характера, который состоит из списка первичных достоинств и вторичных недостатков, возникающих как обратная сторона ключевых характеристик. Так, например, к первичным чертам русских людей Н. О. Лосский относит религиозность, могучую силу воли, доброту. Но есть обратная сторона этих качеств: «Отрицательные свойства русского народа, экстремизм, максимализм, требование всего или ничего, невыработанность характера, отсутствие дисциплины, дерзкое испытание ценностей, анархизм, чрезмерность критики, могут вести к изумительным, а иногда и опасным расстройствам частной и общественной жизни, к преступлениям, бунтам, к нигилизму, к терроризму...» [10, с. 151].

Рассмотрение идей гражданственности в аспекте обращения к русской философии первой половины XX века способствует актуализации вопросов культурной идентичности со свойственной для нее амбивалентной подвижностью и изменчивостью. Как отмечал М. К. Мамардашвили, сам феномен идентичности обладает рефлексивными свойствами, в которых Я выступает и в качестве субъекта, и в качестве объекта познания, идентичность находится в постоянном развитии, она не является заданной, формирование идентичности носит дискретный характер и отличается поисковой направленностью [11]. Такой поиск сопровождается самоидентификацией, в которой, с одной стороны, нет однозначности, а с другой

стороны, сохраняется установка на осуществление самоорганизующегося центра [3]. Соответственно, рассуждая о гражданской идентичности, необходимо осознавать ее сложный и подвижный характер, что отличается от понимания государственности.

Таким образом, обращаясь к идеям гражданственности в качестве культурного ориентира социальной активности, следует понимать ее неоднозначный характер. С одной стороны, идеология гражданственности, предполагающая абсолютное соотнесение гражданина с государством

в нормативно-правовом аспекте, может способствовать возврату не только иерархии традиционных ценностей русского мира, но и политической субъектности России, обеспечить национальную безопасность и суверенитет России как государства-цивилизации. С другой стороны, следует осознавать сложность и неоднородность идей гражданственности, требующих ответственного отношения к реализации социальной активности, рефлексии идентичности на микроуровне (индивидуальная идентичность) и на макроуровне (государственная идентичность).

Литература

1. Аринин А. Н. К новой стратегии развития России. Федерализм и гражданское общество: Идеино-теоретические, политические и правовые аспекты. – М.: Соверо-Принт, 2000. – 283 с.
2. Асмолов А. Г. Формирование гражданской идентичности как ключевая задача образования в социокультурной модернизации России / А. Г. Асмолов, О. А. Карабанова, М. С. Гусельцева, Э. Ф. Алиева, О. Р. Радионова, Н. А. Пастернак, В. В. Глебкин, М. В. Левит. – М.: ФИРО, 2012. – 252 с.
3. Астахов О. Ю., Кветная Ж. Р. Самоидентификация как способ инкультурации личности // Культурологизация образования: региональный аспект (теория и практика): сб. ст. по материалам круглого стола, Кемерово, 5 апреля 2004 года. – Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2005. – С. 38–41.
4. Бердяев Н. А. Русская идея. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 320 с.
5. Гробер Е. М. Формирование и принципы социально-философского осмысления категории «гражданское самосознание» // Аспирантский вестник Поволжья. – 2021. – № 3–4. – С. 13–21.
6. Дробизева Л. М. Государственная и этническая идентичность: выбор и подвижность // Гражданские, этнические и религиозные идентичности в современной России. – М.: Институт социологии РАН, 2006. – С. 10–29.
7. Илларионов Г. А. Традиционализм и евразийство: онтологические истоки политической философии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 1 (27). – Ч. II. – С. 93–97.
8. Ильин И. А. Идея Корнилова // Собр. соч.: в 10 т. – М.: Русская книга, 1996. – Т. 5. – С. 223–227.
9. Карсавин Л. П. Восток, Запад и русская идея. – СПб.: Academia, 1922. – 120 с.
10. Лосский Н. О. Характер русского народа. – Frankfurt am Main: Посев, 1957. – 151 с.
11. Мамардашвили М. К. Необходимость себя. – М.: Лабиринт, 1996. – 432 с.
12. Смирнов С. В. Русский характер: взаимосвязь национального самосознания и стратегии реформирования современной России // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 3 (29). – Ч. I. – С. 155–158.
13. Струве П. Б. Великая Россия. Из размышлений о проблеме русского могущества // Среднерусский вестник общественных наук. – 2009. – № 4. – С. 221–222.
14. Фарафонова Л. Некоторые аспекты гражданского образования молодежи // Высшее образование в России. – 2006. – № 12. – С. 71–74.
15. Фокина И. В. К вопросу о методологии исследования гражданского самосознания личности // Образование. Наука. Научные кадры. – 2010. – № 4. – С. 135–138.

References

1. Arinin A.N. *K novoy strategii razvitiya Rossii. Federalizm i grazhdanskoe obshchestvo: Ideyno-teoreticheskie, politicheskie i pravovye aspekty* [Toward a new development strategy for Russia. Federalism and Civil Society: Ideological and theoretical, political and legal aspects]. Moscow, Sovero-Print Publ., 2000. 283 p. (In Russ.).
2. Asmolov A.G., Karabanova O.A., Guseltseva M.S., Alieva E.F., Radionova O.R., Pasternak N.A., Glebkin V.V., Levit M. V. *Formirovanie grazhdanskoy identichnosti kak klyuchevaya zadacha obrazovaniya v sotsiokul'turnoy modernizatsii Rossii* [Forming civic identity as a key issue of education for social and cultural improvement of Russia]. Moscow, FIRO Publ., 2012. 252 p. (In Russ.).

3. Astakhov O.Yu., Kvetnaya Zh.R. Samoidentifikatsiya kak sposob inkul'turatsii lichnosti [Self-identification as a way of inculturation of personality]. *Kul'turologizatsiya obrazovaniya: regional'nyy aspekt (teoriya i praktika): sbornik statey po materialam kruglogo stola, Kemerovo, 5 aprelya 2004 goda* [Culturologization of education: regional aspect (theory and practice). Collection of articles based on the materials of the round table, Kemerovo, April 05, 2004]. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2005, pp. 38-41. (In Russ.).
4. Berdyaev N.A. *Russkaya ideya* [Russian idea]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008. 320 p. (In Russ.).
5. Grober E.M. Formirovanie i printsipy sotsial'no-filosofskogo osmysleniya kategorii "grazhdanskoe samosoznanie" [Formation and principles of social and philosophical realizing for "civic self-consciousness" category]. *Aspirantskiy vestnik Povolzh'ya* [Povolzh'ye Postgraduate collection of articles], 2021, no. 3-4, pp. 13-21. (In Russ.).
6. Drobizheva L.M. Gosudarstvennaya i etnicheskaya identichnost': vybor i podvizhnost' [State and ethnic identity: choice and mobility]. *Grazhdanskie, etnicheskie i religioznye identichnosti v sovremennoy Rossii* [Civil, ethnic and religious identities in Modern Russia]. Moscow, Institut sotsiologii RAN Publ., 2006, pp. 10-29 (In Russ.).
7. Illarionov G.A. Traditsionalizm i evraziystvo: ontologicheskie istoki politicheskoy filosofii [Traditionalism and Eurasianism: Ontological Origins of Political Philosophy]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice], 2013, no. 1 (27), part II, pp. 93-97. (In Russ.).
8. Il'in I.A. Ideya Kornilova [Kornilov's idea]. *Sobr. soch.: v 10 t.* [Collected works in 10 vols.]. Moscow, Russian book Publ., 1996, vol. 5, pp. 223-227. (In Russ.).
9. Karsavin L.P. *Vostok, Zapad i russkaya ideya* [East, West and the Russian idea]. St. Petersburg, Academia Publ., 1922, 120 p. (In Russ.).
10. Losskiy N.O. *Kharakter russkogo naroda* [The Character of Russian People]. Frankfurt am Main, Posev Publ., 1957. 151 p. (In Russ.).
11. Mamardashvili M.K. *Neobkhodimost' sebya* [The need for myself]. Moscow, Labirint Publ., 1996. 432 p. (In Russ.).
12. Smirnov S.V. Russkiy kharakter: vzaimosvyaz' natsional'nogo samosoznaniya i strategii reformirovaniya sovremennoy Rossii [The Russian character: the relationship between national identity and the strategy of reforming modern Russia]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice], 2013, no. 3 (29), part I, pp. 155-158 (In Russ.).
13. Struve P.B. Velikaya Rossiya. Iz razmyshleniy o probleme russkogo mogushchestva [Great Russia. From reflections on the problem of Russian power]. *Srednerusskiy vestnik obshchestvennykh nauk* [Central Russian Bulletin of Social Sciences], 2009, no. 4, pp. 221-222 (In Russ.).
14. Farafonova L. Nekotorye aspekty grazhdanskogo obrazovaniya molodezhi [Some aspects of civic education of youth]. *Vyshee obrazovanie v Rossii* [Higher education in Russia], 2006, no. 12, pp. 71-74 (In Russ.).
15. Fokina I.V. K voprosu o metodologii issledovaniya grazhdanskogo samosoznaniya lichnosti [To the question of the methodology for studying the civil identity of the person]. *Obrazovanie. Nauka. Nauchnye kadry* [Education. The science. Scientific personnel], 2010, no. 4, pp. 135-138 (In Russ.).

УДК 7.03

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-19-28

ФУНКЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ В ТРАНСФОРМАЦИИ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Горлова Ирина Ивановна, доктор философских наук, профессор, директор Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, заслуженный деятель науки Российской Федерации (г. Краснодар, РФ). E-mail: ii.gorlova@gmail.com

Коренной Александр Сергеевич, аспирант, старший научный сотрудник Сибирского филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева (г. Омск, РФ). E-mail: akorennoy@mail.ru

В статье рассмотрена структура и предметное наполнение культурных индустрий, их границы, охарактеризована связь с креативными индустриями, креативной экономикой. Актуальность темы обусловлена трансформацией функций креативных индустрий в современных условиях. Цель статьи заключается в анализе мировых тенденций в этой сфере, в выявлении изменений в иерархии реализуемых культурными индустриями функций и трансформации российской культуры в современных условиях. Исследование выполнено с привлечением методов теоретического и терминологического анализа, а также структурно-функционального подхода, позволивших детально проработать понятие функций, наличие их взаимосвязей и взаимозависимостей. Были рассмотрены структура и предметное наполнение культурных индустрий, их границы, представлена расширенная классификация их функций. На этом основании была выстроена новая иерархия функций: они были разделены на базовые и инструментальные. К базовым отнесены функции воссоздания в ограниченном пространстве эстетического совершенства, преемственности, сохранения и трансляции культурных ценностей, сотворчества, самоидентификации, психологической компенсации, ценностной ориентации, магическая (сакрально-ритуальная). Эти базовые функции культурных индустрий включают в себе объединяющую силу и способствуют сплочению народных масс, чем обуславливают инструментальные функции: воспитательную (социализации и инкультурации), образовательную и идеологическую. Вхождение культурных индустрий в структуру креативной экономики предопределяет также на правах функции требование их экономической эффективности. Охарактеризованы современное состояние и мировые тенденции в развитии культурных индустрий, характер их влияния. Установлено, что доминировавшее ранее требование экономической эффективности культурных индустрий в условиях растущей монополизации утрачивает свое значение, уступает ведущее место инструментальным функциям. Этим обусловлен серьезный сдвиг приоритетов в производстве творческих продуктов в сторону простых и доступных жанров, а также уменьшение сложных их видов, адресованных подготовленному зрителю. Выявлены направления трансформации российской культуры в современных условиях и соответствующие им изменения в иерархии функций. Сделан вывод относительно тенденций развития и перспективных направлений культурных индустрий в российской культуре.

Ключевые слова: культурные индустрии, продукция культурных индустрий, культурные ценности, функции, креативные индустрии, креативная экономика, трансформация культуры, российская культура.

FUNCTIONS OF CULTURAL INDUSTRIES IN TRANSFORMATION OF THE RUSSIAN CULTURE

Gorlova Irina Ivanovna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Director of Southern Branch of Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Honorary Worker of Science of the Russian Federation (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: ii.gorlova@gmail.com

Korennoy Aleksandr Sergeevich, Postgraduate, Sr Researcher, Siberian Branch of Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage (Omsk, Russian Federation). E-mail: akorennoy@mail.ru

The paper considers the structure and subject content of cultural industries, their boundaries, characterizes the connection with the creative industries and creative economy. The relevance of the topic is due to the transformation of the creative industries functions in modern conditions. The purpose of the paper is to analyze the global trends in this area, to identify changes in the hierarchy of functions implemented by cultural industries and transformation of the Russian culture in modern conditions. The study was carried out using methods of theoretical and terminological analysis, as well as a structural and functional approach, which made it possible to work out in detail the concept of functions, the presence of interrelations and interdependencies between them. The structure and content of cultural industries, their boundaries were considered, and an expanded

classification of their functions was presented. On this ground, a new hierarchy of them was built: they were divided into basic and instrumental ones. We attributed the following functions to the basic ones: the recreation of aesthetic perfection in a limited space, continuity, preservation and translation of cultural values, co-creation, self-identification, psychological compensation, value orientation and magical (sacred and ritual).

These basic functions contain a unifying force and contribute to the cohesion of the people masses. The following instrumental functions are determined by instructive socialization and enculturation, educational and ideological. The entry of cultural industries into the structure of the creative economy predetermines, as a function also, the requirement of their economic efficiency.

The current state and global trends in the development of cultural industries, the nature of their influence are characterized. It is established that the previously dominant requirement of economic efficiency of cultural industries is losing its importance in the conditions of growing monopolization, giving way to instrumental functions. This causes a serious shift in priorities in the production of creative products towards simple and accessible genres, as well as a decrease in their complex types addressed to the prepared viewer. The directions of transformation of the Russian culture in modern conditions and corresponding changes in the hierarchy of functions are revealed. A conclusion is made regarding the development trends and promising directions of the Russian cultural industries.

Keywords: cultural industries, cultural industries products, cultural values, functions, creative industries, creative economy, transformation of culture, Russian culture.

В российском обществе все более настойчиво звучит запрос на внесение кардинальных изменений в вектор культурного развития. Вопрос лишь в том, в какую сторону он должен быть направлен и какие средства для этого должны быть использованы. Ведь современная культурная палитра меняется динамично и непредсказуемо, идет непрерывный процесс возникновения новых целей и ценностей, переоценки и девальвации старых, а те функции, которые возлагало общество на продукцию креативных индустрий, особенно те, положение которых ранее казалось незыблемым, неожиданно начинают уступать свои доминирующие позиции.

Важность этой задачи предопределяет актуальность данной темы исследования, предполагающей пристальный взгляд на складывающиеся реалии, на роль и функции культурных индустрий, на выстраивающуюся их иерархию в новых условиях трансформации российской культуры. Цель статьи заключается в анализе мировых тенденций в этой сфере, в выявлении изменений в иерархии реализуемых культурными индустриями функций и трансформации российской культуры в современных условиях.

Исследование выполнено с привлечением методов теоретического и терминологического

анализа, с опорой на структурно-функциональный подход, позволяющих детально проработать понятие функций, установить наличие их взаимосвязей и взаимозависимостей, рассмотреть структуру и предметное наполнение культурных индустрий, их границы, представить расширенную классификацию их функций, охарактеризовать современное состояние и мировые тенденции в развитии культурных индустрий.

Однако прежде чем приступить к рассмотрению структуры и предметного содержания культурных индустрий, необходимо прояснить используемую терминологию. Термин «культурные индустрии» – это калька с английского *cultural industry*. Он стал актуален в XX веке, когда производство культурных ценностей обогатилось технологически, было поставлено на поток и обрело промышленные масштабы. В первую очередь это относилось к кинопроизводству, радио-, телевизионным постановкам как наиболее комплексным и насыщенным техническими устройствами видам искусства.

Этот термин впервые применили Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер, но в отрицательной коннотации, противопоставляя эту деятельность штучному и уникальному культурному опыту, каким производство шедевров искусства было

ранее. В трактовке этих авторов культурные индустрии воспроизводят в больших масштабах стандартизированные образцы, которые как таковой ценности не имеют, а выступают неким суррогатом культуры, заменяют дорогостоящее и долгое по времени производство сиюминутным дешевым эрзацем. Они писали: «...техника культуры индустрии была превращена в феномен стандартизации и серийного производства, а в жертву было принесено то, что всегда отличало логику произведения искусства от логики социальной системы» [8, с. 152].

Как оказалось впоследствии, подобное производство, аналогичное серийному промышленному производству машин, механизмов, продуктов питания и предметов быта, получило большое распространение и вскоре стало довольно прибыльной отраслью экономики, вклад которой в совокупный продукт уже невозможно было не замечать. А в новых реалиях XXI века с появлением сетевых технологий возможности производства и распространения таких культурных продуктов невероятно расширились, что позволило вовлечь во взаимодействие миллионы пользователей, а соответственно, многократно умножить обороты в этой сфере. Массовый общественный интерес к продуктам культурных индустрий, большие финансовые вливания, а соответственно, и гигантские обороты делают их разновидностью экономической деятельности. И этот термин обрел свое место в смысловом поле креативной экономики. Этот вопрос подробно рассмотрен в диссертационном исследовании Е. В. Зеленцовой [2].

Определение места культурных индустрий позволяет более детально взглянуть на выполняемые ими функции. Проблема выявления и характеристики каждой из них заключается в их крайней подвижности и нестабильности, зависимости от исторического момента, от доминирующих социальных тенденций, от общественных настроений. В результате смены общественных тенденций одни из них, ранее господствовавшие, уходят на задний план, уступая место другим. Сменяются эпохи, в связи с этим меняются социальные условия, порождающие новые потребности. В ответ на передний план выходят качественно иные функции. Их реализация удовлетворяет эти потребности, но при этом нарушает баланс,

а соответственно, возникают новые потребности, новые функции и так далее.

Трудностей в определении доминирующих на данный момент функций добавляет специфика самого продукта, производимого культурными индустриями. Первоосновой любого вида человеческой деятельности является изначальное природное несовершенство человека, его несамодостаточность, тотальная зависимость от среды и поддержки других субъектов. Любой рукотворный или интеллектуальный результат труда производится им для чего-то, чего ему недостает.

В сфере культуры на вершине функциональной иерархической пирамиды, безусловно, во все века царила функция воссоздания в ограниченном пространстве *эстетического совершенства* (Ю. Б. Борев). Она обусловлена стремлением человека к достижению гармонии, к созданию облагороженной среды, насыщенной объектами (материальными или идеальными), обладающими свойством порождать эстетическое удовольствие. Но даже это – не главное. Его творческий продукт должен попасть в «поле ожиданий» – поле, состоящее из целого спектра нереализованных человеческих желаний, внутренних ощущений дискомфорта, разного рода недовольств окружающим миром, стремлений к его улучшению.

Одним из таких распространенных недовольств окружающим миром выступает так называемый «сенсорный голод». Это базовое, изначально физиологически присущее человеческой природе состояние, которое толкает нас на поиск новых ощущений, впечатлений и сигналов из окружающего мира. Творческий продукт может реализовать некоторые из подобных желаний, заместить дефицит ощущений и оптимизировать внутреннее состояние субъекта.

При этом творческий продукт всегда встроен в некий исторический и творческо-выразительный контекст своей эпохи, иначе будет не понят и не принят аудиторией. Поэтому, пусть и частично, но он должен следовать уже апробированным решениям, дабы быть узнаваемым и «усыпить бдительность» критиков. Но также должен обладать определенной новизной, ведь без элементов революционности он не будет замечен аудиторией в ряду других, схожих с ним. Только художник с большой буквы способен буквально

но перекроить мир по своим лекалам, предлагая двигаться остальным его последователям по уже проторенному пути, используя его методы и наработки. Этим обуславливается функция *преемственности, сохранения и трансляции культурных ценностей*, когда посредством продвижения культурных ценностей спонтанно формируются социально одобряемое и позитивно воспринимаемое большинством населения в рамках национальных традиций, конфессиональной принадлежности мышление, поведение, точка зрения и т. д.

Используя в своей жизнедеятельности творческий продукт, люди реализуют свои функции. И прежде всего – функцию *сотворчества*. Как существо активное, человек постоянно стремится к новизне, его влечет к неизведанному, к мелькающей картинке, слепленной из ярких событий. Поскольку собственная жизнь ему хорошо известна, достаточно скучна, а среда проживания освоена до мелочей, он желает погрузиться в принципиально иную среду, «прожить» несколько не своих жизней, «пережить» события, которые происходят не с ним. Непредсказуемость ситуации, элемент неопределенности в отношении происходящих действий, событий, участников предоставляют огромный простор фантазии, воображению. Потребитель культурных ценностей в ответ на воздействие творческого продукта выстраивает индивидуальный ассоциативный ряд, при этом испытывает эмоциональные переживания и таким образом тоже выступает творцом в своем собственном внутреннем мире.

Субъект находится внутри ситуации, но полностью в ней не растворяется, а смотрит со стороны и оценивает себя на предмет полного или неполного с ней совпадения, что дает возможность ему пересмотреть свои жизненные перспективы, отношения с близкими, свое место в обществе и т. д. Это способствует реализации *функции самоидентификации*, отвечающей базовой человеческой потребности – быть собой.

При этом глубокое погружение в предлагаемые сюжеты дает иллюзорное ощущение новых возможностей, которых в реальности нет и не может быть. Таким образом удовлетворяется еще одна человеческая потребность – быть другим,

а соответственно, реализуется *функция психологической компенсации*.

Еще одна функция – *функция ценностной ориентации* – базируется на желании человека выделиться из общей массы, показать свою инаковость, либо наоборот – свою принадлежность той или иной социальной группе. Владение каким-либо продуктом творческой деятельности, демонстрация собственной осведомленности о нем зачастую выступает показателем его статуса, а разделение ценностей более высоко стоящей социальной группы становится маркером престижа.

Самые сильные эмоции таят в себе те культурные ценности, которые, опираясь на архетипы, уводят в иллюзорный мир фантазий, различных верований, обрядов, таинств, апеллируя к глубинам человеческой личности, к тонким душевным колебаниям, к бессознательному. Отсюда – продукты культурных индустрий выполняют некую *магическую, сакрально-ритуальную функцию*, которая многократно усиливает эмоциональную реакцию человека и способна вызвать резонанс, эмоциональные переживания у большой массы людей, тем самым объединить их. А, как известно, общая эмоциональная реакция на тот или иной стимул, событие, явление способствует объединению, и наоборот.

Такие продукты культурных индустрий глубоко символичны, поскольку они опираются на архетипы, элементы коллективного бессознательного. К. Юнг утверждал, что они являются концентрированным отображением психической энергии народа, и каждый человек выступает носителем частицы коллективного бессознательного, которое отпечатывается в глубинных структурах человеческой личности. При этом они способствуют сплочению народа, а следовательно, заключают в себе великую объединяющую силу: могут вызывать ажиотажные волнения, массовые движения, влиять на идеологию, мораль, формировать ценности. Поэтому они и выступают инструментом мощного влияния извне как на отдельного индивида, так и на общество в целом. Эта возможность оказывать влияние трансформируется в ряд функций культурных индустрий, выступающих инструментами управления обществом.

Взаимодействие субъекта с продуктом художественного творчества жестко обусловлено системой социальных взаимосвязей и формируемыми в обществе социальными установками. Путем трансляции культурных ценностей реализуется *воспитательная функция, или функция социализации и инкультурации*. Результаты творческого труда дают людям образцы действий, поведения, мировоззренческих установок и жизненных стратегий.

В этом же ряду *образовательная функция*, которая реализуется посредством ранжирования продуктов сферы культуры по их значимости, возможности нести познавательные и воспитательные послы, что свидетельствует о пригодности целям образования. В ответ на запросы общества формируется некий перечень общепризнанных шедевров, знать о которых должен каждый образованный человек, при этом оставляя «за бортом» малозначимые или по каким-то причинам недооцененные творения.

Аналогично реализуется и *идеологическая функция*, когда продукты творчества берутся на вооружение как инструмент и с их помощью достигается управляемая и заранее спланированная эмоциональная реакция. А вместе с ней формируются и заданные параметры у граждан, необходимые в данный момент для решения каких-либо задач.

Возникает вопрос, а в чьих руках находится этот инструмент, о котором шла речь выше? Есть ли реально какая-либо группа управляющих этими процессами? Авторы-творцы? Заказчики? Государственный аппарат? Научная и художественная элита? Нет. Думается, все сложнее. Общество – сложный организм, в котором постоянно происходит взаимообмен ролями. Творцы, так же как все простые смертные, выступают потребителями, а народ оказывается творцом, но одновременно и заказчиком. Творческая элита лавирует, пытаясь уловить доминирующие тренды, а научная элита не всегда успевает осмыслить происходящее. Государственный аппарат оказывается в положении, в котором довольно сложно выстроить баланс интересов и определить приоритеты. Сложностей добавляет экономическая составляющая этого процесса.

Вернемся к обоснованным нами ранее взаимоотношениям культурных индустрий и креативной экономики. Вхождение культурных индустрий в структуру креативной экономики предопределяет функцию *экономической эффективности*: продукция культурных индустрий должна пользоваться спросом и быть продаваема. Теоретически экономический эффект от ее реализации должен покрывать понесенные затраты и давать прибыль. Таким образом, рынок продукции креативной экономики формирует собственный сегмент, куда наряду с другими товарами и услугами попадают также продукция и услуги культурных индустрий. Е. Н. Лиханина, рассматривая данную тенденцию, аргументирует это положение следующим образом: «Приоритетным... в сложившейся обстановке на мировых рынках стало формирование спроса, тенденций, стиля жизни. А для решения подобных задач важны, прежде всего, особые качества – интуиция, талант, эстетика, артистизм, одним словом, то, что присуще живому человеку, а не машине» [4, с. 72].

Пока непонятно, кто будет это производство оплачивать? Вот тут мы сталкиваемся со спецификой самих культурных индустрий и другими вышеобозначенными функциями, которые на них возлагает общество и отдельные потребители.

Большая группа товаров и услуг в сфере культуры предоставляются пользователям совершенно бесплатно или за символическую плату, не покрывающую затраты. Государство, учитывая весомый воспитательный, образовательный, идеологический потенциал и выстраивая таким образом государственную культурную политику, предоставляет финансовую поддержку авторам и/или правообладателям, исполнителям, распространителям продукции культурных индустрий с помощью прямого госзадания, субсидий, целевых программ, различного рода льгот и т. д.

Но помимо этого, реализуя свои интересы и потребности, ряд товаров и услуг культурных индустрий потребитель оплачивает из собственного кармана. Как известно, человек готов платить за то, что ему нужно. А эти продукты ему нужны. И не просто нужны. Они желаемы, предвосхищаемы, престижны, он будет тяжело и много работать, чтобы иметь возможность получить то

эмоциональное удовлетворение, на которое он рассчитывает. Поэтому, используя особую притягательность для большой массы людей этой продукции и готовность за нее платить, не только государство, но и коммерческие структуры выступают активными участниками этого процесса.

Таким образом, этот сегмент рынка весьма специфичен и конфликтен. В нем в одну точку сходятся интересы многих групп субъектов.

История развития культурных индустрий с конца XX века демонстрирует некий баланс, попытки выстроить шаткое равновесие в их функциональной предзаданности. Но при этом практически весь XX век в западном мире экономическая функция в развитии культурных индустрий превалировала. Их продукция была довольно прибыльна, наблюдалась огромная экспансия западных культурных ценностей на аналогичные, но слабо развитые рынки стран Восточной Европы, Южной Америки и некоторых азиатских стран Юго-Востока.

В начале XXI века эта тенденция несколько поменялась. Это связано с появлениями новых медиа, которые стали производить принципиально новый культурный контент, на новых носителях, что сразу повлияло на форму подачи и средства его доставки потребителям. Новизна и удобство пользования онлайн привлекли большие массы, прежде всего молодежную аудиторию, веками привычно бунтующую против сложившихся традиционных форм и канонов, и это кардинально изменило приоритеты, вкусы и общественные предпочтения.

Начинается масштабная виртуализация культурного пространства. Из помещений театров и концертных залов, музеев и библиотек оно постепенно перемещается в Сеть, накапливая и обеспечивая доступ к эксабайтам информации, сотням миллионов медиафайлов, трансляций и досуговых сервисов. Люди стали проводить больше времени в Сети, и в первую очередь – за счет развлекательного контента. И он становится ведущим сектором в производстве продукции культурных индустрий.

А что же с производством масштабных, технически сложных, дорогостоящих проектов? Ведь кинофильм в домашних условиях не снять! Его «поднять» могут только крупные творческие объ-

единения, имеющие площади, производственные мощности, подготовленные кадры, достаточный бюджет. А кто может его предоставить? Ответ на этот вопрос можно найти в публикации, подготовленной группой экспертов, под названием «Сфера культуры и культурные индустрии в РФ. Аналитика 2019–2021: Результаты комплексного исследования» [6]. И он, с одной стороны, ожидаемый, поскольку находится в русле мировых трендов. А с другой стороны, тревожный, поскольку это касается крайне тонкой и хрупкой сферы, какой является культура.

В частности, на страницах этой работы аргументированно утверждается, что «взрывной» рост спроса на творческий контент вызвал интерес международных монополий, зачастую в своей основной деятельности не имеющих никакого отношения к культурному производству. Это банки, крупные холдинги, предприятия нефтегазового сектора, ИКТ-компании и др. Они «увидели» для себя, для своих компаний в этом новые возможности. Радикальными методами, в числе которых фигурируют и поглощение фирм производителей контента, и слияние с ними, и переманивание наиболее перспективных творческих деятелей, в кратчайший отрезок времени они «подмяли» этот рынок под себя.

На основе представленных статистических данных авторами работы сделан обоснованный вывод о том, что «в перделе творческих индустрий сейчас участвует большинство международных монополий, ориентирующихся на массовый потребительский рынок» [6, с. 22]. Более того, утверждается, что пердел мирового рынка музыки и кино в целом завершен, корпорации уже перехватили производство большей части культурной продукции и услуг [6, с. 36]. А в настоящее время ни одной самостоятельной крупной западной компании, получающей основной доход от производства кино и музыки, не осталось [6, с. 25].

Возникает закономерный вопрос – зачем крупным производственным и финансовым корпорациям это направление деятельности? Ведь доходы от него в сравнении с их реальными прибылями ничтожны, а иногда их деятельность просто убыточна! А ответ находится в совершенно иной плоскости. Ведущие производители кино

и музыки, не принося значительных доходов напрямую, создают мощные стимулы для реализации товаров и услуг, поставляемых компаниями-владельцами. За ними жестко закрепляется некий перечень задач, связанных с поддержанием положительного имиджа компании-владельца, его продукции, услуг, консолидацией аудитории и формированием из нее «идеального потребителя». Они должны способствовать вовлечению своей аудитории в состав клиентуры компании-владельца, а также в известной степени их влияние используется для достижения политических целей, получая некие льготы, преференции, бонусы от правящих группировок за «продажу» голосов этого «идеального потребителя» во время предвыборных кампаний, в ситуациях принятия важных и спорных политических решений. Эта тенденция выступает яркой иллюстрацией того, какими путями идет ожесточенная борьба за умы и чувства людей на внутригосударственном и международном уровнях.

Создание по-настоящему глубоких и выдающихся с художественной точки зрения произведений в рамках этой борьбы желательно, но... необязательно. «Таким образом, развитие культуриндустрии приводит как к обеднению творческого продукта, так и к снижению качества потребителей культуры» – пишут на страницах своей работы А. В. Вейнмейстер и Ю. В. Иванова [1, с. 40]. И также необязательна финансовая окупаемость реализуемых проектов. В результате экономическая функция культурных индустрий уходит на вторые роли, а доминировать начинают инструментальные функции, эксплуатирующие возможность с помощью продукции культурных индустрий управлять чувствами, эмоциями граждан, их жизненными стратегиями, потребительским поведением. Как результат, констатируется серьезный сдвиг приоритетов в производстве культурных индустрий в сторону простых и доступных жанров, а также уменьшение сложных видов творческого продукта, адресованного подготовленному зрителю. Именно такой вектор движения задан культурным индустриям в странах западного мира.

А как же дела обстоят в Российской Федерации? Особенности становления и развития культурных индустрий в России предопределены всем

ходом ее исторического развития, многоукладностью экономики, многонациональностью и многоконфессиональностью, а также уникальным географическим положением на границе западного мира и стран Востока. В числе главных факторов традиционно отмечается особое внимание к культуре как важному элементу государственной политики, определенный патернализм как наследие советской эпохи, выражающийся в сохранении федеральных и местных бюджетных учреждений в большинстве ее секторов. Так, О. В. Елеськина пишет: «Результат проведенного анализа свидетельствует, что в деятельности государства в сфере культуры преобладают охранительные тенденции, а бюджетные средства по-прежнему составляют основу бюджета большинства учреждений культуры, сохраняется консерватизм и инерция в их деятельности» [3, с. 37]. Государство учреждает и содержит множество организаций, не ориентированных на коммерческий успех, при этом активно развивает культурные учреждения в регионах.

Важно признать, что Россия не чужда мировым тенденциям. Все ярче проявляет себя отмеченный выше мировой тренд, связанный с монополизацией, в том числе и в сфере культурных индустрий. В приведенной выше работе, выполненной компанией Интермедиа, среди крупных компаний, работающих в сфере культурных индустрий и включивших в свой состав группы и объединения, которые создают творческий контент, были отмечены и российские. Это такие, как Сбербанк России (24-е место по уровню капитализации), ВТБ (33-е место), Газпромбанк (37-е место), Татнефть (45-е место), Ростелеком (50-е место), МТС (53-е место) и ряд других [6, с. 28–30].

Создавая свой творческий продукт и имея достаточные финансовые средства для его распространения, эти крупные холдинги имеют все возможности продвигать его в обществе, формируя общественные настроения, влияя на вкусы и предпочтения российских граждан. Это достаточно тревожная тенденция, учитывая, что последние десятилетия Россия прожила по существу без внятной и научно обоснованной идеологии общественного развития, без эмоционально при-

влекательной национальной идеи. Это дало свои плоды. По свидетельству многих критиков, творчеству в отечественной культуре последних лет задан вектор развития по западному образцу. Вторичны отечественный кинематограф и телевидение, вторична эстрада и реклама, по западным лекалам пишутся современные литературные произведения, в классические театральные постановки проникают попытки осовременить классику и т. д.

В силу того, что сегодня время требует от россиян уверенности в правильности совершаемых действий, востребована качественно другая повестка. Это не означает, что функции досуговые, развлекательные, игровые, даже – экономические и т. д. должны отойти на задний план. Нет. Но необходимо преодолеть пессимизм, упадочничество, депрессивные моменты. Общество ждет от творцов нравственно здорового взгляда на жизнь. Тем более, что душевная чуткость, сила традиций, здоровые установки, позитивный взгляд на мир, горячий отклик на все значимые события, превалирование коллективизма над индивидуализмом и другие качества присущи большинству россиян.

Интересный факт: почти 40 % жителей западных стран принимают антидепрессанты на постоянной основе, при том, что в России количество принимающих эти препараты составляет какие-то доли процента, причем исключительно

по медицинским показаниям. Это весомое свидетельство нравственного здоровья нашего народа, его созидательного потенциала и достаточно высокого градуса оптимизма, способности реально оценивать положение вещей.

Роль культурных индустрий в России традиционно высока в силу высокой креативности народа, его смекалки, юмора, способности к критическому анализу, умения найти выход из трудных, а порой неразрешимых ситуаций. Вопрос лишь в том, следовать ли дальнейшему развитию по западным лекалам, или нам надо искать в творчестве собственный путь.

Посыл этой работы не означает отрицание всего западного. Западная культура внесла огромный вклад в мировой культурный багаж. Это невозможно отрицать. Но при этом она выступает барометром общественных настроений, который сегодня показывает стрелкой на «пасмурно». Напомним, в начале XX века, накануне всех масштабных грозных трансформаций в мировой и отечественной культуре тоже царствовало нечто подобное – декаданс, отражавший безумно красивое, утонченное, но при этом искаженное, расщепленное, душевнобольное мировосприятие. К чему это привело – не надо пояснять. Может быть, нам не стоит дожидаться, пока этот барометр под названием «культурные индустрии» покажет стрелкой барометра на позицию «буря»?

Литература

1. Вейнмейстер А. В., Иванова Ю. В. «Культурные индустрии» и «креативные индустрии»: границы понятий // Международный журнал исследований культуры. – 2017. – № 1 (26). – С. 38–48.
2. Зеленцова Е. В. Становление и развитие креативных индустрий в современной культуре: анализ зарубежного опыта: автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2008. – 153 с.
3. Елескина О. В. Реформы системы финансирования учреждений культуры в России // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2017. – № 2. – С. 34–37.
4. Лиханина Е. Н. Креативные и творческие индустрии как социально-культурное условие развития современного индустриального города // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 33. – С. 70–78.
5. Папушина Ю. О. Приглашение к исследованию: креативные индустрии в России как объект социологического исследования // Креативные индустрии в городе: вызовы, проекты и решения: сборник научных статей студентов и преподавателей НИУ ВШЭ. – Санкт-Петербург: Левша-Санкт-Петербург, 2012. – С. 71–88.
6. Сфера культуры и культурные индустрии в РФ. Аналитика 2019–2021: Результаты комплексного исследования. – М.: Информационное агентство InterMedia, 2021. – 112 с.
7. Хезмондалш Д. Культурные индустрии. – М.: ВШЭ, 2014. – 456 с.
8. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения: философские фрагменты. – М.; СПб.: Медиум, Ювента, 1997. – 312 с.

References

1. Veynmeyster A.V., Ivanova Yu.V. "Kul'turnye industrii" i "kreativnye industrii": granitsy ponyatiy ["Cultural industries" and "creative industries": the boundaries of concepts]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Studies], 2017, no. 1 (26), pp. 38-48. (In Russ.).
2. Zelentsova E.V. *Stanovlenie i razvitie kreativnykh industriy v sovremennoy kul'ture: analiz zarubezhnogo opyta: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [Formation and development of creative industries in modern culture: analysis of foreign experience. Author abstract of diss. PhD in Culturology]. Moscow, 2008. 153 p. (In Russ.).
3. Eleskina O.V. Reformy sistemy finansirovaniya uchrezhdeniy kul'tury v Rossii [Reforms of the system of financing cultural institutions in Russia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Kemerovo State University], 2017, no. 2, pp. 34-37. (In Russ.).
4. Likhmanina E.N. Kreativnye i tvorcheskie industrii kak sotsial'no-kul'turnoe uslovie razvitiya sovremennogo industrial'nogo goroda [Creative and creative industries as a socio-cultural condition for the development of a modern industrial city]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2015, no. 33, pp. 70-78. (In Russ.).
5. Papushina Yu.O. Priglasenie k issledovaniyu: kreativnye industrii v Rossii kak ob"ekt sotsiologicheskogo issledovaniya [Invitation to Research: Creative Industries in Russia as an Object of Sociological Research]. *Kreativnye industrii v gorode: vyzovy, proekty i resheniya: sbornik nauchnykh statey studentov i prepodavateley NIU VShE* [Creative Industries in the City: Challenges, Projects and Solutions. Collection of scientific articles by students and teachers of the National Research University Higher School of Economics]. St. Petersburg, Levsha-Sankt-Peterburg Publ., 2012, pp. 71-88. (In Russ.).
6. *Sfera kul'tury i kul'turnye industrii v RF. Analitika 2019-2021: Rezul'taty kompleksnogo issledovaniya* [Sphere of culture and cultural industries in the Russian Federation. Analytics 2019-2021: Results of a comprehensive study]. Moscow, Informatsionnoe agentstvo InterMedia Publ., 2021. 112 p. (In Russ.).
7. Khezmondalsh D. *Kul'turnye industrii* [Cultural industries]. Moscow, VShE Publ., 2014. 456 p. (In Russ.).
8. Khorkkхайmer M., Adorno T. *Dialektika Prosveshcheniya: filosofskie fragmenty* [Dialectics of the Enlightenment: Philosophical Fragments]. Moscow, St. Petersburg, Medium, Yuventa Publ., 1997. 312 p. (In Russ.).

УДК 001.89

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-28-40

ВЫЯВЛЕНИЕ И СОХРАНЕНИЕ «НЕЯВНЫХ» ПАМЯТНИКОВ В СТИЛЕ РАННЕГО РАЦИОНАЛИЗМА В ГОРОДАХ СЕВЕРА КУЗБАССА КАК НАСУЩНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

Илев Сергей Викторович, кандидат политических наук, доцент кафедры теории и методики преподавания гуманитарных дисциплин, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: ivlev-sv@mail.ru

Паничкина Елена Васильевна, кандидат политических наук, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: panichkina.yelena@mail.ru

Шер Анна Алексеевна, старший преподаватель кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: anutka-bol@mail.ru

В статье в контексте государственной культурной политики анализируется проблема наличия значительных пробелов в перечне объектов культурного наследия Кузбасса и, как следствие, недостаточ-

ной плотности официально охраняемых архитектурных объектов культурного наследия в промышленных городах севера Кемеровской области.

Предлагается один из эффективных и обоснованных путей ее решения. Авторы считают необходимым выявлять «неявные» памятники в стиле раннего рационализма 1920 – начала 1930-х годов в Кузбассе, которые в силу своего внешнего сходства с порожденным этим же стилем более поздним типовым строительством зачастую не воспринимаются ни обществом, ни профессионалами как культурная ценность.

На выборочных примерах трех городов севера Кузбасса (Кемерово, Ленинск-Кузнецкий и Белово) показаны примеры официального признания жилых домов, построенных в рациональном стиле, памятниками архитектуры (дома жилищно-строительного кооператива «Искра» – ныне памятники архитектуры и градостроительства местного значения) и дается обоснование для наделения таким статусом ряда зданий, в частности старейших в г. Кемерово многоподъездных многоквартирных домов № 1, 3, 5, 6, 7, 9 и 11 по Тульской ул. в Рудничном районе 1928–1933 годов, домов 1932 года в Соцгороде: № 4, 12 и 14 по ул. Володарского и № 17 по ул. Рукавишникова, дома № 128А по Красноармейской ул., домов 1930–1932 годов № 24, 28, 30 по Железнодорожной ул. и № 25, 27, 29 и 31 по ул. Ленина в г. Белово.

Предлагается также организация мероприятий по их охране без изменения текущего назначения и регенерации окружающего ландшафта в рамках концепции государственно-частного партнерства.

Ключевые слова: государственная культурная политика, объекты культурного наследия, памятники архитектуры, городская среда, стиль рационализм

FINDING AND PRESERVATION OF *IMPLICIT* MONUMENTS IN THE STYLE OF EARLY RATIONALISM IN THE CITIES OF THE NORTH OF KUZBASS AS AN ESSENTIAL ELEMENT OF THE STATE CULTURAL POLICY

Ivlev Sergey Viktorovich, PhD in Politics, Associate Professor of Department of Theory and Methods of Teaching Humanities, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ivlev-sv@mail.ru

Panichkina Elena Vasilyevna, PhD in Politics, Associate Professor of Department of Culturology, Philosophy and Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: panichkina.yelena@mail.ru

Sher Anna Alekseevna, Sr. Instructor of Department of Culturology, Philosophy and Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: anutka-bol@mail.ru

Authors of this article research the problem of insufficient density (small quantity) of officially protected architectural objects of cultural heritage in Kuzbass region, especially its north subregion, in the context of state cultural policy.

In addition, one of the effective ways to solve this issue is proposed. The authors consider it necessary to identify *implicit* monuments in the style of early rationalism of the 1920s – early 1930s in Kuzbass, which, due to their similarity to the later typical construction generated by the same style, are often not perceived by society or professionals as cultural value.

Using examples of three cities in the north of Kuzbass (Kemerovo, Leninsk-Kuznetsky and Belovo), examples of the official recognition of residential buildings in a rational style as architectural monuments are shown.

As the sample of officially recognized architectural landmark the houses of Iskra co-operative in Kemerovo are shown. Also some houses are proposed to be awarded with the status of landmarks. These are Kemerovo oldest four condos on Tulskaia street, four houses in Socialist town, one house in the center of Kemerovo, and seven houses in Belovo city.

Also authors prove grounds for granting such a status to a number of buildings. It must be performed with organizing measures to protect them without changing the current purpose and regeneration of the surrounding landscape within the framework of the concept of public-private partnership.

Keywords: state cultural policy, cultural heritage sites, architectural monuments, urban environment, rationalism style

Одна из задач государственной культурной политики в Кузбассе – поднятие уровня осознания причастности граждан к истории и культуре своей малой родины, повышение мотивации граждан к познанию таковых, воспитание любви к родному краю у молодого поколения.

Одно из очевидных препятствий для этого, тесно связанное с непростой и, главным образом, промышленной историей развития Кузбасса, – весьма небольшая плотность визуальных достопримечательностей, скудость защищенного архитектурно оформленного ландшафта. Обращение к Единому государственному реестру объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов России, предусмотренному ст. 15 Федерального закона № 73-ФЗ от 25.06.2002 «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» приводит нас к неутешительному выводу о Кузбассе как своего рода эстетической пустыне («лунном ландшафте», «смотреть нечего»).

Относительно неплохая ситуация лишь в Кемерово. При том что это относительно молодой город и здесь не было такой «концентрации» зодчих мирового и общесоюзного масштаба, как во второй четверти XX века в Сталинске (Новокузнецке), именно здесь больше всего официально признанных объектов культурного наследия [8] – один памятник архитектуры и градостроительства федерального значения, 31 памятник архитектуры и градостроительства регионального значения и 56 памятников архитектуры и градостроительства местного значения (помимо них имеются также памятники истории и монументального искусства, которых мы сейчас не касаемся). Постановка их на государственную охрану осуществлялась в шесть волн: в 1974 году – Постановлением Совета министров РСФСР № 624 от 04.12.1974, в 1978 году – решением облисполкома № 212 от 06.05.1978, в 1982 году – решением облисполкома № 259 от 14.06.1982, в 1999 году – решением

Администрации области № 39-р от 22.01.1999, в 2007 году – Постановлением Администрации Кемеровской области № 358 от 20.12.2007 и в 2011 году – Постановлением Коллегии АКО № 399 от 05.09.2011. (В связи с этим следует заметить, что за прошедшие 12 лет явно накопился материал в отношении вновь выявленных памятников, и о них также пойдет речь ниже.)

Перейдем к своего рода «аутсайдерам». Возьмем, к примеру, 120-тысячный г. Белово, имеющий почти трехвековую историю (с 1726 года) и ставший городом в 1938 году – центр третьей в области агломерации – конурбации центрального Кузбасса в составе четырех городов. Исторический центр города визуализируется как хорошо развитая селитебная территория с довольно высокими градостроительными характеристиками, значительным количеством достойных зданий 1930–1950-х годов.

Однако, согласно Перечню объектов культурного наследия регионального значения, расположенных на территории Кемеровской области, в Белово – всего три таковых. Причем все они утверждены 45 лет назад – решением Кемеровского облсовета № 212 от 06.05.1978 года, и с тех пор перечень не расширялся. Характерно, что два из них – это скромные памятники погибшим в войне (реестры № 421410148450005 и 421410161160005), а третий – «Беловский цинковый завод 1930 года – памятник Первой пятилетки СССР» (реестр № 421520398650005) – после закрытия этого завода в 1997 году пришел в руинированное состояние. То есть самое главное, что эстетически привлекает в любом городе – ансамбли его застройки, формально вообще отсутствует (а значит, не охраняется законом и не защищается от любых воздействий, самое страшное из которых – «евроремонт»).

Вообще из 334 объектов культурного наследия регионального значения в Кузбассе [9], до внесения в них последних изменений, 52 объ-

екта – это монументальные памятники типаobelisks и скульптур, и еще 21 – могилы на городских и сельских кладбищах. Таким образом, настоящих «живых» объектов, которые непосредственно входят в городскую среду, формируют образ городов и составляют их ткань, совсем мало – оставшиеся 260 (один деревянный храм в селе Красноселка попросту сгорел).

Соответственно попытка опереться в работе по повышению культуры, созданию для молодежи стимулов оставаться на родине за счет качества городской среды и привязки к «богатому прошлому» при таком вот «качестве» и «богатстве» способна дать только отрицательные результаты.

Это положение надо исправлять. Но прежде, на наш взгляд, следует констатировать: имеющиеся официальные реестры объектов культурного наследия и сам подход к их формированию категорически не отвечают тем грандиозным задачам в сфере культуры, которые ставят общество и государство.

Однако здесь мы сталкиваемся с вопросом: «А откуда взять новые объекты культурного наследия в городах Кузбасса?»

Но дело в том, что речь идет совсем не о новых, а об объектах весьма старых, но незаслуженно обойденных вниманием и общества, и профессионалов: историков и архитекторов. Таковых в Кузбассе немало, и значительная часть этих замечательных зданий, которые, между прочим, подходят к своему вековому юбилею, относится к стилю, известному как ранний рационализм конца 1920 – начала 1930-х годов.

Применительно к Западной Сибири в целом и Кузбассу в частности вопросы рационализма как архитектурного стиля затрагивали исследователи Г. А. Градов (1968), И. Б. Оглы (1980, 1981, 1999), С. Н. Баландин (1978, 1987), И. В. Захарова (2020) и другие.

Однако рассмотренные этими учеными вопросы в основном носят градостроительный либо узко архитектурный (искусствоведческий) характер. Вопросы же, связанные с культурно-политической составляющей в аспекте необходимости охраны произведений этого стиля как памятников архитектуры, специально почти не рассматривались, равно как не оценивался их культурно-социологический феномен и – тем более – правовые

предпосылки для кооперативного строительства многоквартирных домов в конце 1920 – начале 1930 года, в которых наиболее ярко проявились достоинства этого стиля.

Уникальность концепта рационального стиля в архитектуре в том, что в отличие от всех остальных стилей он пришел не на определенное, пусть даже продолжительное, время, а навсегда. После относительно краткого по историческим меркам периода своего остракизма с середины 1930-х до середины 1950-х волей Никиты Сергеевича Хрущева по результатам Всесоюзного совещания строителей 7 декабря 1954 года, где «практика украшения в архитектуре» подверглась резкой критике, и Постановления № 1871 ЦК КПСС и Совмина СССР от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» он триумфально вернулся в виде своего «факультатива» – советского функционализма и надолго занял практически монопольное положение в архитектуре СССР, которая по указанной причине и деградировала – сначала в обслугу строительства, а затем и вовсе монтажа панелей.

Таким образом, уникальный набор свойств рационализма конца 1920-х годов в итоге сыграл с ним злую шутку – аутентичные шедевры стиля отнюдь не кажутся обществу ценностью, поскольку ассоциируются с основанным на постулатах именно этого стиля массовым жилищным строительством, которое эстетически ценным считаться не может. Соответственно в Кузбассе множество замечательных памятников рационализма той эпохи не только не поставлены на учет в качестве таковых, но и просто не замечаются ни обществом, ни даже профессионалами.

А это, в свою очередь, создает риск их полной утраты или трудноисправимой деградации. Единственными (зато самыми надежными) гарантиями сохранения этих уникальных сооружений до момента, когда общество будет готово отнестись к ним подобающим образом, являются их использование по первоначальному назначению, то есть в качестве жилых домов, и – бедность. Мы ничуть не оговорились: наличие избыточных средств у любого причастного к памятнику архитектуры (тем более не оформленному в реестр) не сулит ему ничего хорошего: его ждет либо гипсокартонно-керамогранитный «евроремонт», либо вовсе

снос для высвобождения территории. Бедность же и отсутствие средств поневоле способствуют сохранению «хотя бы того, что есть».

Выявление в соответствии со статьей 16.1 Федерального закона «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» таких объектов в виде имеющихся во всех без исключения городах Кузбасса зданий, в том числе многоквартирных жилых домов, построенных в характерном для эпохи индустриализации стиле рационализма, и незамедлительное принятие мер по их оформлению и охране позволят сохранить наше историческое достояние, каждому городу – обрести собственную группу «живых» памятников и использовать это как фактор своей привлекательности для собственных горожан и для туристов.

Рационализм в архитектуре системно осваивал текущие достижения современной техники, науки, в т. ч. психологии, он выдвинул требование единства архитектурной формы, конструкции и функционально обусловленной пространственной структуры. Этот концепт стремился выработать новые архитектурные методы, отвечающие современным общественным потребностям, эстетическим запросам и уровню промышленно-технического развития.

Его основы заложили в конце XIX века Луис Генри Салливан (1856–1924) в США, Хендрик Петрюс Берлаге (1856–1934) в Нидерландах (кирпичный стиль), заявивший, что сама структура может создавать пространство без необходимости украшения, Адольф Лоз в Австрии, мастера немецкого Веркбунда в Германии, О. Перре во Франции, а становление этого стиля в начале 1920-х годов – заслуга двух групп: журнала «Эспри нуво» (L'Esprit Nouveau) во главе с Ле Корбюзье во Франции и архитектурной школы «Баухауз» Вальтера Гропиуса в Германии (функционализм). В СССР рационалисты – это объединение АСНОВА во главе с Николаем Александровичем Ладовским (1881–1941) и Константином Степановичем Мельниковым. Они выдвигали психофизиологические особенности восприятия архитектурной формы (чем радикально отличались от конструктивистов) и стремились найти в зодчестве рациональные начала.

Коренное отличие от рационализма другого авангардного стиля, конструктивизма, образно описывает публицист-культуролог Г. Иванкина: «Когда авторы статей говорят, что Веснины (или, скажем, Голосов, Гинзбург, Леонидов) создавали рационально-удобные форматы, значит, мало поняли конструктивизм. Он вообще не про удобство! Удобен барственный диван с валиками, а не узкое ложе; уют не связан с холодным пластиком и равнодушным алюминием, которые так нравились в 1920-е годы; огромные окна – хороши, если есть штора; мил мягкий свет, а не “сто сорок солнц”. Стекланные стены, как в проекте “Ленинградской правды” братьев Весниных, психологически угнетают. В этом легко убедиться, рассмотрев на выставке подробный макет несостоявшегося шедевра. Дом-коммуна и фабрика-кухня – по сути, обезличивали. Город-линия без проулочков и закоулков – страшно. Бесперебойность – пугает. Но это бодро и ново. Это – ритм жестоких двадцатых» [4].

В полемике 1920-х годов между консервативными неоклассиками и новаторами рационалисты заняли свою нишу гораздо раньше конструктивистов и были не столь радикальны, как последние, ведь в отличие от предельно-авангардного конструктивизма, нарочито рвавшего всякие связи с предшествующим опытом, рационализм стоял – пусть и одной ногой – на опыте подготовивших его стилей. В отличие от адептов конструктивизма, братьев Весниных, Н. Ладовский не отрицал полностью наработок прошлого, а призывал изучать классическое наследие и ни в коей мере не ограничиваться только утилитарной функцией проектируемого здания. Но в 1933 году и рационалистов, и конструктивистов обвинили в «следовании буржуазным взглядам на архитектуру», «в утопичности их проектов» и «в формализме» – их объединения АСНОВА и ОСА разогнали, проектирование и строительство в этих стилях свернули.

Проведем краткий и фрагментарный анализ памятников архитектуры в стиле рационализм в нескольких городах севера Кузбасса (сознательно оставляем за скобками Новокузнецк – город настолько уникальный с точки зрения зодчества, что его включение в анализ привело бы к полному

«переключению» на него). При этом укажем объекты, уже признанные памятниками, и те, которые должны бы пополнить число вновь выявленных.

Все здания, о которых пойдет речь, – типичные произведения рационализма, той ветви советско-германского авангарда, которая отвергала идею конструктивизма ради самого конструктивизма и стремилась к максимально простому и удобному объемно-конструктивному решению домов. И не чуралось при этом использовать приемы, подвергнутые остракизму адептами «конкурирующего» стиля, конструктивизма: узкие вертикально ориентированные (а не лежащие и тем более вытянутые в сплошную ленту) окна, часто – с архаичными клинчатыми переемычками, не скрытые парапетами вальмовые крыши, а порой и какие-никакие простенькие украшения типа «полочки и валика». Основные же характерные элементы этого стиля – завершавшиеся аттиками ризалиты лестничных клеток (выступы за линию стены со двора) с вертикальными окнами, раскреповки – выдвигания отрезка стены со всеми частями сверху до низу – с фасада и «сдвигка» торцевых стен (прием, часто встречающийся в постройках этого периода в Кемерово). Этими архитектурными приемами зодчие избегали плоских фасадов (для конструктивизма, наоборот, свойственных).

В г. Кемерово сразу четыре «эпицентра» стиля рационализм – первые островки многоэтажной застройки: жилкооператив «Искра», Соцгород, Рудник и Соцгород порохового завода (Кировский), но лишь в одном из них, «Искре», все такие здания получили статус объектов культурного наследия. (В этот список мы не включаем четыре четырехэтажных дома жилкомбината ТЭЦ на Притомском участке – № 39 и 41 по ул. Арочной и № 2 и 5 по ул. Ермака, поскольку они возведены в 1931–1934 годах по проекту всемирно известного зодчего и градостроителя Эрнста Мая, одного из лидеров архитектуры Современного Движения и участника Баухауса, и архитектора «Кемеровопроекта» В. Р. Цабеля в другом стиле – конструктивизма.)

Мы же прежде всего говорим о четырех трехэтажных кирпичных жилых домах на стыке Кузнецкого проспекта (№ 46) и улиц Красноар-

мейская (№ 80 и 82) и Кирова (№ 57), которые возведены в 1929–1930 годах жилищно-строительным кооперативом «Искра» – ныне памятники архитектуры и градостроительства местного значения (см. Приложение, рис. 1).

Возведенные на излете эпохи нэпа согласно первому градостроительному плану города-сада Щегловска 1918 года томского городского архитектора П. А. Парамонова, они были призваны выполнять ответственную задачу – формировать одну из сторон будущей центральной площади города-сада. Остальной ее периметр следовало застроить монументальными культурными и административными зданиями, театром, библиотекой и – собором (о будущей антирелигиозной политике Парамонов в 1918 году еще не догадывался), а в середине поставить фонтан.

«План Парамонова официально приняли и даже начали реализовывать, – пишет И. В. Захарова, – но красивые мечты быстро столкнулись с суровостью реалий. Местные жители не особенно хотели строить изящные усадьбы, им было гораздо ближе понятие “изба”, а земляные наделы, которые им достались, перекопали под огороды и обустроили там пастбища для скота. У большинства же средств вовсе хватало только на “нахаловки”» [2, с. 40]. В итоге именно эти четыре дома (как, вероятно, самые скромные из задуманных) и стали одним из немногих зримых воплощений проекта города-сада.

Правовой предпосылкой для их возведения послужил Гражданский кодекс РСФСР 1922 года, позволивший гражданам создавать жилищно-строительные кооперативы (ЖСК), которым предоставлялась земля на так называемом праве застройки на срок до 99 лет. Горожане брали кредиты в банке, объединяли свои накопления и с помощью подрядчиков строили себе полноценные дома. В г. Щегловске действовали два ЖСК: «Кайла и молот» – для рабочих Кемеровского рудника и химического завода (от его домов ничего не осталось) – и «Искра». Последний начал с постройки четырех добротных деревянных двухэтажных домов в районе нынешних улиц Весенняя и Ноградская (последний, по ул. Весенней, 13А, был снесен сравнительно недавно – в 2014 году).

Следом «искровцы» взялись за кирпичные дома. Их проект был типовым, по предположению И. В. Захаровой, разработан одной из проектных организаций Новосибирска специально для застройки городов Кузбасса [3]. Соответственно все четыре дома – одинаковые, а с незначительными изменениями через год, в 1930-м, проект применили при строительстве Дома учителя в г. Ленинске-Кузнецком, на проспекте Кирова, 31, – памятника архитектуры муниципального значения. Причем в нем появились первые в Кузбассе балконы в многоквартирном доме в количестве четырех (в кооперативе «Искра» в г. Щегловске обошлись без балконов). Ленинские же балконы уникальны тем, что выполнены в виде монолитных консольных плит с полукруглыми ребрами. При этом вынос балконов второго этажа составляет два метра, чем за последовавший век не может похвастать ни один другой балкон в Кузбассе [5, с. 45].

В квартиры «Искры» заехали довольные пайщики – своего рода ранняя советская элита: руководители предприятий, врачи, учителя, техническая интеллигенция и главный землемер г. Щегловска Иосиф Гершевич с дочкой Сарочкой. В трехэтажке на ул. Красноармейской, 82, заработал один из первых детсадыков в городе – № 10. Позже, в 50-е годы, в квартиры внедрили ванны с туалетами (прежде эти удобства были во дворе), но взамен и жильцов стали уплотнять – квартиры превратились в коммунальные.

Такие воспоминания, между прочим, опровергают версию кемеровских ученых о наличии в этих домах изначально всех коммунальных удобств.

Габариты зданий в плане – 38,6 на 10,9 м. Хотя фундаменты домов сложены из бутового камня, перекрытия сделаны надежные – железобетонные, чем не может похвастать множество более поздних домов: даже выдающиеся произведения сталинского ампира, дома-дворцы на Театральной площади, в 1953–1955 годах были построены с деревянными перекрытиями. Общая площадь первого дома 1929 года, № 46 по Кузнецкому проспекту, 722,4 кв. м, в т. ч. площадь жилья – 620,8 кв. м, общая площадь каждого из остальных домов – уже 1930 года по-

стройки – № 80 и 82 по ул. Красноармейской и № 57 по ул. Кирова – 760,8 кв. м, в т. ч. площадь жилья – 529,4.

Здания двухподъездные, с двумя квартирами на каждой секции – 12 квартир в каждом доме. Двухкомнатные имели весьма приличную и по нынешним временам общую площадь – 50,4 кв. м, жилую – 34,5 кв. м, а трехкомнатные – как стандартные «брежневки»: общую – 64,5 кв. м и жилую – 47,1 кв. м. Кухни – от 7,5 до 10,5 кв. м – были оборудованы печами (об этом свидетельствуют поднятые кемеровскими историками архивные материалы: ГАКО, Ф. Р-6, оп. 4, д. 1, л. 7–16). Все квартиры рассчитаны на одну семью и в соответствии с санитарными требованиями того времени имели сквозное проветривание и естественное освещение санузлов – в ванных комнатах есть узенькие оконца [1, с. 40–41, 82–83; 7].

Хотя прежде на дома «Искры», вероятно, были нанесены контрастные горизонтальные полосы (между прочим, заимствованные из арсенала конкурирующего конструктивистского стиля), сейчас одинаковость домов скрывает их «разноцветье»: один – голубого цвета, другой – розовый, третий – бежевый, а четвертый – песочный.

Второй эпицентр жилья в стиле рационализма в г. Кемерово возник в 1928 году неподалеку от только завершившей свою работу в 1921–1926 годах Автономной индустриальной колонии «Кузбасс», которая, в свою очередь, восприняв поселок Копикуза и развив его дальше, следовала как принципам изначального города-сада, так и постулатам стиля «Де Стил» – авангардного направления голландского рационализма 1920-х годов.

Речь идет о группе из семи старейших в Кемерово многоподъездных многоквартирных домов, спрятавшихся ныне во дворах старой части проспекта Шахтеров. Это двухэтажные двухподъездные десятиквартирные дома № 1, 3, 6 и 7 и восьмиквартирные дома № 5, 9 и 11 по Тульской ул. в Рудничном районе. Дома № 6 и 7 построены в 1928 году с общей площадью по 592 и 596 кв. м, в т. ч. жилых помещений – по 545,3 кв. м, дом № 3 – в том же, 1928 году с общей площадью 634,4 кв. м, дома № 9 и 11 – в 1933 году с общей

площадью 632,2 кв. м, в т. ч. жилья – по 555,4 кв. м, дом № 1 – в 1933 году с общей площадью 585 кв. м и дом № 5 – в 1933 году с площадью 610,2 кв. м. То есть строились дома по двум проектам, а небольшие различия в площади – результат вариаций при строительстве и дальнейших перепланировок.

Уникальная особенность домов № 1 и 11 – они в отличие от остальных не кирпичные, а сложены из дикого камня. Дом № 11 – только первый этаж, а дом № 1 – целиком. Все дома, в т. ч. из камня-плитняка, изначально были оштукатурены, причем с применением двух приемов: основная часть стен – «под шубу», а обводы окон и ребра зданий – вгладь (см. Приложение, рис. 2).

Подъезды всех домов выделены небольшими выступами-ризалитами и снабжены панорамными вертикально ориентированными окнами с характерной для своей эпохи расстекловкой. Такие окна сохранились, например, в доме № 1, но частично заложены в большинстве остальных, например, в домах № 3, 7 и 11. В некоторых квартирах предусмотрены кладовки с небольшими высоко расположенными окнами.

Перекрытия у домов, разумеется, деревянные, причем в трех домах есть характерная особенность: в стенах над первым и вторым этажами устроено по несколько десятков продухов специально для проветривания торцов этих перекрытий во избежание их загнивания (насколько нам известно, нигде больше такой прием не применялся). Крыши вальмовые, с чердаками и слуховыми окнами.

То обстоятельство, что эти дома вводились в строй с 1928 года, заставляет отобрать пальму первенства капитального жилищного строительства у прославленных домов жилкооператива «Искра» и заслуженно передать указанным зданиям. Это обстоятельство вместе с уникальностью этих домов в смысле архитектуры и строительной техники позволяет предложить считать их вновь выявленными памятниками архитектуры (причем первыми двухэтажными многоквартирными домами столицы Кузбасса) и поставить под государственную охрану.

Третья группа домов г. Щегловска в рациональном стиле появилась в начале 1930-х в Соцгороде.

Первыми в 1932 году были построены одинаковые двухэтажные двухподъездные 12-квартирные кирпичные дома № 4, 12 и 14 по ул. Володарского и № 17 по ул. Рукавишникова. Общая площадь первого – 516,5 кв. м, в т. ч. площадь жилья – 462,5 кв. м, площадь второго и третьего – 521 кв. м, в т. ч. жилья – 466,1 кв. м, а общая площадь последнего – 507,4 кв. м, в т. ч. жилья – 452,8 кв. м. Незначительная разница является следствием небольших и незаметных глазу изменений по ходу строительства и в ходе эксплуатации (см. Приложение, рис. 3).

Любопытны форма крыши этих домов – полувальмовая – и обшивка торцевых фронтонов вертикально ориентированными зазубренными вниз досками при наличии основной кирпичной кладки. Такие приемы были малохарактерны для авангардизма, зато являлись типичными чертами современной им «деревянной версии» рационального модерна и применялись чаще для деревянных бараков. Очевидно, что архитектор этих зданий применил более знаковые для себя стилистические приемы.

Все эти дома имели одинаковое и свойственное рационализму цветовое решение: охристые фасады со светло-бежевыми межоконными вертикалями, фактурно выделенными штукатуркой под шубу, и широкой белой горизонтальной полосой от верхней кромки окон второго этажа до кровли. Нарочитое подчеркивание вертикалей – одно из принципиальных отличий функционалистской эстетики от конструктивизма с его назойливыми горизонталями, прежде всего за счет окрашивания полос между окнами. Изначальное колористическое решение сохранилось в домах по ул. Рукавишникова, 17, и ул. Володарского, 4.

Часть окон квартир и все окна подъездов по сей день сохранили изначальную расстекловку.

Дом № 14 по ул. Володарского едва ли не сразу поменял свое назначение из жилого в конторское, о чем свидетельствует пристройка к нему весьма характерного для тех лет двухэтажного тамбура, повторяющего линию горизонтальной белой «подкарнизной» полосы.

Третьим эпицентром рационализма стал Соцгородок порохового завода в нынешнем Кировском районе г. Кемерово. Здесь три уникаль-

ных памятника этого стиля. Это построенные в 1933 году трехэтажные трехподъездные 18-квартирные дома № 2, 4 и 6 по ул. Потемкина. Общая площадь каждого – 1218,7 кв. м, в т. ч. жилых помещений – 1 088 кв. м. Показательно, что в этих домах железобетонные перекрытия, чем и тогда, и много позже могла похвастать не всякая многоэтажка города.

Наконец, в плеяду «рациональных» домов входит и отдельно стоящий «позднорожденный» трехэтажный четырехподъездный дом № 128А по ул. Красноармейской, спрятавшийся ныне во дворах ул. Весенней. Дело в том, что он был построен в 1935 году, когда рациональный стиль не только перестал быть актуальным, но подвергался гонениям и остракизму. «Спасти» его, видимо, была призвана окраска, совершенно не характерная для домов его стиля, зато вполне уместная для сменившего его к тому моменту раннего периода «освоения классики» в форме своеобразного советского арт-деко, а именно терракотовый цвет первого этажа в сочетании с желтым цветом второго и третьего. Общая площадь дома составляет 1592,6 кв. м, в т. ч. жилых помещений – 1313 кв. м.

Стилистически близки к указанным кемеровским зданиям построенные в 1933 году в самом центре г. Белово, неподалеку от вокзала, несколько одинаковых двухподъездных двухэтажных шестиквартирных домов. Это дома № 24, 28, 30 по ул. Железнодорожной и № 25, 27, 29 и 31 по ул. Ленина (см. Приложение, рис. 4).

С дворовой стороны их подъезды оформлены все теми же выступающими ризалитами на всю высоту, но за линию фасада они выходят дальше, чем в ранних кемеровских домах на ул. Тульской. Общая площадь беловских домов – по 434,4 кв. м, в т. ч. жилых помещений – по 294 кв. м.

Уникальность этих зданий – в применении непривычной для наших мест готической кирпичной кладки: строгое чередование тычков и ложков в каждом из 50 рядов кладки от фундамента до конька крыши. Этот нечастый у нас технический прием тем более выделяется за счет необычных, нестандартных габаритов примененного красного кирпича – он длинный и узкий, что делает тычковую часть вертикально ориентированной.

Характерно и то, что перемины над окнами (между прочим, очень широкие – по горизонтали они больше, чем по вертикали) были выполнены не из железобетонных или стальных балок (которых попросту не было), а из вертикально сложенных кирпичей. Учитывая то, что оконные проемы были не лучковой формы, позволяющей кирпичам работать «вприжим», а прямыми, – это подлинный шедевр ремесленного мастерства.

Само по себе применение готической кладки было отнюдь не замысловатой случайностью, а, наоборот, диктовалось рационализмом.

Расход кирпича на квадратный метр кладки при таком методе требовал всего 62 кирпича, тогда как тычковая (поперечная) кладка – 80, английская (два ложковых и один тычковый ряд) – 70, крестовая – 78, а голландская – все 80! Экономнее лишь ложковая кладка – 60 кирпичей (немудрено, что впоследствии в советской архитектуре она и стала «монопольной»: «Экономика должна быть экономной» – призывал Леонид Ильич Брежнев). Но в том-то и суть раннего функционализма как стиля: достижение минимальными средствами высокого качества и эстетики, оптимальное соотношение «цена / качество» и готическая кладка, которая была избрана сознательно как одновременно почти самая экономная и эстетически самая привлекательная.

Есть еще одна «готическая подробность» этих домов – непривычно большой угол кровли – порядка 35 градусов, свойственный как раз немецкому, а не российскому домостроению.

Все это вместе взятое позволяет высказать предположение, что и архитекторами, и, возможно, даже строителями этих домов были иностранные специалисты из числа бригады немецких архитекторов, работавших на стройке Беловского цинкового завода.

Для этого следует проанализировать предысторию строительства этих – старейших на сегодня – многоквартирных домов г. Белово.

В 1927 году Высший совет народного хозяйства (ВСНХ) зарезервировал миллион рублей на финансирование строительства цинкового завода в г. Белово из 12 млн, предназначенных на развитие всей цветной металлургии СССР. Из-за высокой цены проектов фирмы «Бер-Зонд-Хаймер», запросившей 200 тысяч долларов, и «Эрцрест-Ге-

зельшафта», оценившей свою работу в 50 тысяч долларов, по рекомендации Союза германских инженеров в Берлине 1 сентября 1927 года было организовано отдельное проектное бюро во главе с инженером Хольтманом при участии профессора Энделя, профессора Розина и докторов Юречки и Пауля. За квартал немцы создали эскиз проекта завода, взяв 20 тысяч долларов. Проект «с упрощениями и облегчениями» 24 августа 1928 года утвердила Коллегия Главметалла ВСНХ СССР, и в сентябре 1928 года проектное бюро треста «Алтайполиметалл» в составе 24 инженеров приступило к детальной разработке чертежей заводских зданий. В январе 1928 года в Белово приехал С. В. Фаер, назначенный управляющим комбинатом «Кузбассцинкстрой», специально созданным для строительства цинкового завода и предприятий его рудной базы в Салаире, а в феврале – группа металлургов и строителей в составе немецкого инженера Хольтмана, инженера П. Г. Логинова, прораба А. М. Епанчинцева, механика Шмидта и др. В полутора километрах от деревни Белово началась масштабная стройка: 1200 человек рыли котлованы будущих цехов, возводили временные жилые дома для рабочих, хозяйственные строения. Первый вариант типологического списка объектов строительства, выполненных в чертежах объемом в 300 листов, был представлен на утверждение правлению треста в ноябре 1928 года. Весной 1929 года за деревней Белово заработали два временных полукустарных кирпичных заводика. В мае 1932 года Беловский цинковый завод заработал [6, с. 114].

В течение 1930–1932 годов рядом с предприятием появился соцгородок с 22 двух- и трехэтажными кирпичными домами, кирпичной поликлиникой, хирургическим и родильным отделениями больницы, большими корпусами школ № 1, № 3 и ФЗУ.

Кирпичная неоготика первых домов г. Белово настолько красива сама по себе, что делает совершенно излишним любые архитектурно-декоративные приемы.

Но, к сожалению, со временем дома либо покрасили, и краска скрыла естественный цвет и фактуру кирпича, либо оштукатурили, а в последние 30 лет часть домов и вовсе изуродовали

«евроремонтом» из «современных стройматериалов с ближайшего строительного рынка». Крайним вариантом надругательства стал дом № 31, который полностью обшили кислотным желтым пластмассовым сайдингом. Образно говоря, высший сорт превратили в третий, причем еще и заплатили деньги.

Но, к счастью, пара домов еще сохранила свою аутентичную прелесть, например, дом № 27.

Между прочим, неподалеку от этих зданий находится еще один замечательный двухэтажный жилой дом № 2 по ул. Железнодорожной, построенный в 1946 году. Уникальность этого восьмиквартирного двухподъездного дома – в воспроизведении формальных методов рационального модерна, от которых к этому времени, казалось бы, уже не могло остаться и следа. Сам дом достаточно компактный: общая площадь – 559 кв. м, в т. ч. площадь жилых помещений – 508 кв. м.

Таким образом, незаслуженная забытость ключевого для современной архитектуры стиля – раннего рационализма, который максимально широко представлен во всех городах Кузбасса ввиду совпадения своей эпохи со временем первой пятилетки индустриализации нашей области, дает уникальную возможность радикально расширить перечень объектов культурного наследия, что создаст фактор историчности и ценности своей урбанистической среды для всех городов Кузбасса, на сегодня обделенных таковыми.

Осознание ценности и значения стиля раннего рационализма для социокультурного и градостроительного развития Кузбасса, детальное обследование и постановка всех зданий рубежа 1920–30-х годов на учет в качестве объектов культурного наследия – памятников архитектуры регионального или местного значения – единственно правильное решение в рамках государственной культурной политики Кузбасса.

В рамках такого подхода необходимы меры по гуманизации городской среды в местах нахождения этих памятников (которая сейчас нередко являет пример деградации ландшафта), меры государственно-частного партнерства по регенерации этих зданий и меры по их включению в культурную среду городов. Это, в свою очередь,

будет «подтягивать» окружающие пространства, создаст у жителей таких домов и населения прилегающих районов чувство причастности к вели-

кому вместо вполне вероятного сейчас ощущения тоски и безнадежности прозябания «в каком-то старье, которое давно пора снести».

Литература

1. Захарова И. В. Архитектурное наследие Кузбасса 1910–1930-х годов. Материалы к Своду памятников архитектуры Кемеровской области. – Кемерово: АРФ, 2005. – 103 с.
2. Захарова И. В. Кемерово: город-сад – соцгород – город-ансамбль. Градостроительство и архитектура 1910–1950-х годов. – Кемерово: Кузбасс XXI век, 2020. – 143 с.
3. Захарова И. В. Градостроительство и архитектура Кемерово в годы первых пятилеток [Электронный ресурс] // Вестник КузГТУ. – 2005. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gradostroitelstvo-i-arhitektura-kemerova-v-gody-pervyh-pyatiletok> (дата обращения: 06.01.2023).
4. Иванкина Г. Русский метод. Выставка «Конструктивизм. Начало» в центре «Зотов» [Электронный ресурс]. – URL: https://zavtra.ru/blogs/russkij_metod (дата обращения: 08.01.2023).
5. Лакисов А. И. Ленинск-Кузнецкий. – Кемерово: Кемеровское кн. изд-во, 1984. – 192 с., ил.
6. Морозов Н. М. Строительство Беловского цинкового завода в 1928–1932 годов // Известия Алтайского госуниверситета. Исторические науки и археология. – 2020. – № 2 (112).
7. Никитина Л., Туманова М. Каменные небоскребы нэпа [Электронный ресурс]. – URL: <https://gazetakemerovo.ru/posts/eto-byli-neboskryoby-v-tsentre-goroda-istoriya-zhilyh-domov-kooperativa-iskra> (дата обращения: 01.12.2022).
8. Объекты культурного наследия Кемеровской области [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kultsport42.ru/archive> (дата обращения: 20.12.2022).
9. Объекты культурного наследия регионального значения в Кузбассе [Электронный ресурс]. – URL: http://www.okn-kuzbass.ru/docs/OKN_region.pdf (дата обращения: 20.12.2022).

References

1. Zakharova I.V. *Arkhitekturnoe nasledie Kuzbassa 1910-1930-kh godov. Materialy k Svodu pamyatnikov arkhitektury Kemerovskoy oblasti* [The architectural heritage of Kuzbass in the 1910-1930s. Materials for the Code of architectural monuments of the Kemerovo region]. Kemerovo, ARF Publ., 2005. 103 p. (In Russ.).
2. Zakharova I.V. *Kemerovo: gorod-sad – sotsgorod – gorod-ansambl'. Gradostroitel'stvo i arkhitektura 1910-1950-kh godov* [Kemerovo: garden city – social city – ensemble city. Urban planning and architecture of the 1910-1950s]. Kemerovo, Kuzbass XXI vek Publ., 2020. 143 p. (In Russ.).
3. Zakharova I.V. *Gradostroitel'stvo i arkhitektura Kemerovo v gody pervykh pyatiletok* [Urban planning and architecture of Kemerovo during the first five-year plans]. *Vestnik KuzGTU* [Bulletin of KuzGTU], 2005, no. 3. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/gradostroitelstvo-i-arhitektura-kemerova-v-gody-pervyh-pyatiletok> (accessed 06.01.2023).
4. Ivankina G. *Russkiy metod. Vystavka "Konstruktivizm. Nachalo" v tsentre "Zotov"* [Russian method. Exhibition "Constructivism. Nachalo" in the center "Zotov"]. (In Russ.). Available at: https://zavtra.ru/blogs/russkij_metod (accessed 08.01.2023).
5. Lakisov A.I. *Leninsk-Kuznetskiy* [Leninsk-Kuznetsky]. Kemerovo, Kemerovskoe kn. izd-vo Publ., 1984. 192 p., il. (In Russ.).
6. Morozov N. M. *Stroitel'stvo Belovskogo tsinkovogo zavoda v 1928–1932 godov* [Construction of the Belovsky zinc plant in 1928–1932]. *Izvestiya Altayskogo gosuniversiteta. Istoricheskie nauki i arheologiya* [Proceedings of the Altai State University. Historical sciences and archeology], 2020, no. 2 (112). (In Russ.).
7. Nikitina L., Tumanova M. *Kamennye neboskreby nipa* [Stone skyscrapers of the nepa]. (In Russ.). Available at: <https://gazetakemerovo.ru/posts/eto-byli-neboskryoby-v-tsentre-goroda-istoriya-zhilyh-domov-kooperativa-iskra> (accessed 01.12.2022).
8. *Ob'ekty kul'turnogo naslediya Kemerovskoy oblasti* [Objects of cultural heritage of the Kemerovo region]. (In Russ.). Available at: <https://www.kultsport42.ru/archive> (accessed 20.12.2022).
9. *Ob'ekty kul'turnogo naslediya regional'nogo znacheniya v Kuzbasse* [Objects of cultural heritage of regional importance in Kuzbass]. (In Russ.). Available at: http://www.okn-kuzbass.ru/docs/OKN_region.pdf (accessed 20.12.2022).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Дом жилищного кооператива «Искра» 1929 года (вид со двора)



Рисунок 2. Дом из камня-плитняка по ул. Тульской, 1, 1933 год



Рисунок 3. Дом по ул. Володарского, 4, 1932 год



Рисунок 4. Дом в г. Белово по ул. Ленина, 29, 1933 год

УДК 008(091)

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-41-49

РАННЯЯ ЛИРИКА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В БИБЛЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

Ходанен Людмила Алексеевна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы, русского и иностранных языков, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: hodanen@yandex.ru

Цель статьи – рассмотреть ранние стихотворения М. Ю. Лермонтова в контексте библейских источников и особенностей обращения к ним поэта. Выбраны лирические тексты 1830–32 годов «Кладбище», «Смерть», «ночной цикл», а также прослежено развитие намеченных мотивов в ряде более поздних произведений. Методологической основой являются историко-литературный и культурологический подходы. В рассмотрении лирических стихотворений использовано предложенное в трудах М. М. Бахтина определение диалогической природы контекста, предполагающее авторское и читательское восприятие текста, рассмотрение которых позволяет в интерпретации активизировать потенциал художественного смысла.

Для контекстуального изучения библейских мотивов в лирике Лермонтова выбран текст «Откровения Иоанна Богослова». Представлены культурологические характеристики эпохи 1820-х годов в связи с новыми переводами библейских книг, некоторые факты биографии и окружения поэта, соотнесенные с развитием религиозной составляющей в мировоззрении поэта и творчеством. В результате проведенного исследования определены этапы чтения и освоения библейского текста, определены образы книги как художественный образ смыслопорождающего символа в Апокалипсисе, намечены мотивы посмертного инобытия, сна во сне как сновидческого прозрения, мотив суда и посмертной судьбы.

Ключевые слова: Лермонтов, лирика, контекст, Апокалипсис, книга, мотив.

EARLY LYRICS OF M.Y. LERMONTOV IN THE BIBLICAL CONTEXT

Khodanen Lyudmila Alekseevna, Dr of Philological Sciences, Professor, Professor of Department of Literature, Russian and Foreign Languages, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: hodanen@yandex.ru

The purpose of the article is to consider the early poems of M.Y. Lermontov in the context of biblical sources and features of the poet's appeal to them. Selected lyrical texts of 1830-32 *Cemetery, Death, Night Cycle*, as well as traced the development of the intended motives in a number of later works. The methodological basis is the historical-literary and cultural approach. In the consideration of lyrical poems, the proposed in the works of M.M. Bakhtin's definition of the dialogical nature of the context, which implies the author's and reader's perception of the text, the consideration of which allows in the interpretation to activate the potential of artistic meaning.

For a contextual study of biblical motifs in Lermontov's lyrics, the text of the Revelation of John the Evangelist was chosen. The cultural characteristics of the era of the 1820s are presented in connection with new translations of biblical books, some facts of the poet's biography and environment, correlated with the development of the religious component in the poet's worldview and creativity. As a result of the study, the stages of reading and mastering the biblical text are determined, the images of the book are defined as an artistic image of the meaning-generating symbol in the Apocalypse, the motives of posthumous otherness, sleep in a dream as a dream insight, the motive of judgment and posthumous fate are outlined.

Keywords: Lermontov, lyrics, context, Apocalypse, book, motif.

В современном отечественном литературоведении конца XX – начала XXI века появляется все больше исследований, посвященных изучению в русской литературе разных форм художественного осмысления религиозной традиции, проявившихся в глубинной опоре на теоцентрическую картину мира и бытия человека, в обращении к нравственным и эстетическим ценностям христианства, в сохранении сакральной природы слова [21]. Творчество М. Ю. Лермонтова в данном направлении давно стало предметом исследовательского внимания

Осмысление религиозной составляющей мировоззрения М. Ю. Лермонтова, проявленной в его художественном творчестве, начиналось на рубеже XIX–XX веков. К этой проблеме обратились первые биографы и исследователи творчества поэта, о ней заявили ведущие философы и богословы [3; 12]. В последние десятилетия можно отметить нарастание исследовательского интереса к христианским мотивам и образам в творчестве Лермонтова. После выхода «Лермонтовской энциклопедии» (1981) с отдельными статьями, посвященными данной проблематике, появляются книги С. Н. Зотова, Г. Е. Горланова, игумена Нестора (Кумыша), И. А. Киселевой, О. П. Евчук, Г. В. Косякова и др., а также ряд работ об отдельных произведениях поэта, в которых предметом особого внимания выступают поэма «Демон», молитвенная лирика [10]. Новый подход представлен в обобщающих изданиях, появившихся к 200-летию юбилею поэта [11; 13]. Исследования позволяют говорить о присутствии у Лермонтова целого ряда тем, образов, сюжетных мотивов, восходящих к конкретным текстам Священного Писания и выразивших христианские черты художественного мира поэта, которые предстают в форме лирических переживаний религиозных состояний: молитвенных, покаянных, пророческих, а также порывов бунтарства против предустановленного, рефлексивных переживаний оставленности, жажды обретения покоя. Поэтическое воплощение находит у Лермонтова божественная природа всего мироздания, восприятие божественной природы человека. В произведениях есть и живая религиозная жизнь нации, ее религиозные и эстетические идеалы в прошлом и настоящем.

Более сложным и далеко не проясненным остается культурно-исторический контекст, в ко-

тором формировались религиозные основы мировоззрения Лермонтова. Представления о нем часто ограничиваются ссылкой на домашний мир поэта. О других этапах духовной жизни Лермонтова сведения достаточно отрывочны и эпизодичны. Для раскрытия потенциальных смысловых интенций текстов, отразивших мировоззренческую позицию автора, необходимо дальнейшее изучение культурологического контекста, который может объективировать интуитивно ощущаемые, глубинные смыслы.

Определяя понятие контекста в работах М. М. Бахтина в связи с диалогической природой слова, В. И. Тюпа отмечает, что контекст для эстетического объекта как целостного текста – это «семантическое поле внетекстовых связей произведения, составляющих “диалогизирующий фон его восприятия”» (Бахтин. Т. 6, с. 429), учет которых в акте интерпретации актуализирует потенциал смысла художественного. Интерпретируемый текст принадлежит многим контекстам. Прежде всего, – принципиально неотожествимым субъективным контекстам: креативному (авторскому) и рецептивному (читательскому или исследовательскому), что делает позицию читателя “восполняющей” по отношению к авторской <...> Одновременно текст принадлежит объективно имеющим место историческим контекстам (близким и далеким), что позволяет говорить о “трехмерной контекстуальности” (Бахтин. Т. 5, с. 297). С одной стороны, это контекст жанровой, общелитературной и, шире, общекультурной традиции; с другой – контекст эпох возникновения произведения и его восприятия: литературно-художественный, социокультурный, религиозный, идеологический, политический. Адекватная постановка произведения в эти контексты и корректировка их границ – задачи истории литературы...» [19, с. 104].

Именно в значении рецептивного, восполняющего контекста и существующей объективно культурной традиции библейские мотивы и образы в их художественном содержании у Лермонтова прочитываются и могут быть раскрыты как целостная развивающаяся в творчестве художественная система.

Каким же было отношение Лермонтова к культурной традиции православия и к вере?

Почвой для укоренения мировоззренческих основ христианской веры, несомненно, была,

в первую очередь, домашняя среда. Религиозно-молитвенный уклад дома, в котором прошло детство Лермонтова, отчетливо реконструируется из воспоминаний современников, некоторых архивных документов и из ранней лирики. Домашняя жизнь Лермонтова в детстве и в юности включала в себя соблюдение православных обычаев и посещение храмовых служб. Из московского периода биографии поэта в этом плане примечателен 1830 год. В исповедальных ведомостях церкви Ржевской иконы Божьей Матери Пречистенского сорока на Поварской, где жил Лермонтов с бабушкой в Москве, исследователи нашли запись о приходе на исповедь Е. А. Арсеньевой и ее внука во время Великого Поста 1830 года: «Дом московской купчихи Феклы Ивановны Черновой. Жильцы Гвардии порутчица вдова Елизавета Алексеевна Асеньева – 56; Внук ей. Корпусного капитана Юрия Петрова сын его Михаил Юрьев – 15»¹ [2]. В этом же, 1830 году, летом, Лермонтов вместе с бабушкой и кузинами приходит пешком на богомолье в Свято-Троицкую Сергиеву Лавру. По воспоминаниям Е. А. Сушковой, в Лавре было написано стихотворение «Нищий» [7, с. 87]. Московское лето 1830 года Лермонтов провел в Середникове, имении Столыпиных, и посетил находившийся недалеко от него Воскресенский монастырь [5, с. 357], где находились заброшенный скит патриарха Никона и Новоиерусалимский храм. Поэтический отклик Лермонтова на эту тему можно найти в раннем стихотворении «Оставленная пустынь предо мной...» (1830).

Из других фактов духовной биографии Лермонтова, которые связывают его с православием, останавливает на себе внимание близкое знакомство Лермонтова с А. Н. Муравьевым, известным православным религиозным деятелем и автором ряда поэтических произведений. Муравьев совершил множество паломнических поездок по святым местам России и Палестины и подробно с комментариями описал впечатления о них в целом ряде своих книг. Первые публикации относятся к началу 1830-х годов. В эти же годы Муравьев издал «Письма о богослужении восточной католической церкви» (1835), один из своих первых трудов, написанный не как богослужебная книга,

а с целью «прояснить неведение о родной нашей Церкви» [16, с. 2]. В 1838 году он пишет «Историю русской церкви». В этой книге Муравьев использует впервые запечатанное до этого времени дело патриарха Никона. Лермонтовское стихотворение «Ветка Палестины» (1837) и его неоконченный текст «Это случилось в последние годы могучего Рима...» (?) контекстуально связаны с временем общения поэта с А. Н. Муравьевым.

К ряду значимых событий духовной жизни Лермонтова принадлежит длительное общение с князем В. Ф. Одоевским, писателем, эстетиком, критиком, взгляды которого развивались в контексте обращения к философии Шеллинга в ее движении от «интеллектуальной интуиции» к «философскому универсализму», «философии откровения» [14, с. 104–148], к нарастанию религиозных настроений [18]². О религиозной теме в общении с Лермонтовым свидетельствует запись самого Одоевского, сделанная на записной книжке, подаренной поэту во время последней встречи в 1841 году. В качестве напутствия в ней приведена выписка из Первого послания апостола Иоанна (2:17; 3:20–22) и Первого послания апостола Павла к коринфянам (3:16; 14:1; 12:8; 15:44–45), к которой позднее сам Одоевский – при передаче книги в Публичную библиотеку – сделал пояснение о том, что «выписки имели отношение к религиозным спорам, которые часто подымались между Лермонтовым и мною» [9, с. 353]. Известно также, что вместе с записной книжкой Одоевский подарил Лермонтову церковнославянское «Добротолубие» [11, с. 739]. Отмеченное близкое знакомство и общение с А. Н. Муравьевым и В. Ф. Одоевским позволяет говорить о внимании и творческом интересе Лермонтова к вере, к христианским святыням и истории христианства в живом общении со своими современниками, христианская вера которых была не только прикровенным внутренним состоянием, но подвижническим делом.

Но столь же очевидно, что религиозные переживания Лермонтова отличаются большой ис-

¹ Цит. по: Захаров В. А. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. – М.: Русская панорама, 2003. – С. 75–76.

² О религиозном направлении бесед в общении Лермонтова и Одоевского пишет М. В. Турьян в статье «Владимир Одоевский и Лермонтов: к истокам религиозных споров» (Новые безделки: сборник статей к 60-летию В. Э. Вацура. – М.: Новое Литературное обозрение, 1995–96. – С. 182–197).

ключительностью, драматизмом лично пережитого духовного опыта. Как пишет И. Б. Роднянская, «внутренняя жизнь Лермонтова протекает как бы в присутствии Бога и перед взором личного бога» [9]. В соответствии с Первой книгой Бытия Лермонтов чаще именует Его Творцом, всемогущим создателем мира, творцом природы.

Такое именование Бога находим в раннем стихотворении «Кладбище» (1830). В ранней редакции «Демона» есть парафраза о творении мира. Это «...святой великий час, когда от мрака отделился свет».

Одно из последних упоминаний есть в поэме «Демон» (ред. 1841 года):

Исчезни, мрачный дух сомненья! –
Посланник неба отвечал...
Ее душа была из тех,
Которых жизнь – одно мгновенье
Невыносимого мученья,
Недостижимых утех:
Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их,
Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них! [8, II, с. 402]³.

При этом личностное переживание всевластия Бога у Лермонтова как романтика с ярко выраженным персонализмом остается сложным и неоднозначным. Лирический герой говорит о несовершенстве мира, о надломленности собственной участи, появляются и сомнения в благодати Творца, в юношеском творчестве звучат упреки, доходящие до неверия в милосердие Божие.

Но как бы ни простирались сомнения поэта, его ценностные ориентации остаются христианскими, а созданный им художественный мир организован в соотнесенности с библейским мирозданием, с ярко обозначенной библейской символикой. Его определяют оппозиции райского сада, блаженства, покоя и адской бездны, проклятия, грехопадения.

Проследивая библейские образы и мотивы в творчестве поэта, можно сказать, что Лермонтов был внимательным читателем Ветхого и Нового Заветов. У него встречаются имена и темы многих

книг Библии – книга Бытия, Исход, книги Царств, Псалтири, есть имена Саула, Ионафана, Маккавеев, парафразы из Евангельских текстов.

В ранней лирике поэта отчетливо заметно обращение поэта к Апокалипсису, а также апокрифическим вариациям отдельных мотивов из него. Из специальных работ, которые посвящены апокалиптическим мотивам у Лермонтова, можно назвать статью о библейских мотивах, где отмечены образ «книги жизни», восходящий к Апокалипсису, и небесное сражение архангела Михаила и его ангельского воинства с сатаной и павшими ангелами, нашедшее поэтическое воплощение в стихотворении «Бой» [9, с. 60].

В нашу задачу входит более подробно рассмотреть художественные формы осмысления апокалиптических образов и мотивов и рецептивный контекст, обусловивший внимание Лермонтова к Откровению Иоанна Богослова.

Возможно, проявившийся интерес к апокалиптике первоначально связан с литературой. Особое место здесь принадлежит Байрону. Лермонтов был внимательным читателем, а потом и переводчиком его поэзии, начиная с 1828–29 годов. Масштабные образы и мотив гибели человечества присутствуют в стихотворении Байрона «Тьма» (1816), которое было откликом на катастрофические природные катаклизмы в Европе. В созданных образах исследователи находят прямые переклички с представленными в видении Иоанна Богослова картинами Божьего Суда и страшных наказаний и смертей грешников [20].

В ранних стихотворениях Лермонтова из «ночного цикла» 1830–31 годов «Ночь I», «Ночь II» есть узнаваемые образы байроновского текста [4]. Вполне возможно, что художественные впечатления для Лермонтова стали началом обращения к самому тексту Откровения Иоанна Богослова и непосредственного восприятия и творческого переживания созданных в книге картин второго пришествия.

Заслуживает внимания также тот факт, что интерес к апокалиптике могли развивать некоторые особые события, связанные с духовной практикой православного человека 1820–30-х годов. «Откровение» в Восточной церкви на службах читается не часто [6, с. 98–99]. Но напоминанием о нем в русских православных храмах был достаточно распространенный иконописный

³ Все цитаты из произведений М. Ю. Лермонтова приведены по этому изданию и указаны в тексте статьи римской цифрой – том, арабской – страница.

образ «Христос в силах», воплощающий один из центральных фрагментов этого текста, связанный с образом Христа – Небесного Судьи [17].

Немаловажным событием лермонтовского времени, пробудившим в русском обществе интерес к чтению текстов Священного Писания, стала издательская деятельность Библейского общества. Оно было создано в 1820-е годы по указу императора Александра I. Его члены осуществили перевод на русский язык Нового Завета и значительной части Ветхого Завета. Перевод Нового Завета выполнил митрополит Филарет (Дроздов) [15]. Переводы были изданы большим по тем временам тиражом и даже раздавались бесплатно. Вскоре эта деятельность Библейского общества была прекращена, но рост интереса к христианству, к истории Церкви порождает просветительскую деятельность. Кроме уже упомянутых выше трудов А. Н. Муравьева следует назвать книгу А. С. Норова «Путешествие к семи церквям, упомянутым в Апокалипсисе» (1847), которая приближала читающему живой образ мест, в которые послана благодать и мир «Того, который есть и был и грядет» (1:4). Приведенные события в русской духовной жизни 1820–40-х годов формировали культурный контекст, в котором книги Ветхого и Нового Заветов на русском языке входили в круг чтения русского общества. Конечно, нельзя с абсолютной достоверностью утверждать, что чтение Апокалипсиса начинается под влиянием этих событий. Но этот культурный контекст объективирует интерес Лермонтова к христианству, его истории, который был поддержан в личных встречах и беседах с его старшими современниками.

Один из первых образов, отсылающих к Апокалипсису, появляется в ранней лирике Лермонтова и связан с образом книги.

Книга – многозначный центральный символ в Откровении. Он приходит из Ветхого Завета. Это Книга закона Моисеева, Книга Судей, Книги Царей, Книги пророков. Особенно часто упомянуты «запечатанные книги» у Исаии: «Отыщите в книге Господней и прочитайте; ни одно из них не преминет придти...» (Ис. 29:11; 34:16). Затем книги эти переходят в Новый Завет и в молитвословие. В Вечернем правиле 7 молитва Иоанна Златоуста содержит 9 прошение: «Господи Иисусе Христе, напиши мя, раба Твоего в книзе животней и даруй ми конец благий».

В Откровении образ «Книги написанной» появляется в первых главах: «Этот голос предупредил Иоанна, что он видит и слышит не только для себя, но и для других, поэтому он должен записать, чтобы иметь возможность передать не только близким, но и дальним» (Откр. 1:11–13). В Толковании Апокалипсиса отмечено в этом событии явление Иисуса Христа, посылающего возвестить волю Божию семи Азийским церквям [1, с. 62].

В 10-й главе «книжка» появляется в руках 7-го ангела, сходящего с неба. Голос с неба говорит Иоанну, чтобы не писать голос этого Ангела, который провозгласит тайну Божию. Эту книжку Ангел передает Иоанну: «И взял я книжку из рук Ангела, и съел ее; и она в устах моих была сладка, как мед; когда же съел ее, то горько стало во чреве моем» (Откр. 10:10).

В комментарии М. В. Барсова отмечено, что «во времена Ветхого Завета Господь Бог сообщал дары свои приближенным своим не иначе, как чрез какие-нибудь видимые орудия». Книга связана с символикой пророчества как «вещественное доказательство очищения души и тела пророка и уподоблена свитку, огню, горящему углю». Пророки через них получали вдохновение Святого Духа «как Сладкий Дух благодати и истины и горечь знаний о плачевной участи тех, кто вел неправедную жизнь и понесет наказание»⁴.

Еще одно значение книги как символа появляется в 5-й главе, когда Иоанн вспоминает картину Божественного мироправления: «И видел я в деснице у сидящего на престоле книгу, написанную внутри и отвне, запечатанную семью печатями» (Откр. 5:1–3). Книгу эту из десницы сидящего берет «Агнец закланный» (Откр. 5:7), чтобы распечатать семь печатей, открыть будущее для праведных и грешных, раскрыть Божий суд. Художественный образ книги у Лермонтова в дальнейшем будет вбирать апокалиптическое содержание.

Образ «книги жизни», в которой записаны судьбы людей, появляется в ранней поэзии Лермонтова в двух вариантах.

Есть художественно-игровой, полный иронии. Цикл новогодних мадригалов и эпиграмм своим друзьям и светским знакомым Лермонтов представляет в виде большой книги. А. П. Шан-Гирей вспоминал, что на новогодний маскарад Лермонтов пришел «в костюме астролога с

⁴ Цит. по [1, с. 187–188].

огромной книгой судьбы под мышкой, в этой книге должность кабаллистических знаков исправляли китайские буквы, вырезанные мною из черной бумаги, срисованные в колоссальном виде чайного ящика и вклеенные на каждой странице; под буквами вписаны были... стихи, назначенные разным знакомым, которых было вероятно встретить в маскараде...» [7, с. 37].

Но есть и совсем иной образ «книги жизни», наполненный онтологическим содержанием. Ведущей оппозицией в этих текстах выступает противопоставление: мир небесный и мир земной. В своих переживаниях лирический герой, оценивая свою жизнь, постоянно возвращается к событию перехода, за которым ожидает наказание за грехи. Состояние перехода, ожидание суда в могиле появляются в стихотворениях «Кладбище» (1830), «Прости, мой друг, как призрак, я лечу» (1830).

Смерть в стихотворениях 1830–31 годов представлена в нескольких разных вариантах ухода из жизни на земле. В тексте «Смерть» («Закат горит огнистой полосой...») декларируется полное исчезновение с земли: «Мой дух утонет в бездне бесконечной...», во втором стихотворении «Смерть» («Оборвана цепь жизни молодой...») переход совершен и душа напрасно ищет после смерти забвения в муках ада, они не заглушаются воспоминанием о земных страданиях («...Все- сильный Бог, / Ты знал: я долее терпеть не мог; / Пускай меня обхватит целый ад...» [8, I, с. 259].

Третье стихотворение «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами...») – самое значительное и глубокое по своему содержанию. Оно обращено к загадке смерти, грани жизни и исчезновения и посмертного инобытия. В этом стихотворении наиболее отчетливы переключки с символикой Апокалипсиса.

Апокалиптическая традиция видения освоена в нем как особая художественная структура, которую можно назвать «сон во сне». В результате погружения в сновидческую реальность герой обретает своеобразное ясновидение, прозрение исключительной силы или сон о собственной посмертной участи, который он рассказывает:

Ласкаемый цветущими мечтами,
Я тихо спал и вдруг я пробудился,
Но пробужденье тоже было сон;
И думая, что цепь обманчивых

видений моих разрушена, я вдвое
Обманут был воображеньем, если
Одно воображение творит
Тот новый мир, который заставляет
Нас презирать бесчувственную землю [8, I, с. 268].

Последовательно открывая переход от земной жизни к инобытию, лирический герой вспоминает о страшном промежутке между землей и открывшимся бесконечным пространством, в котором он стал «бесплотным духом». Решение участи своей герой связывает с образом книги:

Вдруг предо мной в пространстве
бесконечном
С великим шумом развернулась книга
Под неизвестною рукой, и много
Написано в ней было, но лишь мой
Ужасный жребий ясно для меня
Начертан был кровавыми словами:
Бесплотный дух, иди и возвратись
На землю. Вдруг пред мной исчезла книга,
И опустело небо голубое;
Ни ангел, ни печальный демон ада
Не рассекал крылом полей воздушных,
Лишь тусклые планеты, пробегая,
Едва кидали искру на пути [8, I, с. 269].

Этот фрагмент текста стихотворения наиболее приближает сновидческое прозрение героя к картинам, созданным в Откровении.

Книга за семью печатями в Откровении – это книга имен, их так много, сказано в Откровении, что они написаны внутри и снаружи.

Слова книги жизни незыблемы, и финальное слово Иоанна Богослова подчеркивает это: «И я также свидетельствую всякому, слышащему слова пророчества книги сей... и если кто отнимет что от слов книги пророчества сего, у того отнимет Бог участие в книге жизни...» (Откр. 22:18).

Лермонтовский герой не может не повиноваться начертанным словам из этой книги.

Примечателен пространственный мир этого фрагмента. Вспомним, что в Откровении Иоанн описывает открывшуюся ему в небесах дверь, вход в небесный мир, где перед ним предстает ослепляющий лик Бога, престол, окруженный ангелами и праведниками, а затем он видит движение небесного воинства к земле, чтобы совершать

суд. Вхождение лермонтовского героя в небесный мир представлено более локально. В полете одной бесплотной души открывается бесконечное пространство, в котором различимо вначале небо голубое, а потом небесные сферы с тусклыми планетами. Таким образом, у Лермонтова поэтически представлен путь отдельной души, частный суд над нею. Но главное событие в этом перемещении души в высший мир сохраняет элементы апокалиптических представлений – жребий дан по книге жизни.

Наряду с этим в структуре стихотворения отражается и еще одна яркая черта апокалиптики, но уже в аспекте жанра. Наряду с религиозной историософией второго пришествия апокалиптические тексты содержат предостережения от неправедных поступков, моральные наставления, напрямую связанные с темой Божьего Суда, наказания грешников. Образ суда выступает одним из конструктивных для Откровения Иоанна Богослова.

В лермонтовском стихотворении «Ночь I» герой судим этим высшим Судом. Образ судьи, «светозарного Ангела, сверкнувшего взором», восходит к Ангелу из 18-й главы Откровения, от славы которого светилась земля. Следуя воле Бога, герой должен пережить новую встречу со своим тлеющим в прахе телом. В основе приговора – наказание за излишнюю привязанность к себе земному.

Но лермонтовский герой воспринимает этот приговор не как воздаяние за грехи, за любовь к земному, а как непонятное для него проклятие. Он понимает, что это неотвратимый приговор, поэтому говорит об отчаянии бессмертия, поднимаясь в нем до ропота:

Я на Творца роптал, страхась молиться,
И я хотел изречь хулы на небо,
хотел сказать,
но замер голос мой... и я проснулся [8, I, с. 78].

Тема Божьего суда, ее художественные трансформации в мотивы суда, приговора и его исполнения, решений судьбы получают у Лермонтова значительное развитие. Отчетливые связи с апокалиптическим текстом находим в «Смерти поэта», одном из самых известных стихотворений

поэта. Мотив суда является центральным. В полном варианте стихотворения противопоставлены царский суд, «правый суд» в назидание потомству, о котором сказано в эпиграфе к тексту, и «Божий суд». В его характеристиках – неподкупность, суровость и есть еще одно его определение, которое возвращает к мотивам «книги жизни» Апокалипсиса – этот суд «и мысли и дела знает наперед», поскольку этот суд неотвратим.

С апокалиптическим образом небесного сражения архангела Михаила и его ангельского воинства с сатаной и падшими ангелами (Откр. 12:7–9) перекликается стихотворение «Бой» (1832) [9, с. 67]. Пересекается с пространством и событиями второго пришествия поэма «Демон» (ред. 1838, 1841 годов). Во множестве описаний Демон помещен внутри стихий мятежных, окружен тьмой, молниями, яростно взвизывает из бездны, несет гибель одиноким путникам. Внутренне связан с темой небесного Суда и благом Божьего решения спор Ангела и Демона за душу Тамары.

К ряду текстов, художественные образы в которых сохраняют контекстуальные связи с апокалиптикой, необходимо добавить стихотворение «На буйном пиршестве задумчив он сидел...» (1839). Оно было написано по мотивам поэтического рассказа Лагарпа о пророчестве Казота, мистика-иллюмината, предсказавшего в кругу вельмож и членов Академии революцию и смерть многих из сидящих. В лермонтовском тексте есть строчка «Над вашей головой колеблется секира...». По мысли В. Э. Вацура, секира – это гильотина [9, с. 329]. Но в контексте апокалиптической темы этот образ может быть соотнесен с образом острого серпа в руках Ангела, который обрезает виноград и бросает его в «великое точило гнева Божия и потекла кровь из точила даже до узд конских...» (Откр. 14:1).

Обращение к библейскому контексту, читательскому и культурно-историческому, для изучения ранней лирики Лермонтова позволяет увидеть живое переживание вечных текстов в личностном духовном опыте поэта. Мотивы смерти и состояния перехода в вечный мир, ожидаемый небесный суд, пророческие видения в ранней лирике поэта явились художественным выражением первых опытов открытия библейского мира, которые в дальнейшем творчестве сформируют лермонтовский космос в его неповторимом содержании.

Литература

1. Барсов М. В. Апокалипсис святого Иоанна Богослова. Толкование. – М.: Лепта, 2002. – 400 с.
2. Бойко С. А. Московской тропой поэта // Тарханский вестник. – 1994. – № 2. – С. 31.
3. Венюк М. Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. – М.; Пг.: Изд-во т-ва «В. В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. – 384 с.
4. Голованова Т. П., Чистова И. С. Примечания // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений. В 4 т. – Л.: Наука, 1979. – Т. 1. – С. 552.
5. Иванова Т. А. «Оставленная пустынь предо мной» // Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 357.
6. Иеромонах Михаил. Литургика: курс лекций. – М.: Азбука веры, 1996. – 130 с.
7. Лермонтов в воспоминаниях современников / сост., подгот. текстов, вступ. ст. М. И. Гиллельсона и В. А. Мануйлова. – М.: Художественная литература, 1972. – 658 с.
8. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений. В 4 т. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1979.
9. Лермонтовская энциклопедия / Ин-т рус. лит. АН СССР (Пушкинский дом); науч.-ред. совет изд-ва «Совет. энциклопедия»; гл. ред. В. А. Мануйлов. – М.: Совет. энциклопедия, 1981. – 784 с.
10. Литература о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова. 1992–2001. Библиографический указатель / Библиотека РАН; Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом); сост. О. В. Миллер; под ред. Г. В. Бахаревой. – СПб.: Наука, 2007. – 307 с.
11. М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / ред. и сост. И. А. Киселева. – М.: Индрик, 2014. – 940 с.
12. М. Ю. Лермонтов: pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / отв. ред. тома Д. К. Бурлака; сост.: В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002. – 1080 с.
13. М. Ю. Лермонтов и православие: сб. ст. о творчестве М. Ю. Лермонтова / Международный общественный Фонд единства православных народов. – М.: К единству!, 2010. – 509 с.
14. Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–30-е годы). – М.: Искусство, 1969. – 304 с.
15. Морошкин С. Я. К истории библейских обществ // Русский Архив. – Изд. 2-е. – М., 1869. – Стб. 940–951.
16. Муравьев А. Н. Письма о богослужении. В 2 т. – М.: Русский духовный центр, 1993. – Т. I. – С. 2. – (Репринтная копия издания 1882 года).
17. Неделя о Страшном суде, или Апокалипсис в богослужении Русской церкви [Электронный ресурс]. – URL:
18. Турьян М. В. Владимир Одоевский и Лермонтов: к истокам религиозных споров // Новые безделки: сб. ст. к 60-летию В. Э. Вацура. – М.: Новое Литературное обозрение, 1995–96. – С. 182–197.
19. Тюпа В. И. Контекст // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 104.
20. Флоровский Г. Пути русского богословия. – М.: Институт русской цивилизации, 2009. – С. 192–422.
21. Христианство и новая русская литература XVIII–XX веков: библиогр. указ., 1800–2000 / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом); сост.: А. П. Дмитриев, Л. В. Дмитриева; под ред. В. А. Котельникова. – СПб.: Наука, 2002. – 891 с.

References

1. Barsov M.V. *Apokalipsis svyatogo Ioanna Bogoslova. Tolkovanie [Apocalypse of St. John the Theologian. Interpretation]*. Moscow, Lepta Publ., 2002. 400 p. (In Russ.).
2. Boyko S.A. *Moskovskoy tropoy poeta [The poet's Moscow path]*. *Tarkhanskiy vestnik [Tarkhansky Bulletin]*, 1994, no. 2, p. 31. (In Russ.).
3. *Venok M.Yu. Lermontovu: Yubileynyy sbornik [Wreath M.Yu. Lermontov: Anniversary collection]*. Moscow, Petrograd, Izd-vo t-va "V.V. Dumnov, nasledniki br. Salaevykh" Publ., 1914. 384 p. (In Russ.).
4. Golovanova T.P., Chistova I.S. *Primechaniya [Comments]*. *Lermontov M.Yu. Sbranie sochineniy. V 4 t. [Lermontov M.Y. Collected works. In 4 volumes]*. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1979, vol. 1, p. 552. (In Russ.).
5. Ivanova T.A. "Ostavlennaya pustyn' pred mnoy" ["Abandoned deserts before me"]. *Lermontovskaya entsiklopediya [Lermontov's Encyclopedia]*. Ed. by V.A. Manuylov. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1981, p. 357. (In Russ.).
6. Ieromonakh Mikhail. *Liturgika: Kurs lektsiy [Liturgy: A course of lectures]*. Moscow, Azbuka very Publ., 1996. 130 p. (In Russ.).

7. *Lermontov v vospominaniyakh sovremennikov [Lermontov in the memoirs of his contemporaries]*. Ed. by M.I. Gillelson, V.A. Manuylova. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1972. 658 p. (In Russ.).
8. Lermontov M.Yu. *Sobranie sochineniy. V 4 t. [Collected works. In 4 volumes]*. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otделение Publ., 1979. (In Russ.).
9. *Lermontovskaya entsiklopediya [Lermontov's Encyclopedia]*. Ed. by V.A. Manuylov. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1981. 784 p. (In Russ.).
10. *Literatura o zhizni i tvorchestve M.Yu. Lermontova. 1992-2001. Bibliograficheskiy ukazatel' [Literature about the life and work of M.Y. Lermontov. 1992-2001. Bibliographic index]*. Compl. O.V. Miller. Ed. G.V. Bakhareva. St. Petersburg, Nauka Publ., 2007. 307 p. (In Russ.).
11. *M.Yu. Lermontov. Entsiklopedicheskiy slovar' [Encyclopedic Dictionary]*. Ed. by I.A. Kiseleva. Moscow, Indrik Publ., 2014. 940 p. (In Russ.).
12. *M.Yu. Lermontov: pro et contra: Lichnost' i tvorchestvo Mikhaila Lermontova v otsenke russkikh mysliteley i issledovateley [M.Yu. Lermontov: pro et contra: Personality and creativity of Mikhail Lermontov in the assessment of Russian thinkers and researchers]*. Ed. D.K. Burlaka. Compl. V.M. Markovich, G.E. Potapova. St. Petersburg, Izd-vo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo instituta Publ., 2002. 1080 p. (In Russ.).
13. *M.Yu. Lermontov i pravoslaviye: sbornik statey o tvorchestve M.Yu. Lermontova [M.Yu. Lermontov and Orthodoxy: a collection of articles about the work of M.Yu. Lermontov]*. Moscow, K edinstvu! Publ., 2010. 509 p. (In Russ.).
14. Mann Yu.V. *Russkaya filosofskaya estetika (1820-30-e gody) [Russian philosophical aesthetics of the 1820s-30s]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. 304 p. (In Russ.).
15. Moroshkin S.Ya. K istorii bibleyskikh obshchestv [On the history of biblical societies]. *Russkiy Arkhiv [Russian Archive]*, Moscow, 1869, pp. 940-951. (In Russ.).
16. Muravyev A.N. *Pis'ma o bogoslužhenii. V 2 t. T. I [Letters on worship. In 2 vols. Volume I]*. Moscow, Russkiy dukhovnyy tsentr Publ., 1993, p. 2. (In Russ.).
17. *Nedelya o Strashnom sude, ili Apokalipsis v bogoslužhenii Russkoy tserkvi [Week of the Last Judgment, or the Apocalypse in the Liturgy of the Russian Church]*. (In Russ.). Available at: <https://rublev-museum.livejournal.com/479772.html>.
18. Turyan M.V. Vladimir Odoevskiy i Lermontov: k istokam religioznykh sporov [Vladimir Odoevsky and Lermontov: to the origins of religious disputes]. *Novye bezdelki: sbornik statey k 60-letiyu V.E. Vatsuro [New trinkets. Collection of articles dedicated to the 60th anniversary of V.E. Vatsuro]*. Moscow, Novoe Literaturnoe obozrenie Publ., 1995-96, pp. 182-197. (In Russ.).
19. Tyupa V.I. Kontekst [Context]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy [Poetics: Dictionary of Topical terms and concepts]*. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoy; Intrada Publ., 2008, p. 104. (In Russ.).
20. Florovskiy G. *Puti russkogo bogosloviya [Ways of Russian theology]*. Moscow, Institut russkoy tsivilizatsii Publ., 2009, pp. 192-422. (In Russ.).
21. *Khristianstvo i novaya russkaya literatura XVIII-XX vekov: Bibliogr. ukaz., 1800-2000 [Christianity and new Russian literature of the XVIII-XX centuries: Bibliogr. decree, 1800-2000]*. Compl. A.P. Dmitriev, L.V. Dmitrieva; Ed. by V.A. Kotelnikova. St. Petersburg, Nauka Publ., 2002. 891 p. (In Russ.).

УДК 008(091):28

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-49-58

ТРАДИЦИОННЫЕ СУФИЙСКИЕ СИМВОЛЫ В ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ ЗОЛОТОЙ ОРДЫ

Бородовская Лилия Зелимхановна, доцент, кандидат искусствоведения, доцент кафедры этнохудожественного творчества и музыкального образования, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: lilianotka@yandex.ru

Актуальность исследования традиционной суфийской символики в татарской средневековой литературе обусловлена необходимостью показать ее глубокую взаимосвязь с мировой исламской куль-

турой и дать ключи к пониманию смыслов, которыми наполнены многие старинные поэмы. Учитывая тот факт, что рассмотренные в статье сочинения входят в списки учебной литературы в школах и вузах Республики Татарстан, данная работа будет полезна педагогам татарской литературы и их ученикам, а также всем интересующимся историей татарской культуры. Суфийская поэзия, наполненная аллегориями, скрытыми смыслами и символами, нуждается в понятном современному человеку описании. Утерянная в XX веке массовая татарская мусульманская культура сегодня переживает возрождение через чтение старинных поэм, народных сказок, распевание мунаджатов.

Статья посвящена анализу татарской суфийской литературы эпохи Золотой Орды (1236–1437) на наличие традиционных исламских образов и суфийских символов. Также проводится линия преемственности с тюркской суфийской поэзией эпохи Волжской Булгарии. Методология исследования основана на герменевтическом описании символических форм исламского эзотеризма на примере произведений «Кисекбаш китабы», «Джумджума Султан» Хисама Кятиба, «Хосров и Ширин» Кутба. Приводятся примеры подобных же символов в других суфийских произведениях – это тюркоязычные «Хикметы» А. Ясави, а также поэма на персидском языке «Каландар наме» Абу Бакра Каландара Руми. Рассмотренные фрагменты выявили наличие традиционных для арабо-мусульманской культуры слов-образов, примеры эзотерической числовой символики, а также тюрко-татарские мусульманские образы, имеющие устойчивое бытование не только в поэзии, но и в татарском народном творчестве.

Ключевые слова: суфизм, исламский эзотеризм, татарская культура, татарская поэзия.

THE TRADITIONAL SUFI SYMBOLS IN TATAR LITERATURE OF THE GOLDEN HORDE ERA

Borodovskaya Liliya Zelimkhanovna, Associate Professor, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Ethno-art Creativity and Music Education, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: lilianotka@yandex.ru

The relevance of the study of the traditional Sufi symbolism in the Tatar medieval literature is due to the need to show its deep connection with the global Islamic culture and to provide the keys to understand many ancient poems which are filled with the deep meanings.

Considering the fact that the essays discussed in the article are on the lists of the academic literature in the schools and the universities of the Republic of Tatarstan, this work will be useful for the teachers of the Tatar literature and their students, as well as for anyone who is interested in the history of the Tatar culture.

In this article we come to the conclusion that the Sufi poetry, which is full of allegories, hidden meanings and symbols, needs an understandable description for the modern man.

Lost in the 20th century, mass Tatar Muslim culture today is experiencing a revival through the reading of the ancient poems, folk tales and the singing of *munajat*.

This article is devoted to the analysis of the Tatar Sufi literature of the Golden Horde period (1236-1437) for the presence of the traditional Islamic images and the Sufi esoteric symbols.

The line of the continuity with the Turkic Sufi poetry of the era of Volga Bulgaria is also drawn. The research methodology is based on the hermeneutic description of the symbolic forms of the Islamic esoterism on the example of the works *Kisekbash kitabi*, *Djumjuma Sultan* by Hisam Kyatib and *Khosrow and Shirin* by Qutb.

The examples of the similar symbols in other Sufi works are given; these are: Turkic-language *Hikmeti* by A. Yasawi, as well as a poem in Persian *Kalander Nama* by Abu Bakr Kalander Rumi. The studied fragments revealed the presence of traditional for the Arab-Muslim culture words-images; examples of esoteric numerical symbolism, as well as the Turkic-Tatar Muslim images, having a stable occurrence not only in poetry, but also in the Tatar folklore.

Keywords: Sufism, Islamic esotericism, Tatar culture, Tatar poetry.

Введение

Развитие исламской культуры на территориях Золотой Орды, широкое распространение арабской письменности, поддержка деятельности суфийских шейхов и их тарикатов на государственном уровне – все это способствовало еще большему расцвету суфийской поэзии и литературы. В этот период активно распространяется творческое наследие суфийских поэтов и ученых: Фирдоуси, Рудаки, ал-Маари, Омара Хайяма, Ф. Аттара, Низами, Руми, Саади и многих других. Ученые называют целый ряд памятников суфийской тюрко-татарской литературы этого периода [6; 20; 21; 15] – поэмы «Гулистан бит-тюрки» Сайфа Саран, «Хосров и Ширин» Кутба, «Мухаббат-наме» Хорезми, «Джумджума султан» Хусам Катиба, «Кысса-и Рабгузи» и «Кыссас ал-анбийа» Рабгузи, прозаическое произведение «Нахдж ал-фарадис» Махмуда ал-Булгари и малоизученное сочинение поэта-суфия Ашик-паши (1271–1332) «Гариб-наме»; а также поэма «Догадин онытма, әй ике күзем» Берке Факиха (жил во второй половине XIV века).

Ряд авторитетных источников по истории и литературе приводит трактаты болгарских ученых и писателей эпохи Золотой Орды – «Осул ал-Хосами» (1351) Ибрагима Булгари (Шейх Бурханетдин Ибрагим бин Хазар); «Осул ал-иманфахр ал-ислам» (1363) Мухаммада Булгари (Шейх Абу Мухаммед Садр бин Гали ад-дин) и др. [11]. Все это свидетельствует о том, что в эпоху Золотой Орды продолжает развиваться татарская исламская культура, и особенно суфизм как ее эзотерическое ответвление. Суфийская поэзия, наполненная арабскими и персидскими элементами и сильно повлиявшая на развитие литературной письменности татар, способствовала также широкому развитию мусульманской культуры [26, с. 276]. Многие крупные произведения носили энциклопедический характер. Их содержание, кроме основной сюжетной канвы, часто имело вставки об истории жизни легендарных исламских деятелей; о Пророке; основные сведения о религиозных канонах; молитвенные главы в форме мунаджата. Многие такие сочинения входили в список обязательной учебной литературы мектебов и медресе.

Материалы и методы

В работе используется методология анализа исламских суфийских символов, апробированная автором в работах о татарских мунаджатах и хикметах А. Ясави, о поэме Кул Гали «Кыйсса-и Йусуф» [4; 5]. Исходя из традиций исламской герменевтики все символы можно представить в двух группах – общеисламские (коранические) и эзотерические. Описание и расшифровка символических форм суфийской традиции проводятся на основе известных научных трудов [3; 13; 14]. Б. Я. Шидфар на основе анализа образной системы арабской исламской литературы приводит важные символические образы Корана: рай и ад, истинный/прямой путь, Судный день, дождь, птицы, язык птиц, Сулейман, чаша, вино, сердце, «Совершенный человек» и др. [13]. Одним из важных исламских образов является символ «божественного Слова», звучание священного арабского языка и скрытый смысл каждой его буквы. Татарская культура этого периода входит в общую арабомусульманскую культуру, и все вышеназванные образы включаются в ее культуру через поэзию и прозу. Задача данного исследования – выявление традиционных исламских и суфийских символов, унаследованных татарской культурой этого периода от предыдущего Булгарского периода.

Результаты и обсуждение

Линия преемственности татарской суфийской литературы от Кул Гали продолжается в XIII–XV веках в книге «Кисекбаш китабы», которая так же, как и «Кыйсса-и Йусуф», использовалась как учебный материал в татарских мектебах и медресе, была массово популярна. До сих пор известны десятки «списков» рукописей «Кисекбаш» (более 30 экземпляров), некоторые из них хранятся в архивах Академии наук Татарстана, в научной библиотеке им. Лобачевского, а также в Санкт-Петербурге. Х. Ю. Миннегулов отмечает синтетический характер этого сочинения, в стилистике текста которого тонко сочетаются авторский и фольклорный элементы [20, с. 33].

Сегодня существуют разные версии принадлежности этого сочинения. Утверждение, что «автором является Мухаммад ибн Исмаил ад-Дарази» [22, с. 117] противоречит исследо-

ваниям других ученых и не основано на проверенных научных источниках. Ф. З. Яхин пишет: «В колофоне произведения он себя называет именем Шамс Тарази» [22, с. 117], и это подтверждается в казахстанских научных работах: поэт Шамс Тарази происходил из города Тараза (современная территория Казахстана), жил, по разным данным, в XII веке [24, с. 203] или в конце XIII – начале XIV века [23]. Х. Ю. Миннегулов также утверждает, что «Кисекбаш» – памятник XIV века [8, с. 307].

Мы будем придерживаться версии, что автор «Кисекбаш китабы» – тюркский поэт Шамс Тарази. В русском переводе «*Кисекбаш китабы*», выполненном Р. Бухараевым, в конце поэмы традиционно для средневековой поэзии автор пишет о себе в третьем лице (а не о своем учителе):

В память Шамса Тарази и дел его
Не копи в подлунном мире ничего [10, с. 81].

Сравним, например, с концовкой поэмы Абу Бакр Каландара Руми «Каландар наме», где автор также пишет о себе в третьем лице:

Сокровищем сокровища являются эти книги
«Каландар-наме».

Сошли они на сердце говорящего (Абу Бакра Каландара. – прим. ред.) от Аллаха.

Считай их даром Истинного (Хак), хотя и являются они словами его (Абу Бакра Каландара. – прим. ред.).

Хотя и сказал их он, знай, что не от него [исходят они] [1, с. 1043].

Или, например, поэт Хорезми в «Мухаббат-наме» также пишет отстраненно о себе:

Труд Хорезми благослови же, Вечный,
Да не остынет пыл его сердечный! <...>
Сравнишь ли с Фатихой сей слог нетленный,
Возрадуется Хорезми блаженный! [10, с. 81].

Традиционная исламская символика в «Кисекбаш» представлена «полярным» символом – священной горой Каф – и «осевым» – волшебным мечом Зульфикар, который часто приводится как образ силы божественного Слова. Другие примеры символа меча Зульфикар находим в хикмете № 57 А. Ясави [16, с. 74], в поэме Ха-

таи Сакия «Кыйссаи Өхтәм»; в народном мунаджате «Зөлфакәре кулында – Өсәдулла Галидер» [12, с. 75].

Предлагаем герменевтическую интерпретацию отрывка из книги «Кисекбаш» – «Гали батырның Дию белән сугышуы» («Битва Гали батыра с Дэвом») в переводе на современный татарский язык:

Гали әйтер: «Хак юнәлтте монда мине,
Парә-парә кылырмын бу хәзер сине!»

<...>

Ул Дию әйтер: «Үлмәдеңме: йа Гали?
Каф тавы булсаң, парә кылам сине!»

<...>

Аннан нәүбәт Галигә житте янә,
Гали алды *Зөлфәкарын* кулына.

Гали әйтер: «Йамәлгунь, *бармак күтәр*,
Тәңренәң берлегенә икъярар китер?»

Ул Дию әйтер: «Мең яшәдем, тоймадым,
Кичте гомрем, дин кайгысын йиймадым.

Үләр исәм, тагын һичтә димәмен,
Өгәр үлсәм, дин кайгысын йиймамын.

Ишеткәчтен бу сүзне Диюдән Гали,
Менде ташның өстенә ул дәм вәли.

Чалды аннан башына *Зөлфәкарын*,

Чалды, кисте, алды Диюнең жанын [17].

В этом эпизоде Гали батыр говорит о себе, что он посланец Аллаха (традиционное суфийское обозначение Бога – *Хак*). В ответном выражении Дэв сравнивает Гали батыра со священной горой Каф, имеющей значение центрального божественного места («*Каф тавы* булсаң» – «даже если ты стал горой Каф»). Гали батыр, имея в руках меч Зульфикар (Слово Аллаха) и «опираясь на гору Каф», становится невероятно сильным, приобретая божественную силу и мощь. Это дает ему возможность победить Дэва в бою – он срубает ему голову после того, как Дэв отказывается признать Аллаха единым Богом («*бармак күтәр*, *Тәңренәң берлегенә икъярар китер*»). Таким образом, в этой сцене Гали батыр побеждает «неверного» Дэва, приблизившись к Божественному Центру.

Тюрко-татарский поэт XIV века *Хусам Катиб* (Хусам Катиб), по мнению литературоведов и исследователей татарской культуры, был последователем учения суфизма, воспринявшим традиции предыдущих тюркских суфийских по-

этов (А. Ясави) [9, с. 47]. Рамил Исламов в статье, посвященной произведению Хисама Кятиба «Джумджума Султан» («Царь череп», 1375/76), подтверждает оригинальность тюркской версии известного сюжета. Персидская поэма «Джумджума-наме» («Повествование о Джумджума») Фарид ад-Дина Аттара (XII) не имеет так много сюжетных линий в сравнении с текстом Х. Кятиба. Р. Исламов отмечает описание наказания грешников в аду, которого нет у Ф. Аттара [7, с. 66]. Могущество Бога наиболее ярко выражено в отрывке, описывающем равенство всех умерших, лежащих в земле, несмотря на чины и ранги, что одновременно дает информацию о периоде Золотой Орды:

...Бу кара тупрак эчендэ ничэлэр
Йатырлар ошбу төн, кендез, кичэлэр.
Кеме солтан, кеме кол, кеме эмир,
Кеме хужа, кеме бай, кеме *фэжыйрь*.
Кеме углан, кеме *шэйх*, кеме фэта [19].

(В этой черной земле бесчисленно лежат ночью, днем и вечером – кто султан, кто раб, кто эмир, кто бай, кто бедный суфий, кто воин, кто шейх, кто простой парень (перевод наш. – Л. Б.)).

Следующий фрагмент поэмы в переводе Р. Исламова переключается с хикментами А. Ясави. Сравним некоторые строки из «Джумджума Султан»:

Эта черная земля, как видишь, заполнена
Людьми, взрослыми или малыми.
Когда ступаешь по земле [этой],
На каждом шагу наступаешь на лицо человека [7, с. 68].

А. Ясави передает образ *земли* в хикмете № 105:

Мое желание нектар, но сам я пропащий, создан из земли [16, с. 135].

Или в Хикмете № 8 А. Ясави *слово «земля»* передает образ круговорота рождения и смерти [16, с. 20]:

Потерпи, Кул Ходжа Ахмед, сколько лет тебе осталось жить.

Знай! Ты создан из земли и воды. В землю уйдешь опять.

В «Джумджума Султан» присутствуют классические символы суфийской поэзии – это *цветы и локоны волос*:

Растущие в саду нарцисы –
Локоны красавиц, взирают [они] на день и ночь.

[Земля – место] разлуки любимого с возлюбленной –

Красная земля – [то, что осталось] от красивых.

Все, что найдешь в цветнике, –
Локоны шахов, подобные [черной] ночи [7, с. 68].

Бертельс раскрывает суть этих символов на основе средневековых поэм и их толкований: «под локоном имеется в виду *таджалли-йиджалли* – эманация мощи» [3, с. 114].

Нарциссы как суфийский символ очень популярны в персидской поэзии, многие образы и сюжеты которой восприняты татарской средневековой поэзией. А. Шimmel пишет, что нарциссы – это «образ полуприкрытых глаз возлюбленной» [14, с. 234, 240–241], часто возникающий в паре с описанием красавицы и ее локонов. Эзотерические смыслы, конечно, могут быть многочисленными и никак не ограничиваются одной интерпретацией. В этом суть символизма – множественность интерпретаций.

Поэма *Кутба* (род. 1297 – умер в середине XIV века [25, с. 3]) «Хосров и Ширин» была завершена в 1342 году, во времена золотоордынского хана Тенибека. Несомненно, что сам поэт был последователем суфизма, и само его имя «кутб» означает «высший полюс», оно присваивалось самым значительным шейхам. Литературоведы подтверждают поволжское происхождение поэта, продолжение им традиций татарских и тюркских поэтов [2, с. 86]. В данной поэме широко представлены политическая мысль о государстве, философия, религиозная этика [25, с. 3].

В поэме нами найдены широко распространенные в мусульманской культуре эзотерические символы – это «зеркало души» (*күнел көзгесе*), «птица Симург», «небесные тайны» (*күктәге сер*),

скрытые смыслы чисел (1, 4, 6, 7, 9, 10, 14); образы «божественного света» (Бу жанга үз нурыңның чаткысын бир) и «верного пути» (Адашсам – инде тугры юлга күндер; Дөрөс юлның нурын күңлем дин алма). Их наличие в поэме доказывает продолжение традиций мировой суфийской поэзии в татарской средневековой литературе. Сравнительный анализ текста поэмы Кутба с произведениями Дж. Руми, Абу Бакра Каландара Руми показывает сходство в наличии традиционных глав с описаниями пророков, признанием единобожия, с молитвами мунаджат. Много признаков того, что поэма читалась распевно (как *köyle kitan*) и входила в суфийские обряды слушания *сама*: «Бу назымга тезеп тел былбылы саз» («в единстве с этой поэмой настроил я напевы соловья» (перевод наш. – Л. Б.)).

В начале второй главы описание рождения и воспитания Хосрова сопровождается мистическими числовыми символами – 1, 4, 6, 7, 9, 10, 14. Числа 4 и 6 даны в образе «вселенной, одетой в 6 оболочек» и «земли, одаренной четырьмя драгоценностями» (Жиһанга алты күлмәк ул кидерде, Вә сайлап жиргә дүрт гәүһәрне бирде). Важное для мусульман число 6 в геометрическом отношении представлено шестиугольником, который пронизывает орнаментальные украшения многих арабесков в убранстве мечетей и представляет понимание мусульман о трехмерном пространстве. Это также символический образ 6 световых лучей, исходящих из центральной точки вселенной во всех направлениях – вверх, вниз, направо и налево, вперед и назад. Все числовые образы появляются постепенно, показывая этапы духовного становления Хосрова (числа отмечены в круглых скобках):

Һәм аннансоң, чалып Тәңрегә корбан,
Теләде ул таза, матур *бер* (1) углян.

Һәм Аллага житеп ихлас келәүләр,
Угыл туды – гүзәл, сафлыкта гәүһәр.

Нәкъ Алланың бүләкләр диңгезеннән
Бер (1) энже-шәм кебек, нурдан төзелгән»
[18, с. 43–44].

(Принеся Тенгре (традиционное имя Бога для татар) жертвоприношение, попросил отец Хосро-

ва даровать ему сына. Искренняя просьба дошла до Бога, и родился сын – красивый и жемчужно чистый. Как одно из моря сокровищ Аллаха, как жемчуг, сделанный из света, – появился 1 сын) (перевод смысла наш. – Л. Б.)).

Бише тулгач, ачылды киң бу дөнъя –
Күп әйберне төшенде ул уенда [18, с. 44].

(Краткий перевод смысла: когда исполнилось 5 лет ему, открылся ему в широте своей весь мир). Число 5 здесь как символ земного мира, наполненного божественной силой.

Ниһаять, шаһзадәгә булгач *алты*,
Күреп, күп нәрсәләрдән гыйбрәт алды.

(Краткий перевод смысла: когда принцу исполнилось 6 лет – многое он узнал и многому научился). Конечно же, это число 6 здесь показано как образ полноты вселенной.

Жидедә бу малай – чибәр вә төз буй –
Сибеп йөрде чәчәк-гөлләргә хушбуй [18, с. 44].

(Краткий перевод смысла: в 7 лет этот мальчик был красив и высок, прекрасен был, как цветы). Число 7 как этап движения по ступеням лестницы духовного роста часто появляется в исламской литературе для показа достижения высших состояний человека.

Тугыз яшьләрдә туйды һәр уеннан,
Баһадирлык килә иде кулыннан [18, с. 45].

(Краткий перевод смысла: в 9 лет насытился он всеми играми, храбрость пришла к нему). Символ числа 9 здесь – как завершение первого этапа развития, так как 9 часто ассоциируется с формой круга, одного цикла. Так, от рождения (1) до завершения цикла (9) духовного развития и воспитания Хосров прошел символический путь становления личности.

Уны тулгач, кылыч, кын такты билгә,
Ничә дошман башын очыртты жиргә. <...>

Тәмам *ундүрткә* житкәнәндә Хәсрәү,
Гыйлем кунды анарга мисле Сәмрәү.

Күрә белде *яшерелгән гыйлемне*,
Ни яхшы, ни яман – бар да беленде [18, с. 45].

(Краткий перевод смысла: к 10 годам стал он силен, одолел много врагов, а к полным 14 годам Знание в образе птицы Симург поселилось в нем). Число 10 – образ полного завершения одного этапа духовного развития и переход к новому циклу. Образ числа 14 – это познание божественных тайн, приближение к которым часто передается в образе птицы Симург. Хосров стал различать добро и зло, познал «скрытые науки» (эзотерические).

Для сравнения приведем несколько примеров аналогичной суфийской символики в произведении этого же периода – «Каландар-наме»:

Когда прибудешь ты к достопочтенной [птице] Симург [на гору] Каф,

Поменьше говори о птичьем языке и не бах-валясь.

Царь птиц она – мировой Симург [1, с. 188].

Числовая символика богато наполняет текст поэмы Абу Бакра Каландара Руми:

Три [царства природы], четыре [стихии], пять [чувств] и шесть [сторон] были основаны.

Возьми хоть семь [светил], хоть восемь [райских садов] вместе с девятью [небесами],

Во всем будет сколько-то любви [1, с. 692].

Подобных сравнений можно найти еще очень много во всей мировой (включая татарскую) суфийской литературе и поэзии Средневековья.

Этими же символическими образами наполнены татарские народные сказки, легенды, песни, подтверждая факт глубокого освоения единой арабo-мусульманской культуры.

Заключение

В результате исследования были найдены и описаны некоторые традиционные суфийские символические формы в татарской поэзии эпохи Золотой Орды. Были рассмотрены только фрагменты некоторых сочинений этого периода, поэтому целостный анализ и классификация возможны в будущих работах. Выявлены и описаны исламские и суфийские образы, знакомые по предыдущим историческим эпохам, а также популярные в мировой арабo-мусульманской культуре. Однозначно можно сказать, что в период Золотой Орды продолжает развиваться тюрко-татарская исламская культура, неотъемлемой частью которой являются поэзия и литература, устное народное творчество. Можно выделить 2 группы: общеисламские образы: священная гора Каф, волшебный меч Зульфикар, сура из Корана (Фатиха), птица Симург; а также многозначные суфийские символы: различные цветы и локоны волос, «зеркало души», символика чисел, «скрытые науки», «скрытые знания». Устойчивость суфийской образности просматривается в средневековый период и в тюрко-татарской, и в персоязычной поэзии, что связано с формированием единой исламской культуры, многоязычной и в то же время сцементированной общим духовным началом – Кораном. Коран как источник тем и образов для поэзии и литературы неизменно оставался основной книгой для мусульман всего мира.

Литература

1. Абу Бакр Каландар Руми. Каландар-наме: избранное / пер. с перс. И. Р. Гибадуллина, М. Р. Шамсимухаметовой; общ. и науч. ред., предисл., коммент. И. Р. Гибадуллина. – Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2017. – 1044 с.
2. Ахметова А. И. «Хосров и Ширин» Кутба в татарской литературной медиевистике // Научный Татарстан. – 2013. – № 3. – С. 85–88. – EDN RXAAAT.
3. Бертельс Е. Э. Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. – М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1965. – 524 с.
4. Бородовская Л. З. Отражение традиций Ясавия в исламско-суфийской символике татарских фольклорных мунаджатов // Исламоведение. – 2016. – Т. 7, № 3(29). – С. 103–117. – DOI: 10.21779/2077-8155-2016-7-3-103-117. – EDN WWQSWJ.
5. Бородовская Л. З. Традиционные суфийские символы в поэме Кул Гали «Кыйсса-и Йусуф» // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 3. – С. 58–65. – EDN YPCXFR.

6. Ибрагим Т. К. Татарская религиозно-философская мысль в общемусульманском контексте / Т. К. Ибрагим, Ф. М. Султанов, А. Н. Юзеев. – Казань: Татар. кн. изд-во (ГУП ИПК Идел-Пресс), 2002. – 238 с.
7. Исламов Р. Ф. «Дастан-и Джумдзума Султан» Хусама Катиба // Проблемы востоковедения. – 2014. – № 3(65). – С. 65–70. – EDN SQTHVD.
8. Миннегулов Х. Ю. Еще раз о литературе Золотой Орды // Золотоордынское наследие. Материалы Международной научной конференции «Политическая и социально-экономическая история Золотой Орды (XIII–XV века)»: сборник статей (Казань, 17 марта 2009 года) / Институт истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан. – Казань: «Фэн» Академии наук Республики Татарстан, 2009. – С. 304–308. – EDN TCYEYV.
9. Миннегулов Х. Ю. Творчество Ахмеда Ясави и его традиции в татарской литературе // II Международный форум «Богословское наследие мусульман России»: сборник научных докладов конференций (Болгар, 25–30 октября 2020 года) / сост.: Д. М. Абдрахманов [и др.]. – Казань: Издательский дом «МедДок», 2021. – С. 42–48. – EDN TZLLLA.
10. Поэзия Золотой Орды. Восточная коллекция / пер. Равиля Бухараева. – М.: Рипол Классик, 2005. – 176 с.
11. Сайфетдинова Э. Г. Ценности средневековых религиозно-дидактических сочинений мусульманского Востока в татарской общественной мысли периода Золотой Орды // Аналитика культурологии. – 2006. – № 2(6). – С. 126–131. – EDN RAVSQR.
12. Урманчеев Ф. И. Татарская мифология: Энциклопедический словарь. В 3 т. Т. 2. – Казань: Магариф, 2009. – 344 с.
13. Шидфар Б. Я. Образная система арабской классической литературы (VI–XII века). – М.: Наука, 1974. – 254 с.
14. Шиммель Аннемари. Мир исламского мистицизма / пер. с англ. Н. И. Пригариной, А. С. Раппопорт. – М.: Алетея, Энигма, 2000. – 414 с.
15. Юзеев А. Н. Философская мысль татарского народа. – Казань: Татарское книжное издательство, 2007. – 214 с.
16. Ясави Ходжа Ахмед. Хикметы / общ. ред. и предисл. М. Х. Абусентовой; Излож. пер. на рус. яз. Н. Ж. Сагандыковой; коммент. З. Жандарбека. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 208 с.
17. Кисекбаш [Электронный ресурс]. – URL: https://tatar.org.ru/_educ/virt-gimn/books/9adabcyt/13.html (дата обращения: 05.01.2023).
18. Котб. Хөсрәү вә Ширин (шигъри роман). – Казан: Магариф, 2003. – 367 б.
19. Кятиб Хисам. Жөмжөмә солтан [Электронный ресурс]. – URL: https://kitaphane.tatarstan.ru/rus/file/pub/pub_26790.doc (дата обращения: 05.01.2023).
20. Миннегулов Х. Ю. Вслушиваясь в голоса веков: учебное пособие. – Казань: Магариф, 2003. – 335 с.
21. Нәжиб Ә. Татар әдәбиятының һәм әдәби теленең кайбер оңытылган язма истәлектәре турында (Татар әдәби теленең һәм әдәбиятының формалашу тарихына карата) // Гасырлар авазы. – 2011. – № 1–2. – Р. 92–105. – EDN XKMROV.
22. Яхин Ф. З. Урта гасырлар эсәре «Кисек баш китабының» авторын һәм язылу датасын билгеләү // Гасырлар авазы. – 2021. – № 2. – Р. 117–132. – EDN QZADYE.
23. Арапбаева Н. Б., Садыкова А. Тараздан шыккан тарландар [Электронный ресурс]. – URL: <https://bankreferatov.kz/tarihi-tulgalar/1536-tarazdan-shian-tarlandar.html> (дата обращения: 25.08.2022).
24. Жолдасбаев С. Тазаһстан тарихы: Жалпы білім беретін мектептің жаратылыстану-математика басытындасы 10-сыныбына арналған оқулық [Электронный ресурс]. – Алматы: Мектеп, 2010. – 208 б. – URL: <https://e-history.kz/upload/iblock/430/430ebcb301b14bb0e778d08087e6c012.pdf> (дата обращения: 03.01.2023).
25. Akhmetova E., Dautov G. F., Hajrullina A. S. The Concepts of Statehood and the Ideal Ruler in the Golden Horde Literature: The Husraw and Shirin of Qutb // Journal of Islamic Thought and Civilization. – 2022. – Т. 12, № 2. – С. 1–13.
26. Yusupov A. F. Specifics of Sufi and Islamic terminology use in the poetry of the XIXth century // European Journal of Science and Theology. – 2015. – Т. 11, № 5. – С. 275–284.

References

1. Abu Bakr Kalandar Rumi. *Kalandar-name: izbrannoe [Qalandar-name: favorites]*. Ed. I.R. Gibadullina. Kazan, 2017. 1044 p. (In Russ.).
2. Akhmetova A.I. “Khosrov i Shirin” Kutba v tatarskoy literaturnoy medievistike [“Khosrov and Shirin” by Qutb in Tatar literary medieval studies]. *Nauchnyy Tatarstan [Scientific Tatarstan]*, 2013, no. 3, pp. 85–88. (In Russ.).
3. Bertels E.E. *Izbrannye trudy. Sufizm i sufiyskaya literatura [Selected works. Sufism and Sufi literature]*. Moscow, Nauka Publ., 1965. 524 p. (In Russ.).

4. Borodovskaya L.Z. Otrazhenie traditsiy Yasaviya v islamsko-sufiyskoy simbolike tatarskikh fol'klornykh munadzhatov [Reflection of the traditions of Yasaviya in the Islamic-Sufi symbolism of the Tatar folklore munajats]. *Islamovedenie [Islamic Studies]*, 2016, vol. 7, no. 3(29), pp. 103-117. (In Russ.), doi: 10.21779/2077-8155-2016-7-3-103-117.
5. Borodovskaya L.Z. Traditsionnye sufiyskie simvoly v poeme Kul Gali "Kyysa-i Yusuf" [Traditional Sufi symbols in Kul Gali's poem "Kyysa-i Yusuf"]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 3, pp. 58-65. (In Russ.).
6. Ibragim T.K., Sultanov F.M., Yuzeev A.N. *Tatarskaya religiozno-filosofskaya mysl' v obshchemusul'manskom kontekste [Tatar Religious and Philosophical Thought in a General Muslim Context]*. Kazan, Idel-Press, 2002. 238 p. (In Russ.).
7. Islamov R.F. "Dastan-i Dzhumdzhuma Sultan" Khusama Katiba ["Dastan-i Dzhumdzhuma Sultan" by Khusam Katib]. *Problemy vostokovedeniya [Problems of Oriental Studies]*, 2014, no. 3(65), pp. 65-70. (In Russ.).
8. Minnegulov Kh.Yu. Eshche raz o literature Zolotoy Ordy [Once again about the literature of the Golden Horde]. *Zolotoordynskoe nasledie. Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii "Politicheskaya i sotsial'no-ekonomicheskaya istoriya Zolotoy Ordy (XIII-XV vv.)": sbornik statey [Golden Horde heritage. "Political and socio-economic history of the Golden Horde (XIII-XV centuries)". Collection of articles]*. Kazan, 2009, pp. 304-308. (In Russ.).
9. Minnegulov Kh.Yu. Tvorchestvo Akhmeda Yasavi i ego traditsii v tatarskoy literature [Creativity of Ahmed Yasawi and his traditions in Tatar literature]. *II Mezhdunarodnyy forum "Bogoslovskoe nasledie musul'man Rossii": sbornik nauchnykh dokladov konferentsiy ["Theological heritage of the Muslims of Russia". Collection of scientific reports of conferences]*. Kazan, 2021, pp. 42-48. (In Russ.).
10. *Poeziya Zolotoy Ordy. Vostochnaya kolleksiya [Poetry of the Golden Horde. Oriental collection]*. Transl. by Ravil Bukharaev. Moscow, 2005. 176 p. (In Russ.).
11. Sayfetdinova E.G. Tsennosti srednevekovykh religiozno-didakticheskikh sochineniy musul'manskogo Vostoka v tatarskoy obshchestvennoy mysli perioda Zolotoy Ordy [Values of Medieval Religious and Didactic Works of the Muslim East in the Tatar Social Thought of the Golden Horde Period]. *Analitika kul'turologii [Analytics of cultural studies]*, 2006, no. 2(6), pp. 126-131. (In Russ.).
12. Urmancheev F.I. *Tatarskaya mifologiya: Entsiklopedicheskiy slovar': v 3 t. [Tatar Mythology: Encyclopedic Dictionary' in 3 vol.]*. Kazan, Magarif Publ., 2009, vol 2. 344 p. (In Russ.).
13. Shidfar B.Ya. *Obraznaya sistema arabskoy klassicheskoy literatury (VI-XII vv.) [Figurative system of Arabic classical literature (VI-XII centuries)]*. Moscow, Nauka Publ., 1974. 254 p. (In Russ.).
14. Shimmel' Annemari. *Mir islamskogo mistitsizma [World of Islamic mysticism]*. Moscow, 2000. 414 p. (In Russ.).
15. Yuzeev A.N. *Filosofskaya mysl' tatarskogo naroda [Philosophical thought of the Tatar people]*. Kazan, Tatar book Publ., 2007. 214 p. (In Russ.).
16. Yassavi Khodzha Akhmed. *Khikmety [Hikmety]*. Ed. M.X. Abuseitova. Transl. N.Zh. Sagandykova. Komment. Z. Zhandarbek. Almaty, 2004. 208 p. (In Russ.).
17. *Kisekbash [Kisekbash]*. (In Tatar). Available at: https://tatar.org.ru/_educ/virt-gimn/books/9adabcyr/13.html (accessed 05.01.2023).
18. Kotb. *Khosray va Shirin [Khosrow and Shirin]* (shig'ri roman). Kazan, 2003. 367 p. (In Tatar).
19. Kyatib Khisam. *Jomjoma soltan [Jumjuma Sultan]*. (In Tatar). Available at: https://kitaphane.tatarstan.ru/rus/file/pub/pub_26790.doc (accessed 05.01.2023).
20. Minnegulov Kh.Yu. *Vslushivayas' v golosa vekov [Listening to the voices of the ages]*. Kazan, 2003. 335 p. (In Tatar).
21. Nezhap E. Tatar ädäbiyätiniñ häm ädäbi teleneñ kayber onitılğan yazma istäleklärä turında (Tatar ädäbi teleneñ häm ädäbiyätiniñ formalaşu tarihına karata) [About some forgotten written sources of Tatar literature and literary language (on the history of the formation of the Tatar literary language and literature)]. *Gasyrlar avazy [The voice of the ages]*, 2011, no. 1-2, pp. 92-105. (In Tatar).
22. Yakhin F.Z. Urta ğasırlar äsäre «Kisek baş kitabınıñ» avtorın häm yazılı datasın bilgeläü [Determining the authorship and date of writing of the medieval work "The Book of Kisek bash"]. *Gasyrlar avazy [The voice of the ages]*, 2021, no. 2, pp. 117-132. (In Tatar).
23. Arapbaeva N.B., Sadykova A. *Tarazdan shyqqan tarlandar [Tarlans from Taraz]*. (In Kazakh). Available at: <https://bankreferatov.kz/tarihi-tulgalar/1536-tarazdan-shian-tarlandar.html> (accessed 25.08.2022).
24. Zholdasbaev S. *Tazakhstan tarikhy: Zhalpy bilim beretin mektepti zharatylystanu-matematika basytındasy 10-synybyna arnalsan ohulyh [History of Kazakhstan: a textbook for the 10th grade of science-mathematics in a general school]*. Almaty, Mektep Publ., 2010. 208 p. (In Kazakh). Available at: <https://e-history.kz/upload/iblock/430/430ebcb301b14bb0e778d08087e6c012.pdf> (accessed 03.01.2023).

25. Akhmetova E., Dautov G.F., Hajrullina A.S. The Concepts of Statehood and the Ideal Ruler in the Golden Horde Literature: The Husraw and Shirin of Qutb. *Journal of Islamic Thought and Civilization*, 2022, vol. 12, no. 2, pp. 1-13. (In Engl.).
26. Yusupov A.F. Specifics of Sufi and Islamic terminology use in the poetry of the XIXth century. *European Journal of Science and Theology*, 2015, vol. 11, no. 5, pp. 275-284. (In Engl.).

УДК 008.009:82

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-58-63

КУЛЬТУРНЫЕ ОБРАЗЫ, РЕПРЕЗЕНТИРОВАННЫЕ В КНИГЕ Т. ГОТЬЕ «ПУТЕШЕСТВИЕ В РОССИЮ»

Семухина Елена Александровна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры «Переводоведение и межкультурная коммуникация», Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю. А. (г. Саратов, РФ). E-mail: semuh@rambler.ru

В статье дается культурно-семантический анализ книги французского писателя XIX века Т. Готье «Путешествие в Россию». Обращение к данному произведению обусловлено тем фактом, что литературное наследие XIX века оказывает существенное влияние на формирование базовых знаний, лежащих в основе современных воззрений и стереотипных представлений. «Путешествие в Россию» Т. Готье является одним из значимых произведений этой эпохи. В своих путевых заметках автору удается создать цельный, метафоричный, обобщенный образ Святой России, связанный с многочисленными ассоциациями и аллюзиями. Метафорический аспект образа отражен в идее о бесконечной белизне: снега, лиц, волос. Ассоциативность как одна из важнейших характеристик образа находит свою репрезентацию в представлении о внешней схожести Христа и простого русского человека. Ассоциативный ряд продолжают описания прецедентных феноменов и культурных реалий, соотносимых с православием, а также акцентирование чистоплотности и привлекательности простых людей. Внешняя красота и чистота для автора – аллюзия внутренней добродетели. Как показал проведенный анализ, образ является содержательно полноценным и со структурной точки зрения связанным с «инверсным» образом греха и в целом с культурной категорией греховности.

Ключевые слова: культура, образ, Россия, XIX век, Теофиль Готье.

CULTURAL IMAGES IN TRAVELS IN RUSSIA BY T. GAUTIER

Semukhina Elena Aleksandrovna, PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Translation Studies and Intercultural Communication, Yuri Gagarin State Technical University of Saratov (Saratov, Russian Federation). E-mail: semuh@rambler.ru

The cultural semantic analysis of the book *Travels in Russia* by T. Gautier, the French writer of the 19th century, is given in the article. The applying to this work is explained by the following: the literary heritage of the 19th century has an immense influence on the basic knowledge forming and is considered to be notable in the contemporary beliefs, cultural attitudes and stereotypes. It was during this period that the institution of public opinion was formed, and mass culture was born in Russia. Writers, publicists, and artists appear in Europe who have enriched culture with the most important spiritual values. Literature occupies a significant place in the culture of the 19th century. T. Gautier's *Travels in Russia* is one of the

meaningful works of the epoch under discussion. The author succeeded in creating Saint Russia's integral, metaphorical, generalized image, which is strongly connected with the number of associations and allusions. The metaphorical element is reflected in the idea of the endless whiteness of snow, face, hair. The associative element being the most significant among characteristics is viewed through Christ and an ordinary Russian's appearance similarity. The associative part also includes precedent phenomena and cultural realities relevant to Christianity as well as emphasizing of ordinary people's cleanliness and attractiveness. The external beauty and purity are treated by the author as allusion of the intrinsic goodness. As the research showed, the image is meaningfully completed and from the structural point of view it is bound with an "inverse" image of sin and, in general, with the cultural category of sinfulness.

Keywords: culture, image, Russia, 19th century, Theophile Gautier.

Современное представление о стране и нации в целом, национальные стереотипы складываются из множества фактов, в ряду которых влияние художественных произведений известных авторов, в том числе относящихся к прежним эпохам. Сегодняшние читатели обращаются, в частности, к книгам XIX века, поскольку именно в этот период в России складывается институт общественного мнения, зарождается массовая культура, а в Европе появляются писатели, публицисты, художники – творцы, обогатившие культуру непреходящими по своему значению духовными ценностями. Значимое место в культуре XIX века занимает именно литература, исследователи справедливо указывают на литературоцентризм указанного периода [5, с. 90]. Таким образом, культурное наследие XIX века, и особенно литература, является источником многочисленных современных культурных событий, явлений и форм, в том числе духовного плана, например, устойчивых представлений, базовых установок, связанных с тем или иным народом и страной.

В связи с вышесказанным представляется актуальным анализ книги Т. Готье «Путешествие в Россию», опубликованной в 1867 году и являющей собой путевые заметки о поездках, совершенных известным французским писателем, поэтом, публицистом в нашу страну в 1858–1859 и 1861 году. Жанр путевых заметок предполагает, что автор изложит читателю факты и сделает выводы, из которых можно будет произвести обобщения, чтобы иметь некоторое совокупное мнение о стране и ее жителях. То есть создание стереотипа, культурного клише, является одной из задач автора, пишущего о путешествии. Отметим при этом, что образы русского народа и России, сложившиеся в XIX веке, являются основой современных базовых знаний и устойчивых мифов о нашей стране

у множества западноевропейцев [6]. В данном контексте представляется интересным изучить образы России и русских, репрезентированные в произведении Т. Готье «Путешествие в Россию», что позволит сделать выводы о том, какие культурные установки существуют в европейском обществе.

Образ в культурологии не имеет однозначной и четкой дефиниции, под ним понимают, в зависимости от рассматриваемого аспекта, соотносимую с искусством форму воспроизведения знания, элемент художественного целого [4], специфический способ отражения действительности автором художественного произведения [9] или искусством в целом [8]. Признавая корректность приведенных определений, подчеркнем, что образ призван репрезентировать не только объекты искусства, но и в целом духовную культуру, а также объективировать фрагменты картины мира. Образ также позволяет сохранять и транслировать культурные смыслы [2, с. 71]. Вследствие этого образ представляет собой исследовательский инструмент, коррелирующий с поставленной нами целью исследования сохраняемых и передаваемых из поколения в поколение культурно-специфических представлений о России.

Подчеркнем также, что произведение Т. Готье глубоко лирично, позитивно эмоционально окрашено и отличается высокой образностью. Автора неоднократно называли «импрессионистом в литературе». Интересно, что известный французский поэт и публицист попал в Россию по рекомендации, так как в этот период охлаждения дипломатических отношений с Францией писателям и досужим путешественникам въезд был ограничен. Эти меры были предприняты после публикации скандальной книги маркиза А. де Кюстина «Россия в 1839 году», содержащей резкую

критику российского общества, власти, обычаев и характеров. Таким образом, предполагалось, и это вполне соответствовало реальности, что Т. Готье положительно относится к России и сможет создать «художественное опровержение».

Годы, когда Теофиль Готье путешествовал по нашей стране, были непростыми в условиях кризиса крепостнической системы и ее отмены, однако автор путевых заметок как будто не замечал никаких проблем и сложностей в социальном устройстве России. Во-первых, потому, что перед ним стояла задача создать серию путевых очерков описательного характера, которые по частям публиковались во французских газетах. Во-вторых, он полагал, что его основная цель – не искать странные, поражающие воображение случаи и личности, не рассказывать читателю о случайностях, а обобщать, типизировать и выявлять характерное.

Подход Т. Готье к описанию России поражает своей поэтичностью, текст наполнен красочными деталями, пейзажными миниатюрами и зарисовками. Один из важнейших образов в книге Т. Готье – это образ Святой России. Уже на первых страницах книги перед читателем возникает «прекрасный силуэт Санкт-Петербурга», «золотого города на серебряном горизонте». Автор делает акцент на великолепии и блеске соборов, церквей и колоколен [1, с. 26–27], создающих «чудесный ансамбль прекрасного вавилонского города» [1, с. 33]. Он отмечает уникальный архитектурный стиль церквей, их особое положение в городе, окружающую богатую застройку. Отдельные пассажи и даже обширные главы книги посвящены описанию прецедентных феноменов, культурных реалий, связанных с православием: Исаакиевского собора, Спасской башни, часовни Николая Угодника, колокольни Ивана Великого, соборов Московского Кремля, Троице-Сергиева монастыря и пр.

Важным элементом в создании этого образа становится снег – белый, чистый, сияющий, серебряный, вызывающий головокружение у автора, переходящий в бледно-голубое небо. Этот символ кипенной белизны становится в книге и символом веры, религиозности, духовной чистоты. Впервые увидев заснеженный пейзаж, Готье пишет, что он «отчетливо почувствовал Россию» и «сразу понял ее» [1, с. 59].

Сразу после этого утверждения Т. Готье рассказывает об «очаровательной часовне» во имя Святого Николая Чудотворца на Благовещенском мосту. Он описывает не только внешний вид часовни, но отношение к ней прохожих, которые в абсолютном большинстве снимали шапки, молились, крестились, целовали образ и делали пожертвования [1, с. 64].

Одной из кульминационных точек при создании образа Святой России становится церемония «крещения Невы» в день православного Рождества. Готье с многочисленными живописными деталями изображает церковную службу в часовне, одежду и внешний вид священников, исполняемые гимны, а затем павильон, воздвигнутый на льду Невы, под куполом которого, «окруженный лучами, парил Святой Дух» [1, с. 88].

Важнейшей составляющей образа Святой России является представление о духовно развитом, религиозном русском народе. Тот самый хрестоматийный «мужик» (а во французском языке есть отдельное заимствование *moûjik*, определяющее именно представителя русского крестьянства) впервые предстает перед ним «ладным», «стройным», «причесанным», в чистой и красивой одежде (или даже «изящной»). Этот первый встреченный писателем простой русский человек навел француза на мысли о Христе. У «мужика» были длинные светлые волосы, расчесанные на прямой пробор и светлая борода [1, с. 22]. Возможно, именно эта встреча и предопределила отношение Т. Готье к русскому народу: повсюду далее он искал и находил библейские черты, религиозность и праведность. Так, в частности, он описывает «религиозное усердие прохожих», которые не стесняются перекреститься при виде храма, иконы, креста или опуститься на колени, пусть и в снег.

Готье неоднократно отмечает чистоплотность русского человека, причем приводит в качестве противопоставления испанцев – «моделей Мурильо и Рибера», которые, в отличие от русских, не имели привычки каждую неделю ходить в баню. Что касается моральных качеств, Теофиль Готье подчеркивает, что простые люди мягкие и умные, с вежливым обращением, до которого «далеко» французам [1, с. 30]. Даже описывая дерзких кучеров, писатель не забывает добавить, что они могут с «очаровательной нежностью» обращаться к своим лошадям.

Один из устойчивых мифов о России XIX века – это миф о варварской и отсталой стране. Т. Готье спешит развеять его, говоря, что у мужиков вид совсем не дикий и страшный, а служащие имеют соответствующее образование. Так, например, русский таможенник говорил с каждым путешественником на его языке – немецком, английском, а на французском так еще и с отличным парижским произношением. Артельщики или купцы у Т. Готье отличаются «исключительной чистотой» и такой же исключительной честностью и неподкупностью [1, с. 46]. И даже толпа в России – «самая спокойная в мире» [1, с. 89].

Простая русская женщина в произведении Готье с кротким спокойным взглядом, ее поведение «не лишено благородства», она, хоть и бывает некрасивой, все же нежна, привлекательна и целомудренна, а главное, никогда не проявляет ни зависти, ни других отрицательных черт, свойственных, по словам писателя, его соотечественницам [1, с. 49].

Что касается других сословий, то военные предстают перед читателем бравыми и сильными мужчинами, увешанными орденами, чиновники – состоятельными, образованными и благополучными гражданами. В высшем свете блистают утонченные, кокетливые «небрежницы», изящные красавицы с «белыми лицами и светлыми волосами».

И в каждой главе рефреном повторяется идея о религиозности и духовной чистоте русских людей: то солдаты стоят вокруг часовни в Рождество с непокрытой головой, несмотря на сильный мороз, то храмы наполнены людьми так, что не видно священников, то из пушек палат в кульминационные моменты церковной службы, то иконописцы «поражают усердным тщанием в работе» [1, с. 283].

Итак, в книге Т. Готье «Путешествие в Россию» одним из важнейших является образ Святой России. Основными характеристиками образа признаются целостность, метафоричность, ассоциативность, индивидуализированная обобщенность (при которой в той или иной форме, чаще художественной, выражаются существенные черты и свойства целого ряда феноменов и явлений) [7, с. 198].

Действительно, образ Святой России в книге Т. Готье представляет собой целостный феномен

культурно-когнитивного плана, созданию которого подчинены многочисленные детали описания и повествования. Метафорический аспект образа отражен в идее о бесконечной белизне снега, белизне красивых лиц, светлых волос, сиянии куполов. Ассоциативность как одна из важнейших характеристик образа находит свою репрезентацию в представлении о русском человеке как о типе Христа. Положительное отношение автора к нашим соотечественникам реализуется также в том, что он видит в них привлекательных, чистоплотных людей, и это не случайность. Внешняя красота и чистота для автора – аллюзия внутренней добродетели, писатель неоднократно подчеркивал, что красота формы является выражением безупречной идеи [10, с. 12]. Что касается индивидуализированной обобщенности в объективации образа, повторим, что для Т. Готье важными были поиск и описание типичного, обобщение впечатлений от столкновения с людьми, событиями, архитектурой, нравами.

Со структурно-содержательной точки зрения образ включает в себя отраженную действительность, отношение к ней и целевую установку автора [7, с. 199]. Действительность сквозь призму творчества Т. Готье выглядит поэтической импрессионистской сказкой. В глазах писателя Россия предстает торжественно убранной белым снегом, чистой, как перед большим религиозным праздником. Отношение автора к стране и ее жителям, изначально позитивное, с каждой главой усиливается, будучи подкрепленным множеством положительных примеров. Таким образом, целевая установка писателя на создание у читателя представления о России как о развитой стране с жителями, обладающими высокими морально-этическими качествами, реализуется в том числе благодаря образности произведения.

Представляется также, что структурно образ святости связан со своим «антагонистом» – образом греха. Определение через отрицание противоположного допустимо в сфере духовности, где она сама может быть истолкована через понятие об «ином» (например, мещанскую бездуховность) (подробнее см. [3, с. 18]). Идея об инверсной диалектической связи образов реализуется и в самом произведении Т. Готье: автор часто приводит противоположные примеры тому, что он отмечает

в России. Так, например, как было указано выше, он противопоставляет кротких русских женщин и гордых завистливых французов, Лондон и Париж и «православную Россию», «святую Русь» и пр.

Если смотреть шире, то образы святости и греха могут быть соотнесены с общей культурной категорией греховности, если под таковой понимать единицу культурного знания, включающего разрозненные феномены культурного плана, такие как образы, артефакты, смыслы, мемы и пр.

Итак, литературное наследие XIX века оказывает существенное влияние на формирование

базовых знаний, лежащих в основе современных воззрений и стереотипных представлений. Одним из значимых произведений этой эпохи является книга путевых заметок известного французского писателя Т. Готье «Путешествие в Россию». В своем произведении автору удается создать цельный, метафоричный, обобщенный образ Святой России, связанный с целым рядом ассоциаций и аллюзий. Как показал проведенный анализ, образ является содержательно полноценным и со структурной точки зрения связанным с полярным образом греха и в целом с культурной категорией греховности.

Литература

1. Готье Т. Путешествие в Россию // Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Книжный клуб «Книговек», 2017. – Т. 5. – 384 с.
2. Дуванова Н. В. Категория культурного смысла и ее функционирование в художественной культуре // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 66–73. – Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-66-73.
3. Иванов А. В., Журавлева С. М. Духовность и ее атрибуты // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 57. – С. 14–22. – Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-14-23.
4. Литературный энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – URL: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/literature/articles/122/obraz.htm> (дата обращения: 01.12.2022).
5. Мутья Н. Н. Литературоцентризм как ведущая тенденция демократической линии живописи второй половины XIX века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2014. – № 2. – С. 90–102.
6. Ощепков А. Р. «Феномен Кюстина»: книга «Россия в 1839 году» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2014. – № 21(707). – С. 142–151.
7. Трифанов С. И. Формирование у студентов глубокого понимания «художественного образа» как категории культурологии // Вопросы науки и образования. – 2018. – № 1(13). – С. 196–202.
8. Философский энциклопедический словарь. – М.: НИЦ ИНФРА-М, 2012. – 570 с.
9. Эстетика. Словарь [Электронный ресурс]. – URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/aesthetic/fc/slovar-206.htm#zag-319> (дата обращения: 01.12.2022).
10. Geisler-Szmulewicz A., Montandon A. Introduction // La poésie de Gautier: textes et postures. – Paris: Lucie éditions, 2021. – P. 9–12. – Doi: 10.3917/chaso.geisl.2021.01.0009.

References

1. Gautier T. Puteshestvie v Rossiya [Travels in Russia]. *Sobranie sochineniy: v 6 t. [Collected works. In 6 volumes]*. Moscow, Book club “Knigovok” Publ., 2017, vol. 5, 396 p. (In Russ.).
2. Duvanova N.V. Kategoriya kul'turnogo smysla i ee funktsionirovanie v khudozhestvennoy kul'ture [The category of cultural meaning and its functioning in artistic culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 54, pp. 66-73, doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-66-73. (In Russ.).
3. Ivanov A.V., Zhuravleva S.M. Dukhovnost' i ee atributy [Spirituality and its attributes]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 57, pp. 14-22, doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-14-23. (In Russ.).
4. *Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar' [Literary Encyclopedic Dictionary]* (In Russ.). Available at: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/literature/articles/122/obraz.htm> (accessed 01.12.2022).
5. Mutyya N.N. Literaturotsentrizm kak vedushchaya tendentsiya demokraticeskoy linii zhivopisi vtoroy poloviny XIX veka [Literary Centrism as the leading trend of the Democratic Line of Painting of the second half of XIX century] [Literary Centrism as the leading trend of the Democratic Line of Painting of the second half of XIX century].

- the XIX century]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie [Bulletin of St. Petersburg University. Art history]*, 2014, no. 2, pp. 90-102. (In Russ.).
6. Oshchepkov A.R. "Fenomen Kyustina": kniga "Rossiya v 1839 godu" ["The Custine Phenomenon": the book "Russia in 1839"]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie [Bulletin of the Moscow State Linguistic University]*, 2014, no. 21(707), pp. 142-151. (In Russ.).
 7. Trifanov S.I. Formirovanie u studentov glubokogo ponimaniya "khudozhestvennogo obraza" kak kategorii kul'turologii [Formation of students' deep understanding of the "artistic image" as a category of cultural studies]. *Voprosy nauki i obrazovaniya [Issues of science and education]*, 2018, no. 1(13), pp. 196-202. (In Russ.).
 8. *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar' [Philosophical Encyclopedic Dictionary]*. Moscow, SIC INFRA-M Publ., 2017. 570 p. (In Russ.).
 9. *Estetika. Slovar' [Aesthetics. Dictionary]*. (In Russ.). Available at: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/aesthetic/fc/slovar-206.htm#zag-319> (accessed 01.12.2022).
 10. Geisler-Szmulewicz A., Montandon A. Introduction. *La poésie de Gautier: textes et postures*. Paris, Lucie éditions Publ., 2021, pp. 9-12, doi: 10.3917/chaso.geisl.2021.01.0009. (In French).

УДК 008

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-63-70

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ ГОРОДА

Сыпченко Василина Витальевна, аспирант кафедры культурологии и музеологии, Институт искусств и культуры, Национальный исследовательский Томский государственный университет (г. Томск, РФ). E-mail: vasilinsvit@mail.ru

Данное исследование посвящено анализу роли музыкального искусства в формировании идентичности города. Объект изучения – музыкальная культура Томска, старейшего сибирского города с богатыми культурными традициями. Определяющими факторами идентичности г. Томска являются его история (первый за Уралом университет, уникальная деревянная архитектура и др.), современный научно-образовательный комплекс («город-университет»), интеллектуальная и духовная атмосфера, в формировании которой немаловажную роль сыграло развитие музыкального образования, а также богатое и разнообразное содержание музыкальной жизни города. Теоретико-методологической базой исследования музыкальной культуры города послужила концепция отечественного музыковеда Дж. К. Михайлова о составе и структуре музыкальной культуры. В статье выделены основные составляющие музыкальной культуры г. Томска, которые определяют ее «лицо»: 1) этническое направление; 2) классическое направление (академическая музыка); 3) джаз; 4) эстрада, рок. Дана характеристика каждой составляющей в отдельности. Музыкальная культура Томска рассматривается в социальном контексте: профессиональное и любительское искусство, деятельность образовательных учреждений (Томский государственный университет, Томский музыкальный колледж имени Э. В. Денисова) и областных учреждений культуры, в работе которых присутствует музыкально-культурный компонент (Томская филармония, национальные культурные центры и др.). Также затрагивается проблема влияния на формирование музыкальной культуры города его территориально-географического расположения, истории возникновения и развития. В результате анализа музыкальной культуры Томска и ее частичном сравнении с культурой других городов Сибирского региона (Новосибирск, Красноярск, Кемерово) были определены ее некоторые отличительные признаки, что позволило сделать вывод о влиянии музыкальной культуры на формирование идентичности города.

Ключевые слова: Томск, национальность, студенчество, университет, филармония, музыкальный колледж.

MUSICAL CULTURE AS A FACTOR OF CITY IDENTITY FORMATION

Sypchenko Vasilina Vitalyevna, Postgraduate of Department of Culturology and Museology, Institute of Arts and Culture, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: vasilinsvit@mail.ru

This research is focused on the analysis of the role of musical art in the city identity construction. The object of study is the musical culture of Tomsk, the oldest Siberian city with rich cultural traditions. The defining factors of Tomsk identity are its history (the first university beyond the Urals, unique wooden architecture, etc.), modern scientific and educational complex (*city-university*), intellectual and spiritual atmosphere, in which formation an important role is played by the development of music education as well as rich and varied content of the musical life of urban society. The theoretical and methodological basis of the research was the concept of the domestic musicologist J.K. Mikhailov on the composition and structure of musical culture. The article defines the main components of Tomsk musical culture, which determines its *face*: 1) ethnic direction; 2) classical direction (academic music); 3) jazz; 4) pop music, rock. The characteristic of each component is given. The musical culture of Tomsk is considered in the social context: professional and amateur art, the activities of educational establishment (Tomsk State University, Tomsk Music College named after E.V. Denisov) and regional cultural institutions, in whose activities there is a musical and cultural component (Tomsk Philharmonic, national cultural centers, etc.). The issue of the influence on the city musical culture formation its territorial and geographical location, the history of origin and development is also touched upon. As a result of the analysis of Tomsk musical culture some of its distinctive features were identified, which made it possible to conclude that musical culture influences on the city identity construction.

Keywords: Tomsk, nationality, students, university, philharmonic society, music college.

В последние годы в отечественной культурологии особое внимание уделяется вопросам сохранения уникальности российских городов, изучения механизмов укрепления городской идентичности, брендирования территорий, формирования городских сообществ и их роли в культурной жизни.

В эпоху глобализации сохранение собственного «я» становится особенно важным, так как в процессе формирования единого экономического, информационного и культурного пространства происходит постепенное стирание отличительных признаков, присущих той или иной территории. «Сохранение собственных культурных традиций и духовных ценностей и их пропаганда в мире, формирование чувства национальной гордости при уважительном отношении к другим народам должны стать основой культурной идентификации в современном мире» [5, с. 102].

Рассматривая проблему идентичности в контексте города, прежде всего необходимо уточнить сам термин «идентичность». В современной отечественной литературе изучение идентичности, связанной с городом, затрагивает большой круг

проблем, в связи с чем выделяется несколько ее типов. Так, например, Н. С. Дягилева предлагает различать городскую идентичность как «представления жителей города о себе как жителях именно этого (своего) города», идентичность города, выражающую «представления о городе, в которых описывается его сущность, специфика, особенности, сходства и различия с другими городами» и идентичность с городом – «психологический конструкт, часть персональной идентичности личности, когда город воспринимается как контекст индивидуальной биографии индивида» [3, с. 55].

В данной статье речь пойдет о втором типе – идентичности города – и факторах, ее формирующих.

Несмотря на отличия одного типа идентичности от другого, легко заметить, что все они фокусируются на человеке и его восприятии города и взаимоотношениях с ним. Именно человек, создавая культурное пространство, формирует уникальность территории, является носителем и транслятором идентичности. Продуктом деятельности человека, в котором происходит само-

выражение и самопознание индивида, являются произведения искусства, которые в свою очередь играют важную роль в формировании современной городской среды. «...В настоящее время уже складывается понимание того, что искусство – не просто часть городской среды, оно интегрировано в субстанциальную сущность города и воздействует на формирование его субъекта. Социальная инфраструктура города и морфология его пространства, формирование “образа города” и эволюция городских мифов, структурирование городской жизни и формы общения, не говоря уже о “духовном эфире” (Ю. А. Жданов) города, – во всем этом присутствует корректирующая роль искусства» [10, с. 136].

Рассматривая искусство в контексте идентичности города, можно утверждать, что, говоря об индивидуальности города, мы в первую очередь имеем в виду его архитектуру, так как именно архитектурный облик является внешним отличительным знаком города. «Видимость» архитектуры и ее роль в формировании городского пространства объясняют тот факт, что исследования, в которых рассматривается специфика городской идентичности, в основном связаны с архитектурой: сохранение архитектурно-средового наследия, образы города и его восприятие, вопросы городского «брендинга» и создания «имиджа» и т. п. [9, с. 60–61].

Менее заметен, на первый взгляд, но не менее важен в формировании индивидуального облика города другой вид искусства – музыка. В современной музыковедческой литературе отмечается, что музыкальная культура представляет собой многоуровневое явление. Одним из первых, кто предложил концептуализацию структуры и состава музыкальной культуры, был отечественный композитор и музыковед Дживани Константинович Михайлов. Рассматривая структуру музыкальной культуры, он отмечал, что «она образуется на пересечении трех “блоков”, ее составляющих: состава музыкальной культуры, социальной обусловленности музыкальной культуры и характера ее функционирования» [1, с. 250]. Среди важных составляющих он выделяет следующие компоненты: социальные институты, включая способы сохранения отдельных музыкальных традиций; музыкантство – категорию людей, занимающихся музыкой, их социальный статус,

степень их профессиональной подготовленности и т. д. (см.: [1, с. 250]).

Принимая в качестве теоретико-методологической основы нашего исследования идеи Дж. К. Михайлова, рассмотрим современную музыкальную культуру одного из старейших сибирских городов – Томска.

Томск – город с многовековыми культурными традициями. Идентичность Томска во многом определяется его историей (деревянная архитектура, первый за Уралом университет), научно-образовательным комплексом («город-университет»), интеллектуальной и духовной атмосферой, немалую роль в формировании которой сыграло развитие музыкального образования, традиции домашнего музицирования и т. д. Важный период в формировании музыкальной культуры города ряд исследователей связывает с присвоением ему статуса регионального административного центра. В год двухсотлетия со дня основания, в 1804 году, Томск становится центром Томской губернии, которая на тот момент включала в себя территории нынешних Алтайского края, Кемеровской, Новосибирской и Томской областей, Восточно-Казахстанской области Казахстана и часть Красноярского края. Промышленное и торговое развитие города повлекло за собой приток в губернский центр новых специалистов из центральных регионов России, что не могло не отразиться на культурном развитии города. Немаловажную роль в развитии культуры Томска сыграли ссыльные польские повстанцы. Впервые в Томске органная музыка прозвучала именно в польском костеле в 1862 году [4].

Огромную роль в формировании музыкальной культуры Томска сыграло открытие университета, который уже в XX веке стал *alma mater* для больших творческих коллективов, играющих важную роль в музыкальной культуре Томска и в настоящее время, хоровой капеллы ТГУ и Джаз-оркестра «ТГУ-62». С появлением новых высших и средних специальных учебных заведений Томск приобретает статус студенческого города, в котором формирование культурных традиций, в том числе и музыкальных, тесным образом связано со студенчеством.

Рассматривая музыкальную культуру конкретного города, необходимо учитывать то, что

ее формирование неразрывно с городской культурой в целом, где «городская культура» отличается многозначностью и соединяет в себе понятие культуры и города как явлений, взаимосвязанных и во многом определяющих друг друга» [2].

Опираясь на идеи Дж. К. Михайлова и рассмотрев музыкальную культуру Томска в социальном контексте (деятельность областных учреждений сферы культуры и искусства, образовательных учреждений, творчество местных музыкантов и т. д.), в настоящее время в ней можно выделить в качестве основных следующие направления:

- 1) этническое;
- 2) классическое;
- 3) джаз;
- 4) эстрада, рок.

Рассмотрим каждое направление в отдельности.

1. Этническое направление

Томская область – многонациональный регион. По разным источникам, на территории Томской области проживает более 100 национальностей [7; 8]. По данным Росстата, на 2019 год в Томске больше всего проживает русских (88 %), татар (1,63 %), украинцев (1,07 %), немцев (0,8 %), поляков (0,4 %), евреев (0,4 %) [6]. Представители остальных народностей и национальностей немногочисленны (азербайджанцы, армяне, чуваша, башкиры, удмурты, узбеки и др.). Поскольку большая часть проживающих на территории Томска – русские, то преобладающая составляющая этнического уровня – русская национальная культура. Так, изучением и сохранением культуры русских старожилов Сибири занимается коллектив Арт-проекта «Васильев вечер». Сохранением традиций исполнительства на русских народных инструментах занимаются в образовательных учреждениях области (детские музыкальные школы и школы искусств, Томский музыкальный колледж имени Э. В. Денисова). При этом помимо подготовки специалистов по распространенным и в других регионах русским народным инструментам – балалайка прима, домра, баян – в Томском музыкальном колледже ведется подготовка специалистов – сольных исполнителей на балалайке контрабасе. Подобного примера нет ни в одном другом городе Сибирского региона. Активными

пропагандистами исполнительства на русских народных инструментах являются профессиональные творческие коллективы: ансамбль русских народных инструментов «Сибирские узоры» Томской областной государственной филармонии и Томский муниципальный русский оркестр. Традиции народного пения продолжают Муниципальный театр фольклора «Разноцветье», а также народные хоровые коллективы образовательных учреждений города. Несмотря на то что репертуар этих коллективов разнообразный и включает произведения разных жанров и разного времени создания, их деятельность, прежде всего, связана с сохранением русских музыкальных традиций.

Помимо русской культуры к этническому направлению музыкальной культуры Томска относится творчество других национальных коллективов. В Томске официально действуют два центра национальной культуры: ОГАУК «Центр татарской культуры» и ОГАУК «Томский областной Российско-немецкий дом», а также более 30 национально-культурных организаций (национальные автономии, объединения, землячества) [6; 7].

В рамках своей деятельности данные организации проводят мероприятия, на которых в той или иной степени присутствует музыкальная составляющая, характеризующая национальную культуру. При этих центрах и организациях существуют национальные творческие коллективы, деятельность которых невозможно представить без национальной музыки: народный ансамбль горского танца «Даймохк», ансамбль немецкой песни «Фаэтон», ансамбль национальных корейских барабанов «Самульнори», вокальные ансамбли белорусской песни «Крылы», «Белая Русь», «Барвиночки», армянский хореографический ансамбль «Наири» и другие. Участвуя в городских культурных мероприятиях (конкурсах, фестивалях, концертах), они бесспорно вносят свой национальный колорит в общую картину музыкальной культуры города.

2. Классическое (академическое) направление

Рассматривая данное направление, следует выделить две важные составляющие:

- 1) профессиональное концертное исполнительство;
- 2) профессиональное образование.

Развитие профессионального академического искусства напрямую связано с открытием в городе образовательных учреждений.

Одним из важных шагов на пути развития академической музыкальной культуры Томска было открытие в городе отделения Русского музыкального общества, а затем, 7 февраля 1893 года, первых за Уралом музыкальных классов, впоследствии преобразованных в два самостоятельных образовательных учреждения: детскую музыкальную школу (ДШИ № 1 имени А. Г. Рубинштейна) и музыкальный техникум (Томский музыкальный колледж имени Э. В. Денисова) [4].

Профессиональное исполнительство в Томске, прежде всего, связано с деятельностью Томской областной государственной филармонии. В ее составе самый многочисленный в области профессиональный коллектив – Томский академический симфонический оркестр (на 01.12.2022 года в составе оркестра 68 музыкантов). Основная составляющая репертуара коллектива – произведения академических жанров, созданные композиторами разных эпох, включая современных. Так, в рамках концертного сезона 2021–2022 оркестром были представлены 4 цикла концертов (абонемент): «Главный представляет», «Без дирижера», «Круглая дата», «Литература и музыка». В 2021 году для жителей города Томским академическим симфоническим оркестром было проведено 63 концерта. Большую роль в популяризации академического музыкального искусства играют концертно-просветительские проекты, представляемые артистами концертно-камерного отдела Томской филармонии – вокалистами, пианистами, органистами, музыковедами (на 01.12.2022 года в составе отдела двенадцать артистов). За 2021 год артистами отдела было дано 105 концертов на концертных площадках города. Прошедшие за 2021 год концертные программы включали произведения академических жанров композиторов XVIII–XXI веков.

Помимо творческих коллективов филармонии к академической части музыкальной культуры Томска необходимо отнести деятельность коллективов Национального исследовательского Томского государственного университета: Камерного оркестра и Хоровой капеллы.

В отличие от соседних сибирских городов – Кемерово, Новосибирска, Красноярска, где суще-

ствуют музыкальные театры (Музыкальный театр Кузбасса, Новосибирский театр оперы и балета (НОВАТ), Красноярский театр оперы и балета имени Д. А. Хворостовского) в Томске недостаточно представлены музыкально-сценические жанры (опера, оперетта, балет). В Томской области есть единственный музыкальный театр, расположенный в закрытом городе – ЗАТО Северск, и, несмотря на то что город располагается на расстоянии восемнадцати километров от Томска и существует практика организации групповых поездок на спектакли, рассматривать деятельность данного учреждения в качестве полноценной составляющей музыкальной культуры Томска нельзя. Отсутствие музыкального театра в городе частично компенсируется спектаклями гастрوليрующих коллективов, но за период пандемии их количество значительно уменьшилось. Так, в 2021 году на сцене Большого концертного зала Томской филармонии состоялось только 2 спектакля: балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро» (Классический национальный русский балет, г. Москва), оперетта И. Кальмана «Сильва» (артисты оперетты г. Москвы), на сцене Томского театра драмы Северским музыкальным театром было представлено 10 спектаклей.

Восполнить нехватку постановок произведений музыкально-сценических жанров стараются коллективы Национального исследовательского Томского государственного университета (НИ ТГУ). Так, силами Хоровой капеллы и Камерного оркестра на сцене Центра культуры ТГУ были поставлены опера Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» (2015) и опера П. И. Чайковского «Иоланта» (2017). В 2019 году в рамках Международного музыкального фестиваля «Классическое лето имени Э. В. Денисова» силами Томской филармонии при участии солистов из Новосибирска была осуществлена постановка оперы Э. В. Денисова «Иван-солдат». Но постановки томских коллективов и гастрوليрующих трупп не могут быть равносильной заменой деятельности стационарного музыкального театра.

Вторая составляющая классического направления музыкальной культуры города – профессиональное образование. В настоящее время в Томске существуют несколько учреждений, в которых можно получить образование, связанное с акаде-

мической музыкой. Это Томский музыкальный колледж имени Э. В. Денисова, обеспечивающий среднее специальное образование по специальностям «Инструментальное исполнительство», «Вокальное искусство», «Хоровое дирижирование» и «Музыкальное образование». Поскольку в Томске нет консерватории, получить высшее музыкальное образование в городе возможно в НИ ТГУ только по некоторым специальностям: «Педагогическое образование. Музыкальное искусство» (бакалавриат); «Искусство концертного исполнительства. Фортепиано», «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором» и «Музыкально-театральное искусство. Искусство оперного пения» (специалитет) [8].

В рамках образовательной деятельности каждое учреждение проводит различные творческие мероприятия, которые включаются в общую городскую музыкальную жизнь. Одним из знаковых мероприятий является Международный конкурс молодых композиторов имени Э. В. Денисова, который начиная с 2007 года проводится раз в три года. Организатором конкурса выступает Томский музыкальный колледж имени Э. В. Денисова.

3. Джаз

В музыкальной культуре студенческого города джаз стал одной из важных составляющих с момента создания при Томском государственном университете джазового оркестра «ТГУ-62». В 2003 году коллектив получил статус профессионального, и с этого момента носит название «Муниципальный джаз-оркестр “ТГУ-62”». Ежегодно коллектив дает не менее десяти концертов на концертных площадках города. Немаловажную роль в развитии джазового направления в Томске играют самостоятельные джазовые музыканты. Среди наиболее известных: Асхат Сайфуллин (контрабас), Георгий Феллов (фортепиано), Алексей Пиоттх (контрабас, домра альт), Степан Пономарев (скрипка). Так, по инициативе А. Сайфуллина и при его непосредственном участии в Томской филармонии на протяжении четырех концертных сезонов проходил цикл концертов «Асхат Сайфуллин представляет».

На протяжении многих лет центром джазовой музыки в Томске (с 2004 года) является Джаз-клуб «Андеграунд». После вынужденного за-

крытия в феврале 2019 года благодаря поддержке Томского государственного университета систем управления и радиоэлектроники клуб вновь был открыт в январе 2021 года в том же здании, но уже в несколько измененном формате. Теперь основной доминантой заведения стало регулярное проведение концертных программ. В джаз-клубе систематически (2–3 раза в неделю) проходят концертные программы с участием российских, иностранных и томских джазовых музыкантов.

4. Эстрада, рок

Рассматривая данное направление, необходимо выделить две составляющие:

- концерты известных эстрадных исполнителей;
- творчество томских музыкантов.

Выступление приезжих музыкантов нельзя в полной мере отнести к формированию музыкальной индивидуальности города, так как исполнители, выезжая в концертный тур, представляют одно и то же шоу во всех городах тура. Но, несмотря на это, именно подобные концертные мероприятия, художественный уровень которых определяется исключительно коммерческой выгодой, играют большую роль в формировании музыкального вкуса населения города, а следовательно, и в формировании общемузыкальной культуры.

Самобытным является творчество томских коллективов. Томск – студенческий город, поэтому в студенческой среде появляется немало творческих проектов в данном направлении. Но, как правило, большинство из них существует непродолжительное время. Тем не менее в Томске можно выделить несколько групп, которые хорошо известны томичам, а также за пределами города. Это так называемые кавер-группы и коллективы, в репертуаре которых оригинальные композиции самих исполнителей. Их концерты преимущественно проходят в клубах «Варяг», «Шизгара», на музыкальных площадках «Hall Bar», «Santa Monica». В настоящее время одни из самых концертирующих коллективов: музыкальная группа «Дак Хауз», кавер-банда «EchoSlam», кавер-группы «Нравы» и «ВИА СССР», рок-группы «Портювые феи» и «Пророки».

Говоря о данном направлении, следует отметить, что творчество томских эстрадных и рок-групп пока еще недостаточно исследовано.

Итак, рассмотрение базовых направлений музыкальной культуры города Томска позволяет определить следующие ее отличительные признаки:

1. Формирование музыкально-культурного «лица» Томска определяется богатыми культурными традициями старого сибирского города.

2. Многонациональность региона и толерантность делают музыкальную культуру города этнически разнообразной.

3. Томск – современный научно-образовательный, студенческий центр. Появление и развитие основных направлений музыкальной культу-

ры города связано с деятельностью томских вузов и творческой активностью студенчества.

4. В отличие от других городов Сибирского региона в Томске отсутствует театр оперы и балета, в связи с чем в городе недостаточно представлены музыкально-театральные жанры.

Несмотря на то что специфика музыкальной культуры Томска и ее индивидуальность еще требуют детального изучения, уже сейчас можно сказать о том, что она, бесспорно, является одной из важных составляющих, формирующих идентичность города.

Литература

1. Абдулаева М. Ш., Керимханова Н. М. Музыкальная культура: содержание и структура в культурном пространстве региона // *Культура и цивилизация*. – 2019. – Т. 9, № 2 А. – С. 248–255.
2. Барышева В. В. Формирование культурной идентичности современного города [Электронный ресурс] // *Концепт: научно-методический электронный журнал*. – 2015. – Т. 30. – С. 146–150. – URL: <https://e-koncept.ru/2015/65100.htm> (дата обращения: 23.09.2022).
3. Дягилева Н. С. Теоретические аспекты городской идентичности [Электронный ресурс] // *Брендинг малых и средних городов России: опыт, проблемы, перспективы*. – Екатеринбург: УрФУ, 2013. – С. 54–59. – URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/22420/1/geobrand-2013-12.pdf> (дата обращения: 25.04.2022).
4. Куперт Т. Музыкальное прошлое Томска (в письмах А. Г. Рубинштейну). – Томск, 2006. – 788 с.
5. Лысак И. В. Проблема сохранения культурной идентичности в условиях глобализации // *Гуманитарные и социально-экономические науки*. – 2010. – № 4. – С. 99–102.
6. Официальный сайт Администрации города Томска [Электронный ресурс]. – URL: <https://admin.tomsk.ru/pgs/2hg> (дата обращения: 15.09.2022).
7. Официальный сайт Законодательной думы Томской области [Электронный ресурс]. – URL: <http://old.duma.tomsk.ru> (дата обращения: 20.04.2022).
8. Официальный сайт Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета [Электронный ресурс]. – URL: <http://iik.tsu.ru> (дата обращения: 28.08.2022).
9. Скалкин А. А. Понятие идентичности и факторы ее формирования [Электронный ресурс] // *Архитектура и современные информационные технологии*. – 2017. – № 4 (41). – С. 57–67. – URL: http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/05_skalkin/index.php (дата обращения: 26.09.2022).
10. Юдина В. И. Музыкальная культура провинциального города в оптике художественной урбанистики. К постановке проблемы // *Журнал интегративных исследований культуры*. – 2019. – Т. 1, № 2. – С. 134–140. – DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-134-140.

References

1. Abdullaeva M.Sh., Kerimkhanova N.M. Muzykal'naya kul'tura: sodержanie i struktura v kul'turnom prostranstve regiona [Musical culture: content and structure in the cultural space of the region]. *Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and civilization]*, 2019, vol. 9, no. 2 A, pp. 248-255. (In Russ.).
2. Barysheva V.V. Formirovanie kul'turnoy identichnosti sovremennogo goroda [Formation of the cultural identity of the modern city]. *Kontsept: nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal [Concept: scientific and methodological electronic journal]*, 2015, vol. 30, pp. 146-150. (In Russ.). Available at: <http://e-koncept.ru/2015/65100.htm> (accessed 23.09.2022).
3. Dyagileva N.S. Teoreticheskie aspekty gorodskoy identichnosti [Theoretical aspects of urban identity]. *Branding mal'kh i srednikh gorodov Rossii: opyt, problemy, perspektivy [Branding of small and medium-sized cities in Russia: experience, problems, prospects]*. Ekaterinburg, UrFU Publ., 2013, pp. 54-59. (In Russ.). Available at: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/22420/1/geobrand-2013-12.pdf> (accessed 25.04.2022).

4. Kupert T. *Muzykal'noe proshloe Tomsk (v pis'makh A.G. Rubinshteynu) [Musical past of Tomsk (in letters to A.G. Rubinshtein)]*. Tomsk, 2006. 788 p. (In Russ.).
5. Lysak I.V. Problema sokhraneniya kul'turnoy identichnosti v usloviyakh globalizatsii [The problem of preserving cultural identity in the context of globalization]. *Gumanitarnye i sotsial'no-ekonomicheskie nauki [Humanitarian and socio-economic sciences]*, 2010, no. 4, pp. 99-102. (In Russ.).
6. *Ofitsial'nyy sayt Administratsii goroda Tomsk [Official site of the Administration of the city of Tomsk]*. (In Russ.). Available at: <https://admin.tomsk.ru/pgs/2hg> (accessed 15.09.2022).
7. *Ofitsial'nyy sayt Zakonodatel'noy dumy Tomskoy oblasti [Official website of the Legislative Duma of the Tomsk region]*. (In Russ.). Available at: <http://old.duma.tomsk.ru> (accessed 20.04.2022).
8. *Ofitsial'nyy sayt Instituta iskusstv i kul'tury Natsional'nogo issledovatel'skogo Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Official site of the Institute of Arts and Culture of the National Research Tomsk State University]*. (In Russ.). Available at: <http://iik.tsu.ru> (accessed 28.08.2022).
9. Skalkin A.A. Ponyatie identichnosti i faktory ee formirovaniya [The concept of identity and factors of its formation]. *Arkhitektura i sovremennye informatsionnye tekhnologii [Architecture and Modern Information Technologies]*, 2017, no. 4 (41), pp. 57-67. (In Russ.). Available at: http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/05_skalkin/index.php (accessed 26.09.2022).
10. Yudina V.I. Muzykal'naya kul'tura provintsial'nogo goroda v optike khudozhestvennoy urbanistiki. K postanovke problemy [Musical culture of a provincial town in the optics of artistic urbanism. To posing a problem]. *Zhurnal integrativnykh issledovaniy kul'tury [Journal of Integrative Cultural Studies]*, 2019, vol. 1, no. 2, pp. 134-140. (In Russ.), doi: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-134-140.

УДК 78.03

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-70-77

РАЗВИТИЕ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО АППАРАТА ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА

Ся Юй, аспирант кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (г. Ростов-на-Дону, РФ). E-mail: 992009176@qq.com

В статье рассматривается специфика развития терминологического аппарата стилей джазовой музыки. Наиболее активный период развития джазового искусства, датируемый первой половиной XX века, демонстрирует преобладание определений, берущих начало в сленговом лексиконе профессиональных музыкантов и джазовой публики. Примером данного утверждения выступают крупные стили ранней джазовой сцены, включая свинг, бибоп, технику вокальной импровизации «скэт». В очевидной оппозиции к достижениям раннего джаза находятся образцы стилистики, относящиеся к середине и второй половине XX века. Сформированная композитором и джазовым музыкантом Г. Шуллером концепция третьего течения представляет собой не только новый тип концептуальной музыки, в которой объединение идей из области джаза и современной композиции перерастают в общее усложнение идейных принципов. Третье течение образует новый вид связанной с джазом практики, в которой творческие и художественные амбиции музыкантов и композиторов значительно возрастают, а создаваемый ими материал становится более элитарным. Параллельно с образованием третьего течения происходит теоретическое наполнение и концептуализация радикальных моделей импровизации, созданных представителями фри-джаза. Среди таковых – предложенная экспериментальным гитаристом Д. Бейли концепция неидиоматической импровизации, пересекающийся с ней авангардистский феномен *Karuttspiel-Zeit* немецкого тубиста П. Конвальда, сформулированная идейным вдохновителем фри-джаза О. Коулменом концепция гармолюдики. Для терминологической локализации подобной сложной и комплексной музыки жаргонные конструкции, взятые из речи джазменов, не подходили.

В результате в процессе усложнения и концептуализации самого джаза происходит закономерное изменение терминов, обозначающих его стилистические и исполнительские процессы.

Ключевые слова: джазовая терминология, джазовое искусство, джазовое исполнительство, стилистика в джазе, бибоп, постбоп, третье течение, гармоходика, неидиоматическая импровизация, Г. Шуллер, О. Коулмен.

THE DEVELOPMENT OF THE TERMINOLOGICAL APPARATUS OF JAZZ ART

Xia Yu, Postgraduate of the Music History Department, Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Rostov-on-Don, Russian Federation). E-mail: 992009176@qq.com

The article deals with the specifics of the development of the terminological apparatus of jazz music styles. The most active period in the development of jazz art, dating from the first half of the 20th century, demonstrates an increase in definitions originating in the slang lexicon of professional musicians and the jazz public. This statement is exemplified by the major styles of early jazz including swing, bebop, and the scat technique of vocal improvisation. In obvious opposition to the achievements of early jazz are examples of stylistics dating back to the middle and second half of the 20th century. The concept of the third current, formed by the composer and jazz musician G. Schuller, is not only a new type of conceptual music, in which the combination of ideas from the field of jazz and modern composition develops into a general complication of ideological principles. The third current forms a new kind of jazz-related practice, in which the creative and artistic ambitions of musicians and composers are greatly increased, and the material they create becomes more elitist. In parallel with the formation of the third current, there is a theoretical filling and conceptualization of radical models of improvisation created by representatives of free jazz. Among these are the concept of non-idiomatic improvisation proposed by the experimental guitarist D. Bailey, the *Kaputtspiel-Zeit* of German tuba player P. Konwald, which intersects with it, and the concept of harmolodica formulated by the ideological inspirer of free jazz O. Coleman. For the terminological localization of such complex and complex music, jargon constructions taken from the speech of jazzmen were not suitable. As a result, in the process of complication and conceptualization of jazz itself, there is a change in the terms denoting its stylistic and performing processes.

Keywords: jazz terminology, jazz art, jazz performance, jazz style, bebop, postbop, third current, harmolodic, non-idiomatic improvisation, G. Schuller, O. Coleman.

Современная джазовая терминология представляет собой явление, выступающее предметом многочисленных споров. Крупные теоретики и историки джазового искусства М. Стернс, Л. Фезер, Б. Уланов, Л. Острански лишь подытожили существовавший в пределах джазового сообщества диапазон стилевых обозначений и исполнительских приемов. Если классическое музыковедение работает в первую очередь как весьма устоявшаяся и местами крайне консервативная модель, опирающаяся на достижения значительного в своем объеме диапазона школ, то джазовое музыковедение следует назвать гораздо более неустойчивым в области существующих в нем терминов, моделей и установок. Согласно И. А. Пресня-

ковой, «характерной приметой вокабуляра первых джазовых музыкантов была его сленговая природа, перешедшая “по наследству” к терминологии последующего времени, когда постепенная профессионализация джаза привела к открытию специализированных учебных заведений и появлению такой ветви музыкознания, как джазология» [4, с. 205]. Весьма наглядным образом выраженная неакадемичность терминологического аппарата проявилась в обозначении таких крупных джазовых стилей, как «свинг», «бибоп», «хард-боп». Многие из обозначений раннего джаза связаны с жаргонизмами, составлявшими некогда неотъемлемую часть устной коммуникации представителей джазового мира. Характерным под-

тверждением этого утверждения следует назвать тенденцию, которую мы видим в среде упорядочивания джазовых обозначений после 1950-х годов, когда на первый план выходят уже не жаргонные конструкции и неологизмы, но вполне академично звучащие термины и обозначения.

Во второй половине XX века новые стилистические явления, пришедшие в джаз, получают академические разновидности названий. Вместе с этим джазовые стили, сформировавшиеся в первой половине XX века, сохранили прежние названия. Данные процессы породили выраженную лексическую разнородность, в которой прежние неологизмы и разделяемые джазовой публикой названия начинают существовать совместно с более взвешенными и логически упорядоченными обозначениями нового времени. Рассмотрим более подробно, как это произошло.

Одним из первых примеров академизации процессов, происходящих в джазе, выступает термин «третье течение» (англ. Third Stream). Основу для интеграции термина в пространство экспериментальных разновидностей джаза заложил композитор и теоретик Г. Шуллер, одинаково полно отметившийся не только в джазовой области, но и в плоскости академической музыки. Как отмечает исследователь А. Э. Полишук, «первое письменное официальное заявление о концепции третьего течения Г. Шуллера появилось в названии статьи, опубликованной в Saturday Review of literature Нью-Йорк Таймс 13 мая 1960 года» [3, с. 22]. В данном случае мы видим, что третьему течению и существующему близко с ним «прогрессивному джазу» как явлениям, придуманным высокообразованной частью джазовой общественности, было уделено много внимания. В подготовленной среде происходили напряженные дискуссии, связанные главным образом с проблемным ракурсом определения художественного статуса третьего течения, его отношением к джазу и последующей стилистической, искусствоведческой локализацией. Примером этого выступают не только работы самого Г. Шуллера и его коллеги Р. Блейка [10], но и теоретические построения австралийского композитора Д. Бэнкса [9], полемические статьи итальянского критика и музыковеда М. Корбеллы [11], исторические размышления Ф. М. Шака [7, с. 159–186]. Сразу нужно будет отметить, что консенсус в русле данного вопроса не достигнут по сей день.

Подробное упоминание, связанное с третьим течением, делается не случайно, поскольку с точки зрения датировки данное явление относится не к начальным фазам джазовой событийности, но к более поздним периодам исторического становления джазовой практики. Джаз периода третьего течения представляет собой в некотором роде образец дошедшей до состояния зрелости и сложности, но вместе с этим обретшей кризисные черты разновидности искусства. Ранний джаз, определяемый чикагским стилем, свингом, а затем бибопом, представляет собой движение, основанное на художественном эволюционизме, эстетическом усложнении и расширении поля рефлексии внутри джазового культурного ареала. В свою очередь, третье течение представляет собой движение в сторону сближения двух различных по своей генеалогии и истории явлений – европейской академической музыки и собственно джаза со всем разнообразным ареалом входящих в него выразительных средств.

Еще больший уровень академической обстоятельности и рефлексии над структурой идей, формирующих название стилистических моделей композиторских и импровизационных подходов, рождается в период 1960–1970-х годов. Данный процесс связывается главным образом с музыкантами, принадлежащими к фри-джазовому лагерю. Основатель фри-джаза Орнетт Коулмен отметил в области формирования сложных лексических конструкций, призванных локализовать авторское видение обновленной эстетики импровизации. Как отмечал джазовый музыковед и критик М. Уильямс, написавший аннотацию к легендарной записи двойного квартета Коулмена, «одна из основных идей его музыки связана с тем, чтобы побудить импровизатора быть более свободным и не подчиняться заранее придуманным аккордовым паттернам в соответствии с установленными представлениями о “правильной” гармонии и тональности» [15]. На ранних этапах становления Коулмен неоднократно творчески пересекался с архитектором третьего течения Г. Шуллером, получив от него представления и теоретические знания в области академической композиции. Возможно, именно профессиональное развитие и знакомство с музыкантами уровня Шуллера привело Коулмена к пониманию необходимости использования терминов в ущерб жаргонным не-

ологизмам раннего джаза. Так в сфере джазовой практики появился один из действительно впечатляюще звучащих и производящих ощущение интеллектуального феномена термин «гармолодика». Проблемные смыслы теории гармолодики Коулмена заключены в том, что в ней отсутствует какой-либо выраженный и определенный смысловой центр. Сам ее автор многократно пытался объяснить джазовому миру, что представляет собой его детище, но эти размышления каждый раз оставались переполнены противоречиями. Порой объяснения, высказанные в одном интервью, противоречили изложению идей из другого. Известный джазовый критик и историк Т. Джоя, высказываясь о гармолодике, сообщает: «В качестве теоретического подхода она стала представлять собой скорее метафизическую философию, чем музыковедческий инструмент – своего рода розенкрейцерство для импровизаторов <...> – в конце концов, гармолодика может помочь любой области творчества и самовыражения <...>, но из-за неопределенности комментариев Коулмена можно подозревать, что это могло в равной степени относиться как к кирпичной кладке, так и кулинарному искусству» [11, р. 375]. Как видно из приведенной цитаты, автор с некоторой иронией относится к методу О. Коулмена. Сходное отношение прослеживается и в работах склонного к культурологическому мышлению Е. С. Барбана, написавшего эссе, подытоживающее размышления и личный опыт интервьюирования Коулмена. «Честно говоря, – сетует Барбан, – мне еще не приходилось встретить музыканта или критика, способного растолковать эту коулменовскую аббревиатуру» [1, с. 58]. Итак, несмотря на явную многозначность тех музыкальных смыслов, которые вкладывал в свое детище Коулмен, равно как и их критику со стороны исследователей джаза, мы видим, что сам термин «гармолодика» устроен, как понятие из области гуманитаристики.

Другим примером интеграции вполне академических терминологических конструкций в аппарат джаза 1970-х годов следует назвать термин «неидиоматическая импровизация», предложенный британским гитаристом, музыкальным визионером и теоретиком Дерекем Бейли. Музыка Бейли выходит за рамки джазовой нормативности. Музыкант относится к достаточно прогрессивно мыслящим исполнителям, тяготеющим

при формировании собственных концепций к обширному аппарату философских и культурологических смыслов. Индивидуальные подходы к новому импровизационному языку Бейли изложил в книге *Improvisation: its Nature and Practice in Music* [8]. Эта работа, первоначально увидевшая свет в 1980 году, не так давно была переведена и стала доступной отечественному читателю [2].

Любопытно, что определенная анархичность нашла продолжение в музыкальной практике Бейли, что в свою очередь привело к несколько одностороннему и зачастую попросту неполноценному пониманию его идей другими музыкантами. Прихотливая и сложная в своем устройстве теория требует столь же прихотливого осмысления. Бейли получил интерпретатора своей музыки в лице открытого идеям культурного марксизма, философским обобщениям и культурной критике исследователя Бена Уотсона. Вышедшая в далеком от музыкальных реалий гуманитарном издательстве Verso монография *Derek Bailey and the story of the free improvisation* Уотсона была весьма отрицательно принята привыкшим к более простой литературе джазовым сообществом. Фактически Уотсон рассматривает наследие Бейли не просто как радикальную модель импровизации, в рамках которой исполнитель должен отказаться от любых приготовленных заранее и удерживаемых в музыкальных памяти шаблонов, схем и стереотипов. Речь идет о создании такой музыки, которая своим существованием не может быть издана коммерческими лейблами, что приближает теории Уотсона к философским и культурологическим исследованиям товарного фетишизма. Уотсон фактически усложняет даже такое важное для слушателей и филофонистов условие, как качество записи. Профессиональные и совершенные в техническом плане работы, сделанные известной немецкой звукозаписывающей фирмой ECM records, рассматриваются в этой монографии как нечто содействующее буржуазному комфорту и потреблению, а сделанные зачастую в спартанских и технически несовершенных условиях домашних студий записи Бейли, наоборот, рассматриваются как существующее вне товарной идеологии явление. Любопытная антиномия раскрывает себя в том, что на страницах книги Уотсона Бейли часто предстает как музыкант, вычеркивающий себя из любых жанрово-стилевых

рамок. О джазе он говорит как о постороннем своим исканиям и взглядам явлении, а при упоминании конкретных работ и выступлений с джазменами мыслит себя как музыканта, инородного любым джазовым представлениям.

Подробное внимание, уделенное нами персоне Бейли, обуславливается той терминологической обстоятельностью, которой он сопроводил авторскую концепцию «неидиоматической импровизации». Анархистский потенциал воззрений Бейли основывался на том, что любые культурно-окрашенные разновидности импровизации, опора на традиции, определенные согласованные правила в системе звукоизвлечения, звукового идеала, гармонии и метроритма отвергались. Все эти устоявшиеся и добившиеся легитимации формы мышления и импровизации были идиоматическими, что категорическим образом противоречило взглядам Бейли, в которых прослеживался протестный и анархистский потенциал. Он шел от обратного, вводя в личные представления об импровизации максимально иррациональную последовательность практик – шума, щелчков, хаотичных всплесков громкости, аритмичных и нелинейных фраз. Специфичность этого набора творческих параметров дополнялась тем, что, в отличие от других представителей фри-джаза, готовых с впечатляющей производительностью формировать новые опусы, Бейли пытался подвести под свой формат импровизирования глубинную философскую базу. В работе *Improvisation: its Nature and Practice in Music* он формирует множество отсылок к импровизации, считываемых в максимально широком диапазоне ее этнических и культурно-окрашенных разновидностей. Сюда входят индийская музыка, фламенко, барокко, органная музыка, рок, джаз и собственно различные модели свободной от рамок современной импровизации.

Итак, как мы видим в случае с Д. Бейли, формируется весьма выраженный академический контекст для образования термина «неидиоматическая импровизация». Сам Бейли, как и упомянутые ранее создатели третьего течения Г. Шуллер и Р. Блейк, представляют собой многосторонне образованных и осведомленных в области *академического музыкального искусства* импровизаторов. Бейли к тому же еще является представителем британского музыкального ланд-

шафта. И в этой связи следует все-таки учитывать, что исторически джаз в Европе не только имел свою историю, отличающуюся от таковой в США, но и опирался на иной набор исходных предпосылок, а иногда и ценностей. Так, например, на фоне образования идейных принципов Д. Бейли периода 1970-х годов его более локально известный немецкий коллега, контрабасист и тубист Петер Конвальд предложил понятие *Kaputtspiel-Zeit*, под которым понимается многозначный авангардистский феномен, связанный с эпохой переломного исполнительства. Любопытно, что сама концепция Конвальда, берущая начало из немецкой фри-джазовой сцены, далека от стандартов и нормативных представлений в той же степени, что и неидиоматическая импровизация Бейли. Журналист и исследователь немецкого свободного джаза Ф. Клопотек указывает на существование четкой демаркации западногерманской фри-джазовой сцены от идей и достижений свободного джаза в США. Согласно Клопотеку, музыканты того времени весьма бережно относились к личной независимости, настаивая на полноправности существования региональных джазовых сцен со своими вложенными содержаниями, смыслами и отличиями. Джазовая критика, сетует Клопотек, формирует многочисленные различия фри-джаза в его прямой связи с различными регионами, в результате чего «английский фри-джаз считается особенно абстрактным и нойзовым, почти полностью лишенным ритмических импульсов; голландский фри-джаз классифицируется как дадаистский, французский – как фольклорный; восточно-германский классифицируется по линии Вайля-Эйслера, а западногерманский характеризуется как особенно энергичный, мощный, опьяняющий» [13]. Понятие Конвальда *Kaputtspiel-Zeit* не кануло в лету и встречается в некоторых специальных исторических работах о джазе. Внимание ему было уделено в работе упомянутого Ф. Клопотек *How they do it: Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik* [14]. По сути, это была спонтанная, ничем не сдерживаемая импровизация с шумовыми эффектами, радикальным и неконвенциональным звукоизвлечением и другими характерными для фри-джазовой нестандартности элементами.

Как мы видим, сфера гуманитарных и музыковедческих значений, связанных с историческим

становлением джазовой терминологии, была не только крайне подвижной, но с течением времени утратила первичный жаргонный в своей сути набор предпосылок. Обрамляющие историю раннего джаза термины, фиксирующие определенные стилевые обозначения, включающие в себя *свинг*, *бибоп*, *скэт*, имели очевидное отношение к общеджазовым сленговым нормам, принятым в джазовой культуре тех лет. Необходимо принимать во внимание сильное социально-культурное различие джаза периода 1920–1940-х годов с его более поздним развитием, когда в жанр пришло множество исполнителей, имевших специальную подготовку, музыкальное образование, включавшее в себя как джазовые, так и академические базисы знаний. Термины *свинг*, *бибоп* в своей явной необеспеченной академическим значением ситуации формировались в области активности афроамериканских музыкантов, отражая аспекты их культурного ареала и представлений тех лет. Явный дефицит академичности был характерен и для термина кул-джаз, который, напротив, в большей степени был связан с активностью «белых» исполнителей, работавших на западное побережье, в том числе в Калифорнии. Воля к академическому обозначению джазовых процессов обуславливалась общей систематизацией и профессионализацией различных аспектов теории, педагогики, методики, историографии джазового искусства – качествами, пришедшими в этот жанр к середине XX века.

Весьма наглядным образом область терминологии демонстрирует себя в сфере изменения обозначений, связанных с развитием стилей джаза, имеющих богатую генеалогию и долгую историю становления. Так, в частности, появившийся в 1940-х годах стиль бибоп, ставший переломным для всей последующей джазовой истории, получил дальнейшее развитие в более поздних разновидностях. В 1950-х годах новое поколение музыкантов меняет первичный набор концепций бибопа за счет привнесения большего объема элементов из блюза, госпел, незначительного упрощения гармонии и создания в целом более агрессивного и напористого ансамблевого звучания. Получившаяся разновидность джаза получает название «хардбоп», которое в дальнейшем входит в лексикон джазовых музыкантов, продюсеров и журналистов. Позднее формируются предпосылки для развития наиболее утонченной

и структурно сложной разновидности бибопа, с терминологическим обозначением которой долгий период времени наблюдались проблемы. Путем длительных разночтений и споров о терминологии она получает название «постбоп». Данным вопросам были посвящены наши публикации [5], [6]. В постбопе устойчиво наблюдаются многочисленные ритмические иррегулярности, ладовые мышления, значительно расширенные трактовки гармонии, более выраженный уровень концептуальности, делающий из этого стиля требовательную к уровню подготовки слушателя музыку. Одна из успешных попыток добиться консенсуса по принятию джазовым сообществом термина «постбоп» была произведена академическим музыковедом Дж. Юдкиным. Он выпустил монографию о творчестве выдающегося трубача М. Дэвиса периода с 1965 по 1968 год [15].

Согласно мнению Юдкина, с которым солидаризируется автор настоящей статьи, именно работы тех лет сформировали идейную базу постбопа. В контексте вопросов, рассматриваемых в настоящей статье, термин «постбоп» представляет собой исключение из правил. Джазовое сообщество было слишком привязано к обозначению «бибоп». Поэтому во всех более поздних эволюционных разновидностях данного стиля название этого стиля остается неизменным, допуская лишь добавления (хард и пост). Все вышесказанное позволяет зафиксировать две тенденции в области джазовой терминологии. Одна из них связана с корневыми обозначениями, идущими из различных обиходных речевых практик и профессионального сленга. Внутри нее сформировались многочисленные стилистические термины: свинг, ход-джаз, скэт, бибоп. Вторая тенденция обозначает себя главным образом в плоскости интеграции в джазовые термины и стилевые обозначения более усложненных гуманитарных смыслов и значений. В первую очередь, это «третье течение» Г. Шуллера, «гармолодика» О. Колмана, неидиоматическая импровизация Д. Бейли. Здесь мы видим явную волю к формированию академически центрированных, респектабельных обозначений джазового дискурса. Характерным отличием следует назвать и то, что гармолодика и третье течение представляют собой наиболее концептуально насыщенные, а потому потенциально немассовые явления в современной джазовой практике.

Литература

1. Барбан Е. С. Джазовые контакты: встречи и судьбы. От Дюка Эллингтона до Орнетта Колмана. – СПб.: Композитор, 2021. – 268 с.
2. Бейли Д. Импровизация: ее природа и практика в музыке. – СПб.: Планета музыки, 2022. – 196 с.
3. Полищук А. Э. Третье течение и прогрессив в эволюции джаза. – Краснодар: Краснодар. гос. ин-т культуры, 2021. – 249 с.
4. Преснякова И. А. Джазовая терминология как коммуникативный барьер // Мир образования – образование в мире. – 2018. – № 2 (70). – С. 204–211.
5. Ся Юй, Шак Ф. М. Джазовый стиль постбоп: к истории возникновения и эволюции термина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – № 3. – С. 101–109.
6. Ся Юй. Ранние записи Уинтона Марсалиса в контексте развития стилистики постбопа // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – № 4. – С. 71–77.
7. Шак Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI века. – Краснодар: Краснодар. гос. ин-т культуры, 2018. – 342 с.
8. Bailey D. Improvisation: its Nature and Practice in Music. – Boston: De Capo Press, 1993. – 143 p.
9. Banks D. Third-Stream Music Church // Proceedings of the Royal Musical Association. – Oxfordshire: Taylor and Francis, Ltd., 2014. – Vol. 97 (1970–1971). – P. 59–67.
10. Blake R. Teaching Third Stream [Электронный ресурс] // Royal Institute of Technology on March 9, 2015. – P. 30–33. – URL: mej.sagepub.com (дата обращения: 22.07.2022).
11. Corbella M. Gunther Schuller e l'equivoco della Third Stream. Ricostruzione di un progetto culturale della fine degli anni Cinquanta // Musica/realità. – Jan 1, 2008. – P. 73–105.
12. Gioia T. History of Jazz. – Oxford: Oxford University Press, 2021. – 453 p.
13. Klopotek F. Free Jazz West [Электронный ресурс]. – URL: http://www.fmp-label.de/fmplabel/dokumentationen/dokumentation_5_d_liner.php (дата обращения: 22.10.2022).
14. Klopotek F. How they do it: Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik. – Berlin: Ventil Verlag, 2002. – 222 p.
15. Williams M. Free Jazz – Ornette Coleman Double Quartet. CD-Annotation. Atlantic Records, 1960.
16. Yudkin J. Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post-Bop. – Indianapolis: Indiana University Press, 2007. – 184 p.

References

1. Barban E.C. *Dzhazovye kontakty: vstrechi i sud'by. Ot Dyuka Ellingtona do Ornetta Kolmana* [Jazz contacts: meetings and fates. From Duke Ellington to Ornette Colman]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2021. 268 p. (In Russ.).
2. Beyli D. *Improvizatsiya: ee priroda i praktika v muzyke* [Improvisation: its nature and practice in music]. St. Petersburg, Planeta muzyki Publ., 2022. 196 p. (In Russ.).
3. Polishchuk A.E. *Tret'e techenie i progressiv v evolyutsii dzhaza* [The third trend and progress in the evolution of jazz]. Krasnodar, Krasnodar State Institute of Culture Publ., 2021. 249 p. (In Russ.).
4. Presnyakova I.A. *Dzhazovaya terminologiya kak kommunikativnyy bar'er* [Jazz terminology as a communicative barrier]. *Mir obrazovaniya – obrazovanie v mire* [The world of education - education in the world], 2018, no. 2 (70), pp. 204-211. (In Russ.).
5. Sya Yuy, Shak F.M. *Dzhazovyy stil' postbop: k istorii vozniknoveniya i evolyutsii termina* [Post-bop jazz style: on the history of the emergence and evolution of the term]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac], 2022, no. 3, pp. 101-109. (In Russ.).
6. Sya Yuy. *Rannie zapisi Uintona Marsalisa v kontekste razvitiya stilistiki postbopa* [Early recordings of Wynton Marsalis in the context of the development of post-bop style]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac], 2022, no. 4, pp. 71-77. (In Russ.).
7. Shak F.M. *Dzhaz i massovaya muzyka v sotsiokul'turnykh protsessakh vtoroy poloviny XX - nachala XXI veka* [Jazz and mass music in the sociocultural processes of the second half of the 20th - early 21st century: Scientific publication]. Krasnodar, Krasnodar State Institute of Culture Publ., 2018. 342 p. (In Russ.).
8. Bailey D. *Improvisation: its Nature and Practice in Music*. Boston, De Capo Press, 1993. 143 p. (In Engl.).

9. Banks D. Third-Stream Music Church. *Proceedings of the Royal Musical Association*. Oxfordshire, Taylor and Francis, Ltd. Publ., 2014, vol. 97 (1970-1971), pp. 59-67. (In Engl.).
10. Blake R. Teaching Third Stream. *Royal Institute of Technology on March 9, 2015*, pp. 30-33. (In Engl.). Available at: mej.sagepub.com (accessed 22.07.2022).
11. Corbella M. Gunther Schuller e l'equivoco della Third Stream. Ricostruzione di un progetto culturale della fine degli anni Cinquanta. *Musica/realità*, Jan 1, 2008, pp. 73-105. (In Engl.).
12. Gioia T. *History of Jazz*. Oxford, Oxford University Press, 2021. 453 p. (In Engl.).
13. Klopotek F. *Free Jazz West*. (In Engl.). Available at: http://www.fmp-label.de/fmplabel/dokumentationen/dokumentation_5_d_liner.php (accessed 22.10.2022).
14. Klopotek F. *How they do it: Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik*. Berlin, Ventil Verlag Publ., 2002. 222 p. (In Engl.).
15. Williams M. *Free Jazz - Ornette Coleman Double Quartet*. CD-Annotation. Atlantic Records, 1960. (In Engl.).
16. Yudkin J. *Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post-Bop*. Indianapolis, Indiana University Press, 2007. 184 p. (In Engl.).

УДК 781.5

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-77-87

ЭВОЛЮЦИЯ «МУЗЫКИ МАШИН» СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВРЕМЕНИ

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sinell@narod.ru

Акуленко Анна Леонидовна, ассистент-стажер, преподаватель, кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: any294@yandex.ru

Статья посвящена преломлению эстетики конструктивизма как направления первой волны авангарда в музыке второй половины XX века. В статье представлена история развития конструктивизма, причины появления «музыкальной машинерии» в творчестве отечественных и зарубежных композиторов начала XX века, называются опусы, репрезентирующие данный стиль в музыке. На примере пьесы В. Дешеева «Рельсы» выявляются признаки музыкального языка и формообразования, свойственные образцам конструктивизма. В результате наблюдений определяются линии, идущие от технических новаций конструктивизма первого авангарда, в эпоху второго авангарда XX столетия. Отмечается, что композиторы, дистанцированные от поэтики конструктивизма, также могли реконструировать отдельные его черты с иллюстративной целью.

В качестве примера для рассмотрения приемов конструктивизма, отчасти возрожденных в произведениях конца XX века, фигурирует пьеса Юрия Буцко «Фабрика. Музыка машин» из фортепианного цикла «10 сцен из немого кинематографа», написанного под впечатлением фильма С. Юткевича «Кружево». По итогам анализа делаются выводы о том, что программность цикла Буцко естественно вытекает из индустриальной темы немого фильма, а время, в которое он снят, рождает воспоминания о стиле эпохи конструктивизма в России 20-х годов. Это повлекло использование отдельных приемов музыкального языка, сходных с теми, наличие которых отмечалось в сочинениях конструктивизма. Однако они получают индивидуальное преломление в творчестве Буцко – композитора конца XX начала XXI века, прочно стоящего на традициях русской музыки.

Ключевые слова: конструктивизм, музыка машин, музыкальный авангард, Юрий Буцко, тематизм, фактура, гармония, метроритм, форма.

THE EVOLUTION OF *MACHINE MUSIC* THROUGH THE PRISM OF TIME

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). E-mail: sinel1@narod.ru

Akulenko Anna Leonidovna, Instructor, Department of Musical and Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: any294@yandex.ru

The article is devoted to the refraction of the aesthetics of constructivism, as the direction of the first wave of the avant-garde, in the music of the second half of the 20th century. The article presents the history of the development of constructivism, the reasons for the appearance of *musical machinery* in the works of domestic and foreign composers of the early 20th century, opuses representing this style in music are called. Using the example of V. Deshevov's play *Rails*, the signs of musical language and form creation characteristic of the samples of constructivism are revealed. As a result of observations, the lines coming from the technical innovations of constructivism of Avant-Garde I, in the era of Avant-Garde II, are determined. It is noted that composers distanced from the poetics of constructivism could also reconstruct some of its features for illustrative purposes.

As an example for considering the techniques of constructivism, partially revived in the works of the late 20th century, the play by Yuri Butsko *Factory. Music of Machines* from the piano cycle *10 Scenes from Silent Cinema*, written under the impression of S. Yutkevich's film *Lace*. Based on the results of the analysis, conclusions are drawn that the programming of the Butsko cycle naturally follows from the industrial theme of the silent film, and the time in which it was shot gives rise to memories of the style of the constructivist era in Russia of the 1920s. This led to the use of certain musical language techniques similar to those noted in the works of constructivism. However, they receive an individual refraction in the work of Butsko, a composer of the late 20th – early 21st century, firmly standing on the traditions of Russian music.

Keywords: constructivism, music of machines, musical avant-garde, Yuri Butsko, thematism, texture, harmony, metrorhythm, form.

XX век по праву может считаться наиболее разнообразным, ярким, самобытным, вызывающим противоположные точки зрения, содержащим в себе не только рождение, но и угасание некоторых музыкальных направлений, одно из которых – конструктивизм – «*высшее мастерство, глубинное знание всех возможностей материала и умение сгущаться в нем...*» [3]. Наиболее полно конструктивизм реализовался в русском искусстве 1920-х годов.

Индустриализация как главная хозяйственная задача страны вызывала желание композиторов создать искусство, созвучное ее масштабу. Эпоха «музыки машин» – воспевание культа машинерии, звука работы шестеренок, станков, ударов металлических конструкций и молотков – стала ярким открытием для композиторов и слушателей прошлого столетия. На волне музыкального конструктивизма в России 20-х годов прошлого века появляются «Симфония гудков»

Арсения Авраамова, симфонический эпизод «Завод. Музыка машин» и опера «Плотина» Александра Мосолова, балет «Стальной скок» Сергея Прокофьева, Симфонии № 2 «Октябрю» и № 3 «Первомайская» Дмитрия Шостаковича, опера «Лед и сталь» и миниатюра «Рельсы» Владимира Дешевова (в двух версиях – оркестровой и фортепианной), 4 сюиты «Телескопы» и пьеса для фортепиано «Электрификат» Леонида Половинкина, симфонический плакат «Завод» и пьесы из фортепианного цикла «Родина» Всеволода Задерацкого, Сюита для большого оркестра Алексея Животова. Художественный конструктивизм озарил яркой вспышкой искусство русского авангарда. Однако это направление было фактически изгнано и запрещено в 1930-е годы, а далее в советской литературе упоминание о нем избегалось.

Параллельно конструктивизму в России развивался западный урбанизм, где отмечались сходные тенденции, хотя ни один композитор не по-

святил полностью своего творчества этому направлению. Наиболее ярко урбанистские тенденции раскрылись в творчестве композиторов французской «Шестерки». Новое направление стимулировала «меблировочная музыка» Эрика Сати, которую сам композитор считал «глубоко индустриальной» – об этом говорят и названия некоторых его опусов: «Автоматические описания» (1913), «Звуковой плиточный пол» (1917–1918), «Железный коврик для приема гостей» (1924). Впрочем, гораздо позднее, во второй половине XX века, ту же «меблировочную музыку» Сати стали считать предвестницей минимализма. Примерами конструктивного стиля явились и отдельные произведения Дариуса Мийо: вокальный цикл для сопрано и 7 инструментов «Сельскохозяйственные машины» (1919) и балет «Голубой экспресс» (1924).

«Конструктивисты вдохновлялись общей для того времени идеей создания механического человека. Театральные режиссеры использовали, вслед за В. Мейерхольдом, принципы биомеханики. На полотнах художников изображались человеческие фигуры и лица, не просто лишенные каких-либо эмоций, но и как бы разложенные на части – детали. Этот феномен интересен не только сам по себе, а еще и в проекции на сверх-объект – фабрику как символ объединения людей: завод в искусстве тех лет воплощал идею массовости, а человек сравнивался с отдельной шестеренкой, подобной тысяче других, синхронно работающих рядом» [5, с. 11].

Основная идея конструктивизма – показать движение и жизнь, связанную с механическими процессами. Композиторы смело экспериментировали с регистрами и формами, динамическими оттенками, инструментальными составами, ритмическими фигурами, гармоническими созвучиями, краткими и постоянно повторяющимися оstinatными формулами, в результате чего фактура приобретает объем и красочность, становится «театральной» и изобразительной. В начале века был выдвинут отвечающий реалиям того времени лозунг: *«Выразим новыми, необычными, пусть даже грубыми средствами динамику убыстренного темпа жизни с ее внутренними противоречиями!»* [3, с. 36]. Большинство сочи-

нений объединены одним принципом движения – упорядоченным, высчитанным, с блочным и монтажным строением. Так, творчество Александра Мосолова основывается на идее вечности, на воспевании научно-технического прогресса и роли человека в механистичном мире. Еще во время обучения в консерватории он, отходя от традиций классической школы, стремился применять диссонантные гармонии, его привлекали оstinатные ритмы, наступательное движение (см. [8]).

В 1928 году Мосоловым была написана оркестровая пьеса «Завод. Музыка машин», изображающая работу обычного предприятия-завода в ритме бездушных механизмов. Мощный звуковой напор, выверенный материал, кульминации, доходящие до ярких динамических и смысловых взрывов – отличительная черта творчества Мосолова. Из этой «механической» мощности рождаются сонорные созвучия, звуковые пласты, проявляются еле-еле различимые обрывки темы, как эхо прошлого мира, прошлой культуры и истории. В основе развития – смена фактурных пластов-блоков, плотность которых яростно прорезают фанфары медных духовых. Фактура, охватывающая крайние звуки диапазона инструментов оркестра, крайние регистры, выступает как одно из главных средств передачи движения, работы механизмов. Многослойная фактура конструктивистских сочинений представляет собой не соединение привычных голосов гармонии, а сочетание разных линий. Под линией в данном случае подразумевается горизонтальная цепь, состоящая из смены блоков, в каждом из которых повторяется единая интонационно-ритмическая формула.

Всех композиторов-конструктивистов объединяют увлечение образным миром машин, механизмов, фабрик, заводов и тенденция рассчитывать, конструировать свои сочинения. Отсюда на первый план выходит равномерная оstinатность ритмического движения, а мелодическое начало остается вторичным. Форма такого произведения собирается, монтируется из деталей – оstinатных блоков, подобных конструктору. Метод монтажного формообразования именно в музыке конструктивизма приобретает актуальность. В сочетании с особенной гармонией появляется возможность отразить поэтику работы станков,

скрежет металла и стук колес. Жесткость, диссонантность созвучий формирует звуковой колорит произведения, а места для консонирующих трезвучий здесь не остается.

Образ движущегося поезда был одним из самых популярных у конструктивистов и урбанистов. Поэтика железных дорог стала увлекать композиторов еще раньше, со времени их распространения. Еще Иоганн Штраус-отец в 1830-е сочинил вальс «Железнодорожный восторг», приуроченный к запуску линии «Вена – Бржецлав». Шарль Алькан в 1844 году написал этюд под названием «Железная дорога», поразивший своих современников невероятно быстрым темпом (112 четвертей в минуту). Особенно популярной в России стала пьеса «Поезд удовольствий» Иоганна Штрауса-сына, которая часто звучала на Павловском вокзале в курируемых им летних музыкальных программах. Среди музыкальных произведений XIX века на железнодорожную тематику выделяется фортепианная пьеса Дж. Россини «Маленькая увеселительная поездка», где различными приемами и средствами композитор имитирует движение поезда, его остановку. Однако вся эта иллюстративность подана в типично руссиниевском юмористическом духе (подробнее об этом см. [7]). Эти примеры можно считать предтечами урбанизма и конструктивизма.

Далее, в 1923 и 1924 годах, появляются пьесы «Пасифик 231» Артюра Онеггера и «Небесная железная дорога» Чарльза Айвза. Первая пьеса, названная в честь самого мощного в то время локомотива, приобрела необыкновенную популярность, а вторая оставалась в неизвестности. Композиторы начала XX века уже не были скованы условностями классической тональной гармонии и стремились к большей звукоизобразительной натуралистичности. Диссонантные шумы имитируют звуки железной дороги, а темповые ускорения и замедления изображают отправление и прибытие поезда.

Один из ранних примеров конструктивизма и опытов «железнодорожной» музыки – «Рельсы» (соч. 16, 1926 года) Владимира Дешевого – самого исполняемого композитора 1930-х годов, стремившегося «показать правдивую реальность... воплотить лихорадку времени» [2]. Известно, что

пьеса первоначально изображала сцену крушения поезда в оркестровой музыке к одноименному спектаклю в жанре производственной мелодрамы в постановке «Красного театра» в Ленинграде (1926). В партитуре, подобно «Симфонии гудков» Авраамова, использовались различные промышленные звуки. Затем Дешевов создал авторскую фортепианную транскрипцию данного фрагмента. Из двух версий – оркестровой и фортепианной – сохранилась последняя. Пьеса издавалась отдельно в сборнике фортепианных сочинений разных композиторов того времени.

Композиция пьесы включает вступление, семь различных, но похожих между собой, словно детали одного механизма, разделов, эпатажных и относительно четких в своих границах, и каденцию. Вступление обрамляется ритмическим басом остинато, поддерживающим темп и движение пьесы, ассоциативно напоминая о скором ритме жизни (см. Приложение, пример 1). Секундовые диссонансирующие созвучия, расширяя возможности аккордики XX века, изредка сменяются смелыми, дерзкими предвестниками целотоновых и полутоновых кластерных аккордов. Впечатление несущегося поезда создается жанровыми признаками токкаты, для которой характерны строгая неизменность темпа, метроритмическая точность и разнообразие фигураций в фактуре. Конструктивизм обогатил этот жанр жестким звучанием диссонансирующих гармоний, резкими динамическими контрастами и нарочито грубым звукоизвлечением (*martellato*).

Обращает на себя внимание проявляющийся в середине наигрыш-напев в E-dur (конектт. 38–46, восьмитактный период): он выделяется на фоне диссонантных пластов-созвучий, характерных для композиторов-конструктивистов, своей ясной тональной основой (см. Приложение, пример 2). Появление кантилены в «точечном» виде типично для конструктивистов: внедрение короткой мелодической линии подобного типа – это яркое событие в произведении, оно выделяется из всего контекста, будто замысел автора состоит не только в изображении «бездушной машины», но и в иллюстрации того, кто управляет ей, напевая подобный мотив. На попевки народного наигрыша наплывают волны «механическо-

го» движения: звук дробится, как от удара молотка или железа, короткие монтажные блоки сменяют друг друга. Каждый блок скрепляется одним конструктивным элементом-созвучием: терция – тт. 49–50 и 52–55, кварта в чередовании с октавой – тт. 57–64, секунда – тт. 65–72, квартаккорд со смещением в нижнюю квинту, чередующийся с терциями – тт. 73–76.

Мелодическая интерпретация хроматической гаммы подкрепляется гармоническим сопровождением: отрывок хроматической гаммы в C-dur, продублированной в октаву, способствует нагнетанию, стремлению к разрешению в кластерный аккорд (dis+e+f) и «опрокидывается» в виртуозный пассаж, но без определенной тональности: автор находится в двух тональностях, так проявляется мажоро-минор, о чем свидетельствует нотация (в a-moll и C-dur параллельно), но точка произведения ставится ярким, пронзительным C-dur, тоническим трезвучием как символом простоты и света.

Несмотря на то, что под напором соцреализма конструктивизм в СССР заклеили как формалистское левое искусство, в 30-е годы и позднее появляются отдельные произведения с чертами присущей ему образности и техники композиции. К примеру, симфония М. Штейнберга «Турксиб» (1933), в которой, однако, отсутствуют радикально авангардные шумовые решения. В западноевропейской и американской музыке урбанистические тенденции тоже пошли на убыль, но еще отчасти проявились в 1940-е годы. Так, железнодорожную тему продолжил Гарри Парч в сочинении U.S. Highball, или «Американский скоростной экспресс» с подзаголовком «Музыкальное описание трансконтинентального путешествия бродяги Слива» (1943), включающем обрывки фраз и диалогов на фоне дребезжания и грохота движущегося поезда, имитированного с помощью причудливых инструментов, изобретенных самим композитором. Нельзя не упомянуть и один из первых образцов конкретной музыки – «Железнодорожный этюд» Пьера Шеффера из серии его «Шумовых этюдов» (1948). Пионер электроакустической музыки создает коллаж из записанных им ранее паровозных гудков, стука колес, скрежетания механизмов состава и прочих звуков отходящего от станции поезда.

Таким образом, одна из линий, идущая от технических новаций конструктивизма первого авангарда, привела к новой технике второго авангарда – к конкретной музыке. Другая линия конструктивизма, точнее выработанная в этом направлении оstinатная техника и повторяемость структурных элементов, предвосхищает репетитивную технику минимализма. Более того, во многих опусах минималистов реализуется поэтика машинерии: Джон Адамс Short ride in a fast machine («Краткая поездка в быстрой машине»), Стив Райх Different rains («Разные поезда») (1988), Майкл Найман «Высокоскоростная музыка» (1993), Павел Карманов Different rains.

«Сегодня конструктивистская эстетика остается востребованной, особенно в области архитектуры, дизайна и театра, в том числе музыкального. Да, поменялись объекты восхищения: никто не приходит в восторг от работающих заводов, лифтов и эскалаторов. Прежняя машина в виде громоздких и шумных объектов – от фабрик до станка – перестает быть символом совершенного мира. Но роль технологий и научных достижений по-прежнему – и даже в еще большей степени – играет первую скрипку в жизни человеческого сообщества. Однако, налицо – радикальная смена парадигм: в 1920-е годы механизировался человек, на рубеже XX и XXI веков очеловечивается машина» [5, с. 25]. К поэтике конструктивизма композиторы второй половины XX века обращаются изредка и уже не столь увлеченно, как в начале столетия. Она мелькает иногда в образах поставангарда и минимализма. Композиторы, дистанцированные от этих направлений, также могли реконструировать отдельные черты конструктивизма, но делали это в основном в музыке прикладного характера с иллюстративной целью.

Интересным примером обращения к тематике конструктивизма и поэтике киноискусства стала фортепианная пьеса Юрия Буцко «Фабрика (Музыка Машин)» из цикла «Десять сцен из немого кинематографа» по мотивам фильма Сергея Юткевича «Кружева». Рассмотрим, как преломились признаки конструктивизма 1920-х годов в этой пьесе.

Кинематограф был близок композитору. Начиная со второй половины 1960-х годов он актив-

но работал в театре и кино: «...в частности, им оформлен ряд спектаклей режиссеров Юрия Любимова в Театре на Таганке (“Пугачев”, “Мать”, “Гамлет” и др.) и Юрия Завадского в Театре имени Моссовета (“Петербургские сновидения”, “Братья Карамазовы”))» [6], телесериал «Хожение по мукам» (по роману Алексея Толстого) режиссера Василия Ордынского. В 1989 году к нему кинофильму «Кружева» (1926) Сергея Юткевича Юрий Буцко написал фортепианный цикл «10 сцен из немого кинематографа», который при жизни автора не прозвучал. Его премьера прошла совсем недавно в Москве, в музее имени С. Прокофьева, 16 октября 2022 года, в исполнении Евгения Седельникова (фортепиано).

Сюжет немого фильма основан на рассказе комсомольского писателя М. Колосова «Стенгаз» о жизни рабочей молодежи 1920-х годов – времени первой волны авангарда в русском искусстве, на волне которого возник конструктивизм. Поэтому ретроспектива ассоциаций от цикла Буцко выстраивается достаточно логично. Развитие сюжета незамысловато: «Комсомольцы кружевной фабрики выпускают собственную стенгазету. Художник Сенька рисует карикатуры на местных хулиганов, главарем которых является Петя Веснухин. Активистка Маруся пытается вытащить Петю из плохой компании». Каждая из 10 сцен имеет название, соответствующее определенному фрагменту из фильма «Кружева»: 1) «Фабрика (музыка машин)»; 2) «Тема Маруси»; 3) «Гармоника»; 4) «Скука»; 5) «Галоп»; 6) «Тема Павла (городской романс)»; 7) «Беспризорники (уличная сцена)»; 8) «Вальс»; 9) «Заседание ячейки»; 10) «Марш».

Первый номер цикла – «Фабрика (Музыка Машин)». С кадров работы станков на фабрике, ткущих кружева, начинается фильм С. Юткевича. Музыка действительно не только программностью, но и особенностями гармонии отражает эпоху конструктивизма. Однако характерной чертой конструктивизма было отрицание эмоциональности в музыке. На этом принципе строилась деятельность композиторов «Шестерки», сходные идеи провозглашали русские сторонники конструктивизма. Совпадая отчасти по форме изложения с принципами конструктивизма, Буцко

расширяет и дополняет холодную механическую музыку идеей человечности. На фоне «машинных» звуков возникают горячие, живые человеческие эмоции. В отличие от пьесы «Рельсы» Дешёва и «Завода» Мосолова музыка Буцко не лишена жизни и теплоты.

Как и во многих своих произведениях, композитор демонстрирует здесь богатый диапазон звучания фортепиано, подчеркивая внушительную широту и мощь инструмента, используя при этом минимальный набор музыкально-исполнительских приемов. Тематизм пьесы не подразумевает свойственного музыке конструктивистов напора, подчас агрессивного. У Буцко господствует расширенная тональность, как во многих опусах конструктивистов. Однако в данном случае тональная устойчивость воспринимается только в зоне развития узкообъемной попевок как статическая тональность, которая столь характерна для композиций минимализма, с тем отличием, что построения у Буцко замыкаются каденциями, а не превращаются в бесконечное вариантное повторение паттерна.

Так, основная тема пьесы представляет собой неквадратный период из 14 тактов, тяготеющий к классической структуре с вторгающейся каденцией в Es-dur. Мотивно-составная тема вырастает из краткой двутактовой модели, действительно, похожей на паттерн (см. Приложение, пример 3). Хроматические интонации этого головного мотива кружатся на четырех звуках в диапазоне малой терции (es-d-cis-c) с остановкой на звуке «ре». Интересна гармонизация этого двутакта, где возникает эффект полифункциональности. Если трезвучие Es-dur (в т. 1) воспринимается как явный устой, то секстаккорд g-moll (в т. 2) звучит неоднозначно: его можно трактовать как верхнюю медианту основной тональности, но с той же долей вероятности и как новую временную тонику g-moll, и как гармоническую субдоминанту D-dur со своим вводным тоном cis.

Функциональная инверсия, которая только намечена в начале, полностью реализуется в репризе основной темы (*Tranquillo*), которая перегармонизуется (см. Приложение, пример 4). В качестве устоя ее головной мотив уже воспринимается не Es-dur, а в D-dur, поскольку сек-

стаккорд g-b-es звучит как неаполитанский к ре мажору и разрешается в его полное трезвучие во втором такте. Перегармонизация обусловлена в первую очередь изменившейся басовой опорой: теперь это звуки кварто-квинтовой основы g-d, a-d. Впрочем, функциональная переменность сохраняется и здесь – то ли D-dur, то ли g-moll. Однако в конце расширенного до 18 тактов периода темы происходит модуляция в Es-dur с аналогичной каденцией.

Поражает умение композитора разрабатывать материал, используя всего четыре ноты. Он прописывает целый период, но на устойчивом басу «ми бемоль – си бемоль», неизменно подерживая статическую тональную основу Es-dur. В трихордовых попевках ощущается влияние фольклора, варьирование минимального музыкального материала обращает на себя внимание. Композитор отличался аскетичными взглядами на жизнь, быт и, в том числе, на творчество, во всех его проявлениях: в набросках и рисунках углем, в методах работы с музыкальным материалом. Из этого следует стремление к максимально сосредоточенному и выверенному письму в композиции, выведение максимального потенциала из этого ограниченного количества звуков. Отметим, в басовой партии композитор также не отступает от своей авторской формы «минимализма»: основа всего – четыре звука (es-b-cis-d).

Необычен и тональный план пьесы. Результатом его развития становится модуляция в D-dur, в то время как экспонирование основной темы в первом разделе проходило в Es-dur, хотя функциональное переокрашивание между этими тональностями, соотносимыми на основе мажороминора, присутствовало уже в первом двутакте. «Трамплином» между ними оказывался g-moll. В первом разделе трехчастной формы с сокращенной репризой тональное движение осуществляется от Es-dur по тонам вниз (Es-dur – Des-dur – Ces-dur) с остановкой в B-dur (тт. 41–43). При этом второе и третье варьированное повторение 14 тактов темы политональны из-за остинатного баса es-b.

Столь же оригинально композитор работает с формообразованием в этой пьесе, сочетая опору на типовую форму (сложная трехчастность) со

свободным вариантным развитием музыкального материала, унаследованным от русского фольклора и знаменного распева. Вновь обратим внимание на основную тему в экспозиции и репризе. В первом случае Буцко опирается на двутакты, лишь в последних четырех тактах суммируя их в каноническую структуру на основе интонационного варианта попевки (cis-d-es-b) (см. Приложение, пример 3). Во втором случае автор, продолжая «плести кружева» из маленькой попевки (ведь фабрика-то кружевная), растягивает головной двутактовый мотив до трехтакта, желая продлить гармоническую краску трезвучия D-dur (см. Приложение, пример 4).

Особенностью мышления конструктивистов является быстрая смена «кадров» и тем, фрагментарность, монтажность как влияние бурно развивающегося искусства кино, с одной стороны, и как художественное отражение стремительного темпа времени изменившейся жизни в начале XX века – с другой. Многие российские композиторы писали музыку к фильмам и испытывали непосредственное влияние монтажной техники на формообразование своих сочинений. В большей или меньшей мере это проявилось в творчестве С. Прокофьева, Р. Щедрина, А. Шнитке, С. Слонимского, Г. Канчели, В. Артемьева и др.

Классическую трехчастность и архаическую вариантность в формообразовании пьесы «Фабрика» Буцко дополняет принципом монтажа, хотя композитор не склонен к такому типу мышления. Характерная для него комбинаторика на уровне темообразования скорее уходит своими корнями в вариантность русской народной песни и знаменного распева. Монтажный принцип организации, охватывающий целые разделы музыкальной формы в этом фортепианном цикле, связан именно с воздействием технологии съемки немого фильма с коротким монтажом и быстрой сменой кадров.

Вся средняя часть пьесы состоит из множества небольших эпизодов, сопровождаемых резкими сменами темпов и динамики, неожиданно замирающих, обрывающихся, не успев начаться (см. Приложение, пример 5). Они мелькают подобно кадрам немого фильма, к которому написана музыка. С такой же интенсивностью

меняются жанровые обличья появляющихся и исчезающих тем, которые иллюстрируют двигательную активность персонажей: то вприпрыжку, то тяжелым грузным шагом, то пританцовывая, то задумчиво с капризными остановками и паузами. Создается впечатление, что Буцко имитирует в среднем разделе игру тапера, сопровождающего киносеанс и внимательно следящего за мизансценами на экране.

Отмечается постоянство размера (3/8) – композитор поддерживает его, но иногда сдвигает сильную долю. Особенно это проявляется во второй части импровизационного характера, наполненной акцентами и задержаниями на сильную долю такта, что позволяет отойти от четкого ритма, изображающего работу металлической машины. Несмотря на это, объем и осязаемость музыки не теряется, нет жестких и резких созвучий, агрессивных кластеров, как, например, в рассмотренных выше «Рельсах» Дешевова. Буцко применяет полифоническую фактуру, включая в музыкальную ткань фрагменты с имитациями и канонами, а задержания некоторых звуков на три, а порой и на четыре такта образуют диссоциирующие созвучия, но на расстоянии. Для Буцко был важен каждый голос не только в фактуре музыкальной композиции, но и в жизни. Подобно этому главные персонажи фильма Юткевича, рассматриваются не как шестеренки работающих механизмов, а как важные в производстве специалисты, люди со своими характерами и мечтами. Фабрика олицетворяет объединение людей, синхронно работающих рядом, но при этом у каждого словно своя, пусть и маленькая, тема, она упорядочена и встроена в процесс.

Иллюстрируя образы работников фабрики, автор не лишает музыку интимности интонаций, лиричности, что еще раз подчеркивает, что данное произведение наследует от конструктивизма лишь тематику сюжета, форму и отдельные технические приемы. Даже ремарки к подаче звука указывают на сдержанность исполнения, относительную темповую свободу, где дается возможность отойти от жестких рамок оstinatных ритмов. Так, уже первоначальная ремарка *rubato* определяет некий простор для пианиста. Дальнейшие указания *poco rit*, *meno mosso*, *capriccioso*, *sostenuto poco accel.* *allarg.*, *ben ritmato*, *secco*,

ritard., *lento*, *rubato*, *stringendo*, *pesante*, *cantabile*, *animato*, *tranquillo* подчеркивают необходимость свободного исполнения.

Подводя итоги вышесказанному, обозначим степень соприкосновения композитора второй половины XX – начала XXI века с одним из направлений русского авангарда начала столетия. Что же воспринял Юрий Буцко от эстетики конструктивизма и в чем его художественное мышление явно не совпадало с ней?

В первую очередь отметим необычность самого ретрозамысла Буцко в цикле «10 сцен из немого кинематографа» и желание написать музыку к фильму 1920-х годов. Подобный замысел воплотил Майкл Найман в нескольких своих работах. Под впечатлением от немого бессюжетного фильма советского кинорежиссера Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом», снятого в 1929 году, Найман в 1995 году создает к нему музыкальное оформление. Позже он создает еще два саундтрека к фильмам Вертова – «Одиннадцатый» и «Шестая часть мира». Да и кроме Наймана, в наше время многие композиторы обращаются к подобного рода работам, особенно современные минималисты, которые снова и снова возвращаются к озвучанию немых кинокартин и переозвучиванию старых звуковых кинолент. Однако Буцко преследовал иную цель: не озвучить саму кинокартину со всеми перипетиями ее сюжета (на это потребовалось бы более часа музыки), а создать произведение под впечатлением от немого фильма. В отличие от полотен минимализма, которые можно длить до бесконечности, равно как и выйти из пространства их композиции в любой момент, музыка Буцко ориентируется на традиционную опусную форму, имеющую начало и конец.

Сюжетная программность цикла Буцко естественно вытекает из индустриальной темы немого фильма о молодых и энергичных рабочих кружевной фабрики. Это повлекло за собой использование отдельных приемов музыкального языка, сходных с теми, наличие которых отмечалось в сочинениях эпохи конструктивизма. Среди них монтажный принцип формообразования, оstinatность, мотивно-составной тип тематизма. Однако все это получает авторски индивидуальное преломление в творчестве Буцко – компо-

зителя, прочно стоящего на традициях русской музыки.

Музыкальный авангард XX века приучил исполнителя и слушателя к тому, что отсутствие мелодии в классико-романтическом представлении замещается некими звуковыми пластами и акустическими блоками. В произведениях Буцко всегда присутствует мелодическое начало – оно высвечивается у него в любом типе фактуры. В «10 сценах» мелодические линии, подобно кружевным рисункам, вплетаются в устойчивые гармонические и ритмические конструкции, подчеркивая человеческое начало в механической, машинной музыке. Характеризуя музыкальное содержание фортепианного цикла Ю. Буцко, можно привести высказывание теоретика киноискусства

Л. Козлова о фильме С. Юткевича «Кружева»: «...выбор кружевной фабрики в качестве места действия был сделан С. Юткевичем с определенным смыслом. Казалось, сама “материальная основа” проникла в монтажный и композиционный ряд картины, местами напоминая тонкую кружевную вязь. Дождь и нити пряжи сплетались в кадрах. Снятые сквозь сетку кружев фигуры людей приобретали изящные, хрупкие очертания. Показанные на экране машины оживали, зритель без труда улавливал в причудливых “жестах” частей и механизмов ритм человеческого поведения. Машины “смеялись”, “грустили”, застыли в “нерешительности»» (цит. по [5]). Все эти эмоции и настроения отражает в своей фортепианной музыке Ю. Буцко.

Литература

1. Буцко Ю. М. Десять сцен из немого кинематографа [Электронный ресурс]. – URL: https://www.butsko.ru/_files/ugd/35fe21_b322f7295c884bf6b67b4d2e2287a032.pdf (дата обращения: 16.11.2022).
2. Дешевов В. [Электронный ресурс] // Возрождаем наследие русских композиторов. – URL: <https://composers-heritage.ru/composers/DESHEVOV> (дата обращения: 16.11.2022).
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.
4. «Кружево», или О комсомольском кинематографе [Электронный ресурс]. – URL: <https://lunteg.livejournal.com/117906.html> (дата обращения: 07.01.2023).
5. Меликсетян С. В. Русский музыкальный конструктивизм: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2011. – 26 с.
6. Рахманова М. П. Аннотация к сборнику Ю. Буцко «Из дневника. Партита». – М.: Дека-ВС, 2012. – 48 с.
7. Синельникова О. В., Ивачева Д. А. Семантика театральности в фортепианных миниатюрах Джоаккино Россини // Вестник КемГУКИ. – 2022. – № 59. – С. 83–96.
8. Холопов Ю. Н. Александр Мосолов и его фортепианная музыка. – М.: Музыка, 1991. – 59 с.

References

1. Butsko YU.M. *Desyat' stszen iz nemogo kinematografa* [Ten scenes from silent cinema]. (In Russ.). Available at: https://www.butsko.ru/_files/ugd/35fe21_b322f7295c884bf6b67b4d2e2287a032.pdf (accessed 16.11.2022).
2. Deshevov V. [Deshevov V.]. *Vozrozhdaem nasledie russkikh kompozitorov* [Reviving the legacy of Russian composers]. (In Russ.). Available at: <https://composers-heritage.ru/composers/DESHEVOV> (accessed 16.11.2022).
3. Kogoutek C. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [The technique of composition in the music of the XX century]. Moscow, Muzyka Publ., 1976. 367 p. (In Russ.).
4. “Kruzhevo”, ili O komsomol'skom kinematografe [“Lace”, or about Komsomol Cinema]. (In Russ.). Available at: <https://lunteg.livejournal.com/117906.html> (accessed 07.01.2023).
5. Meliksetyan S.V. *Russkiy muzykal'nyy konstruktivizm: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Russian musical constructivism. Author's abstract of Diss. PhD in Art History]. Moscow, 2011. 26 p. (In Russ.).
6. Rakhmanova M.P. *Annotatsiya k sborniku Y. Butsko “Iz dnevnika. Partita”* [Annotation to the collection of Y. Butsko “From the diary. Partita”]. Moscow, Deko-VS Publ., 2012. 48 p. (In Russ.).
7. Sinelnikova O.V., Ivacheva D.A. *Semantika teatral'nosti v fortepiannykh miniaturakh Dzhioakchino Rossini* [The Semantics of Theatricality in Gioacchino Rossini's Piano Miniatures]. *Vestnik Kemerovskogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2022, no. 59, pp. 83-96. (In Russ.).
8. Kholopov Y.N. *Aleksandr Mosolov i ego fortepiannaya muzyka* [Alexander Mosolov and his piano music]. Moscow, Muzyka Publ., 1991. 59 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2



Пример 3



Пример 4

The musical score is for a piece titled "Tranquillo" in 3/8 time. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system has four measures. The piano part (top staff) features a melody with eighth and sixteenth notes, accented in the first and third measures. The bass part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with eighth notes and rests. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). A *Sostenuto* section begins in the second measure of the first system. The second system also has four measures, continuing the melodic and harmonic development. The piano part continues with a similar melodic pattern, while the bass part features a more active line with eighth notes. Dynamic markings of *mf* and *pp* are used throughout. A *Sostenuto* marking is present above the piano staff in the second system. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/8 time signature.

Пример 5

poco rit. *a tempo*

pp *mp*

7 *Meno mosso, capriccioso* *Sostenuto poco accel.*

f sf sf sf sf sf sf p

14 *allarg.* *a tempo, ben ritmato*

ff

УДК 784

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-88-93

РОЛЬ НЕВЕРБАЛЬНОГО ОБЩЕНИЯ ХОРМЕЙСТЕРА С ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Се Сюэцао, аспирант, кафедра музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: xiexiaocao20asp@mail.ru

Поморцева Нина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: musicologist@mail.ru

Руководство творческим коллективом представляет собой сложный процесс, который основывается на обоюдном взаимодействии дирижера с участниками хора или оркестра. Качество воплощения художественного замысла произведения всецело зависит от профессионализма хормейстера, его знаний многообразных средств и методов воздействия на исполнителей. В данном случае интерпретация каждого «живого исполнения» уникальна и не может быть ограничена отработанными шаблонами. Концертное исполнение – это всегда творческий эксперимент, зависящий от многих факторов. Однако для более продуктивного единения хормейстера со своим коллективом во время концертного исполнения музыкального сочинения дирижер предварительно устанавливает свой способ коммуникации с исполнителями. Этот способ общения опирается и на традиционную технику дирижирования, и на необходимые методические знания (свобода дирижерского аппарата, традиционные схемы и системы афтактов), а также на личностные качества хормейстера (его внутренний слух, артистизм, харизматичность, музыкальность, волевое начало и эрудированность). Каждый музыкальный коллектив неповторим и уникален, поэтому перед дирижером всегда стоит сложная задача найти тот самый особый подход, который позволит реализовывать через невербальную коммуникацию с коллективом свои образные представления художественного содержания партитуры.

В данной статье предпринята попытка осветить необходимые средства невербального общения во взаимодействии дирижера с хоровым коллективом. Следует понимать, что деятельность дирижера в репетиционном процессе существенно отличается от концертной ситуации. Поэтому функция дирижера как главного интерпретатора, обостряется и требует не только волевого начала, но и всеохватного воздействия на творческий коллектив. По этой причине усиливается роль невербальной коммуникации дирижера, близкой по своему воплощению смежным творческим профессиям режиссера, педагога, художника-постановщика, актера.

Ключевые слова: дирижер, хормейстер, невербальное общение, дирижерский жест, функции дирижера, визуальная коммуникация, словесное общение, жестовое общение, пантомима, слуховое общение, волевое общение.

THE ROLE OF NON-VERBAL COMMUNICATION OF THE CHOIRMASTER WITH THE CHOIR IN THE PROCESS OF PERFORMING

Xie Xiaocao, Postgraduate, Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: xiexiaocao20asp@mail.ru

Pomortseva Nina Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor, Department Chair of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: musicologist@mail.ru

The management of a creative team is a complex process that is based on the mutual interaction of the conductor with the participants of the choir or orchestra. The quality of the embodiment of the artistic intention of the work depends entirely on the professionalism of the choirmaster, his knowledge of various means and methods of influencing the performers. In this case, the interpretation of each *live performance* is unique and cannot be limited to worked out patterns. Concert performance is always a creative experiment, depending on many factors. However, for a more productive unity of the choirmaster with his team during the concert performance of a musical composition, the conductor preliminarily establishes his way of communicating with the performers. This method of communication is based on the traditional technique of conducting and necessary methodological knowledge (freedom of the conductor's apparatus, traditional schemes and systems of aucts), as well as on the personal qualities of the choirmaster (his inner ear, artistry, charisma, musicality, volitional principle and erudition). Each musical group is unique and unique, so the conductor always faces the difficult task of finding the most special approach that will allow him to realize through non-verbal communication with the team his figurative representations of the artistic content of the score.

In this article, an attempt is made to highlight the necessary means of non-verbal communication in the interaction of the conductor with the choral group. It should be understood that the activity of the conductor in the rehearsal process is significantly different from the concert situation. Therefore, the function of the conductor, as the main interpreter, is exacerbated and requires not only a volitional principle, but also an all-encompassing impact on the creative team. Therefore, the role of non-verbal communication of the conductor, close in its embodiment to the adjacent creative professions of the director, teacher, production designer, actor, is increasing.

Keywords: conductor, choirmaster, non-verbal communication, conductor's gesture, conductor's functions, visual communication, verbal communication, sign communication, pantomime, auditory communication, volitional communication.

Хоровое дирижирование – это особый вид творческой деятельности, предполагающий взаимную включенность руководителя и коллектива в процесс создания образа музыкального произведения. Как и в любом виде творческой работы, интерпретация музыкального произведения – это сложный процесс, включающий в себя органичное сочетание технической и художественной составляющих. Поэтому в дирижерской практике одинаково важны как техника дирижирования, так и музыкальность, эрудированность, слух и темперамент хормейстера. Отточенные движения рук дирижера без эмоционально-психологического посыла не возымеют должного воздействия на творческий коллектив, как и выраженная эмоциональность с волевым характером руководителя хора не помогут управлять творческим процессом без подготовленного и сформированного дирижерского аппарата. Следовательно, гармоничная настройка внешней и внутренней составляющих хормейстерского искусства – залог успеха профессиональной деятельности дирижера.

Многие исследователи (Г. Л. Ержемский [1], В. Л. Живов [2], С. А. Казачков [3], Д. Дж. Раннинг [13], Дж. Скадсэм [14] и др.) в своих трудах

отмечают значимость невербального общения дирижера с коллективом во время выступления. На сцене дирижер должен управлять исполнительским процессом с помощью дирижерского жеста, волевого взгляда, выразительной мимики и пластики тела. Это доказывает и ряд существующих исследований по данному вопросу. Например, Дж. Скадсэм рассматривает влияние дирижерского жеста на уровень исполнения певцами динамических оттенков [14]. Ю. М. Кузнецова [5] и М. В. Кревсун [4] доказывают значимость визуальной связи дирижера с коллективом в процессе исполнения. Подтверждая данное наблюдение, М. В. Кревсун считает мимику основной составляющей дирижерско-хоровой коммуникации. О. Г. Сафронова всесторонне рассматривает вопрос о необходимости развития коммуникативной культуры будущих хормейстеров уже на этапе обучения в среднем профессиональном учебном заведении [8], а Д. Дж. Раннинг подчеркивает роль харизматичности дирижера в процессе работы с творческими личностями коллектива [13].

Невербальное общение напоминает обычное общение людей с той разницей, что основные мысли отправителя передаются получателем

лю бессловесно. Это взаимодействие субъектов необходимо для выполнения общей смысловой задачи. Исследователи отмечают, что в любом общении большую роль играет средство передачи информации – «канал передачи». Во время воплощения художественного образа дирижер пользуется несколькими «каналами передачи информации»: зрительный (контакт с исполнителями), мимический (образное отражение настроения и артикуляция слов), жестикулярный (сам жест), пантомимический (положение корпуса). В первую очередь хормейстер, словно актер, оглядывает всех присутствующих, выбирает объект воздействия (отдельная партия, часть хора, весь коллектив), устанавливает с ним зрительный контакт, сосредотачивает внимание исполнителей подъемом рук, в котором сосредоточена энергия предстоящего аутфакта, дает аутфакт, по которому уже прочитывается темп будущего сочинения, динамика и характер начального звука. Далее, в процессе развития музыкального сочинения, зрительная связь между исполнителями и дирижером только усиливается, жест, мимика, корпус туловища помогают певцам уловить каждый нюанс замысла хормейстера. Здесь можно проследить общность задач дирижера и актера при воздействии на публику: «зондирование души объекта щупальцами глаз», оценивающее состояние, настроение объекта, стремление подготовить его для восприятия необходимых мыслей, чувств и видений [10, с. 123].

Российский дирижер, педагог и психолог Г. Л. Ержемский отмечает, что ситуация общения возникает тогда, когда включено состояние контактно-коммуникационной связи между участниками этого процесса. Оно основано на визуальном восприятии друг друга, слуховых и внутренних (чисто психологических) контактах [1, с. 8].

Существуют семь типов коммуникаций, реализуемых хормейстером в процессе профессионального взаимодействия с хором: визуальные, словесные, жестовые, пантомимные, волевые, слуховые, музыкально-выразительные.

Визуальная коммуникация осуществляется с помощью глаз. Взгляд оказывает контролирующее влияние, обеспечивает обратную связь на действия партнера и степень его вовлеченности в процесс общения. Жесты могут быть не совсем понятны исполнителям, если они не подкреплены

выразительностью глаз. Мера визуального взаимодействия дирижера и хора в каждом случае индивидуальна. Дирижер должен уметь легко привлекать и удерживать взгляды одного или целой группы исполнителей [13, с. 18–28]. Как отмечают исследователи, выдающимся дирижерам свойственен гипнотический (иначе, «волевой», «магнетический») взгляд, который способен «захватить», добровольно и сознательно подчинить певцов воле руководителя. Однако взгляд дирижера, скользящий по группе исполнителей, не должен быть навязчивым и прямолинейным, чтобы не смущать творческий порыв музыканта.

Деятельность дирижера на репетиции принципиально отличается от активности на концерте. В начальный период работы над хоровым произведением основным способом общения между дирижером и певцами является речь. В этот период дирижер должен рассказать о художественной идее произведения, описать общую картину, характер произведения, выявлять нюансы, структурные особенности и т. д.

Словесное общение имеет вербальное выражение при работе над деталями композиции. Это могут быть точные ориентиры, эффектная аллегория, яркие метафоры. Дирижер часто передает свои замыслы через вокальное или инструментальные показы, когда выступление сопровождается комментариями. Дирижеру необходимо отвечать на вопросы хора и заполнять имеющиеся пробелы. Возможно, ему потребуется уточнить исторический контекст, точку зрения или подтекст произведения.

Жестовое общение. Искусство дирижирования основано на исторически сложившейся системе жестов, основанных на специальных движениях. Мануальная коммуникация основана на дирижерской технике – едином комплексе, который включает в себя систему тактов, технику дирижирования и выразительные жесты. С помощью движений дирижер передает исполнителям информацию о темпе, агогике, динамике, фразировке, характере певческого дыхания и др.

С. А. Казачков выделил три основных вида дирижерского жеста: условный, выразительный и художественный. Условный жест состоит из разных видов метрических схем и приемов дирижирования (например движения, обозначающие паузы). Значение этого жеста становится понят-

но после соответствующих пояснений. Источником выразительного жеста является музыкальное произведение, дирижерский язык здесь наполнен «универсальным» жестовым языком. Художественный жест более выразителен, он отображает исполнительские движения, приемы звукоизвлечения, артикуляцию, тембрально-образные и жанровые особенности исполняемого произведения [3, с. 16].

Общение с помощью пантомимы. В воплощении содержания музыкального произведения взгляд, мимика, поза и даже вся фигура дирижера имеют большое значение. Экспрессия дирижера, его пластические повороты головы и движения туловища играют важную роль в ходе воздействия на хор. Так называемый «художественный артистизм» является эффективным средством влияния на исполнителей. Этот аспект дирижирования мало изучен, так как пантомима очень индивидуальна и ее трудно обобщить.

Дирижер должен уметь показать то, что он хочет объяснить. Пантомима сокращает время объяснения того, как нужно воплотить желаемые музыкальные идеи в художественное выражение. Она помогает улучшить способность передачи музыкального выражения у пульта, используя невербальные сигналы. При этом применяются самые разнообразные выражения лица, жесты рук и языка тела.

В каждой композиции дирижер отчетливо понимает художественный замысел, его выразительный характер воплощения. Уже у пульта хормейстер входит в образ, настраивая себя и исполнителей на нужный эмоциональный лад. Дирижер знает, в каком положении должен быть корпус, какими будут взгляд, выражение лица и каким будет характер ауттакта, переходящего в жест. Движения его тела помогают передать хору те чувства, которые испытывает он сам, интерпретируя данное сочинение. Например, закрыв глаза, можно показать смирение и успокоение или, наоборот, мечтательность романтического чувства. Иногда хормейстеры имитируют музыку, в некоторых случаях буквально. Например, они маршируют, когда звучит марш, или имитируют звук предмета, как звон колокольчиков, удар, жужжание и т. д.

В процессе дирижирования большую роль в коммуникации играет и *слуховое общение*. Внутренний слух дирижера все время идет с опере-

жением реального звучания партитуры. В своем предслышании хормейстер уже представляет эталон звучания того или иного фрагмента партитуры. Поэтому на этом этапе большую роль играет обсуждение с хором этого самого представления. Такое слуховой обмен между дирижером и исполнителями называется «хоровое чувство». Чем «острее» внутренний музыкальный слух дирижера, тем легче хору подстраиваться под его задачи, согласовывать свое исполнение, действия и выработать коллективный ответ.

Волевое общение необходимо в исполнительской деятельности руководителя коллектива. Поскольку интерпретация возможна в бесконтактном (дистанционном) формате во время исполнения, то воля дирижера выступает как важная способность воздействовать на исполнителей. В подтверждение можно привести высказывание И. А. Мусина: «Все необходимые для дирижера навыки не могут развиваться без волевого качества. Это та сила, которая движет всеми остальными дирижерскими способностями, знаниями и умениями» [7, с. 135–136].

Для достижения необходимого результата хоровой дирижер использует волевое воздействие на всех этапах своей работы с коллективом. В процессе управления дирижер становится «стержнем», вокруг которого сосредоточены мысли и стремления хора. Наиболее ярко эта способность проявляется в концертном исполнении [11, с. 57].

Таким образом, выявлены следующие функции профессиональной коммуникации дирижера в процессе его работы с коллективом:

- функция визуальной коммуникации (взаимодействие дирижера и хора через взгляд; непрерывная передача информации по визуальному каналу; получение реакции хора на действия дирижера; поддержка коллективного внимания и исполнительского тона);

- функция речевого общения (информирование участников с помощью образных сравнений и показов в момент репетиционного процесса; педагогическое и образное воздействие на участников хора через слово; оценка результатов репетиционной работы);

- функция жестового общения (творческое взаимодействие дирижера и хора через руки; непрерывная передача информации с помощью жестов; управление элементами хоровой звучности и показ технической стороны исполнения);

– функция пантомимического общения (психоэмоциональное воздействие на хор; поддержка коллективного исполнительского тона; оценка результатов);

– функция волевой коммуникации (поддержка активного исполнительского тонуса и эмоционального состояния; психоэмоциональное воздействие);

– функция слухового общения (передача внутреннего предслышания дирижера исполнителем, корректировка звучащего материала при слуховой оценке);

– функция музыкально-выразительной коммуникации (передача музыкально-исполнительского плана; управление эмоциональным состо-

янием исполнителей; коллективное творческое самовыражение музыкантов в едином направлении).

Таким образом, профессия хорового дирижера характеризуется с позиции многообразия деятельности, сочетающей в себе несколько родственных профессий: режиссера, музыканта, педагога, художника-постановщика, актера. Владение комплексом профессиональных коммуникаций дает дирижеру больше возможностей как в репетиционном процессе, так и в условиях концертного исполнения. Профессиональная коммуникация дирижера (межличностная, групповая, общественная) преследует общую цель эмоционального переживания хорового произведения.

Литература

1. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: вопросы исполнительского и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. – М.: Музыка, 1988. – 96 с.
2. Живов В. Л. Хоровое пение: теория, методика, практика: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Владос, 2003. – 272 с.
3. Казачков С. А. Дирижер хора – артист и педагог. – Казань: КГК, 1998. – 308 с.
4. Кревсун М. В. Мимика как компонент дирижерского аппарата и хоровой коммуникации // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. – 2010. – № 2. – С. 437–444.
5. Кузнецов Ю. М. Визуальные исследования дирижерской коммуникации // Восемнадцатая ежегодная богословская конференция Православного Св.-Тихоновского гуманитарного университета. – М., 2008. – С. 204–211.
6. Морозов В. П. Невербальная коммуникация в системе речевого общения. Психофизические и психоакустические основы. – М.: Изд-во ИПРАН, 2011. – 526 с.
7. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста. – М.: Музыка, 2006. – С. 135–136.
8. Сафронова О. Г. Развитие коммуникативной культуры студентов музыкального колледжа в процессе хормейстерской подготовки: автореферат дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Ур. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2005. – 22 с.
9. Соболева Н. А. Художественно-невербальная коммуникация и ее преломление в дирижерском исполнительстве. – Вологда: ВГПУ, 2014. – 167 с.
10. Станиславский К. С. Работа актера над собой. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 488 с.
11. Dyganova E. A., Yavgildina Z. M. Culture of Self-education of the Teacher-Musician // Rupkatha. – 2016. – P. 56–70.
12. Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities // Special Issue. – 2016. – Vol. VIII, № 2. – P. 79–90.
13. Running D. J. Charisma, conductors, and the affective communication test // Journal of band research. – 2011. – Vol. 47, foix 1. – P. 18–28.
14. Skadsem J. A. Effect of conductor verbalization of dynamic markings, conductor gesture, and choir dynamical level on singers' dynamic responses // Journal of research in music education. – 1997. – Vol. 45, foix 4. – P. 509–520.

References

1. Erzhemskiy G.L. *Psikhologiya dirizhirovaniya: voprosy ispolnitel'skogo i tvorcheskogo vzaimodeystviya dirizhera s muzykal'nym kollektivom* [Psychology of conducting: questions of performing and creative interaction of a conductor with a musical group]. Moscow, Muzyka Publ., 1988. 96 p. (In Russ.).
2. Zhivov V.L. *Khorovoe penie: teoriya, metodika, praktika: uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy* [Choral singing: theory, methodology, practice. Allowance for students of higher educational institutions]. Moscow, Vlados Publ., 2003. 272 p. (In Russ.).
3. Kazachkov S.A. *Dirizher khora – artist i pedagog* [The conductor of the choir is an artist and teacher]. Kazan, KGK Publ., 1998. 308 p. (In Russ.).

4. Krevsun M.V. Mimika kak komponent dirizherskogo apparata i khorovoy kommunikatsii [Mimicry as a component of the conductor's apparatus and choral communication]. *Vestnik Taganrogskego instituta imeni A. P. Chekhova* [Bulletin of the Taganrog Institute named after A.P. Chekhov], 2010, no 2, pp. 437-444. (In Russ.).
5. Kuznetsov Yu.M. Vizual'nye issledovaniya dirizherskoy kommunikatsii [Visual studies of conductor communication]. *Vosemnadtsataya ezhegodnaya bogoslovskaya konferentsiya Pravoslavnogo Sv.-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta* [Eighteenth annual theological conference of the Orthodox St. Tikhon University for the Humanities]. Moscow, 2008, pp. 204-211. (In Russ.).
6. Morozov V.P. Neverbal'naya kommunikatsiya v sisteme rechevogo obshcheniya. *Psikhofizicheskie i psikhoakusticheskie osnovy* [Non-verbal communication in the system of speech communication. Psychophysical and psychoacoustic foundations]. Moscow, IPRAN Publ., 2011. 526 p. (In Russ.).
7. Musin I.A. Yazyk dirizherskogo zhesta [The language of the conductor's gesture]. Moscow, Muzyka Publ., 2006, pp. 135-136. (In Russ.).
8. Safronova O.G. Razvitie kommunikativnoy kul'tury studentov muzykal'nogo kolledzha v protsesse khormeysterskoy podgotovki: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.08 [Development of the communicative culture of students of the music college in the process of choirmaster training. Author's abstract of diss. PhD of Pedagogical Sciences: 13.00.08]. Ekaterinburg, 2005. 22 p. (In Russ.).
9. Soboleva N.A. Khudozhestvenno-verbal'naya kommunikatsiya i ee prelomlenie v dirizherskom ispolnitel'stve [Artistic and non-verbal communication and its refraction in conductor performance]. Vologda, VGPU Publ., 2014. 167 p. (In Russ.).
10. Stanislavskiy K.S. Rabota aktera nad soboy [The work of an actor on himself]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2003. 488 p. (In Russ.).
11. Dyganova E.A., Yavgildina Z.M. Culture of Self-education of the Teacher-Musician. *Rupkatha*, 2016, pp. 56-70. (In Engl.).
12. Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. *Special Issue*, 2016, vol. VIII, no. 2, pp. 79-90. (In Engl.).
13. Running D.J. Charisma, conductors, and the affective communication test. *Journal of band research*, 2011, vol. 47, foix 1, pp. 18-28. (In Engl.).
14. Skadsem J.A. Effect of conductor verbalization of dynamic markings, conductor gesture, and choir dynamical level on singers' dynamic responses. *Journal of research in music education*, 1997, vol. 45, foix 4, pp. 509-520. (In Engl.).

УДК 78.03

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-93-98

СЦЕНИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД И ЭВОЛЮЦИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО ПОДХОДА АЛЬБАНА БЕРГА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Ли Линьсэнь, аспирант, институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: lilinsen89757@163.com

Актуальность. Оперное творчество Берга включает в себя оперы «Воцтек» и «Лулу», которые являются одними из наиболее характерных образцов экспрессионизма в мировой культуре. Между тем оперы обладают различным замыслом и рядом уникальных черт воплощения композиторского подхода, что раскрывает не только динамику развития творческого метода Берга, но и показывает грани эстетики экспрессионизма.

Цель исследования – определение констант и переменных в эволюции композиторского подхода Альбана Берга в оперном творчестве.

Методы исследования: анализ, синтез, системный анализ, восхождение от абстрактного к конкретному, метод музыкально-теоретического анализа.

Результаты. Сравнительный анализ опер Берга показывает наличие как общих черт, так и различий в подходе. Единство музыкального мышления композитора проявилось в применении двенадцатитоно-

вой системы, преобладании внетонального материала, системе лейтмотивных связей. Целью Берга стал показ действительности через эстетику экспрессионизма, которая признает субъективный мир человека в качестве единственной устойчивой реальности.

Различия в подходе между операми пролегают в области концепции, музыкального языка и сценического действия. Также различаются особенности структурирования материала и степень изначальной целостности замысла.

Выводы. Оперы Берга «Воцтек» и «Лулу» обладают рядом существенных различий в творческом методе композитора, что проявляется в форме, в музыкальном языке и идейной проблематике.

Ключевые слова: Альбан Берг, лейтмотив, опера «Воцтек», опера «Лулу», оперная драматургия, оперная форма, серийная техника.

STAGE VIEW AND EVOLUTION OF ALBAN BERG'S COMPOSITIONAL APPROACH IN OPERA

Li Linsen, Postgraduate, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: lilinsen89757@163.com

Relevance. Berg's operatic work includes the operas *Wozzeck* and *Lulu*, which are among the most characteristic examples of expressionism in world culture. Meanwhile, operas have a different design and a number of unique features of the embodiment of the composer's approach, which reveals not only the dynamics of the development of Berg's creative method, but also shows the facets of the aesthetics of expressionism.

The purpose of the study is to determine constants and variables in the evolution of Alban Berg's compositional approach in opera.

Research methods: analysis, synthesis, system analysis, ascent from abstract to concrete, method of musical-theoretical analysis.

Results. A comparative analysis of Berg's operas shows the presence of both, common features and differences in approach. The unity of the composer's musical thinking was manifested in the application of the twelve-tone system, the predominance of extra-tonal material, and the system of leitmotif connections. Berg's goal was to show reality through the aesthetics of expressionism, which recognizes the subjective world of man as the only stable reality.

The differences in approach between operas lie in the field of concept, musical language and stage action. The features of structuring the material and degree of original integrity of idea also differ.

Conclusions. Berg's operas *Wozzeck* and *Lulu* have a number of significant differences in the composer's creative method, which manifests itself in form, in musical language and ideological issues.

Keywords: Alban Berg, leitmotif, opera *Wozzeck*, opera *Lulu*, opera dramaturgy, opera form, serial technique.

Оперное творчество Альбана Берга представлено двумя произведениями – операми «Воцтек» и «Лулу». Обе оперы написаны в русле эстетики экспрессионизма и вбирают в себя характерные черты и особенности творческого метода композитора.

Первой оперой Берга стал «Воцтек». Премьера «Воцтека» (14 декабря 1925 года) проходила в период кризиса Берлинской государственной оперы, связанного с внутренними фракционными разногласиями. Один из критиков характеризовал

постановку следующими словами: «...перед нами работа, чьи великие внутренние качества будут по-прежнему актуальны, когда не останется никого, кто помнит о нынешнем кризисе Берлинской оперы» [6, р. 10]. «Воцтек» стал ярким событием в европейской музыкальной жизни. Хотя Берг не стремился к реформе оперного жанра, концепция оперы и музыкальный язык принесли «Воцтеку» широкую известность.

«Воцтек» и «Лулу» отличаются композиторским подходом. Д. Джармен отмечает, что

замысел «Воццека» формировался непосредственно в ходе работы над оперой. Сочинение же «Лулу» в самом начале производилось на основе строгого плана. Драматургическая форма двух пьес Ведекинда предполагала симметричную музыкальную структуру в форме арки. Убийство Шена служит водоразделом внутри формы, после которого начинается постепенное погружение главной героини в кошмарный мир финальной сцены «Ящика Пандоры» [7, р. 56]. Проблема формальной структуры оперы «Воццека» была обусловлена неполнотой впечатлений Берга о первоисточнике. Берг познакомился с первоисточником в 1914 году и был глубоко поражен глубиной идейной проблематики произведения. Текст драмы включал лишь отдельные фрагменты, незаконченные Бюхнером на момент смерти. На основании данных фрагментов нельзя было установить изначальный порядок сцен. Возможно, что именно эти обстоятельства обусловили новаторство оперной формы. В распоряжении Берга находится опыт Вагнера, который не строил свои зрелые музыкальные драмы на основе арий, речитативов и ансамблей, уделяя первостепенное внимание системе лейтмотивов [8, р. 25]. Последующие после Вагнера композиторы придерживались возвышенного стиля: так, Дебюсси выбрал «Пеллеаса и Мелизанду» Мориса Метерлинка, Штраус писал на сюжет «Саломеи» Оскара Уайльда. Желание Берга написать оперу на сюжет «Войццека» расходилось с оперной традицией.

Примечательным является то обстоятельство, что формирование творческого метода Берга приходится на начало XX века. Ю. С. Векслер обозначает период 1890–1919 годов временем венского модерна, который объединял в себе множество различных течений и опирался на связь с традицией и этнокультурную многосоставность. Исследователь отмечает, что венский модерн оказал существенное влияние на стиль композиторского письма Берга: «...период рубежа веков в Вене заложил фундамент личности и художественного мышления композитора, во многом определив “тон”, темы, сюжеты, мотивы, идиомы, язык его сочинений» [2, с. 11]. Другим вектором влияния на формирование творческого метода композитора стали идейные установки Шенберга и общая концепция музыкальных произведений Новой венской школы.

Выражение эстетики экспрессионизма в «Воццеке» сосредоточено на раскрытии социального и личностного конфликтов. Главный герой, Воцтек, является бесправным винтиком немецкой военной машины. Вместе с этим все окружающее общество также несет в себе элемент бездуховности. Речь в опере не идет об упадке морали и нравственной деградации: Бергом приводится описание социума в разрезе текущего момента. В «Воццеке» отсутствуют представления о золотом веке человеческой цивилизации и не приводятся путей выхода из сложившейся ситуации. Бездушные общества складывается из индивидуальных пороков людей, что наглядно подчеркивается в образах Капитана и Доктора. Трагедия жизни Воццека в том, что он, в отличие от многих, обладает чувством рефлексии и может глубоко переживать происходящие события. Воцтек лишен честолюбия и пренебрежительного отношения к окружающим, что не позволяет ему подниматься по служебной лестнице. В мире «Воццека» побеждает трусость, хитрость и подлость.

Лулу является более экспрессивным персонажем, нежели Воцтек, что позволило глубже раскрыть картину экспрессионизма. В прологе образ Лулу низводится на уровень животных страстей. Однако в финальных сценах в Лулу просыпается теплое любовное чувство, что вносит контрастный элемент в ее характеристику и подтверждает точку зрения о том, что человек как личность не может однозначно характеризоваться исходя из этических категорий добра и зла. В «Лулу», по сравнению с «Воццеком», содержится большее количество аспектов экспрессионизма. Либретто написано самим композитором на основе двух трагедий В. Ведекинда: «Дух земли» (1895) и «Ящик Пандоры» (1901). Основное различие между либретто и первоисточниками состоит в более глубокой проработке Бергом психологической составляющей и появлением в его либретто чувства сострадания. В. Ведекинд же был сосредоточен на критике буржуазного общества, которая облачилась в линию криминального романа. Психологизация является характерной чертой опер Берга, что соответствует экспрессионизму как направлению в искусстве. На первый план выходит личностный конфликт, порожденный не только обществом, но и несовершенством человеческой природы.

Первой оперой композитора стал «Воццек», раскрывающий проблему жизни «маленького» человека в условиях западно-европейского общества. А. В. Скосырева отмечает, что «Воццек» Берга является одним из наиболее значимых явлений в музыкальном экспрессионизме [3, с. 54]. Е. Н. Шапинская называет «Воццека» высшим достижением экспрессионизма в музыке, указывая на то, что Берг использовал новые формы музыкальной экспрессии для выражения трагизма бытия человека в непонятном и жестоком мире [4, с. 240]. Берг в «Воццек» реализовал один из основных принципов гармонии XX века – двенадцатитоновую систему. Несмотря на наличие тональных эпизодов, музыка «Воццека» преимущественно внетональна и построена на взаимодействии между всеми двенадцатью ступенями звукоряда. Следует отметить, что двенадцатитоновая система не обязательно предполагает применение серийной и сериальной техник. Так, в «Воццек» содержится только одна серия (см. Приложения, пример 1), которая не обладает системообразующим значением и представляет один из композиторских экспериментов. Серия проводится в качестве основной темы картины 4-й действия 1-го и имеет прямое обозначение – Passacaglia-Thema. Первое проведение темы осуществляется на протяжении восьми тактов, что нетипично для серийной техники.

Объединение музыкально-сценического материала и обеспечение драматургического развития производятся не только за счет системы лейтмотивов, но также и путем сочетания вокальных партий. Воццек противопоставляется своим угнетателям, которые характеризуются карикатурными вокальными партиями. Данное противопоставление раскрывает интертекстуальную сеть страданий и показывает извращенное осуществление власти. Берг в «Воццек» поднимает проблему идеала в Германии после Первой мировой войны. Примечательно, что в Лулу подобного противопоставления не имеется: тематический материал оперы выводится из базовой серии, что отражает не противоречия между героями, а развитие сети страдания и человеческих бед.

Бергом в «Лулу» применена техника полисерийности: каждый герой имеет свою серию, которая служит одним из основных средств индивидуальной характеристики. При этом все серии выводятся из одной базовой серии, что связывает

судьбы всех персонажей. В «Лулу» Бергом подход к сериям раскрылся в наиболее полном варианте. Бергом применена техника додекафонии, подразумевающая использование серий, включающих в себя все двенадцать тонов хроматической гаммы. Один из характерных примеров додекафонии в опере – песня Лулу (Lied der Lulu, сцена 1-я, действие 2-е). Начало вокальной партии представляет серию из двенадцати звуков, ядро которой заложено в прологе оперы. Каждый из героев оперы обладает собственной серией. Серии тесно связаны друг с другом на основе материала пролога. Пролог в опере играет роль смыслообразующего начала: он не только становится источником логики музыкального развития, но и содержит в себе идейное содержание в абстрактном виде. Тем не менее пролог не отражает полноту личности Лулу, а лишь в наиболее общем виде показывает заложенный в произведении личностно-социальный конфликт. Берг в прологе вводит приемы условного театра. В начале оперы появляется укротитель зверей, который в жесткой саркастичной манере сравнивает Лулу со змеей. Здесь сказывается влияние передового театрального искусства Европы. Однако условность Бергом представлена фрагментарно: в опере нет той широты авторского комментария и разрушения «четвертой стены», столь характерных для театра Брехта и других передовых режиссеров. Берг использовал лишь те приемы, которые были необходимы для внесения широких экспрессионистских мазков.

Первые такты пролога представлены в примере 2 (см. Приложение). Изначальные звуки оперы являются серией, которая играет роль тематического ядра оперы. В дальнейшем в партиях героев (наиболее явно – в песне Лулу) первоначальная серия трансформируется на основе ритмического признака, в чем состоит реализация принципа сериальности. Серии в опере выполняют функцию лейтмотивов, в чем ощущается влияние Вагнера и опыт «Воццека», в котором лейттемы служили одним из основных средств индивидуализации вокальных партий героев. Додекафонная техника является естественной преградой на пути тематического развития материала, поэтому серия служит в качестве единственного средства преодоления базовой атематичности додекафонной музыки. Берг в «Лулу» показывает, каким образом серии могут полностью заменить традиционное

тематическое разнообразие музыки и подчинить себе логику музыкального развития. Причем серии выполняют тематическую функцию на протяжении всей оперы, что опровергает одну из ранних критических позиций в отношении серийной техники, состоящую в том, что додекафония может существовать исключительно в небольших жанрах.

Основное различие между «Воццеком» и «Лулу» в аспекте музыкального языка заключается в применении в «Лулу» серийной и сериальной техники, что отражает возрастание интереса Берга к серийности в период зрелого творчества.

Сценическое действие и структурная организация опер представляют подход единства и дифференциации. Общее стремление Берга к модернизации формы оперы и симфонизации самой структуры нашло различную реализацию в обеих операх. Проблематика ситуации состояла в том, что музыкальная форма, лишенная ясного, строго очерченного тонального палана, теряет свои структурно-тематические черты. Классические музыкальные формы построены на логике тонального и тематического развития, что обеспечивает выпуклость музыкального материала и формирование целостного музыкального образа. Безусловно, слово в оперном жанре несет в себе объединяющую, интегративную функцию, однако единство музыки и драмы должно быть создано в том числе музыкальными средствами. В «Воццеке» и «Лулу» представлены два различных варианта достижения единства образа и восприятия. В обоих случаях композитор избегает опоры на традиционные оперные формы, такие как арии, речитативы и ансамбли.

«Воцтек» стал для Берга опытом симфонизации оперной формы. Арии и дуэты в опере замещены на монологи и диалоги, которые родственны не речитативам, а мелодекламации. В связи с чем возникла необходимость в поиске других средств

объединения материала. Форма «Воццека» выстроена по симфоническому принципу – в первом действии содержатся пять характерных пьес, второе действие представлено симфоническим циклом в пяти частях, третье действие – шесть инвенций. Задумка, однако же, не была реализована до конца: структурные элементы обладают лишь некоторыми чертами обозначенных жанров. В «Лулу» Берг использовал несколько схожий, но все же отличный от «Воццека» подход. Композитор структурирует произведение в рамках различных форм, которые обозначает в качестве интродукции, канона, мелодрамы, канцонетты, песни, интерлюдии и др. Как и в случае с «Воццеком», широкая дифференциация оперных форм не стала концептуальным явлением. Берг столкнулся со сложностью реализации жанров на внетональной почве в сочетании с мелодекламационной основой вокальных партий.

Таким образом, оперы Альбана Берга «Воцтек» и «Лулу» служат яркими образцами музыкального экспрессионизма и творческого метода композитора. Процесс эволюции подхода Берга проявился в первую очередь в развитии серийной техники: от схематичной серии в «Воццеке» до полноценной полисерийной организации музыкальной ткани в «Лулу». Серии в «Лулу» обладают тематической функцией, что позволяет эффективно организовать материал в условиях внетональной звуковысотной организации. Примечательной является и более высокая доля психологизма в «Лулу», что обусловлено отнюдь не только различиями в первоисточниках: трагедии Ведыкина переосмыслены Бергом по пути драматизации и психологизма. В результате сюжет был преобразован в социально-личностную драму. Сравнительный анализ обеих опер наглядно показывает как развитие творческого метода Берга, так и отличие в аспектах, через которые проявляется экспрессионистское высказывание композитора.

Литература

1. Берг А. Воцтек. Опера в 3 актах, 15 картинах. Клавир / ред. А. Ф. Вульфсон. – М.: Музыка, 1977. – 311 с.
2. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии: автореф. дис. ... д-ра искусств. – М., 2011. – 40 с.
3. Скосырева А. В. Традиции и новаторство в композиторской технике А. Берга на примере «Трех фрагментов из оперы «Воцтек» // Культура и искусство. – 2019. – № 6. – С. 53–74.
4. Шапинская Е. Н. Проблема личности в искусстве модернизма: трагизм «Пиковой дамы» П. Чайковского и «Воццека» А. Берга в контексте вызовов современности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 6 (56). – С. 239–246.

5. Berg A. Lulu (Akt 1 und 2) Klavierauszug mit Gesang. – Universal Edition, 2001. – 320 p.
6. Berg A. Wozzeck. – Alma Books, 2018. – 118 p.
7. Jarman D., Berg A. Alban Berg: Lulu. – CUP Archive, 1991. – 144 p.
8. Perle G. The Operas of Alban Berg: Wozzeck. – Univ of California Press, 1989. – T. 1. – 228 p.

References

1. Berg A. *Votstsek. Opera v 3 aktakh, 15 kartinakh. Klavir [Vozzek. Opera in 3 acts, 15 paintings. Klavir]*. Ed. by A.F. Vulfson. Moscow, Muzyka Publ., 1977. 311 p. (In Russ.).
2. Veksler Yu.S. *Alban Berg i ego vremya: opyt dokumental'noy biografii: avtoref. dis. ... doktora iskusstvovedeniya [Alban Berg and his time: the experience of documentary biography. Author's abstract of diss. Dr of Art History]*. Moscow, 2011. 40 p. (In Russ.).
3. Skosyreva A.V. Traditsii i novatorstvo v kompozitorskoy tekhnike A. Berga na primere "Treh fragmentov iz opery "Votstsek" [Traditions and innovation in A. Berg's compositional technique on the example of "Three fragments from the opera "Vozzek"]. *Kul'tura i iskusstvo [Culture and Art]*, 2019, no. 6, pp. 53-74. (In Russ.).
4. Shapinskaya E.N. Problema lichnosti v iskusstve modernizma: tragizm "Pikovoy damy" P. Chaykovskogo i "Votstseka" A. Berga v kontekste vyzovov sovremennosti [The problem of personality in the art of modernism: the tragedy of the "Queen of Spades" by P. Tchaikovsky and "Wozzeck" by A. Berg in the context of the challenges of modernity]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 6 (56), pp. 239-246. (In Russ.).
5. Berg A. *Lulu (Akt 1 und 2) Klavierauszug mit Gesang*. Universal Edition, 2001. 320 p. (In Engl.).
6. Berg A. *Wozzeck*. Alma Books, 2018. 118 p. (In Engl.).
7. Jarman D., Berg A. *Alban Berg: Lulu*. CUP Archive, 1991. 144 p. (In Engl.).
8. Perle G. *The Operas of Alban Berg: Wozzeck*. Univ of California Press, 1989, vol. 1. 228 p. (In Engl.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

«Воццек», действие 1-е, картина 4-я, серия [1, с. 77, 78]



Пример 2

«Лулу», пролог [5]

Attacca $\text{♩} = 80-90$ *accel* - - *schmetternd* - - *schmetternd*

УДК 78.03

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-99-104

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА В ТОНАХ ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА

Лю Чэньси, аспирант, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 598474520@qq.com

В статье рассмотрены особенности творческого метода Пауля Хиндемита. В современной музыке наметился интерес к подходам композиторов первой волны авангарда, что вызвано кризисными явлениями в эстетике постмодерна. Автором выделены неоклассические аспекты творчества Хиндемита на примере фортепианных произведений, названы критерии отнесения Хиндемита к первой волне европейского авангарда.

Цель исследования – соотнесение особенностей творческого метода Хиндемита с периодами в развитии европейского авангарда. Определено, что Хиндемит наиболее близок к первой волне авангарда (Авангарда-I). Предметом исследования стал цикл *Ludus tonalis*, а также первые две фортепианные сонаты композитора.

На рассмотренных примерах показаны особенности гармонического языка Хиндемита, трактовка композитором основного тона и структуры аккорда. Хиндемит придерживался расширенного подхода к тональности, включая в нее все 12 ступеней звукоряда, что характерно для Авангарда-I. Преобладающий стиль сочинений композитора – неоклассицизм. Вместе с этим отдельные особенности творчества Хиндемита превосхищают Авангард-II, а именно конструирование собственной звуковой реальности и опора на фонические свойства аккордов.

Значимыми являются представления об акустической близости аккордов, фонизме и потребности в соблюдении линейности голосоведения, что образует аккордово-интервальные параллелизмы, близкие к голосоведению в музыке Средних веков. Музыкальный язык Хиндемита воплощает специфику Авангарда-I и превосхищает отдельные элементы музыки второй волны авангарда.

Ключевые слова: авангард, гармония XX века, линейнизм, неоклассицизм, Хиндемит.

PAUL HINDEMITH'S PIANO WORK IN THE TONES OF THE EUROPEAN AVANT-GARDE

Liu Chensi, Postgraduate, Institute of Music, Theatre and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 598474520@qq.com

The article discusses the features of Paul Hindemith's creative method. In modern music, there has been an interest in the approaches of the composers of the first wave of avant-garde, which is caused by the crisis phenomena in the aesthetics of postmodernism. The author highlights the neoclassical aspects of Hindemith's work on the example of piano works, and the criteria for attributing Hindemith to the first wave of the European avant-garde are named.

The purpose of the study is to correlate the features of Hindemith's creative method with the periods in the development of the European avant-garde. It is determined that Hindemith is closest to the first wave of the avant-garde (Avant-Garde I). The subject of the study was the cycle *Ludus tonalis*, as well as the composer's first two piano sonatas.

The considered examples show the features of the harmonic language of Hindemith, the composer's interpretation of the basic tone and chord structure. Hindemith adhered to an extended approach to tonality, including all 12 stages of the scale in it, which is characteristic of Avant-Garde I. The prevailing style of

the composer's compositions is neoclassicism. At the same time, certain features of Hindemith's work anticipate Avant-Garde II, namely the construction of their own sound reality and reliance on the phonic properties of chords.

Significant are the ideas about the acoustic proximity of chords, phonism and the need to observe the linearity of voice science, which forms chord-interval parallelisms close to voice science in the music of the Middle Ages. Hindemith's musical language embodies the specifics of Avant-Garde I and anticipates certain elements of the music of the second wave of the avant-garde.

Keywords: avant-garde, harmony of the 20th century, linearism, neoclassicism, Hindemith.

XX век прочно вошел в историю мировой музыкальной культуры под знаком яркого новаторства. Музыка XX века достаточно сложно поддается классификации. Большое количество стилевых направлений, оригинальность и глубокая индивидуальность подходов, разнообразие творческих методов позволяют говорить о таком явлении, как полистилистика. Ключевой особенностью полистилистики является одновременное существование различных стилевых направлений в рамках одного культурного пространства.

Материалом исследования стали фортепианные сонаты in A и in G, а также полифонический цикл *Ludus tonalis* Пауля Хиндемита. Конкретные музыкальные примеры рассмотрены в контексте общих закономерностей и особенностей творчества Хиндемита с целью классификации творчества композитора в рамках европейского авангарда.

Основу исследования составили труды музыковедов в области гармонической теории XX века в общем и целом и музыки Хиндемита в частности. Проблематике анализа музыки Хиндемита посвящены труды А. Вакера, Ю. Хиндемита, Р. Т. Хусаинова. Для данной работы базисное методологическое значение имеют исследования Ю. Н. Холопова, посвященные разграничению Авангарда-I и Авангарда-II, которые различаются не только хронологически, но и особенностями композиторской техники.

Творчество Хиндемита преимущественно укладывается в эстетику первой волны авангарда. Наибольшая творческая активность Хиндемитом проявлена в 1930-е годы: именно в это десятилетие написаны многие произведения, наглядно характеризующие его творческий метод. Речь идет в первую очередь об опере «Художник Матис» (1934) и трех фортепианных сонатах (1936). Все творчество Хиндемита охватывает более пяти

десятилетий. Для описания творческого пути Хиндемита хронологические рамки не являются основополагающим критерием: первостепенное значение имеют метод композиции и эстетическая база.

Хиндемит наиболее ярко проявил себя как неоклассик. Для неоклассицизма (как стилевого направления) характерно:

- Стремление к абстрактному идеалу, отражающему общие каноны красоты природы и человека.

- Обращение к музыкальным формулам классической и доклассической эпохи.

- Применение современных средств музыкального языка.

В отличие от постмодерна, все признаки неоклассицизма являются сущностными и должны присутствовать одновременно. Творчество Хиндемита обладает характерной неоклассической направленностью. Хиндемит во многом опирался на полифонические средства развития, а также на большое число различных полифонических музыкальных форм: фугу, фугату, пассакалию и др.

Концептуальные взгляды Хиндемита находятся преимущественно в рамках первой волны авангарда. Конструктивные опыты композитора привели к формированию строгого аналитического подхода к сочинению музыки. В основе тональности Хиндемита лежит двенадцатиступенный звукоряд, который организуется согласно представлениям композитора и особенностям музыкального образа. Подобный подход к тональности полностью укладывается в рамки Авангарда-I. Поэтому основным критерием отнесения Хиндемита к авангарду первой волны является принцип тонального мышления.

Хиндемит выступил новатором во всех областях творчества. В фортепианной музыке одним из наиболее ярких примеров воплощения твор-

ческого метода Хиндемита является *Ludus tonalis* (1942). Цикл был написан в преддверии 200-летия со дня завершения второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. В цикле фуги чередуются с интерлюдиями, что напоминает чередование фуг и прелюдий в ХТК Баха. Системными отличиями циклов Баха и Хиндемита является образное пространство и подход к порядку чередования тональностей. С композиционной точки зрения более значимым стал порядок чередования тональностей, что отражает концептуальные различия в композиторском мышлении. Тональный план в ХТК Баха расположен в хроматическом порядке, у Хиндемита же тональности сменяют друг друга путем снижения акустического родства по отношению к главной тональности. Движение производится от C до Fis, цикл включает в себя 12 фуг, 11 интерлюдий, открывающую цикл прелюдию и постлюдию. Цикл содержит большое количество отсылок к самым различным пластам музыкального материала. Так, интерлюдия № 3 близка к стилю французских клавесинистов, fuga in F в завершении своего первого раздела содержит черты импрессионистского письма: целотоновость по вертикали, цепочки неразрешенных септаккордов, пентатонические обороты в мелодии. Также в цикле присутствуют отдельные отсылки к романтизму и экспрессионизму [5, с. 343]. Отметим, что в неоклассицизме часто встречаются отсылки к музыке романтизма и более поздних стилевых направлений. Обусловлено это интересом композиторов ко всем эпохам. Вместе с этим обращение к классической и доклассической эпохам является обязательным признаком неоклассицизма, тогда как обращение к другим эпохам носит, как правило, дополняющее значение. Даже в тех случаях, когда в музыке неоклассиков смысловое ядро составляет романтизм и близкие к современности веяния (к примеру, балет «Поцелуй феи» Стравинского, написанный на основе музыки П. И. Чайковского), отсылка к более ранним периодам производится путем применения полифонических средств развития и иными способами, вплетенными в контекст произведения.

Цикл *Ludus tonalis* является образцом полифонического мастерства Хиндемита. Хотя композитор и применял в тексте излюбленные им аккордовые параллелизмы, общий тип фактуры

является, безусловно, полифоническим. В трех фортепианных сонатах Хиндемит прибегает к смешанному типу фактуры, сочетая полифонические средства развития с аккордовой организацией звуковысотной вертикали. Л. Е. Гаккель называет стиль сонат «аккордовой полифонией», имея в виду следующие его черты:

1. Аккордово-интервальные уплотнения голосов полифонии.

2. Аккордово-интервальную фактуру, управляемую полифонической логикой [2, с. 241].

Стили всех трех сонат существенно различаются. Наиболее «классической» сонатой является вторая соната (in G), стиль которой приближен к легким сонатам венских классиков, а именно к сонатам Й. Гайдна и В. Моцарта [8, с. 76]. В сонате (in G) присутствует клавесинная легкость, однако фактура обладает смешанными чертами. Первая часть изложена в сонатной форме с подчеркнuto интенсивным разработочным разделом. Тема главной партии изложена в простом легковесном варианте (см. Приложение, пример 1). Однако присутствие двух мелодических линий образует смешанную фактуру с преобладанием гомофонного компонента. Тип фактуры не является аккордовым, что не совсем характерно для Хиндемита, и указывает на его стремление к воссозданию духа легких сонат. Главная партия включена в форму периода повторного строения, первое предложение которого составляет 16 тактов, второе – 10 тактов. Намеки на квадратность и повторность являются средством легкой стилизации. Запоминающаяся кружевная мелодия, несмотря на ее выраженный классический оттенок, содержит в себе ключевые особенности подхода Хиндемита. Для тематических мелодий Хиндемита характерно следующее:

– Опора на кварто-квинтовую и октавную интервалику.

– Свободное использование всех 12 ступеней звукоряда при наличии тонального центра.

– Дробление на небольшие мотивы.

Тема главной партии первой части второй сонаты построена на достаточно определенных квартовых и квинтовых интонациях, которые даются как в прямом, так и в косвенном варианте. Ладотональная основа образована квинтой g-d. Одна из особенностей подхода Хиндемита к построению аккордики состоит в расширении по-

нения аккорда, который более не ограничивается трезвучной структурой. Аккорд для Хиндемита определяется не басовым тоном и базовой трезвучной структурой, а наиболее сильным тоном или интервалом, лежащим в его структуре. В рассматриваемом примере тонический центр дается посредством тонической квинты, а не трезвучия G-dur, что напрямую обусловлено как ладотональным мышлением композитора, так и отсутствием рамок классической трактовки понятия аккорда. Следующее, что необходимо здесь отметить, фактическая смена гармонии при наличии тонического органного пункта. Секвенция в среднем голосе в сочетании с опорой на пустотное звучание интервалов в мелодии создает гармоническое движение, что объясняется фактом перерождения функциональных связей в гармоническом языке XX века. Гармония в главной партии подчиняется особенностям развития мелодической линии. Музыка представляет выстроенную звуковысотную систему.

Несколько другого подхода к организации музыкального материала Хиндемит придерживался в сонате in A. Первая соната содержит наибольшее число стилистических отсылок: романтизм (жанрово-интонационные черты, близкие к музыке Шуберта и Шопена); барокко (стремление к объективизации); импрессионизм (использование колористического и тембрального письма в третьей и пятой частях) [1]. Обратимся к главной партии первой части сонаты № 1 (см. Приложение, пример 2). Смешанная фактура, аккордово-интервальные параллелизмы, отчетливая линейность голосоведения наглядно показывают особенности творческого метода Хиндемита. Тональный центр достаточно выражен в качестве A-dur, на что указывает трезвучие A-dur, взятое в самом начале произведения с возвратом к нему в конце второго такта, а также количество знаков. Первые два мотива мелодической линии разделены короткой паузой. Второй мотив хотя и заканчивается пятой ступенью, но все же за счет слабой доли вносит в развитие оттенок неопределенности. IV повышенную ступень не следует расценивать в качестве лидийской кварты и соответствующей ей опоре на народную ладовость: Хиндемит основывался на хроматическом подходе к ладу и тональности, ладовая организация музыки Хиндемита имеет синтетическую основу и глубоко

индивидуальна. Еще одна важная деталь, которую мы подчеркнем, – выдерживание в первых двух тактах тонического тона в одном из средних голосов. Фактически данный голос и обладает ролью основного в данной части звуковысотной вертикали, создавая статичность гармонических красок и утверждая тоническую функцию. Возможно, это благодаря тому, что Хиндемит особо ценил акустические свойства аккордов в аспекте близости тонов без учета базовой функциональной сопряженности.

Рассмотрев характерные образцы музыки Хиндемита, необходимо обратиться к вопросу об отнесении творчества Хиндемита к волнам европейского авангарда. Трактовка Хиндемитом тональности укладывается в представления первой волны авангарда – двенадцатиступенный звуко-ряд может полностью включаться в ладотональное пространство. Хиндемит прибегал к конструированию хроматической ладовой организации.

В качестве основополагающих направлений Авангарда-II выступают сонорика, электронная музыка и конкретная музыка. Однако данная классификация имеет хотя и важный практический, но все же не фундаментальный характер. Одним из коренных отличий второй волны авангарда от первой является разрушение опоры на триединую основу музыкальных жанров, а именно на песнь, танец и марш. Помимо этого, основополагающее значение имеет изменение отношения композиторов к мелодической линии и процессу интонирования. Во всех рассмотренных произведениях Хиндемита роль мелодической линии существенно нивелирована, что выражается в двух аспектах. Мелодия является составной частью звуковысотной вертикали при отсутствии противопоставления мелодической линии и аккомпанемента, что характерно для классического варианта гомофонной фактуры. Интонирование не обладает самостоятельным значением и определяется логикой аккордово-интервального параллелизма.

Начало Первой фортепианной сонаты вовлекает слушателя в мир квартово-квинтовых связей и непривычных секундовых сочетаний. Мелодия наделяется лишь одной выраженной функцией – тематической. Мелодическая линия создает индивидуализацию отдельно взятой музыкальной мысли и не может быть вычленена из общего фактурного решения. Впрочем, музыка Хиндеми-

та не является примером полного отстранения от мелодии и жанровой основы, поэтому следует говорить о предвосхищении фундамента второй волны авангарда, а не об ее последовательной подготовке. Об этом наглядно свидетельствует начало Второй фортепианной сонаты, где с легкостью угадывается гомофонная логика. Также следует отметить, что вторая часть Первой сонаты написана в жанре медленного марша. Черты маршевости с нотками импрессионизма хорошо угадывают в музыкальной ткани. Отметим, что Хиндемит – представитель неоклассического направления, которое включает в себя также и отдельные романтические проявления.

Между доклассической эпохой и последующими периодами развития музыкального искусства проходит водораздел, который подвергается осмыслению в категориях «небесного» и «земного». Так, интонационный строй музыки Баха абстрактен, тогда как мелодическая линия в музыке романтиков наполнена глубоким субъективизмом.

Хиндемит, возвращаясь к изначальной трактовке консонанса и снижая самостоятельность мелодического движения, в буквальном смысле преодолевает земное тяготение и возводит музыкальный образ к отстраненному классическому идеалу.

Творчество Хиндемита раскрывает органичную связь между двумя волнами авангарда, которые, казалось бы, являются противопоставлением друг другу. Хиндемит создал индивидуальную художественную модальность и опирался на представления об акустически близких тонах. Тем самым Хиндемит отчасти предвосхитил sonoristic с той разницей, что композитор основывался на линейности голосоведения, тогда как сонорные аккорды не ограничены ничем, кроме как стремлением к фоническому эффекту.

Таким образом, творчество Хиндемита приоткрывает к Авангарду-I, обладает выраженными неоклассическими чертами и показывает глубокую индивидуальность творческого метода композитора.

Литература

1. Вакер А. Вторая и третья фортепианные сонаты Пауля Хиндемита. Вопросы стиля // Исследования молодых музыковедов. – 2019. – № 5. – С. 14–21.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. – 2-е изд. – Л.: Советский композитор, 1990. – 288 с.
3. Глядешкина З. И. Трактовка тональности в трудах французских ученых XVIII–XIX веков // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2010. – № 6 (38). – С. 231–236.
4. Дементьева Е. В. Концепция «Музыки Мира» (Weltmusik) Карлхайнца Штокхаузена // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2008. – № 61. – С. 102–104.
5. Ли М. «Интеллектуализированная лирика» в классическом пианизме XX века (на примере фуги in F из «Ludus tonalis» Хиндемита) // Манускрипт. – 2018. – № 12 (98). – С. 343–347.
6. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>.
7. Холопов Ю. Н. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность. – М., 1962. – Вып. 1. – С. 303–338.
8. Хусаинов Р. Т. О стилевых взаимодействиях в фортепианных сонатах Пауля Хиндемита // Проблемы музыкальной науки. – 2015. – № 4 (21). – С. 75–82.

References

1. Vaker A. Vtoraya i tret'ya fortepiannye sonaty Paulya Khindemita. Voprosy stilya [The second and third piano sonatas by Paul Hindemith. Style issues]. *Issledovaniya molodykh muzykovedov* [Studies of young musicologists], 2019, no. 5, pp. 14–21. (In Russ.).
2. Gakkel L.E. *Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki. 2-e izd.* [Piano music of the XX century: essays. 2nd ed.]. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ., 1990. 288 p. (In Russ.).
3. Glyadeshkina Z.I. Traktovka tonal'nosti v trudakh frantsuzskikh uchenykh XVIII-XIX vekov [Interpretation of tonality in the works of French scientists of the XVIII-XIX centuries]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2010, no. 6 (38), pp. 231–236. (In Russ.).
4. Demyentyeva E.V. Kontseptsiya “Muzyki Mira” (Weltmusik) Karlkhayntsa Shtokkhauzena [The Concept of “Music of the World” (Weltmusik) by Karlheinz Stockhausen]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo*

universiteta imeni A.I. Gertsena [Proceedings of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University], 2008, no. 61, pp. 102-104. (In Russ.).

5. Li M. "Intellektualizirovannaya lirika" v klassicheskom pianizme XX veka (na primere fugi in F iz "Ludus tonalis" Hindemita) ["Intellectualized lyrics" in classical pianism of the twentieth century (on the example of the fugue in F from Hindemith's "Ludus tonalis")]. *Manuskript [Manuscript]*, 2018, no. 12 (98), pp. 343-347. (In Russ.).
6. Kholopov Yu N. *Novye paradigmy muzykal'noy estetiki XX veka [New paradigms of musical aesthetics of the 20th century]*. (In Russ.). Available at: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>.
7. Kholopov Yu.N. Problema osnovnogo tona akkorda v teoreticheskoy kontseptsii Khindemita [The problem of the fundamental tone of the chord in the theoretical concept of Hindemith]. *Muzyka i sovremennost' [Music and modernity]*. Moscow, 1962, iss. 1, pp. 303-338. (In Russ.).
8. Khusainov R.T. O stilevykh vzaimodeystviyakh v fortepiannykh sonatakh Paulya Khindemita [On stylistic interactions in Paul Hindemith's piano sonatas]. *Problemy muzykal'noy nauki [Problems of Musical Science]*, 2015, no. 4 (21), pp. 75-82. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Соната № 2, часть 1, такты 1–8



Пример 2

Соната № 1, часть 1, такты 1–9

УДК 781.9

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-105-118

ТЕАТРАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ В ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЕ НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «САРКАЗМЫ»

Ивачева Дарина Андреевна, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: DarinaIvacheva1308@yandex.ru

Статья посвящена изучению специфики фортепианного творчества С. Прокофьева в аспекте театральности как особого типа художественного мышления. В статье раскрываются музыкально-театральные связи в искусстве композитора, определяется роль театрального мышления композитора как одного из основополагающих постулатов его творчества. Материалом исследования послужили фортепианные миниатюры, объединенные в цикл «Сарказмы», относящиеся к раннему творчеству Прокофьева. Проведенный анализ позволил выявить ассимиляцию театральных атрибутов, символов, знаков в фортепианной миниатюре композитора с точки зрения особенностей тематизма, формообразования, образной сферы и иных средств художественной выразительности.

В результате предпринятого исследования выяснилось, что театральность музыки Прокофьева не нуждается в привлечении внешних атрибутов театра и вплетена в композицию произведения, в его музыкальную ткань. Связь фортепианной миниатюры с музыкальным театром прослеживается в особенностях формообразования (сцена сквозного развития), в своеобразии драматургического построения номера («финалоцентристская нацеленность»), в предвосхищении будущих театральных образов (последующая реализация токкатных, скерцозных приемов в сценических произведениях). В ходе исследования показано, что отличительными чертами фортепианного творчества Прокофьева являются персонификация по типу тематизма (тема – событие, тема – персонаж), острый контраст, усиление экспозиционности и сжатие зоны развития материала. Автор статьи приходит к выводу, что новый тип театральности фортепианной музыки С. Прокофьева дал толчок к последующему развитию линии театрально-музыкальных взаимодействий и открыл ряд отечественных композиторов, в фортепианном творчестве которых продолжилась интеграция театральных атрибутов.

Ключевые слова: С. Прокофьев, театральность, фортепианная миниатюра, музыкальный театр, персонифицированный тематизм, контраст, токкатность, финалоцентричность, монтажность.

THEATER THINKING OF S. PROKOFIEV AND ITS IMPLEMENTATION IN A PIANO MINIATURE ON THE EXAMPLE OF THE *SARCASMS* CYCLE

Ivacheva Darina Andreevna, Sr Instructor of Department of Conducting and Academic Singing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: DarinaIvacheva1308@yandex.ru

The article is devoted to the study of the specifics of S. Prokofiev's piano work in the aspect of theatricality as a special type of artistic thinking. The article reveals musical and theatrical connections in the composer's art, defines the role of the composer's theatrical thinking as one of the fundamental postulates of his work. The material was piano miniatures, united in the cycle *Sarcasms*, related to the early work of Prokofiev. The analysis made it possible to reveal the assimilation of theatrical attributes, symbols, signs in the composer's piano miniature in terms of thematic features, shaping, figurative sphere and other means of artistic expression.

As a result of the study, it turned out that the theatricality of Prokofiev's music does not need to involve the external attributes of the theater and is woven into the musical fabric. The connection of the piano miniature

with the musical theater can be traced in the features of shaping (the scene of through development), in the originality of the dramatic construction of the performance (*finalocentric orientation*), in anticipation of future theatrical images (the implementation of toccata, scherzo techniques in stage works). In the course of the study, it is shown that the distinguishing feature of Prokofiev's piano work is personification by the type of thematic (theme-event, theme-character), sharp contrast, increased exposition and compression of the development zone of the material. The author comes to the conclusion that a new type of theatricality in S. Prokofiev's piano music gave impetus to the subsequent development of the line of theatrical and musical interactions and opened up a number of domestic composers, in whose piano work the integration of theatrical attributes continued.

Keywords: S. Prokofiev, theatricality, piano miniature, musical theatre, personified thematicism, contrast, toccato, finalocentricity, editing.

Связь театрального и музыкального искусств наблюдается на протяжении длительного исторического времени. Начиная с эпохи барокко, когда инструментальная область творчества получила самостоятельное развитие, и до настоящего времени театральность как особое свойство художественного мышления свойственна некоторым композиторам. Один из ярчайших гениев музыкального театра, Сергей Сергеевич Прокофьев, специфически одаренный театральным типом мышления, интуитивно и весьма успешно реализовывал его во всех музыкальных жанрах и во всех областях своей творческой деятельности – композиторской, исполнительской, дирижерской, литературной и даже в своем увлечении шахматами. Афоризм композитора: «Шахматы для меня – это особый мир, мир борьбы планов и страстей» – красноречиво говорит о том, что и этот мир он воспринимал как театр. А литературное наследие Прокофьева характеризует его как нестандартно мыслящего и остроумного человека с блестящим чувством юмора. Его творчество на сегодняшний день уже довольно подробно проанализировано музыковедами, но, говоря о театральности в фортепианном искусстве, необходимо обратить внимание на инструментальные произведения этого выдающегося композитора. К тому же с точки зрения театральности фортепианная музыка Прокофьева изучена недостаточно.

Фортепианная часть наследия Прокофьева впитала разнообразные признаки и атрибуты театральности. Подтверждение этого положения встречаем у такого исследователя фортепианного творчества композитора, как В. Дельсон: «Композитор показал богатые возможности музыки для этого инструмента на пути взаимовлияния жанров. Так, например, воздействие симфонической,

а особенно театральной музыки на фортепианную ни у кого не оказалось столь благотворно, как у Прокофьева; в то же время фортепианный жанр всецело сохранил свою инструментальную специфику» [6, с. 9]. Особенности его музыкально-театрального творчества аккумулировались и адаптировались в фортепианном творчестве.

Претворение театральности в фортепианной музыке Прокофьева включает в себя уникальную образную сферу, музыкальный язык, связь с другими видами искусства. Исследователи фортепианного творчества композитора находят у него разные группы образов. Очень яркими, театрально обогащенными, представляются две полярные образности – это сфера комического и сфера лирики, «гротесковая и лирическая», восходящие к традициям романтизма [3, с. 6].

Первая из них охватывает широкий диапазон красок: от легкой иронии, жизнерадостной шутки до претворения злого комизма. Скерцозность и гротеск в музыке не были открытием XX века. Однако саркастическая тема, злое осмеяние, заключающее в себе противостояние неким явлениям действительности, охватывающее чувства негодования, ненависти, отчаяния, обрело свое развитие в новом столетии. Искусство стремится выйти из своей сферы и посмотреть в донные неизведанные, прямо противоположные области. Так, рождались экспериментальные идеи исследования тишины: Скрябин со своим замыслом незвучащих хоров в его «Мистерии», «4°33» Дж. Кейджа. И, конечно, стали появляться образцы музыкального искусства из сферы ужасного, тем самым выдвинув «некрасивое» как эстетическую категорию.

В раннем фортепианном творчестве Прокофьева таковой является тема зла, включающая

в себя напряженный драматизм, эпатажность, токкатность. Абсолютную новизну несли его произведения из третьего и четвертого опусов: «Призрак», «Порыв», «Наваждение», и «Токката» (ор. 11). Саркастическая тема – одна из ярчайших образностей музыки Прокофьева, которая проникнута театральностью. Данная образная сфера, приемы игры, использованные в пьесах, впоследствии стали составной частью крупных форм (сонаты, концерты). На этом материале выработались определенные «шаблоны» для воплощения в музыкальном театре: разработка жанровых приемов токкаты реализовалась в ряде сценических произведений при изображении стремительных погонь, драматических схваток и столкновений враждующих сил. Так, в балетах «Ромео и Джульетта» и «Сказ о каменном цветке» завораживающая стихия ритма послужила для правдивой передачи сценических ситуаций.

Темой зла объединен и цикл из 5 пьес для фортепиано «Сарказмы» ор. 17, законченный композитором в 1914 году и имеющий интонационную, фактурную и образную связь с ранним опусом «Наваждение». Существуют образцы фортепианных миниатюр, исходящих из линии комического, близких по времени к прокофьевскому опусу. Известен пример А. Лядова «Гротеск», ор. 33, № 2 (1889), и его совсем небольшая пьеска, состоящая всего из шестнадцати тактов под названием «Гримаса», ор. 64, № 1 (1909–1910) (см. Приложение, пример 1). Она написана в тот же период, что и «Сарказмы», но по музыкальному языку очень далека от произведений Прокофьева с напевной темой и длинными выразительными фразами в романтическом стиле.

Более непосредственное предвосхищение цикла «Сарказмы» – пьеса А. Скрябина «Ирония», ор. 56, № 2 (см. Приложение, пример 2), со скачкообразным движением, рваной линией мелодического рельефа, отрывистым штрихом, написанная в 1908 году, незадолго до появления цикла Прокофьева.

Фортепианный цикл «Сарказмы», не имеющий определенной программности, вбирает в себя все группы образов, характерные для фортепианного творчества Прокофьева. Доминирующими являются экспрессивные остинатные темы, с резко контрастирующей динамикой, синкопами, ломаными мелодическими линиями и вы-

чурными ритмическими рисунками. Бурлящим построениям противопоставляются лирические разделы, смонтированные с ними, в пьесах № 1 и № 3. Образный контраст представляется темой *lamenterole* в «Сарказме» № 5, разворачивающемся по модели сцены сквозного развития. Существуют примеры, построенные не по типу экспрессивности – лиризм, а по принципу взаимодействия тематических образований (либо элементов музыкальной фактуры), за которыми закрепляется семантический смысл персонажа. Таковыми являются «Сарказмы» № 2 и № 4.

Надо сказать, что «Сарказмы» Прокофьева для времени их написания представляли собой «ужасную» и даже «неприличную», по мнению публики, музыку. Как видно из «Дневника» композитора, зрительская реакция была в основной массе своей негативная, вроде остроты его коллег, которые сказали, что следующий после «Сарказмов» опус ему надо назвать «Пять оскорблений действием» [8, с. 563]. Но тем не менее данная линия не была чем-то новым и произрастала из донныне существовавших музыкальных традиций. Исследователь С. Воленко усматривает связь тематизма «Сарказмов» с «типичными оборотами скерцозно-гротесковой музыки русских композиторов-классиков» [3, с. 13]. Примечательно, что выразительная сфера сочинения Прокофьева восходит к образности произведений музыкального театра прошлых лет – лейтмотивы Лешего из «Снегурочки», Кощей из «Кощей Бессмертного» Н. А. Римского-Корсакова, а также имеет интонационную близость с некоторыми темами из опер «Пиковая дама», «Мазепа» и балетов «Щелкунчик», «Лебединое озеро» П. И. Чайковского.

Тем не менее стиль «Сарказмов», вобравший в себя традиции музыкальной сатиры и гротеска XIX столетия, имеет разительное несходство с ними в своем новаторском музыкальном языке. Фортепианная фактура композиторов-романтиков была красочно обогащена искрометными пассажами, полновзвучными аккордами, охватывающими весь диапазон клавиатуры. В музыке того времени существовали свои особенности театральности, выраженные в рельефных линиях, драматургически построенных столкновениях и взаимодействии различных тем оркестрально звучащего рояля. У Прокофьева происходит пре-

дельная минимализация выразительных средств, отказ от колористически обогащенной фактуры. Все нацелено на конкретизацию характеристики персонажа, которая может заключаться лишь в одной интонации. Для прокофьевского композиторского письма имеют большое значение такие элементы музыкального языка, как интонация тритона, хроматическая гамма, ритмическая синкопа, остинатность.

Л. Е. Гаккель утверждает, что Прокофьев не мыслит, как пианист, старающийся сделать процесс звукоизвлечения нетрудным «перебором клавиш», а, напротив, «...обладал живым, объемным ощущением интонации, ощущением напряженного, вибрирующего интервала» [4, с. 200]. Таким образом, все в фактуре играет определенную роль, из чего рождается ««осязаемая» конкретность и действенность» [6, с. 9].

«Сарказмы» Прокофьева возникли не только на базе существующих традиций музыкального искусства, но и стали предпосылкой для появления его будущих образов музыкального театра. В. Дельсон замечает: «Из абстрактных образов “Сарказмов” впоследствии вырастут... вполне конкретные, реалистические образы тевтонских крестоносцев в “Александре Невском”, надменно чопорных рыцарей в “Ромео и Джульетте”, тупых и злых немецких оккупантов в “Семене Котко”, чванливых и нервно-издерганных наполеоновских завоевателей в “Войне и мире”» [6, с. 51]. Очевидна связь изломанных, чеканных линий «Сарказмов» с музыкальным материалом сценического воплощения зла в будущих оперно-балетных творениях Прокофьева. Примечательно и то, что хронологически близкой ко времени создания цикла «Сарказмы» была работа композитора над первой редакцией оперы «Игрок» по повести Ф. М. Достоевского.

Историческая картина мира начала XX века повлекла за собой возникновение одной из главных особенностей искусства этого времени – «поэтику обостренного контраста» [6, с. 65]. Тематические контрасты порой кажутся несовместимыми в одном произведении, тем более в инструментальной миниатюре. Это очень важная черта творческого мышления, которая может способствовать возникновению театральных ассоциаций в совокупности с другими показателями, такими как персонажность, диалогичность, музыкальное

«событие» или несколько «событий», выстроенных по логике подразумеваемого сюжета. Само по себе усиление, гипертрофированность почти зримых контрастов создает ощущение сценического действия с постоянной сменой декораций. Появляется, если воспользоваться терминологией В. П. Бобровского, «зримая интонационность», из структурирования которой формируется «вне-текстовый инвариант» [2, с. 92], провоцирующий ассоциации с театральным действием. Естественно, эти «зримые» интонационные противопоставления на уровне фраз и мотивов подкрепляются другими средствами музыкального языка.

Динамические «всплески», акцентирующие интонационно-тематические контрасты, весьма характерны, прежде всего, для экспрессивной токатной линии творчества композитора. Это прослеживается в некоторых пьесах цикла «Сарказмы». Так, в «Сарказме» № 1 встречаются гиперболизированные динамические градации от *ff* к *pp* в рамках одного такта (см. Приложение, примеры 3, 4), и даже переход от *ff* к *p* в небольшой фигурации четырех шестнадцатых.

Это же наблюдается в «ударной» теме «Сарказма» № 3 (см. Приложение, пример 5).

Музыкальная ткань «Сарказма» № 4 состоит из двух взаимодействующих элементов: выразительной аккомпанирующей группы, представляющей череду тяжеловесных аккордов со смещенной долей и причудливой «изломанной» темы, неистово звучащей в верхнем регистре (см. Приложение, пример 6). Надо сказать, что они не образуют образный контраст между собой: в первом разделе оба написаны в нюансе *ff*, объединены общим термином *Smanioso*, требующим бурного исполнения, в конце (при появлении темы тридцать вторых) стоит общий нюанс *pp*. Пьеса построена по принципу «обостренного контраста»: фактурного, динамического, регистрового. Особую зрелищность придают найденные Прокофьевым звуковые эффекты.

Второй раздел простой трехчастной формы с сокращенной истаивающей репризой «Сарказма» № 4 *Poco piu sostenuto* образуется из аккомпанирующего звена, которое переносится в нижний регистр в нюанс *fff*, от этого звучащий еще более экспрессивнее и тяжелее (см. Приложение, пример 7). Здесь вновь главным принципом развития выступает контраст. Резкие динамические

переходы (*dim. subito*) в пределах одного такта с неизменного *fff* на *pp*, а затем обратно, образуют главную структурную канву раздела.

В репризе два раза повторяющаяся тема тридцать вторых преобразуется в совершенно иной характер (см. Приложение, пример 8). Восходящее движение, достигающее четвертой октавы (во втором проведении) в нюансе *ppp*, придает ей черты фантазийности, волшебности, эфемерности. Неизменно повторяющийся аккомпанемент на *una corda* вторит на *pp*.

Данный раздел пьесы оказывает завораживающее воздействие на слушателя. Необыкновенный акустический эффект достигается с помощью пространственного разброса музыкальной фактуры: задействованы крайние регистры, а середина остается незвучащей. Эта звукорежиссерская находка еще больше акцентирует театральность фортепианного искусства Прокофьева. В пьесе встречаются различные резкие сопоставления. Особенно сильным средством театрализации становится здесь прием трансформации тематизма, использованный композитором. Активная, неистовая, бурлящая тема первого раздела в репризе преобразуется в совершенно другую – легкую, невесомую, неземную: капризные изгибы ее мелодического рельефа растворяются и замирают на фоне оstinato минорного трезвучия *des*. Такая трансформация, сквозным развитием проходящая через всю пьесу, ассоциируется с изменением характера героя театральной пьесы, прошедшего через тяжелые испытания и оказавшегося по ту сторону его земной жизни.

Характерной чертой прокофьевского фортепианного творчества является сплошная тематизация музыкальной ткани, усиление экспозиционности и сжатие зоны развития материала – новые образы сменяют друг друга, а пассажи общих форм движения и орнаментики украшающего типа отсутствуют. Дельсон назвал это «иконденсированным лаконизмом» [6, с. 18], направленным на сосредоточение композитора на глобальных проблемах, не затрагивающих частности. Н. Савкина отмечает своеобразие композиторского письма Прокофьева «в краткости, чеканной законченности» [10, с. 7]. Подобная лапидарность фактуры способствует воплощению музыкальных «персонажей» будто бы в увеличенном размере – наподобие крупного плана в кадре

фильма. Гиперболизация с помощью изъятия из фактуры всего лишнего, благодаря чему «актеры» становятся «излишне заметны» [9, с. 133], является особенностью фортепианного искусства некоторых композиторов XX века, на чье творчество особое влияние оказал театр.

Предельная детализация музыкальной фактуры дает возможность закрепить за тематическими образованиями или отдельными фигурациями определенный композиционный смысл, персонализируя их. Для сохранения своей репрезентативности они остаются, как правило, неизменными или подвергаются фактурной динамизации. Монтажно скрепленные, они чередуются между собой. Описывая характерные для Прокофьева «мотивы-обобщения», Е. Долинская замечает: «Заклоченная в них кинетическая энергия... обладает предельной, по-театральному зримой, выразительностью» [7, с. 291].

Персонафикацию следует дифференцировать по типу тематизма. Если произведение состоит из чередования относительно законченных музыкальных тем (всегда непротяженных, лаконично представленных), то это делает их более объективными и позволяет говорить о них, как о событии, которое сменяется другим. Аналогично и в оперном творчестве Прокофьев всегда стремился к преодолению статичности, избегал сольных, «красочных» номеров, старался сохранять динамику действенного развития сюжета. Е. Долинская отмечает: «Будь то опера, симфония или сюита – развитие осуществляется через острые театрально-внезапные контрасты. Эффект показа и столкновения образов (а не только их интенсивное развитие) определяет трансформацию тематизма и драматургическую логику композиции» [7, с. 283]. Так и в фортепианном творчестве одна тема-событие мгновенно сменяется другой.

Иллюстрацией этого положения может служить «Сарказм» № 1, написанный в форме рондо с пропуском третьего рефрена и с чертами концентричности. Только одно первое предложение достаточно лаконичного рефрена (4+8+10 тт.) здесь содержит 4 тематических элемента, которые далее преобразуются в самостоятельные контрастирующие построения. Первый элемент (см. Приложение, пример 9) – оstinatный, октавно-тритоновый (тт. 1–4) – впоследствии проявляется в ладово-гармонической основе темы

первого эпизода (см. Приложение, пример 10), с лидийским тритоном в мелодии верхнего и среднего голосов (восходящая лидийская гамма от звука *as*) и октавными ходами в ее развитии (тт. 23–38). Впоследствии в конце произведения данный элемент фактурно динамизирован, но основа остается неизменной (см. Приложение, пример 11).

Второе тематическое образование – нисходящий ход *as-f-des-b* (тт. 5–6) штрихом *marcato* (см. Приложение, пример 12), интонационно искаженный при повторении во втором предложении: *cis-a-d-h* (тт. 13–14). Здесь в аккомпанементе опорным интервалом становится большая септима, которая очерчивает структуру аккордов. Еще большую терпкость гармонии сообщает чередование аккорда терцовой (*c-g-h*) и квартовой структуры (*c-f-h*) и присутствие *ув. 4* в последнем. Этот фактурно-гармонический комплекс можно считать третьим элементом, который вырастает в значительное тематическое образование уже в расширении второго предложения рефрена (тт. 19–22) (см. Приложение, пример 13). В четвертом элементе эта остиная фактура аккомпанемента сохраняется.

Четвертый элемент представляет собой нисходящий ход шестнадцатых, в двукратном проекционном уменьшении повторяющий рельеф второго элемента, и «издевательское» трелеобразное кружение секстолей, которые повторяются три раза с выходом в нисходящий скачок, каждый раз поднимаясь по полутонам вверх (см. Приложение, пример 14).

В результате соединения перечисленных элементов образуется внутриконтрастный облик темы рефрена, которая сама по себе уже представляет целый мир гротескно-иронических эмоций: от легкой усмешки до откровенных кривляний. Можно только вообразить, где же разворачивается этот «некрасивый» эпизод по типу «раскадровки в “длинном кадре”» [5, с. 40] – на театральной сцене или на сцене под названием «жизнь». Контрасты в теме рефрена проявляются и на мотивном уровне в виде череды коротких ходов и мелодических фигураций, то разбросанных по регистрам, то «топчущихся» на месте; и на гармоническом уровне, когда при отчетливой опоре на тонический центр «с» создается ощущение то политональности, то атональности вообще. Весьма прихотливый ритмический рису-

нок становится главным средством создания контрастов – это, собственно, свойственно Прокофьеву в целом: ровные четверти и восьмые вдруг перебиваются секстолями, а во втором предложении добавляются синкопы в аккордовой фактуре аккомпанемента, что существенно динамизирует звучание темы. Немаловажными для прокофьевского мира театрализованных образов становятся средства динамики, нюансировки и артикуляции – их разнообразие в коротком фрагменте произведения впечатляет.

Тема первого эпизода, которая повторяется и в третьем, представляет собой иную образную сферу – тему «самоуглубленности и мягкого лиризма» [6, с. 5], которая занимала значимое место в творчестве композитора (см. Приложение, пример 10). Но и здесь усматривается «отказ от пассажной воды» [6, с. 18]. Музыке Прокофьева всегда присуща стихия движения и действия. Ему не свойственен субъективизм, и даже лирические моменты не лишены обобщенности. Б. Асафьев утверждает, что творчество Прокофьева пронизано волевым началом, которое в фортепианной миниатюре проявляется «в детальной графике, в гравюрном рельефе» [1, с. 104]. Его произведения очень эмоциональны, но уникально то, что они лишены чувственности, переживаний человека. Это свойство еще более приближает их к репрезентативности театрального искусства.

В теме первого эпизода (тт. 23–38, тт. 73–88) «Сарказма» № 1 такая отстраненность достигается за счет отсутствия яркой мелодической линии и переплетающихся между собой отдельных фигурационных элементов. По-прежнему велика роль синкопы: на основе восходящего поступенного хода возникает вторая линия отдельных звуков, запаздывающих на одну восьмую, образуя тритоновые сочетания с последующим разрешением в партии правой руки. Смещение сильной доли происходит и в аккомпанементе с помощью заливочной второй доли. Третьим звеном темы являются октавные скачки вверх, начинающиеся из-за такта. Многоэлементность тематических образований, перенос опорных долей дает лирической образности Прокофьева ощущение тягучести, эфемерности, фантазийности.

Второй эпизод (тт. 57–88) содержит внутренние контрасты и неожиданные повороты в развитии: нарочитые «кривляния» сменяются пере-

дразниванием и притворной грустью. Здесь можно обнаружить два тематических образования. Эпизод начинается с новой темы (см. Приложение, пример 3), с жестким органическим пунктом в виде секунд (*d-e*), расслаивающих альтовый голос фактуры, и внезапной сменой динамики на каждые полтакта. Далее появляется музыкальный материал, напоминающий тематизм рефрена (тт. 66–73). Однако это уже иной оттенок иронии, представленный в музыке форшлагами и синкопами. Новым контрастом становится повторение лирической темы первого эпизода.

Иной тип музыкального развертывания произведения проявляется в детализации фактуры, когда персонифицируются отдельные фигурации, гармонические обороты и т. д. Чередясь между собой, вступая во взаимодействие, они уже более субъективированы, и в таком случае возможно говорить о теме-персонаже. Примером здесь может служить «Сарказм» № 2 (см. Приложение, пример 15), где представлены два «героя», за каждым из которых будто бы закреплен свой эпитет: первый представляет собой микротему *secco*, второй – микротему *feroce*. Музыкальный материал первого состоит из комбинации экзотических нонаккордов, выписанных на штрихе *staccato*, оттого звучащих очень сухо, колко, остро, чему и соответствует выбранный итальянский термин.

Вторая тема-образ состоит из «уточненно-диких», изломанно-дерзостных всплесков» [6, с. 52]. Это – краткая фактурно-фигурационная формула, занимающая всего лишь один такт, искрометно звучащая в нюансе *p*. Вновь велика роль смещения ритмической опоры, тема врывается не с первой доли и располагается на стыке двух тактов. Выделение данного пассажа как самостоятельного «персонажа» в музыкальной фактуре происходит с помощью замирающей, зависающей в воздухе микротемы *secco* в конце с последующим «всплеском» на *a tempo* микротемы *feroce*. Второй элемент темы *secco* выражен в последовательности интервалов в нижнем регистре, ритмически и по штрихам дублирующий первый. Второй элемент темы *feroce* теперь имеет восходящее движение к звуку *ces* через нисходящий скачок на чистую квинту. Затем данный «диалог» двух «персонажей» повторяется: первая его часть повышается на один тон, а вторая на полтона.

Во втором разделе «Сарказма» *Piu mosso* элементы микротем *secco* и *feroce* расширены через увеличение их объема, но качественно остаются неизменными. Чередясь между собой, они представляют «спор» двух образов, достигающий кульминации к последним тактам произведения (*fff*), внезапно оборвавшийся на резко появившейся из трели нисходящей секунде (см. Приложение, пример 16).

Е. Долинская говорит о «финалоцентристской нацеленности крупных сочинений» [7, с. 80] как об особо важном параметре театральной эстетики Прокофьева. Это означает то, что сюжетное развертывание действия становится все более интенсивным к концу произведения, где и достигаются главные кульминации. Данную тенденцию можно наблюдать и в некоторых «Сарказмах». В частности, очень ярким является пример «Сарказма» № 2, приведенный выше. Это же можно услышать и в «Сарказме» № 1 (в конце фактурно динамизированная тема вступления достигает нюанса *ff*), и в «Сарказме» № 3 (в третьей части основная, «бурлящая» тема проводится в октавном расположении и на *fff*).

Большую роль играют выписанные Прокофьевым в нотном тексте комментарии для исполнителей. Среди них можно выделить использованные композитором термины, имеющие преувеличенный характер, гиперболизирующие нужное состояние. Так, в «Сарказме» № 1 встречается приписка *con gran effeto* («с большим эффектом») на стыке тем, в «Сарказме» № 5 встречается похожая сноска *con grand espressione* («с великим выражением»). Часто встречающийся термин *precipitato* («торопливый») в разных формах и комбинациях характеризует бурлящую токкатную образную сферу пьес. Значение этого слова усиливается с использованием приставленного наречия *molto precipitato* («Сарказм» № 2), добавленного эпитета *Allegro precipitato* («Сарказм» № 3), возведения в превосходную степень *Precipitosissimo* («Сарказм» № 5). В цикле «Сарказмы» Прокофьева можно выделить отдельную «ламентозную» сферу. Своеобразные эпитеты, применяемые композитором, придают этим разделам образную конкретность и действенность. Раздел *singhiozzando* («всхлипывающий») в «Сарказме» № 3 по принципу монтажа врывается в общее музыкальное «действие». «Рыдание»

осязасемо передано музыкальными средствами (см. Приложение, пример 17).

Мелодическая линия «всхлипываний», входящих на относительно слабые доли такта (вторую и четвертую), представляет собой две нисходящие цепочки *e-d-c-h* и *d-c-h-a*. Первое проведение обоих ходов на *ff* с динамическими волнами в каждом звене цепи. Группировки шестнадцатых нот не объединены лигой – это обязывает исполнителя быть предельно точным в игре, где каждый звук имеет значение и нет возможности заретушировать данные переборы педалью. Композитором выписана и общая динамическая линия, стремящаяся к затиханию (*diminuendo*). «Успокоение» происходит благодаря замедлению движения (теперь вместо шестнадцатых выписаны восьмые). Предельно точная детальная работа композитора с динамикой объясняется тяготением к более конкретной, но театрально условной реализации образа плача, страдания.

В заключение можно сделать ряд некоторых выводов.

1. Интеграция театральных атрибутов, знаков, символов наблюдается в фортепианных миниатюрах Прокофьева, прямо не связанных с его сценическими произведениями. Театральность органично свойственна его инструментальной музыке разных жанров и в основном проявляется через интрамузыкальные средства выразительности. Прокофьеву даже не требуется конкретизация музыкального события или персонажа с помощью привлечения программных названий каждой пьесы. Сама его музыка «визуальна», пронизана «зримой интонационностью» [2, с. 92] в предель-

ной детализации каждого элемента музыкальной ткани.

2. Эффекты театрализации фортепианной музыки Прокофьева во многом обусловлены формообразованием его произведений, обогащенным немзыкальными средствами и приемами, пришедшими из театра и кинематографа (вспомним работу композитора с С. Эйзенштейном), которые преобразуют классические музыкальные структуры. Среди них эффекты быстрой смены декораций и повороты развития мизансцен, принципы монтажа, способного резко переключить внимание на новый кадр-эпизод. Отсюда смещение функций в сторону приоритета экспозиционности и многотемности. В фортепианных пьесах Прокофьева даже можно ощутить стремление композитора, подобно режиссеру и оператору фильма, к делению условного пространства на крупный, средний и общий планы, для того чтобы высветить определенную деталь или растворить ее в фоновом звучании.

Такой новый тип театральности фортепианной музыки, преобразованный влиянием не только театра, но и кинематографа, более прицельно направленный, дал толчок для последующего развития этой тенденции в творчестве композиторов XX века. С. Прокофьев открыл плеяду отечественных композиторов, в искусстве которых музыкальный театр занимал значимое место и оказывал влияние на их инструментальное творчество. Он наметил некоторые тенденции, претворяющие театральные атрибуты и приемы, в своих фортепианных опусах, не преднамеренно, а именно потому, что иначе мыслить не мог.

Литература

1. Асафьев Б. В. О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – 200 с.
2. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. – М.: КомКнига, 2008. – Вып. 2. – 304 с.
3. Воленко С. Д. Музыкальные прообразы в раннем фортепианном творчестве С. С. Прокофьева: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 1990. – 25 с.
4. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. – Л.: Совет. композитор, 1990. – 286 с.
5. Гончаренко С. С. Техника монтажной композиции в вузовском курсе «Оперная драматургия» // Музыкальное образование и наука: преемственность традиции и перспективы развития: междунар. науч.-практ. конф. – Астана, 2008. – С. 38–46.
6. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М.: Совет. композитор, 1973. – 287 с.
7. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. – М.: Композитор, 2012. – 376 с.
8. Прокофьев С. С. Дневник (1907–1918). – Париж: DIAKOM, 2002. – 787 с.
9. Роллан Р. Собрание музыкально-исторических сочинений: в 9 т. – М.: Правда, 1983. – Т. 7. – 338 с.
10. Савкина Н. П. Сергей Сергеевич Прокофьев. – М.: Музыка, 1982. – 144 с.

References

1. Asafyev B.V. *O muzyke XX veka [On the music of the 20th century]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1982. 200 p. (In Russ.).
2. Bobrovskiy V.P. *Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya [Thematism as a factor in musical thinking]*. Moscow, KomKniga Publ., 2008, vol. 2. 304 p. (In Russ.).
3. Volenko S.D. *Muzykal'nye proobrazy v rannem fortepiannom tvorchestve S.S. Prokofyeva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Musical prototypes in the early piano work of S.S. Prokofiev. Author abstract of diss. PhD in Art History]*. Moscow, 1990. 25 p. (In Russ.).
4. Gakkel L.E. *Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki [Piano Music of the 20th Century: Essays]*. Leningrad, Sovet. Kompozitor Publ., 1990. 286 p. (In Russ.).
5. Goncharenko S.S. *Tekhnika montazhnoy kompozitsii v vuzovskom kurse "Opernaya dramaturgiya" [Technique of montage composition in the university course "Opera Dramaturgy"]*. *Muzykal'noe obrazovanie i nauka: preemstvennost' traditsii i perspektivy razvitiya: mezhdunar. nauch.-prakt. konf. [Music Education and Science: Continuity of Tradition and Prospects for Development. international scientific and practical conference]*. Astana, 2008, pp. 38-46. (In Russ.).
6. Delson V.Yu. *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokofyeva [Piano creativity and pianism of Prokofiev]*. Moscow, Sovet. Kompozitor Publ., 1973. 287 p. (In Russ.).
7. Dolinskaya E.B. *Teatr Prokofyeva. Issledovatel'skie ocherki [Prokofiev Theatre. Research essays]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2012. 376 p. (In Russ.).
8. Prokofyev S.S. *Dnevnik (1907–1918) [Diary (1907–1918)]*. Paris, DIAKOM Publ., 2002. 787 p. (In Russ.).
9. Rollan R. *Sobranie muzykal'no-istoricheskikh sochineniy: v 9 t. [Collection of musical and historical works. In 9 volumes]*. Moscow, Pravda Publ., 1983, vol. 7. 338 p. (In Russ.).
10. Savkina N.P. *Sergey Sergeevich Prokofyev [Sergei Sergeevich Prokofiev]*. Moscow, Muzyka Publ., 1982. 144 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

The image displays a musical score for a piece titled "Burlando" with a tempo marking of $\text{♩} = 116$. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system begins with measure 1, marked with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) and a ritardando (*rit.*) marking. The second system starts at measure 5, marked "a tempo", and includes a piano (*p*) dynamic, a crescendo (*cresc.*), and a ritardando (*rit.*) marking. The third system starts at measure 11, also marked "a tempo", and includes a piano (*p*) dynamic, a crescendo (*cresc.*), and a ritardando (*rit.*) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 2

31

Vivo, scherzoso

p leggiero

Op. 56 Nr. 2

poco rit. a tempo

b.m.s.

Пример 3

pp ff pp ff pp mp pp ff pp ff

senza Ped.

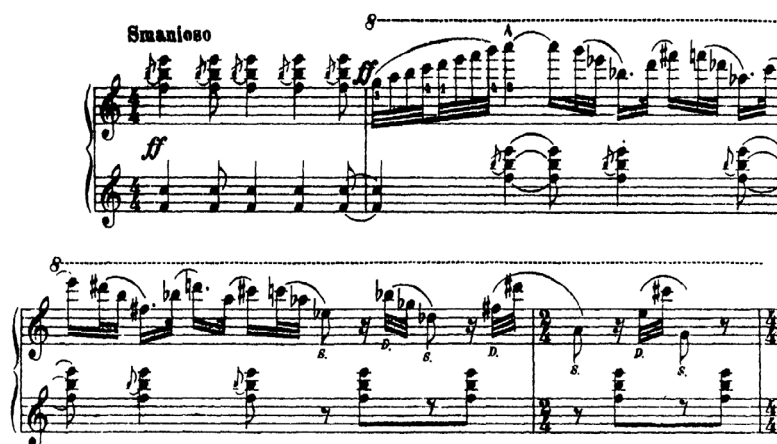
Пример 4

ff ff

Пример 5

ff pp

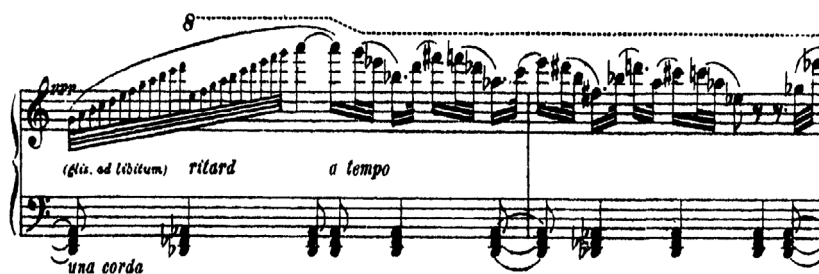
Пример 6



Пример 7



Пример 8



Пример 9



Пример 10



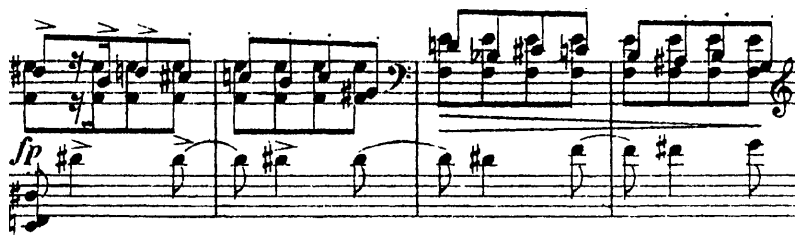
Пример 11



Пример 12



Пример 13



Пример 14



Пример 15



Пример 16





УДК 781.9

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-118-125

ПОСТИЖЕНИЕ ТИШИНЫ: О СИМФОНИЯХ ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ

Некрасова Инна Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки, Астраханская государственная консерватория (г. Астрахань, РФ). E-mail: inna_nekrasova@mail.ru

Статья посвящена исследованию симфоний Галины Уствольской – композитора, чье творчество представляет самобытное явление отечественной музыкальной культуры второй половины XX века. Внимание автора статьи фокусируется на анализе образно-драматургических функций тишины в художественном пространстве зрелых произведений композитора, написанных в период с 1979 по 1990 год. Как известно, в 70–90-х годах XX века активизировался интерес композиторов к использованию смыслового потенциала тишины, паузы, приема умолчания. В связи с этим видится актуальным дополнить представления о развитии музыкальной поэтики тишины наблюдениями над творчеством крупного представителя отечественной композиторской школы.

Целью статьи является раскрытие специфических особенностей поэтики тишины в музыке, которая воплощает напряженную внутреннюю работу и полна экстремально жестких звучаний. Анализ позволил выявить важную роль тишины в содержательном и драматургическом аспектах, ее значимость в становлении симфонической концепции, которая определяется духовными поисками композитора. В процессе исследования были установлены общие для всех симфоний приемы поэтики тишины, реализуемые на уровне тематизма, ладовой специфики, тембровых решений, громкостно-динамического профиля и т. д. Несмотря на различие выявленных смысловых модусов, тишина выступает как знаменатель логико-смыслового единства, «стержень», пронизывающий все компоненты сочинения, прида-

ющий смысл и значение целому. Все это дает возможность рассматривать симфонии Уствольской как единый цикл, реализующий сквозную идею творчества композитора – постижение тишины.

Ключевые слова: музыка XX века, жанр симфонии, музыкальная семантика, поэтика тишины.

COMPREHENSION OF SILENCE: ABOUT GALINA USTVOLSKAYA'S SYMPHONY

Nekrasova Inna Mikhaylovna, PhD in Art History, Professor of Department of Theory and History of Music, Astrakhan State Conservatory (Astrakhan, Russian Federation). E-mail: inna_nekrasova@mail.ru

The article is devoted to the study of the symphonies of Galina Ustvol'skaya, a composer whose work represents an original phenomenon of the national musical culture of the second half of the 20th century. The attention of the author of the article is focused on the analysis of the figurative and dramatic functions of silence in the artistic space of the mature works of the composer, written in the period from 1979 to 1990. As you know, in the 70s-90s of the 20th century, composers became more interested in using the semantic potential of silence, pause, method of silence. In this regard, it seems relevant to supplement the ideas about the development of the musical poetics of silence with observations on the work of a major representative of the Russian composer school.

The purpose of the article is to reveal the specific features of the poetics of silence in music, which embodies intense inner work and is full of extremely harsh sounds. The analysis made it possible to reveal the important role of silence in the content and dramatic aspects, its significance in the development of the symphonic concept, which is determined by the spiritual search of the composer. In the process of research, the techniques of the poetics of silence, common to all symphonies, were established, implemented at the level of thematic, modal specifics, timbre solutions, loudness-dynamic profile, etc.

Despite the difference in the identified semantic modes, silence acts as a denominator of logical and semantic unity, a *core* that permeates all components of the composition, giving meaning and meaning to the whole. All this makes it possible to consider Ustvol'skaya's symphonies as a single cycle that implements the cross-cutting idea of the composer's work – the comprehension of silence.

Keywords: music of the 20th century, symphony genre, musical semantics, poetics of silence.

В нашем полном притворства и ложного пафоса суетном мире нет, кажется, ничего важнее тишины, внутренней чистоты, духовного целомудрия. Но достигается такая тишина трудно, «в болезненной сердечной муке», по выражению Ж. Батая [2].

Постигание именно такой, выстраданной, мучительно обретаемой тишины представляется, на наш взгляд, одним из наиболее точных определений смысла симфонического творчества Галины Уствольской. На первый взгляд, такая связь кажется не просто неочевидной, но в некотором смысле парадоксальной: симфонии Уствольской отличает экстремальный динамический диапазон, длительные зоны мощного ладоинтонационного напряжения, использование резких диссонантных созвучий.

Вероятно, очень обособленный образ жизни композитора, ее внутренняя отрешенность от мирского оказали воздействие на творчество. Сосредоточение сознания внутри себя, своей духовной жизни, почти аскетичная замкнутость, глубинное одиночество отшельника в поисках истины, и – в награду – обретение той самой тишины, душевной благости и света – таково содержание симфонических опусов Уствольской. Эти симфонии (за исключением Первой, которая очень отличается от четырех последующих и стоит несколько особняком в творчестве композитора) можно назвать «Симфонии-молитвы». Подобные ассоциации с молитвой возникают не только благодаря обращению композитора к религиозным текстам – автор приближает действо своих произведений к особому ритуалу, в котором объеди-

няются музыка, слово, исполнительский жест. В симфониях предстает вечное внутреннее рождение света из тьмы, разыгрывается мистерия души. Этому мучительному пути взыскующей души созвучны, кажется, слова молитвы Силуана Афонского: «Скучает душа моя о Господе, и слезно ищю Его... Следы Твои благоухают в душе моей, но Тебя нет, и скучает душа моя по Тебе, и сердце мое уныло и болит, и ничто более не веселит меня...».

Чередование напряженных разделов, наполненных агрессивными диссонантными звучаниями и мощной громкостной динамикой, с моментами рассеивания энергии, затихания активности можно уподобить ступеням молитвенного продвижения, духовного восхождения. Это качество музыкального процесса в симфониях Уствольской образует довольно специфическую «ступенчатую» драматургию, воплощающую движение от смятения и хаоса – к покою и гармонии.

Пример такого драматургического ступенчатого развертывания явлен уже во Второй симфонии «Истинная, Вечная благодать» (1979). Круг образов и средств выразительности этого произведения будет в целом характерен и для других симфоний композитора. Примечательно также, что в трех своих симфониях – Второй, Третьей и Четвертой – Уствольская неизменно обращается к текстам Германа Расслабленного, средневекового монаха, который прославился не только своей благочестивой мученической жизнью, но был также известен как ученый, поэт и музыкант.

Действительно, образное развитие Второй симфонии вызывает ассоциации с восхождением по ступеням духовной лестницы, вершиной которой является достижение финальной тишины, покоя. Специфика внутренних закономерностей музыкального процесса Второй симфонии определена уже в развертывании начального этапа произведения. Представляется целесообразным рассмотреть его более пристально, ибо он задает алгоритм развития целого.

Прежде всего обратим внимание на использование приема яркого темброво-динамического контраста: безудержное буйство солирующего рояля, удары пианиста на фортиссимо кулаком по клавиатуре, с одной стороны, уравновешивает замкнутая мелодическая последовательность

на пиано у группы духовых ($g - a - b - as - g$), с другой. В этом сопоставлении солиста и оркестра, различных громкостно-динамических характеристик, типов фактуры отражен главный конфликт всей Симфонии, выражающийся в противоречии между неистовым – через отрицание – внутренним стремлением, неудовлетворенностью, мучительной борьбой и неизменным, лежащим вне пределов человеческой сущности, покоем, воплощенным символически в этой интонационной попевке-круговороте – от истока g к его возврату. Тембровое сопоставление, как отмечалось, подчеркнуто и ярким сопоставлением громкостной динамики: примиряющее пианиссимо у группы духовых уравнивает, «утишает» агрессивное фортиссимо рояля. Первый этап развития оканчивается долгой паузой всего оркестра, а далее, после напряженного молчания вступает человеческий голос. Троекратный гортанный возглас в партии солиста, рождающийся в полной тишине, страшен. Он подобен голосу брошенного человека, испуганной заблудшей души. Тоска, слышимая в этом страшном одиноком зове, есть следствие дерзкого «бунта» рояля. В Симфонии голоса человека и рояля составляют единое целое, отражают две неразрывные ипостаси не смиренной человеческой души: всеотвергающую гордыню и беспомощную обреченность.

Следующая фаза развития Симфонии строится по модели первого раздела. Здесь также процесс активного нагнетания напряжения, усиления и уплотнения звучности вновь прерывается вступлением человеческого голоса. Кульминации предшествует долгая остановка, осмысление, напряженное ожидание (ремарка в партитуре – *lunga*). Далее следуют двенадцать – не случайное число – звеньев имитации на пределе звучности и *tutti* у всего оркестра, которые переходят в неистовое скандирование малой секунды $g - as$. Этот острый, как гвозди, интервал звучит в экстремальном динамическом варианте, практически за пределами допустимого – в партитуре Уствольская указывает пятикратное (!) форте. После этой звуковой агрессии, отдаленно на пианиссимо, словно в изнеможении, доносится слабый человеческий голос. И вновь – тишина, искупительное молчание, возвращающее внутреннее равновесие.

Обретенный равновесный покой утверждается в последнем разделе произведения, длящемся по времени почти половину всей продолжительности Второй симфонии. Звуковая аура тишины воплощена здесь достаточно традиционно: мелодекламация солиста, базирующаяся на интонациях попевки-круга из начального раздела Симфонии, звучит на фоне приглушенной педали гобоев и раскачивающейся терцовой интонации тубы. Дальнейшее постепенное выключение оркестровых голосов приводит в последних тактах Симфонии к растворению звучания в тишайшем ансамбле флейты пикколо, рояля и солиста (см. Приложение, пример 1). Подобно просветлению в молитве, осмысленное, выстраданное просветление финала Симфонии являет итог мучительной духовной эволюции, мистерии души, прошедшей путь от взыскающего крика – к преображению.

Специфика симфонического мышления Г. Уствольской, связь поэтики ее симфонии с образом молитвы проявляется не только на драматургическом уровне. Исследователи творчества композитора не раз указывали на очень характерные для нее черты стиля, обращенные, скорее, не к современности, а к давней традиции. Среди таковых, к примеру, можно отметить использование принципиального неодноголосия [1, с. 243], вызывающего ассоциации с общинным пением, стремление к актуальной для 1970–1990-х «новой простоте», обращение к моноинтонационности и очень специфической архаичной гипердиатонике [8, с. 89]. Весьма необычен метод организации пространственно-временных характеристик музыки Уствольской. Композитор, в частности, нередко избегает традиционного деления на такты, переходя от качественной метрики к более архаичной количественной. Каждый звук-доля, эмансипируясь, наделяется большей значимостью, уплотняет время и пространство. Кроме того, подобный архаичный принцип метроритмической организации наиболее адекватен содержанию симфоний, преломлению в них средневекового молитвенного слова. Вневременной характер деактивизированного метроритма «выключает» привычное течение музыкального времени новоевропейской метрики, подчеркивая эфиральные свойства музыки.

Многие моменты музыкального развития в симфониях Уствольской отличает ощущение вечно движущегося покоя, непрекращающейся внутренней работы при внешне мало заметных изменениях. Подобное ощущение вызывает ассоциации с «умной молитвой» исихастов. Влияние «умного делания», «невидимой брани» исихазма как крайней степени внешней неподвижности в сочетании с напряженной внутренней работой очень ярко проявляется в поэтике Четвертой симфонии «Молитва» (1987). Медитативно-созерцательный характер этой музыки выражен «в завораживающем погружении в цепи повторов, в бесконечность, в своеобразном выключении из реального времени, в его дематериализации» [6, с. 107]. Автор концентрирует здесь ряд характерных приемов, рождающих ощущение дления неизменного состояния молитвенного созерцания. В этой симфонической «Молитве» воплотилась характерная для произведений Уствольской тенденция к специфическим, не типичным для жанра симфонии камерным составам, тенденция к пространственно-временному сжатию, моноинтонационности. Квартет исполнителей (контральто, труба, фортепиано и тамтам), крайняя сжатость масштабов произведения (всего 98 тактов), повторение неизменных интонационных оборотов, бесстрастная ровность развития выводят эту Симфонию за привычные рамки жанра. Собственно, слово «симфония» здесь не означает произведение для симфонического оркестра, но выступает в своем исконном значении – со-звучие, песнь Творцу и Творению.

Символическая бесконечность круга проявлена на уровне формообразования и музыкального времени Четвертой симфонии. Статичный характер композиции «Молитвы» определен несколькими факторами, среди которых – возврат начального музыкального материала в репризе, многократный повтор трех основных звукокомплексов: восходящей квартовосекундовой попевки, уравновешивающего ее тетрахорда в нисходящем направлении и размашистой интервальной последовательности $a - d - a - B - d$. Каждому слову средневековой молитвы в партии контральто вторят, как эхо, инструментальные голоса. Эта имитация подобна зеркальному отражению на-

стоящего в будущем, времени в вечности. В отличие от двух предыдущих симфоний, наполненных острыми конфликтами, сменой контрастных эпизодов, эта подобна новой, более высокой ступени духовной лестницы, на которой подвижнику, преуспевшему в молитвенном делании, посылается особое состояние ума, открывается дар постижения тишины, которая есть «мысленная высота, цвету небесному подобная» [5, с. 277].

Поэтика анализируемых произведений немыслима вне рассмотрения поэтики тишины, функции которой здесь очень разнообразны. Прежде всего, укажем на важную образно-драматургическую роль тишины, которая является одним из персонажей ритуального действия симфоний, ее семантические градации множественны: напряженное молчание, тишина изнеможения, тишина-благодать. Наряду с семантикой, не менее важна функция тишины в музыкальном синтаксисе произведений: паузы отграничивают контрастные разделы симфоний, обеспечивают комплементарность в диалогах солиста и оркестра, служат своеобразной «тоникой» в финалах.

Несмотря на индивидуальный облик каждой симфонии, следует отметить черты присущей им стилистической общности, позволяющей говорить о цельности симфонической концепции Уствольской. Все симфонии можно рассмотреть как некий симфонический макроцикл, в котором композитор сохраняет религиозные идеалы, провозглашенные в начале своего пути: Истина, Вечность, Благодать. В симфоническом макроцикле Уствольской прослеживается единая линия драматургического развития. Так, открывающая макроцикл религиозных симфоний Вторая очень конфликтна, полна внутренних противоречий, в ней значительное место занимают темные деструктивные образы. Третья симфония «Иисусе Мессия, спаси нас!» (1983), наследующая апокалиптические образы Второй, в большей степени уравновешенна, в том числе и в структурном отношении: развитие в ней организовано по принципу своеобразной трехчастной репризной формы. В среднем разделе произведения звучание обретает просветленный характер. Попытка преодоления трагизма в полной мере реализуется в Четвертой симфонии, в которой прочно воцаря-

ется гармония, обретается искомый покой. Ступени духовной эволюции, изживание конфликтности, преодоление тьмы символически выражены в последовательном сокращении масштабов симфоний – от Второй к Четвертой. Пятая симфония «Amen» (1990) является не только финальным этапом развития музыкальной мистерии, но и итогом всего творческого пути композитора. Ее отличает сосредоточенность, возвышенная строгость звучания, в этом произведении композитор «обретает смирение и мудрость» [4, с. 7]. Принцип рефренности, действующий на разных уровнях композиции Пятой симфонии, воплощает, по наблюдению Г. В. Григорьевой, «с одной стороны, символ вечного движения, возобновления и неумирания, а с другой стороны, неизбежность человеческого порыва к Божественному свету» [4, с. 6].

Идея духовного преображения становится центральной идеей симфонизма Уствольской. К общим приемам симфонического метода композитора можно отнести внимание к музыкальной символике, тембровую персонификацию, ритуальную синтетичность действия, прием изживания звучания в финале, своеобразный уход в тишину. Во всех своих симфониях автор обращается к молитвенному слову, не нарушающему тишину, но воплощающему ее глубинную сущность. Тишина в своей сути есть выражение вечности и самое убедительное красноречие. Истинное Слово слышимо только тогда, когда достаточно глубока тишина. Поэтому слово в симфониях Уствольской несет особую семантическую нагрузку, выражая саму идею молитвы. Сочинения Уствольской нельзя отнести к жанру вокальной симфонии, ибо слово реализовано в них очень своеобразно. Как отмечает автор монографии об Уствольской Н. В. Васильева, за исключением Четвертой, композитор обходится в симфониях без собственно вокального, распетого слова, используя мелодекламацию или особые формы интонирования (см. Приложение, пример 2). Синтез элементов музыкальной композиции и произносимого без вокального интонирования слова, подобного слову в храмовой службе, в молитве, выводит симфонию Уствольской «за рамки собственно музыки – в надмузыкальное, в ритуал» [3, с. 151].

Стиль симфоний Галины Уствольской необыкновенно самобытен, не похож ни на что;

в них – душа поэта, аскетизм отшельника, мудрость философа. Отгородившись от авангардных поисков современной композиции, она создала свою музыкальную вселенную, в которой соединяются, кажется, несочетаемые признаки архаики и новизны, естественно сплетаются свободная метрика, приемы псалмодирования, обороты богослужебного пения, принципиальное неоднотоние, созерцательность и острые интонационные ходы, специфические ладовые образования, мощная энергия развития. Постигание тишины и тишина постижения – так, на наш взгляд, можно определить общую концепцию симфонических исканий Галины Уствольской. Тишина в этой музыке не являет себя сразу, она постигается в той самой «сердечной муке» умного делания, как постигается духовный опыт, опыт безмолвия. И этой трудной науке молчания в музыке Уствольской очень созвучны, кажется, слова св. Исаака: «Паче всего возлюби молчание, потому что оно прибли-

жает тебя к плоду. Сперва будем принуждать себя к молчанию, и тогда от молчания родится для нас нечто... Если же начнешь сим житием жить, то не умею и сказать, сколько света воссияет тебе отсюда» [7, с. 171].

Интересно отметить, что яркая самобытность часто проявляется у тех музыкантов, кто как будто отстаёт от века, выбирая свои звуковые пути. Своеобразное отшельничество позволяет художникам существовать в собственном пространстве, не нарушаемом чужими звуковыми идеями. К таким композиторам можно отнести Алемдара Караманова, Арво Пярта и, конечно, Галину Уствольскую, чьи произведения образуют почти неизвестный, параллельный мир, который в своем созерцательном покое и отрешении ближе, может быть, к истине, чем наш суетный. Еще одна ловушка для времени: отрешившись от мира – поймалась вечность.

Литература

1. Андреев А. Заметки о стиле Галины Уствольской // Музыка России. – М.: Совет. композитор, 1982. – Вып. 4. – С. 240–260.
2. Батай Ж. Внутренний опыт. – СПб.: Аксиома, 1997. – 336 с.
3. Васильева Н. В. Галина Уствольская. – СПб.: Композитор, 2014. – 168 с.
4. Григорьева Г. В. О Пятой симфонии Г. Уствольской [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/viewer_images/16054519/f/1.png (дата обращения: 19.08.2022).
5. Добротолюбие. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. – Т. 5. – 396 с.
6. Левая Т. Н. Символистский принцип актуальной бесконечности и его музыкальная интерпретация // Пространство и время в искусстве. – Л., 1988. – С. 101–110.
7. Слова подвижнические / Исаак Сирин Ниневиийский. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008. – 632 с.
8. Южак К. И. Из наблюдений над стилем Галины Уствольской // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов. – Л., 1979. – С. 85–103.

References

1. Andreev A. Zametki o stile Galiny Ustvol'skoy [Notes on the style of Galina Ustvol'skaya]. *Muzyka Rossii [Music of Russia]*. Moscow, Sovet. Kompozitor Publ., 1982, iss. 4, pp. 240-260. (In Russ.).
2. Batay Zh. *Vnutrenniy opyt [Internal experience]*. St. Petersburg, Aksioma Publ., 1997. 336 p. (In Russ.).
3. Vasilyeva N.V. *Galina Ustvol'skaya [Galina Ustvol'skaya]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2014. 168 p. (In Russ.).
4. Grigoryeva G.V. *O Pyatoy simfonii G. Ustvol'skoy [About the Fifth Symphony by G. Ustvol'skaya]*. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/viewer_images/16054519/f/1.png (accessed 19.08.2022).
5. *Dobrotolyubie [Philokalia]*. Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra, 1992, vol. 5. 396 p. (In Russ.).
6. Levaya T.N. Simvolistskiy printsip aktual'noy beskonечnosti i ego muzykal'naya interpretatsiya [Symbolist principle of actual infinity and its musical interpretation]. *Prostranstvo i vremya v iskusstve [Space and time in art]*. Leningrad, 1988, pp. 101-110. (In Russ.).
7. *Slova podvzhnicheskie [Ascetic words]*. Isaak Sirin Nineviyskiy. Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra, 2008. 632 p. (In Russ.).
8. Yuzhak K.I. Iz nablyudeniy nad stilem Galiny Ustvol'skoy [From Observations on the Style of Galina Ustvol'skaya]. *Stilevye tendentsii v sovetskoj muzyke 1960–1970-kh godov [Style Trends in Soviet Music of the 1960s-1970s]*. Leningrad, 1979, pp. 85-103. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Fl. I

P-no

C. t.

Gr. c.

P-no

Picc.

C. t.

Gr. c.

P-no

Picc.

Canto

P-no

Picc.

P-no

* C. t.—по краю кожи. Gr. c.—по центру кожи.
 ** Герцшмидт. Ладони.

с 889 к

xxx. Дядя Боря

[illegible]

VI

Ob

Tr

Tb

Perc

C

con sord.

f
espr.

Отче!
Vater!
Father!

Отче!
Vater!
Father!

Отче наш!
Vater unser!
Our Father!

УДК 781.7

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-126-137

МОТИВЫ КАЗАХСКОГО ФОЛЬКЛОРА В МУЗЫКЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ АИДЫ ИСАКОВОЙ

Джуванышева Нурша Нуркасымовна, соискатель степени кандидата искусствоведения, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, преподаватель, Жамбылский гуманитарный высший колледж имени Абая (г. Тараз, Республика Казахстан). E-mail: nursha777@mail.ru

Статья посвящена преломлению национальных традиций казахского народа в фортепианном педагогическом репертуаре, созданном Аидой Исаковой – известным педагогом, пианистом и композитором, много лет проработавшим в Казахстане. В качестве музыкального материала исследования фигурируют фортепианные пьесы А. Исаковой «Гакку» и «Гайни», в которых используются подлинные мелодии казахской традиционной музыки. Автор статьи анализирует по два варианта обеих фортепианных миниатюр, созданных Исаковой с педагогическими целями для учащихся с разным уровнем владения инструментом. Помимо решения технических задач композитор стремилась пополнить педагогический репертуар для начинающих пианистов национально окрашенными произведениями, поскольку потребность в этом всегда ощущалась достаточно остро.

Цель настоящего исследования – продемонстрировать наиболее яркие процессы соединения национальных традиций с современным музыкальным языком в опоре на классические музыкальные формы и гармонию. Анализ музыкального материала предваряется характеристикой творчества А. Исаковой и рассмотрением жанровой классификации народного песенного творчества и традиционной музыки Казахстана. Вклад Аиды Исаковой в музыкальную культуру Казахстана трудно переоценить, а созданный ею педагогический репертуар на национальной основе подтверждает свою художественно-эстетическую ценность, оставаясь востребованным на практике.

Ключевые слова: казахский фольклор, традиционная музыкальная культура Казахстана, Аида Исакова, музыка для детей, фортепианная музыка, педагогический репертуар.

MOTIVES OF KAZAKH FOLKLORE IN MUSIC FOR CHILDREN BY AIDA ISAKOVA

Dzhuvanysheva Nursha Nurkasymovna, PhD Applicant in Art History, Novosibirsk State Glinka Conservatoire, Instructor, Zhambyl Higher Humanitarian College named after Abai (Taraz, Republic of Kazakhstan). E-mail: nursha777@mail.ru

The article is devoted to the refraction of the national traditions of the Kazakh people in the piano pedagogical repertoire created by Aida Isakova, a famous teacher, pianist and composer who has worked in Kazakhstan for many years. The quality of the musical material of the study includes piano pieces by Aida Isakova *Gakku* and *Gaini*, which use authentic melodies of Kazakh traditional music. The author of the article analyzes two versions of piano miniatures created by Isakova for pedagogical purposes for different levels of instrument proficiency. In addition to solving the technical problems, the composer sought to replenish the pedagogical repertoire for novice pianists with nationally colored works, since the need for this was always felt quite acutely.

The purpose of this study is to demonstrate the most vivid processes of combining the national traditions with modern musical language based on classical musical forms and harmony. The analysis of the musical material is preceded by the characteristics of A. Isakova's creativity and the consideration of the genre classification of folk songwriting and traditional music of Kazakhstan. The phenomenon of the Kazakh cultural heritage appears in a combination of two types of musical and creative self-expression: folklore and traditional

art. Both forms are becoming a source of creative inspiration for contemporary composers at the present time. A. Isakova's contribution to the musical culture of Kazakhstan is difficult to overestimate, and the pedagogical repertoire created by her on a national basis confirms its artistic and aesthetic value, remaining in demand in practice.

Keywords: Kazakh folklore, traditional musical culture of Kazakhstan, Aida Isakova, music for children, piano music, pedagogical repertoire.

Аида Петровна Исакова (1940–2012) – блестящая пианистка, талантливый композитор, даровитый и вдумчивый педагог. Она более тридцати лет жила и работала в Казахстане, куда приехала по распределению после окончания Московской консерватории, где обучалась сразу на двух факультетах: фортепианном – у известного и прославленного пианиста Виктора Мержанова и композиторском – у не менее выдающегося профессора Евгения Голубева. Исакова преподавала на кафедре специального фортепиано в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (1964–1994). Ее работа сильно изменила музыкальную жизнь Алма-Аты. Республика получила блестящего концертного исполнителя, внимательного и требовательного педагога, прекрасного концертмейстера, с которым казахские певцы брали самые высокие награды на престижных международных конкурсах, а главное – талантливого композитора, который сумел воплести особенности национальной музыки в лучшие достижения европейской и российской композиторской традиции (см. [4, с. 13]).

После тридцати лет плодотворной работы в Казахстане Исакова переехала в Москву: в 1994 году она была приглашена на должность профессора и заведующей кафедрой «Фортепиано. Орган» в Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, где и трудилась до конца жизни, воспитав множество замечательных пианистов. Она часто возглавляла жюри детских и юношеских конкурсов, проводила международные мастер-классы в России и за рубежом. Произведения Исаковой регулярно звучали на фестивале «Московская осень». Без преувеличения можно сказать, что А. Исакова за свою плодотворную жизнь внесла неоценимый вклад в развитие казахской и российской музыки, в исполнительское искусство Казахстана и России, а ее произведения и по сей день исполняются в престижных концертных залах разных стран.

Творчество А. Исаковой – это яркое, самобытное явление, преломленное сквозь призму личного опыта блестящей пианистки. Она создавала произведения в самых различных жанрах: балеты и оперетты, симфонии и концерты для солирующих инструментов с оркестром, камерно-инструментальные ансамбли и камерно-вокальные произведения, кантаты, музыку к детскому спектаклю, кинофильму и многое другое (см. [5, с. 7]). Подавляющее большинство произведений Исаковой написано для фортепиано. Весьма значительный корпус ее сочинений составляют программные циклы и отдельные пьесы для детей и юношества: «Школьные годы», «Партита», «Зоопарк», «Доброе утро», «Добрый день», «Хороводы», «Оркестровые голоса», «Сказки», Вариации на русские народные темы, 12 полифонических пьес, Октавные этюды и др. Они заняли значительное место в педагогическом репертуаре пианистов.

Среди фортепианных пьес Исаковой есть миниатюры, которые созданы на основе тематизма и по мотивам казахского фольклора: «Гакку», «Караторгай», «Гайни», «Дударай», «Шамшибану», «Баянжан», «Марш Амангельды», «Балбраун» и др. Все они сочинены для детского учебного репертуара, за исключением концертной пьесы «Балбраун» для двух фортепиано. Эти программные миниатюры написаны композитором в расчете на разный уровень подготовки и владения фортепиано. Есть пьесы для самых маленьких пианистов, с простой фактурой и несложными техническими приемами. Другие сочинения предназначены для старших классов, для учащихся, которые приобрели уже достаточно технических навыков в игре на фортепиано. Все произведения, в основе которых интонации и ритмы традиционной музыки, цитаты казахского фольклора, написаны автором с целью прививать юным музыкантам любовь и уважение к народным традициям, без знания которых невозможно развитие культуры своей страны.

К началу XX века традиционная казахская музыка была представлена фольклорными жанрами: обрядовые и бытовые песни, детский фольклор, лирические народные песни, исторические песни и кюи – и видами народно-профессионального искусства: искусство бахсы-шаманов, жырау и жырышы, акынов (айтыс), кюйши, народно-профессиональных певцов (сал и серэ).

Наиболее распространенными и любимыми народом являются лирические песни. В них выражается разнообразие человеческих чувств, эмоций и переживаний. Преобладающее большинство лирических песен посвящено любовной тематике. В них воспеваются красота девушки, выражается тоска по любимой. Основными средствами поэтического выражения являются сравнение, уподобление, аллегория и т. п. Лирические песни также посвящены картинам природы, родных мест, любимому коню. В содержании таких песен, насыщенных глубокими чувствами, часто присутствуют образы любимого человека. Народные лирические песни, в отличие от обрядовых и бытовых, имеют небольшие припевы, которые расппеваются на алексические (внесмысловые) слова: ау, ей, ахау, игигай, сәулем, қарғам-ау и др. (см. [3 с. 63]).

Выдающиеся композиторы-певцы профессионального искусства устной традиции кочевого народа Казахстана веками вырабатывали устойчивые художественные традиции семейного и аульного быта. В результате сформировалось несколько специфических типов профессиональных деятелей музыкально-поэтического искусства устной традиции: акын – поэт, певец-композитор; жырау, или жырышы, – слагатель, сказитель эпоса, легенд; әнші, или өленші, – певец; күйші – инструменталист; ертекіші – сказочник; қу – юморист, имитатор и др.

Одаренность профессиональных деятелей в творческом, исполнительском и импровизационном мастерстве оценивалась на айтысах специальными жюри, состоящими из авторитетных знатоков в присутствии многочисленных зрителей. Соревнования проводились по разным поводам: годовым поминкам народного календаря, на свадьбах, ярмарках и т. д. Соревнование профессиональных деятелей на айтысах обязывало их систематически совершенствоваться в исполнительском мастерстве, а в творчестве – откликаться на важные темы жизни народа новыми произведе-

ниями. Победители на айтысах получали богатые призы, им оказывали большой почет, слава о них быстро разносилась по аулам.

Высшую степень развития, достигшую создания классических образцов, песенная культура получила во второй половине XIX и первой четверти XX века в творчестве и исполнительском мастерстве профессиональных композиторов устной традиции: Биржан-сала Кожажулова, Мухита Мерилиева, Ахана-серэ Корамсина, Жаяу Мусы Байжанова, Ибрая Сандыбаева и многих других. Все они создавали оригинальные произведения высокого художественного совершенства и социальной значимости, отражавшие реальную жизнь народа во многих ее проявлениях. Для своего времени они были образованными людьми, владели письменностью, некоторые – арабским и русским языками, были превосходными поэтами и музыкантами. В силу яркой индивидуальности своего музыкального языка, интонационно исходящего из национальной мелодики, острого чувства современности и внимания к социальным и эстетическим запросам своих слушателей они создавали песенные произведения огромной художественно-эстетической значимости, которые очень ценились народом. В традиционной музыке народных певцов, инструменталистов, сказителей ярко выражены темы социального протеста, звучат призывы к сопротивлению несправедливым законам и произволу султанов-правителей, чиновников, баев и судей; отражена борьба народа с порядками и устоями патриархально-феодального аула, мечта о свободе личности, о равноправии женщин, порывы молодежи к знаниям (см. [3, с. 128]).

Автором песни «Гакку» является композитор, певец, акын Ибрай Сандыбаев. По словам историков, он с детства увлекался музыкой и учился у известных казахских акынов, таких как Биржан-Сал, Акан-Серы, Балуан-Шолак. В музыкальном наследии композитора около 40 песен, одна из которых пользуется большой популярностью и сегодня. Музыкальный язык Ибрая, связанный с народным песенным мелосом, своеобразен. Для каждой песни он создавал оригинальные мелодии, отличающиеся разнообразием музыкальной выразительности. Находясь в самой гуще народной жизни, Ибрай в своих песнях отразил социально-бытовой уклад жизни народа, его труд, пел о любви, красоте родного края (см. [6, с. 62]).

К наиболее известным песням Ибрая относят-ся: «Гакку» (припевное слово), «Караторгай» («Скворец»), «Арарай» (припевное слово), «Мақпал» (имя) и другие (см. [7, с. 56]).

Особенно ярко выражены у Ибрая лирические переживания, любовные мотивы. По всей степи звучала его знаменитая «Гакку», в которой он воспевал свою возлюбленную в образе лебедя¹. Надо сказать, что об истории создания песни «Гакку» существует несколько легенд. Одна из них гласит, что еще в юности Ибрай встретил красивую девушку, в которую сразу же влюбился. Чувства молодых были взаимными. Однако этой паре не суждено было быть вместе. Девушка была засватана и выдана замуж за другого. Так опечаленный акын в честь своей любимой сочиняет песню «Гакку».

Интересно, что у Исаковой существует два варианта фортепианной пьесы на тему песни «Гакку»: первый – опубликован в сборнике среди многих других ее пьес по мотивам казахского фольклора, предназначенном для младших классов музыкальной школы; второй – объединен в цикл с пьесами «Гайни» и «Караторгай» (под названием «Три народные песни») и помещен вместе с фортепианными циклами «Партита» и «Зоопарк» в сборник, рассчитанный на старшие классы².

Обе пьесы «Гакку» написаны в размере 4/4 в тональности фа мажор. На основе темы Ибрая Исакова строит непрерывную мелодическую линию, равномерно переходящую из партии правой руки в партию левой (см. Приложение, пример 1). Основная лирическая тема широкого дыхания разворачивается в диапазоне ноты в первом предложении (тт. 1–4) и завершается каденцией на доминанте. Весь остальной музыкальный материал обеих пьес построен на вариантных преобразованиях данной мелодической модели. Каждый новый вариант все больше удаляется от первого в своих интонационных и метроритмических переопределениях.

Такое вариантно-вариационное развитие тематизма, воплощенное Исаковой, полностью отвечает духу народной музыки. Однако, будучи

профессиональным композитором, она соединяет в пьесе народное музыкальное мышление и академическое, что выражается в музыкальном формообразовании и метрических структурах. В этой связи интересно сравнить тему пьесы с транскрибируемым первоисточником, собственно песней Ибрая (см. Приложение, пример 2). Масштабно-тематические структуры песни и ее метр опираются на органическую неквадратность: в построениях неравномерное число тактов и частая смена размера с нечетным количеством долей (5/4, 3/4, 3/2). Собирая и записывая народные мелодии казахов, известный музыкант-этнограф А. Затаевич указывал на сложную их ритмическую канву, которая плохо поддавалась расшифровке: «Производившиеся мною записи песен западного Казахстана, в большинстве своем, нигде не укладывались в однородный такт и представляли величайшую свободу вольному метру, ввиду отсутствия в них закономерного чередования одних и тех же ударений» [2, с. 24].

В пьесах Исаковой преобладает квадратность четырехтактных построений с последующим ее нарушением при варьировании (с т. 13) и особенно в припевной части (с т. 19). Четвертое предложение, завершаемое полной совершенной каденцией, расширено до шести тактов. Оно представляет собой простую двухголосную каноническую имитацию в октаву с расстоянием вступления голосов в один такт. В интонационном развитии мелодии появляются признаки миксолидийского лада (14–15 тт.) (см. Приложение, пример 3). Квадратность придает теме черты танцевальности, особенно во втором, более подвижном варианте пьесы, где темп *Andante* сдвигается на *Andantino grazioso*. Почти стабильным является размер 4/4, лишь однократно нарушаемый в первом несложном варианте пьесы «Гакку».

Форма короткого варианта пьесы в темпе *Andante* сочетает черты двухчастной репризной и куплетно-припевной структуры. Она складывается из первого раздела в четырех предложениях (4+4+4+6) – условно «куплета», второго раздела – «припева» (5+4) и маленькой репризы в 4 такта, повторяющей мелодию основной темы. Понятно, что репризу добавляет Исакова, ибо для этнической музыки такие структуры нехарактерны, а профессиональное композиторское мышление тяготеет к замыкающим построениям и симметрии. Народная музыка, наоборот, течет

¹ Мелодия «Гакку» стала одной из главных лейт-тем в опере «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского на либрет-то Г. Мусрепова.

² Исакова А. Фортепианные пьесы: Три нар. пес-ни; Партита; Зоопарк. – Алма-Ата: Онер, 1990. – 40 с.

свободно, а количество куплетов в многочисленных вариантах ее исполнения разными певцами может наращиваться до бесконечности – фантазия народа неисчерпаема. Столь же нетипично для традиционной музыки использование имитационной полифонической техники, которую применяет композитор.

Воспринимая традиционное музыкальное мышление, Исакова усложняет второй вариант пьесы «Гакку» в темпе *Andantino grazioso*, добавляя вариацию на ту же самую двухчастную форму (куплет и припев) и отодвигая маленькую репризу-код к завершению композиции. В результате форма второй пьесы становится вариантно-вариационной с кодой. Структура первого и второго разделов сохраняется в вариации, но изменяется тональный план: вариация начинается в B-dur, а возврат в основной F-dur происходит в каденции (см. Приложение, пример 4). Варьированный «припев» проходит в главной тональности, выполняя функцию тональной репризы.

Большинство исполнительских трудностей появляется именно в вариации (с 28-го т.): голоса обретают самостоятельность, фактура полифонизируется, появляются арпеджированные и гаммаобразные фигурации шестнадцатыми, мелодия проводится то в нижнем, то верхнем голосе. В «припеве» увеличивается плотность фактуры до четырехголосен, усложняются аккордовые структуры с добавлением достаточно терпких созвучий.

Сложность в разучивании пьес заключается в точной передаче характера. Здесь пианисту необходимо выбрать правильное прикосновение, артикуляцию, штрихи (с чередованием легато и стакато). Изложение пьес можно назвать прозрачным и достаточно понятным (особенно в первом варианте), что не облегчает работу пианиста, а в большей степени усложняет ее, так как отсутствует возможность «спрятаться» за фактурой. Необходимо выбрать верное прикосновение, чтобы звук был певучим и почти «вокальным». При реализации композиторского замысла в исполнении должны воплотиться все переживания, заложенные в этой музыке, которая написана под впечатлением песни Ибрая и на основе ее мелодии. Эта надежда и умиротворение, напряжение, взволнованность и неизбежность утраты.

Название казахской народной песни «Гайни» запечатлело имя девушки, в которую, по старин-

ной легенде, тайно был влюблен юноша. Песня вошла в двухтомный сборник Каратайя Бигожина и антологию «Сарыарка әндері» как песня народного певца сері (см. [8, с. 38]). Текст песни повествует о несбывшейся мечте юноши, так как девушка была замужем за другим. Влюбленный юноша не хотел навредить ее семейному положению – он всего лишь желал, чтобы песня дошла до нее, чтобы она услышала о его любви: «Не могу забыть твоё имя, Гайни / Сердце пылает от любви к тебе... / Как ручеек, нашедший путь на лужайке, извилисто спускась с гор. // Кому же предназначена твоя любовь? / О ... моя милая Гайни. / Светик мой, Гайни, из-за тебя я потерял покой. // Милая Гайни, красота твоя пленит мой взор / И от волнения сердце сжалось в ком ... / Когда увидел я тебя, ты не ответила мне. / От этого тоска моя все больше гложет сердце мне ...» (перевод мой. – Н. Д.).

Песня имеет простую двухчастную форму, которую образуют запев и припев. Первое предложение припева формируется из начального и заключительного мотивов запева, после которых полностью повторяются два его последних предложения. Автор этой замечательной лирической песни, не прибегая к новому материалу, путем небольшой перестановки запева создает припев, который воспринимается как самостоятельная часть песни. Самостоятельность припеву придает и иное, чем в четверостишии запева, шестислоговое строение его первой строки, за которой следует одиннадцатислоговое (см. Приложение, пример 5).

Исаковой удалось передать характер песни в своей фортепианной пьесе. Воспевание красоты девушки здесь воплощается, так же как в «Гакку», путем сплетения народных и профессиональных черт. Написана миниатюра в тональности ми мажор, в размере 2/4. Как и пьеса на основе мелодии «Гакку», миниатюра «Гайни» у Исаковой представлена в двух вариантах – для младших классов и для старших. Несложный вариант пьесы написан в простой двухчастной развивающей форме. Вторая часть по сути – второй куплет с варьированной и перегармонизованной мелодией. Мелодия песни отличается певучестью и тембровым разнообразием, охватывая в своем певочном развитии диапазон ундецимы (см. Приложение, пример 5).

Исакова сдвигает тесситуру вокального диапазона на терцию ниже, приспособляя его для игры в среднем регистре фортепиано, ради удобства исполнения пьесы маленькими пианистами (см. Приложение, пример 6).

Исакова сохраняет общую структуру куплета песни, который состоит из зачина (1-й т.) и трех фраз (2–5 тт.) (см. Приложение, пример 5), реализуя ее в неквадратном периоде из трех предложений с трехтактовым вступлением: 3+6+5+6 (см. Приложение, пример 6). Однако внутренняя структура преобразуется за счет метроритма. Если в народной песне господствовала метрическая нерегулярность, зафиксированная в расшифровке сменой размеров с нечетным количеством долей (3/4, 5/4, 7/4), то в пьесе Исаковой сохраняется единый размер 2/4. Метрическая структура периода преобразует и ритм попевок в сторону меньшей свободы, начиная с «зачина», где ритм долгой ноты «ми» на вершине мелодии регламентирован.

Для интонационного строя казахского фольклора характерно формирование выразительных оборотов путем сплетения и наложения трихордовых попевок в объеме кварты и квинты, когда терция находится в окружении секунд (например, e-d-h-c), а малосекундовое восходящее тяготение вводного тона избегается – он уходит вниз. Сошлемся на слова А. Затаевича в предисловии к его собранию «1000 песен казахского народа» о том, что, записав до 15000 песен, он «нигде не встретил ни одного увеличенного интервала, ни одной хроматической последовательности!» [1, с. 17]. Такой интонационный строй характерен для песен «Гакку», «Гайни», «Дударай», которые представлены в фортепианных пьесах Исаковой, и для других народных мелодий, которые она брала, создавая национально-почвенный педагогический репертуар. Композитор сохраняет красоту национально характерного лирического мелоса песни «Гайни», интонационно варьируя мелодическую линию, делая ее рельефней, четче, упрощая для детского восприятия интонационную прихотливость и извилистость трихордовых попевок.

Подлинность ладового колорита казахских мелодий также остается нетронутой при перенесении образцов фольклора в академическую фортепианную музыку. Ладовое своеобразие базируется на постоянном мерцании параллельного

мажоро-минора. В пьесе «Гайни» Исакова тонко обыгрывает эту особенность в гармонизации мелодии: показывая во вступлении тональность ми мажор, она гармонизирует первое предложение в натуральном *cis-moll* параллельными трезвучиями (T-D_h-VI), только в каденции уводя бас мелодической модуляцией к началу второго предложения в основную тональность (7–8 тт.) (см. Приложение, пример 6). Кроме этого она добавляет терпкости началу песни, вводя на первую долю второй голос в секунду. Во втором разделе, помимо варьирования мелодической линии, Исакова вносит новые краски перегармонизацией (см. Приложение, пример 7). Здесь уже в самом «зачине» заявлен натуральный *cis-moll* (21–23 тт.), а начало первого предложения гармонизируется другим оборотом (D_h-S₆-T), хотя проходит тоже в до-диез миноре.

Усложненный вариант пьесы «Гайни» для учащихся, достигших уже определенного уровня пианизма, значительно расширен. К простой двухчастной форме композитор присочиняет новые разделы, многообразно разрабатывая мелодику фольклорного первоисточника. Форма становится сложной трехчастной с варьированной и сильно сокращенной репризой-кодой. Если в фортепианной миниатюре для младших классов автор не нарушала целостность народной мелодии, используя только вариантно-вариационный принцип развития, близкий фольклорной традиции, то здесь применяются приемы из арсенала европейского академического формообразования и тональной гармонии. Средний, неустойчивый раздел пьесы (с 38-го т.) построен на интенсивном тональном развитии с использованием нехарактерной для фольклора системы одноименного мажоро-минора для модуляционных переходов (см. Приложение, пример 8).

Протяженные трех-пятитактовые фразы дробятся на мелкие мотивы, в которых слышны лишь отголоски попевок «Гайни». Вместе с этим уходит и национальная характерность модальной попевочности, господствующая в первом разделе. Тональный план движения в бемольную сторону выстраивается по правилам классико-романтической гармонии с применением одноименных тоник и трезвучий пониженных ступеней в качестве общих аккордов: ми-мажорная тоника вступительного «зачина» сразу заменяется на одноименную (39-й т.), а далее начинается движение от C-dur через c-moll и Des-dur к b-moll (40–60 тт.), который

является тритонантой к основному E-dur. После выдерживаемого два такта бемольного трезвучия без модуляционного перехода сопоставлением начинается реприза в основной тональности.

Однако после таких ладово-гармонических и интонационных метаморфоз, происходящих с музыкальным материалом в среднем разделе, в репризе он преобразуется еще и жанрово – появляется танцевальный синкопированный аккомпанемент. Собственно, сама тема в первоначальном виде вообще не звучит, поэтому репризу можно расценивать больше как тональную, а не тематическую. Несколько раз на разные лады обыгрывается каденционная мелодическая формула с пунктирным ритмом (тт. 61–63, 69–75) в гомофонно-полифонической фактуре. Завершается пьеса растворением попевки в тембровом звучании крайних регистров клавиатуры.

Хочется еще раз отметить, что казахская песня – неисчерпаемая сокровищница народной мудрости, в которой затронуты различные стороны трудовой деятельности, исторические события, запечатлевшие в народной памяти тончайшие душевные переживания. В многочисленных пословицах и поговорках, поэтических преданиях и легендах, рассказывающих о жизни народных певцов и поэтов, сказителей и музыкантов, отразилась любовь к песне казаха, считающего ее своим главным духовным богатством. Заложенные в казахских песнях содержание и глубина переживаний, а также красота и изысканность форм свидетельствуют о большой интеллектуальной одаренности этого наиболее многочисленного кочевого народа Азии.

А. Затаевич писал, задавая сам себе вопрос: чем же объясняется такое исключительное обилие и разнообразие песен у казахов? Он объясняет это, во-первых, общей врожденной талантливостью этого народа, имеющего корень, может быть, «конгломерантность его этнического происхождения от различных, объединенных степью и долголетним сожителем, тюркских, монгольских и других племен»; во-вторых, поэтической чуткостью, склонностью к созерцательности и импульсам творчества, объясняющимися постоянным общением и слиянием с природой, что должно располагать к выражению эмоций и к проявлению индивидуальности посредством элементарнейшего из искусств, то есть путем преодоления звуко-

вой линией своего голоса таинственной тишины безбрежных степей в их грандиозном, подавляющем однообразии (см. [1, с. 7]).

Уж не потому ли многие степные песни предвараются очень громкими и длительными высокими ферматами, как в начале мелодии «Гайни». Недаром казахи особенно высоко ценят мощные, далеко несущие и преодолевающие пространство голоса. Здесь хотелось бы обратить внимание на исключительно контрастную динамику, которую проставляет Исакова в нотах своих пьес, стремясь отразить специфику фольклорного интонирования казахских акынов и сери, преимущественно без «полутеней» (*mf* и *mp*), доходящую до открытого фортиссимо (*fff*) и нежнейшего пианиссимо (*ppp*).

Оценивая методы работы с фольклором Аиды Исаковой, стоит сказать, что во всем слышится ее огромная любовь и бережное отношение к казахской традиционной культуре. Композитор мастерски сохранила мелодичность казахских народных песен, их ладовый колорит и специфику фольклорного интонирования степного народа. Много лет работая в Казахстане, она пополняла педагогический фортепианный репертуар национально характерными произведениями, наследуя и продолжая традиции таких музыкантов-исследователей, как А. Затаевич, но уже с подходом исполнителя и преподавателя. Традиционные мелодии казахского народа в фортепианных пьесах Исаковой предстают в сочетании с академическим музыкальным мышлением их автора (выпускницы Московской консерватории) и приемами современной пианистической техники, которые она использовала, руководствуясь педагогическими задачами.

Не всегда композитору удавалось достичь гармоничного стиливого баланса в соотношении фольклорных и академических компонентов композиции, как это получилось со вторым вариантом (для старших классов) пьесы «Гайни», средний раздел которой можно рассматривать как сильный стиливой крен в европейский академизм, перекрывающий яркое национальное начало первого раздела. Однако эти недостатки с лихвой компенсируются такими чудесными миниатюрами для начинающих пианистов, как «Гакку», «Караторгай», «Дударай», «Шамшибану» и собственно первым вариантом «Гайни». Все они прочно вошли в детский учебный репертуар. Эти пьесы

малых форм доступны для ребенка, помогают раскрывать его внутренний мир и воспитывать национальное самосознание. Вклад А. Исаковой в музыкальную культуру Казахстана трудно пере-

оценить, а созданный ею педагогический репертуар на национальной основе подтверждает свою художественно-эстетическую ценность, оставаясь востребованным на практике.

Литература

1. Затаевич А. В. 1000 песен казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.
2. Затаевич А. В. 500 песен и кюев казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 378 с.
3. История казахской музыки: в 2 т. (Алматинская консерватория им. Курмангазы). Т. I. Традиционная музыка казахского народа: песенная и инструментальная / ответ. ред.: Т. Джумалиева, А. Темирбекова. – Алматы: Гылым, 2000. – 480 с.
4. Композиторы и музыковеды Казахстана. – Алма-Ата: Онер, 1983. – 131 с.
5. Композиторы Казахстана. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – 144 с.
6. Каренов Р. С. Ыбырай Сандыбайұлының өнерпаздық өмір жолының зерттелуі, жиналуы жайлы ой-толғау (О жизни и творческой деятельности Ибрая Сандыбайұлы) // Вестник Карагандинского университета. Серия «Филология». – 2012. – № 3(67). – С. 62–77. – URL: <https://rep.ksu.kz/bitstream/handle/data/7160/Филология%202012-3-62-77.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 11.02.2023).
7. Сандыбайұлы Ыбырай. Әндер (этнографиялық жинақ) / зап. Б. Ерзаковича; сост. Е. Байбулов. – Алматы: Мектеп, 1969. – 77 б.
8. Сарыарқа әндері: антология. – Алматы: М. Әбуғазы, 2009. – 332 бет.

References

1. Zataevich A. 1000 pesen kazakhskogo naroda [1000 songs of the Kazakh people]. Almaty, Dayk-Press Publ., 2004. 496 p. (In Russ.).
2. Zataevich A.V. 500 pesen i kyuev kazakhskogo naroda [500 songs and kuys of the Kazakh people]. Almaty, Dayk-Press Publ., 2002. 378 p. (In Russ.).
3. Istoriya kazakhskoy muzyki: v 2 t. (Almatinskaya konservatoriya im. Kurmangazy). T. I. Traditsionnaya muzyka kazakhskogo naroda: pesennaya i instrumental'naya [History of Kazakh music: In 2 volumes (Almaty Conservatory named after Kurmangazy). T. I. Traditional music of the Kazakh people: song and instrumental]. Ed. T. Dzhumaliev, A. Temirbekova. Almaty, Gylm Publ., 2000. 480 p. (In Russ.).
4. Kompozitory i muzykovedy Kazahstana [Composers and musicologists of Kazakhstan]. Alma-Ata, Oner Publ., 1983. 131 p. (In Russ.).
5. Kompozitory Kazahstana [Composers of Kazakhstan]. Alma-Ata, Zhalyln Publ., 1978. 144 p. (In Russ.).
6. Karenov R.S. Ybyrai Sandybaiulyńyń önerpazdyq ömir jolynyń zerttelui, jinaluy jaily oi-tolǵau (O zhizni i tvorcheskoy deyatel'nosti Ibraya Sandybayuly) [About the life and creative activity of Ibray Sandybayuly]. Vestnik Karagandinskogo universiteta. Seriya "Filologiya" [Bulletin of Karaganda University. Series "Philology"], 2012, no. 3(67), pp. 62-77. (In Kaz.). Available at: <https://rep.ksu.kz/bitstream/handle/data/7160/Filologiya%202012-3-62-77.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (accessed 11.02.2023).
7. Sandybaiuly Ybyrai. Änder (etnografialyq jinaq) [Songs (ethnographic collection)]. Zap. B. Erzakovicha, sost. E. Baybu-lov. Almaty, Mektep Publ., 1969. 77 p. (In Kaz.).
8. Saryarka änderi: antologiya [Saryarka songs anthology]. Almaty, M. Äbuǵazy Publ., 2009. 332 p. (In Kaz.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2

№30 Широко. Певуче

А - ра - лап та - лай жер - дің, ай, дә - мін тат - тым,
 құс са - лып ай - дын көл - дің ай, да - был қақ - тым,
 ай - та - ал - май кү - ді - гім - ді, ай, еш - бір а - дам
 май-маң-дап қо - ңыр қаз - дай, ау, ба - яу - лат - т - тым, ау.
 Гәк - ку гәк - ку га - га - га - га - га - га - га - га - гак - гак - ку
 а, а. Гәк - ку гәк - ку га - га - га - га - га - га - га - га а - а.

Пример 3

а, а. Гәк - ку гәк - ку га - га - га - га - га - га а - а.

Пример 4

28

Пример 5

Жүрдек, ойнақы

Е - сім - нен еш кет- пей д(і)ай Ғай - ни а - тың,
 өр-те-ген жү - ре - гім - ді, ах - уай, пе - ри - за - тым, ай.
 Бұ - лақ - тай кө - гал құ - ған тау - дан құ - лап,
 Бе-ре-сің кім-ге ар-нап, ах - уай, бал ләз-за - тің, ай.
 Ғай-ни-ау, сәу - лем, ай, Жүр-ге-нім ме-нің бүй-тіп, ах - уай.
 Се - нің әу - рең, ай.

Moderato

10

18

p

pp

pp

ff

p



УДК 78.01

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-137-145

ОСОБЕННОСТИ ИГРОВОГО МЫШЛЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ РАБОТАХ А. БАКШИ

Путчева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры гуманитарных дисциплин, Кубанский медицинский институт (г. Краснодар, РФ). E-mail: putecheva.olga@mail.ru

В музыкальных произведениях, предназначенных для сценической жизни постмодернистской эпохи, в силу их связи с драматическими постановками усиливается игровое начало. Игра осмысливается как упорядочивающий формообразующий принцип, соединяющий элементы в единое целое. Изобретательность и новизна становятся парадигмой постмодернистского мышления. Обозначенный уже в названиях произведений игровой импульс способен генерировать новые смыслы, что является показателем актуальности заявленной темы. Музыка, так же как театру и современным перформативным практикам, в самой значительной мере присуща игровая способность. Предметом рассмотрения являются произведения московского композитора А. Бакши, в которых само название дает основание для исследования игрового начала.

Цель данной статьи в выявлении игровых элементов музыки спектаклей различного образного строя, учитывая, что игровое начало может концентрироваться на разных уровнях и не обязательно носит жизнерадостный, беззаботный характер, ведь ставкой в игре может быть человеческая жизнь. Музыкально-игровые эксперименты в постдраматическом театре многочисленны и разнообразны, их можно представить в виде нескольких смысловых кластеров (констелляций), пронизывающих музыкальностью все произведение.

Метод сравнения дает возможность исследовать эволюцию игрового мышления в музыкальных решениях спектаклей, дистанцированных во времени на протяжении творческого пути композитора. На основе проведенного анализа формулируется вывод об универсальности игрового начала, пронизывающего как произведения раннего этапа, так и зрелого периода творчества композитора. Динамика в понимании композитором игровых принципов звукоорганизации развивается от жизнерадостных сочинений в их детской непосредственности – к трагедийному видению игр судьбоносных в зрелых произведениях, что подчеркивается весомостью музыкальной составляющей.

Ключевые слова: игра, игровое мышление, постмодернистский театр, музыка спектакля, композитор А. Бакши.

FEATURES OF GAME THINKING IN THE MUSICAL AND STAGE WORKS OF A. BAKSHI

Putecheva Olga Anatolyevna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Humanities, Kuban Medical Institute (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: putecheva.olga@mail.ru

In musical works intended for the stage life of the postmodern era, due to their connection with dramatic productions, the playing principle is enhanced. The game is understood as an ordering formative principle that connects the elements into a single whole. Ingenuity and novelty are becoming a paradigm of postmodern thinking. The gaming impulse already indicated in the titles of the works is able to generate new meanings, which is an indicator of the relevance of the declared topic. Music, as well as theater and modern performative practices, has the most significant inherent playing ability. The subject of consideration are the works of Moscow composer A. Bakshi, in which the name itself provides a basis for the study of the game beginning.

The purpose of this article is to identify the game elements of the music of performances of various imaginative systems, given that the game beginning can concentrate on different levels and does not necessarily have a cheerful, carefree character, because human life can be the stake in the game. Musical-game experiments in post-drama theater are numerous and diverse, they can be represented in the form of several semantic clusters (constellations) that permeate the musicality of the entire work.

The comparison method makes it possible to investigate the evolution of game thinking in musical solutions of performances distanced in time throughout the composer's creative path. Based on the analysis, the conclusion is formulated about the universality of the game principle, which permeates both, the works of the early stage and the mature period of the composer's creativity. The dynamics in the composer's understanding the game principles of sound organization develops from cheerful compositions in their childlike spontaneity to the tragic vision of fateful games in mature works, which is emphasized by the weight of the musical component.

Keywords: game, game thinking, postmodern theater, performance music, composer A. Bakshi.

В переломные эпохи, когда происходит смена культурных парадигм, огромная роль в выработке нового видения принадлежит игровому мышлению, способному продуцировать новые идеи и трансформировать прежние законы.

«Культура сегодня – не система, а ризома... это “скольжение по поверхности” – ускорившийся процесс бесконечного создания форм и импульсов к возникновению новых смыслов» [7, с. 62].

С. Исаев, говоря о театральном постмодернизме, отмечает, что в самом общем плане «для постмодернистских произведений характерна метасемантика, достигаемая с помощью коннотативных средств. Впрочем, все эти средства можно обозначить всего лишь одним словом – игра. С приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом исчезает какая-нибудь однозначность: теперь это отношение чисто игровое. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения: ведь его смысл уже никак не связан с предсуществовавшей реальностью...» [5, с. 170].

Музыка спектакля часто берет на вооружение игровые приемы, идущие от театральной практики, что позволяет ей расширить свой семантический тезаурус, следовательно, и семантический спектр постановки. По мнению Й. Хейзинги, «игра – содержательная функция со многими гранями смысла» [8, с. 10].

Постмодернистское мышление ориентируется на изначальную противоречивость и смысловую многозначность объекта, на столкновение разнонаправленных тенденций, то есть амбивалентность представлений. «Двойное кодирование – это своего рода авторская игра, своего рода оперирование различными смыслами, которые автор выражает в произведении искусства» [9, р. 552].

Многоуровневость и иерархичность приводят к сложной сети пересекающихся векторов смысловых воздействий, ассоциативности. Игра включает в себе калейдоскоп смыслов, обнаруживающих широкий спектр моделей от детской веселой непреднамеренности до священной глубины ритуала. Игровое начало обнаруживается и в фабуле, и в композиции, но главное – язык образно-поэтической импровизации, рождающий свободные, мобильные образы-идеи. Поэтика игры в художественном творчестве конца XX и начала XXI века опирается на принцип моделирования диаметрально противоположных, в разной степени условных стилей и жанров. В зависимости от индивидуального замысла она может иметь своим результатом любые эффекты воздействия: иронию, сатиру, гротеск, акцентирование ирреальности, «остранение» и т. д.

В таких условиях музыка становится категорией мыслительного процесса. Глубинные смыслы, закодированные на невербальном уровне, сосредоточиваются в звуковой сфере. Высокая степень абстрагирования придает музыке особый статус, где отдельные звуки и их сочетания играют роль символов-иероглифов, метаструктур, действующих на подсознательном уровне. Основой художественного видения становится интерпретативная поливалентность. Монтаж и коллаж из разнородных элементов, работа со стилями различных эпох, постоянное желание совместить несовместимое – все это создает основу произведения, выражая возможности игрового мышления создателей спектаклей.

Музыка может выступать в роли указания, как своеобразный «жест от автора», отмечающий положение вещей или акцент в понимании явления; она же может выступать в роли звукового комментатора, отстранения, снижения, иронии (одухотворение, обытовление, романтизация). Игровые задачи возникают в связи с противопоставлением культурных особенностей, статусов персонажей, исторических эпох.

Показательная композиция А. Бакши, решенная в духе перформанса «Игры в инсталляциях¹» (1992). Это небольшое произведение, ставшее декларацией музыкально-пространственных открытий и творческих установок А. Бакши. Оно состоит из 4 частей: «Вслушиваясь в Маяковского», «Колыбельная трубе», «Завод счастья», «23/6». Особо привлекательны своей звуковой парадоксальностью 1-я и 2-я части.

Первая часть – «Вслушиваясь в Маяковского». Это не только понимание, вслушивание в звучащий текст стихов Маяковского – очень сильных, энергичных, но воспроизведение игрового духа. Возможность открытия игрового начала разворачивается на различных уровнях: это игры со звуками, составляющими слова, звучащими предметами в новых, необычных условиях и пространствах. Разлагая слова на звучания, на фонемы, создатели спектаклей стремятся к первоосновам, к элементарному, простейшему, к тому, что составляет атом звука. Эта работа структурами напоминает работу Дж. Кейджа и М. Монк, про-

¹ Инсталляция – особый настрой, вчувствование, проникновение в суть.

возгласивших девиз: назад к праэлементам звука. В игре обнаруживаются новые способы организации материала.

«В этой органической связи с понятием порядка заключается, вне всякого сомнения, причина того, почему игра, по видимости, располагается в столь значительной части на территории эстетического... Это те же самые термины, которыми мы обозначаем проявления прекрасного: напряжение, равновесие, балансирование, чередование, контраст, вариантность, завязка и развязка, разрешение» [8, с. 20].

Драматургия игрового пространства складывается в столкновении звукообразов, вырастающих из фамилии поэта: Маяк, Маяков, «с кого», «В-В-В» в диалоге групп звукоперсонажей. Пространство гротесковой событийности вырастает из звуков хлопающих книг и эхообразно отвечающих точек пространства. Повторяющиеся ритмичные звуки создают то присущее игре напряжение, которое в итоге динамизирует развитие.

Во второй части водосточная труба становится центром развития действия, средоточием новаторских идей становления спектакля Театра Звука. Музыка – область чистой игры. Пластика, жесты, действия отражают звуковые события, разыгрывающие представление как игру в поисках новой музыкальной выразительности.

Бутафорский предмет, во взаимодействии с которым возникает движение, рождается интонация, обыгрывается в театральном действии, представляемом М. Пекарским и Л. Бакши. Звуки воспринимаются как вибрирующий нерв всего спектакля, как движущая пружина, усиливающая эмоциональное напряжение действия.

Отмечая новаторство Бакши, необходимо заметить, что в игровое поле вовлекаются пространственные факторы, средствами обозначения чего являются приемы расположения оркестрантов, перемещения в разные точки пространства, режиссерские поиски композитора. «Игры в инсталляциях» основаны на нескольких ведущих принципах формообразования.

1. Принцип стереофоничности. Он возникает в случае создания объемного пространства, достигаемого посредством расстановки исполнителей и музыкальных ударных инструментов таким образом, что создается ощущение нахождения внутри звука. Интонационные и пространствен-

ные точки рождаются из начального импульса – звучащего женского голоса, указывающего на источник звука. Отсюда рождаются различные звуковые форманты игрового характера в перекрещивающихся звуковых потоках. Голоса вызывают ассоциации с завывающим в водосточной трубе ветром. На это же указывают и действия исполнителей, напоминающие ритуал. Из сопричастности трубе возникают действия, жесты, интонации, вначале возвеличивающие ее, затем через таинственные преобразования, низводящие до дадаистского минимализма.

2. Принцип разветвления (умножения). Прозвучавшая интонация подхватывается другими инструментами, фразы завоевывают пространство, доносясь из разных точек, повторяясь не точно, а вариативно. Это имеет место в отношении интонаций певицы, у которой развитие звукового комплекса происходит от неопределенности к конкретизации в виде суггестии, колыбельной, токатности и жесткости, что вызывает ответ ударных инструментов разных тембров, колоритов, ритмов и расположенных в разных точках пространства. Аналогичным образом развиваются, расширяются действия с трубой: она увеличивается в размерах, ее подбрасывают, возносят вверх, она становится центром как пространственного освоения, так и интонационного развития, в результате чего возникают сыпучие шорохи, звуки падающих камней, перестуки разных тембров, звукоизобразительные «чак-чак», «крак-крак» и др. Кульминацией является голос, подаваемый детской трубкой с появлением новых персонажей.

3. Принцип движения (перемещения). Музыкальные инструменты и солисты-исполнители все время движутся по сцене, создавая сценические и пространственные конфигурации. Объем сцены все более плотно заполняется, все более значительные инструменты используются: от малых ударных – к большому барабану, там-таму, формирующим громкую и жизнеутверждающую кульминацию. Все конstellации звуковых и жестовых фигур собираются в круговое движение, следующее против часовой стрелки приставными шагами с утверждающим стуком ударных в рамках маршеобразного движения. Игровые моменты смещений, переакцентировок подчеркиваются ограничением пространственных и временных

рамок, внутри которых импровизационные действия усиливаются резонансом эхообразных ответов.

Спектакль строится с использованием игровых возможностей пространства, где в равной степени задействованы музыкальные звуки и шумы, жесты и телодвижения, разные участки сцены: авансцена, зеркало сцены, боковые пространства сцены, арьерсцена, ее глубина, на которых происходят разные события, параллельно соединяясь или разъединяясь, иногда спонтанно или подчиняясь определенной логике. При этом важны схемы движения: далекие или близкие переключки-взаимодействия, круговые линии движения, проходы справа налево (осознаваемые как движение затрудненное) и движение слева направо (как движения естественные, поэтому легкие). Помогают представлению о пространстве книги, движущиеся, изменяющие положение в пространстве и используемые как шумовые инструменты: хлопушки, трещотки, издающие разные звуки: шелестящие, шуршащие, стучащие. Центром композиции является водосточная труба как инструмент инструментов, приобретающий генерирующее значение. Символ отсылает к сильным, громогласным образам В. Маяковского, ассоциирующимся с дерзкими гротесковыми столкновениями несочетаемого («А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?»).

Развитие части в какой-то мере парадоксально, ведь образ трубы ассоциируется с сильными, энергичными звуками, противоречащими спокойствию колыбельной. Отсюда вырастает конфликтный диалог, развивающийся на противоречии звонких, громких звуков и образов колыбельной, выражающихся в движениях, жестах исполнителей. Тем не менее звуковой материал выступает в функции ключа, от поворота которого зависит пластическое и пространственное развитие. Импровизация каждый раз опирается на изменения звучания, давая новый виток развитию сценического материала. Игровое начало проявляется в энергичной веселости, детской непосредственности, радостном восприятии жизни.

Совершенно иными сторонами оборачивается игра в спектакле «Литургия зего» режиссера Валерия Фокина и композитора Александра Бахши, поставленном в Санкт-Петербургском Алек-

сандринском театре (2012). Спектакль создан на основе романа Ф. М. Достоевского «Игрок», который автор записал за 26 дней в октябре 1866 года в счет выполнения обязательств перед издателем. В центре повествования молодой русский человек, находящийся на службе у генерала в качестве домашнего учителя, охваченный страстью к игре и погубивший свою жизнь на рулетке. В письме к Н. Н. Страхову Достоевский писал: «Главная же штука в том, что все его жизненные соки, силы, буйство, смелость пошли на рулетку» [4, с. 777]. Роман написан на основе заграничных впечатлений и имеет автобиографические черты, заключающиеся в описании увлечения игрой на рулетке самого писателя и драматической истории любви, переплетающейся с интригующими линиями отношений героев романа.

Форма игры закодирована в содержании, раскрывается в драматическом повествовании и обыгрывается музыкально. Людьюми, которые играют в рулетку за суконным столом, движет желание выиграть определенную сумму денег, ведь они считают, что знают способ или систему «выигрывания». Но это пустая игра, не имеющая никаких высоких целей; игра, которая скорее губит человека и уводит от настоящей жизни. Как верно подметил Й. Хейзинга, «риск, счастливый случай, неуверенность в исходе, напряжение составляют суть игрового поведения» [8, с. 67].

Тема губительной игры неоднократно возникала в русской литературе. Образ «игрока» и азартной игры не был чужд А. С. Пушкину: выстраивающийся в «Пиковой даме» сюжет приводит к катастрофе именно в результате действий главного героя Германа, одержимого страстью к деньгам, богатству, власти. Неоднократно к теме карточной игры обращался Н. В. Гоголь, А. П. Чехов. С. С. Прокофьев на сюжет «Игрока» написал оперу, сразу поставленную в Санкт-Петербургском Мариинском театре в 1916 году.

Интригующее название спектакля, за которым разворачивается яркий, лихо закрученный сюжет. Спектакль развивается как поток страстей, обнажающихся в игре: пустое времяпровождение, желание добыть денег, разбогатеть, возвыситься, испытать судьбу или взять реванш в своей жизни.

В самом названии спектакля, ставшего лауреатом Высшей театральной премии Санкт-

Петербурга «Золотой софит» по итогам сезона 2012/13 года, взаимоуничтожающие, диаметрально противоположные категории: служение и ничто, обозначившие пределы нашей жизни, – высоко духовное и низменное, взлет и падение. В точке игры стянуты все силовые линии жизни, все надежды и устремления, желания и страсти. Игра в данном случае – это выбор судьбы, когда выигрыш оборачивается падением, а в результате ставки человек становится заложником своей слабости.

Как крутится рулетка, так же движется круг в центре сцены, снабженной плетеными соломенными креслами с высокими спинками, превращающимися в пронумерованные стойки, за которыми плавно перемещаются игроки. Возбуждающая ирреальность создается световой игрой, контрастами освещенных и затемненных «кадров», что вызывает игровое движение теней в разных направлениях. Персонажи как бы плывут, произнося фразы в потоке непрерывного движения, расплываются лица, фразы, движения. Все относительно, ирреально, подвижно, зыбко, неустойчиво. Деньги здесь льются как вода и совмещаются в общем потоке, что отлично выражено в сценографии, представляющей и источник целебных вод, и омут, из которого вынырнуть невозможно.

Литургия – это служба, в данном случае – всему тленному, что превращается в ничто (ноль); служба и служение – тому, во что люди верят, вкладывают свои мысли, чувства, силы, энергию, и в данном случае они теряют все: деньги, доброе имя, цель, и жизнь их превращается в полную потерю себя и духовную смерть.

Образ затягивающей воронки, вращающегося круга жизни, возвращения на круги своя фиксируется образно, сценографией и композицией спектакля. Актеры движутся по кругу, разъезжаются площадки сцены, обнаруживающие ретроактивное действие (начинающееся почти с конца) и предстающие как ступени погружения в воспоминания. Движущиеся круги сцены воспринимаются как мистические уровни ада, в который падают персонажи.

В интерпретации В. Фокина переплетаются не только многочисленные линии, но уживаются как трагедийные темы сломанной судьбы человека, так и фарсовые, комические мотивы. Сама ситуация, погруженная в странные звуки, обволакивает сладким голосом; крупье, принуждая

забыть о шестивии к бездне, создает ироничный эффект. Уплотнение событийности приводит к гротеску, к предельному заострению черт действующих лиц.

Спектакль пронизан разными свойствами музыкальности, он не только по структуре музыкален, но основан на вживую звучащей музыке, задающей темп, ритм, характер сцен, а музыканты являются полноправными участниками действия, подыгрывающими персонажам. Музыкален мотив вращения, преподносимый образно через звуковые и зрительные ассоциации. Музыка удачно схватила два основополагающих игровых принципа, характеризующих данное произведение, с одной стороны, предельное напряжение, а с другой – пустоту, помрачение психики персонажей.

Образ игры как некой дьявольской мессы усилен музыкой Александра Бакши, торжественной переключкой голосов жреца-крупье с голосами хора-игроков (по такому же принципу организовано церковное песнопение), так что «Игрок» Достоевского в интерпретации Фокина продолжает тот мистический ряд, в котором стоят пушкинская «Пиковая дама» и гоголевские «Игроки» [3].

В музыкальном решении много блестящих находок, указывающих на скрытые смыслы основной идеи пьесы, названия, отдельных реплик героев. Такими звуковыми откровениями становятся тембровые и сонористические комбинации, ритмические формулы, выразительность мимолетно брошенных музыкальных фраз. Удачно найдена мера соотношения хорового начала и оркестрового: музыка становится яркой, действенной, активной, динамически создавая эффект суety и подвижности. Оркестр звучит насыщенно, полно, способствуя выстраиванию специфически заостренной пластики актеров с контрастом движений, резкими остановками и паузами. Движения, следующие за звуком, насыщаются музыкальными характеристиками.

Таинственно-интригующе звучит музыкальная интродукция с хором голосов на фоне плотной оркестровой материи в сопоставлении низких мужских фраз («черное») и высоких женских («красное»). Точно так же как разделены удаленным диапазоном голоса (очерчивающие «пустоту»), в оркестре такому разделению соответствуют зарождающаяся басовая гротескового плана

тема тубы как тема судьбы, и отвечающие высокими вопросительными интонациями фразы скрипок.

Игрой пронизаны все музыкальные построения. Это, прежде всего, мотив выбора, сомнения, двойственности, интриги. Эти «или-или» передаются различными способами: противопоставлением низких и высоких звуков, мужских и женских, уверенных, солидных низких тембров и неуверенных, вопросительных высоких. Как в самой рулетке заключена двойственность, возможность выигрыша и проигрыша, так и в музыкальных построениях постоянное наложение различных образных сфер, состояний, движений: «зего» поочередно произносят хором и чередуясь с красочным заманчивым оркестром, причем интонация буквально падает на огромный диапазон из самых высоких регистров радости и победы в самый глубокий провал пустоты и безнадежности – так же как состояния игроков.

Важным аудиоресурсом становится звуковой образ ирреально-фантастического, завораживающего характера, создающийся ярким тембром оркестровых колоколов, состоящих из подвешенных металлических трубок различного диаметра и длины. Действие погружается в таинственный колорит, на фоне которого звучит речь и выкрики персонажей.

Из этих звуковых импульсов рождаются целые звуковые картины в спектакле, объединенные активным ритмом, собирающим в единство, казалось бы, несовместимые элементы. Композитор органично связывает в единое целое огромный спектр разнообразных красок – разноголосый насыщенный оркестр, где опорой выступает гротесковая туба, ей отвечает комичный саксофон, вторит осмеивающая флейта. Вертикаль стягивается в кластеры, шумно парирующие вызову мелодических фраз, добавляется речь в функции звуковой краски, глиссандирующие в резком нисходящем движении голоса. Вся разноголосая, внутренне напряженная звуковая партитура подчинена остигнанию синкопирующему ритму ударных, перебиваемых топотом ног, шумом движения актеров и механизмом движущейся сцены. Здесь каждый звук – музыкальный или шумовой – играет многозначительностью смыслов и превращений.

Ярким театрално-игровым жестом, добавляющим азарт игре, стала сцена выбегающих

музыкантов, играющих на ходу, которые как джазмены своим парадоксально-захватывающим квази-импровизационным исполнением микшируют действие, сами становятся участниками ситуаций и событий. Аккордеон, контрабас, скрипка, туба, флейта, танцующая, выражают основную мысль о жизни как игре, о переменчивой рулетке жизни.

«Ансамбль поначалу в глубине сцены, но то и дело выступает вперед: с музыкальными “поздравлениями” выигравшему клиенту, с танцами и подтанцовками: захлебывающийся баян, струнные, звонкий контратенор – крупье, объявляющий выигрыш – ненавязчиво, но точно вплетали музыкальную нить в аудиовизуальную симфонию спектакля» [6].

Спектакль «Игра в джин» (2013) поставлен Г. Б. Волчек по пьесе американского драматурга Дональда Л. Кобурна. Г. Б. Волчек мечтала поставить пьесу в России: «И мой последний спектакль – не об игре в карты. Он – о нас. Об уходе. О прощании. Мы держимся за жизнь, держимся за театр, а в пьесе это – игра. Что ждет нас? Что там? Никто не знает. Но у каждого – свое представление» (см. [1, с. 11]). Спектакль как игра последних уходящих человеческих сил и желаний на грани жизни и смерти, игра мира суеты и мира «неформулируемой тишины» (Л. Бакши).

«В “Игре в джин” два музыкальных полюса, конфликтно взаимодействующих. Первый связан с образами внешнего мира. Второй – с внутренним состоянием героев, “музыкой внутри”, “звоночками” ухода. Логика развития и взаимодействия этих звуковых полюсов организует и направляет музыкально-сценический сюжет...

А композитор сочинял музыкальную драматургию как контрапункт, как сюжет сверхпорядка. Именно это помогало зрителю, несмотря на бесконечные текстовые повторы, понять, как развиваются события, как происходит переход от внешнего к внутреннему и уходу в другое пространство. «Игра в джин» театра «Современник» – спектакль о человеке, о его уходе. Постановка Галины Волчек переводит бытовую пьесу в ряд философских притч. Значение имеет лишь то, с чем человек умирает. С миром в душе? В конфликте с собой? Что вспоминает? Что после себя оставляет? И музыка с ее метафорическим языком этому помогает» [1, с. 17–18].

Так же как жизнь называют игрой, так и уход из жизни – одна из сцен жизни. В спектакле игровое начало сосредоточено в игре пространствами, в противопоставлении внешнего мира с его суетой, разногласиями и мира внутренней сосредоточенности на важнейших человеческих проблемах, взаимодействии которых выводит на высокий уровень философских размышлений. В этом длящемся на протяжении пьесы диалоге важнейшим проводником в сферу духа является звуковая часть спектакля, оборачивающаяся игрой пространств, тембров, тонких призвуков, характеризующих разные миры. Музыкальное решение диалога прошлого и настоящего привлекает внимание возможностью звуковой игры культурных пластов, времен и эпох. Понимание музыки в функции связующего начала в спектакле и проводника духа позволяет расценивать звуковую среду в качестве философского выражения основного содержания пьесы. С помощью музыки композитор поднимает вопросы экзистенциальной сущности человека, вопросы бытия в мире и осмысления прожитого пути.

Обозревая подходы к возможностям использования музыкального материала в сценических работах, необходимо сделать вывод об универсальности игрового начала и органичности его раскрытия в произведении, что способствовало «созданию пространственно-временных отношений, развитию новых способов восприятия и порождению новых культурных, социальных и психологических смыслов» [2, с. 159]. Вместе с тем видна динамика в понимании композитором игровых принципов звукоорганизации произведения. Если в ранних произведениях игра жизнеутверждающая, активна, наполнена живой непосредственностью детства, то более поздние произведения привлекают концептуальной

глубиной. Звуковой материал может принимать разные способы игрового выражения: параллельное соответствие действию, контрастная линия, смысловой контрапункт, ироническое снижение. Музыкальный элемент, достигая философской обобщенности, кристаллизуется в эксплицированные формулы: «образы-импульсы», «образы-движения», «образы-трансформации», «образы-конфликты», «образы-состояния». Аудиоресурсы используются многогранно и широко, формируя срежиссированную звуковую комбинаторику, придают спектаклю многозначность, многогранность, поливалентность, объемность, полифоничность.

Музыка может выполнять регулирующую функцию установления порядка, «организатора» действия, она может передавать психические характеристики и состояния героев, иногда музыкальный фрагмент отделяет эпизоды развития действия, акцентирует поворотные моменты фабулы. Таким образом, звуковой элемент играет действенную роль как на уровне экспрессии эмоционального плана постановки, его среды, событий и ситуаций, так и в области смыслового поля произведения. Это игра на уровне бессловесном, выступающем как код, который задается и расшифровывается, в результате чего возникает еще более привлекательная задача – постижение тайны, разгадка игры-головоломки.

Звуковой материал приводит ткань спектакля в движение, активизирует ее, изобретая импульсы, вибрации, отсветы, отражения, тяготения, изменяя ракурс видения и создавая принципиально новый тип мышления. Поиск новых способов выражения, музыкальные обобщения высокого уровня становятся звучащей философией, возводя аудиоматериал в сферу высокоинтеллектуальной игры.

Литература

1. Бакши Л. «Игра в джин». Сцена и музыка [Электронный ресурс] // Вопросы театра. – 2020. – № 1–2. – С. 10–19. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igra-v-dzhin-stsena-i-muzyka> (дата обращения: 12.11.2022).
2. Девликамова Э. А., Чернышева М. Ю. Интермедальность в театре: определения, восприятие и медальные отношения // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 60. – С. 153–160
3. Джурова Т. Ставьте на zero [Электронный ресурс] // Вечерний Петербург. – 2011. – 15.11. – URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/stavte-na-zero> (дата обращения: 12.11.2022).
4. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 4. Примечания. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1989. – 783 с.

5. Исаев С. Экзистенциалистская концепция театра Ж.-П.Сартра // Философские проблемы культуры и искусства: сб. науч. трудов. – М., 1986. – С. 159–171.
6. Садых-Заде Г. Воспитание искусством [Электронный ресурс] // Петербургский Театральный Журнал. – 2012. – 13 ноября. – URL: <https://ptj.spb.ru/blog/vospitanie-iskusstvom> (дата обращения: 12.11.2022).
7. Саенко Н.Р. Форма и образы небытия в культуре [Электронный ресурс]. – Saarbrücken: LambertAcademicPublishing, 2011. – 443 с. – URL: <http://edu.vspu.ru/culturex/files/2013/05/Saenko-N.R.-Formyi-i-obrazyi-nebyitiya-v-kulture.pdf> (дата обращения: 12.11.2022).
8. Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня: пер с нидерл. / общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. – М.: Прогресс, 1992. – 464 с.
9. Elubaeva M., Mironov A., Kharchenko L., Putecheva O. Aspects of Current Problems of Society in Contemporary Art // *Opción*. – 2019. – Año 35, Especial No.23, pp. 547-562.

References

1. Bakshi L. “Igra v dzhin”. Scena i muzyka [“The game of gin”. Stage and music]. *Voprosy teatra [Questions of the theater]*, 2020, no. 1-2, pp. 10-19. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/igra-v-dzhin-stsena-i-muzyk> (accessed 12.11.2022).
2. Devlikamova E.A., Chernysheva M.Yu. Intermedial’nost’ v teatre: opredeleniya, vospriyatie i medial’nye otnosheniya [Intermediality in the theater: definitions, perception and medial relations]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 60, pp. 153-160. (In Russ.).
3. Dzhurova T. Stav'te na zero [Put on zero]. *Vecherniy Peterburg [Evening Petersburg]*, 2011, November 15. (In Russ.). Available at: <https://ptj.spb.ru/prensa/stavte-na-zero> (accessed 12.11.2022).
4. Dostoevskiy F.M. *Sobranie sochineniy: v 15 t. T. 4. Primechaniya [Collected works. In 15 volumes. Vol. 4. Notes]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1989. 783 p. (In Russ.).
5. Isaev S. Ekzistentsialistskaya kontseptsiya teatra Zh.-P.Sartra [The existentialist concept of the theater J.-P. Sartre]. *Filosofskie problemy kul'tury i iskusstva: sb. nauch. trudov [Philosophical problems of culture and art: collection scientific works]*. Moscow, 1986, pp. 159-171. (In Russ.).
6. Sadykh-Zade G. Vospitanie iskusstvom [Education by art]. *Peterburgskiy Teatral'nyy Zhurnal, 2012, 13 noyabrya [St. Petersburg Theater Magazine. 2012, November 13]*. (In Russ.). Available at: <https://ptj.spb.ru/blog/vospitanie-iskusstvom> (accessed 12.11.2022).
7. Saenko N.R. *Forma i obrazy nebytiya v kul'ture [Form and images of non-existence in culture]*. Saarbrücken, Lambert Academic Publishing, 2011. 443 p. (In Russ.). Available at: <http://edu.vspu.ru/culturex/files/2013/05/Saenko-N.R.-Formyi-i-obrazyi-nebyitiya-v-kulture.pdf> (accessed 12.11.2022).
8. Huizinga J. *Homo ludens. V teni zavtrashnego dnya [In the shadow of tomorrow]*. Transl. from the Netherlands. General editorial office and afterword by G.M. Tavrizyan. Moscow, Progress Publ., 1992. 464 p. (In Russ.).
9. Elubaeva M., Mironov A., Kharchenko L., Putecheva O. Aspects of Current Problems of Society in Contemporary Art. *Opción*, 2019, Año 35, Especial No. 23, pp. 547-562. (In Engl.).

УДК 792

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-145-155

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ТЕАТРА «ГЛОБУС» КАК СОВРЕМЕННАЯ КРЕАТИВНАЯ ЭКОСИСТЕМА

Людмила Николаевна, доцент, институт культуры и молодежной политики, Новосибирский государственный педагогический университет, директор, Новосибирский академический молодежный театр «Глобус», заслуженный работник культуры Российской Федерации (г. Новосибирск, РФ). E-mail: office@globus-nsk.ru

В статье рассматривается системный подход профессионального драматического театра к вне-репертуарной проектной деятельности. Новосибирский академический молодежный театр «Глобус» целенаправленно формирует разнообразие программ и проектов в современную креативную экосистему. Все проекты разрабатываются в тесной взаимосвязи с репертуарной политикой учреждения. Ряд проектов реализуется за счет грантовых средств. Векторам деятельности дано краткое описание, сформулированы цели и задачи.

В первом разделе-введении даются общие сведения об учреждении: краткий экскурс в историю, позиционирование театра как крупнейшего в Сибири центра эстетического и духовного воспитания детей и молодежи, открытого всем направлениям творческой деятельности; описываются основные элементы системной социально-культурной проектной практики; приводятся конкретные примеры.

Далее мероприятия разделены на шесть блоков. 1. «Всероссийский контекст» (крупные культурные акции всероссийского значения, благодаря которым жители Новосибирской области имеют уникальную возможность знакомства с достижениями искусства). 2. «Мотиватор – “Пушкинская карта”» (новые формы проектной деятельности в рамках реализации федеральной программы). 3. «Семейные форматы» (инструменты выстраивания коммуникации между родителями и детьми разных возрастов с использованием методологии театральной педагогики). 4. «Благотворительность и инклюзия» (проекты, направленные на работу с людьми, имеющими ограниченные возможности здоровья, социально незащищенными слоями населения). 5. «Мы – вместе» (проекты патриотической направленности, без которых невозможен современный театр). 6. «Старт в профессии» (создание фундамента профориентации талантливых детей и молодежи: студии, волонтеры, студенческая практика).

Описываемая проектная линейка охватывает период последних лет. Все формы деятельности разработаны сотрудниками театра.

Ключевые слова: театр «Глобус», проект, креативная экосистема, фестиваль, «Пушкинская карта», арт-проект, кросс-культурный проект, проект-лаборатория, семейный формат, благотворительность, инклюзия, интерактивный подход, профориентация, волонтеры.

PROJECT ACTIVITIES OF THE *GLOBUS* THEATER AS A MODERN CREATIVE ECOSYSTEM

Lyudmilina Tatyana Nikolaevna, Associate Professor, Institute of Culture and Youth Policy, Novosibirsk State Pedagogical University, Director, Novosibirsk Academic Youth Theater *Globus*, Honorary Worker of Culture of the Russian Federation (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: office@globus-nsk.ru

The article considers a systematic approach of a professional drama theater to extra-repertory project activities. Novosibirsk Academic Youth Theater *Globus* purposefully forms a variety of programs and projects into a modern creative ecosystem. All projects are developed in close connection with the institution's repertoire policy. A number of projects are being implemented through grant funds. The activity vectors are given a brief description, goals and objectives are formulated.

The first section-introduction provides general information about the institution: a brief digression into history, positioning the theater as the largest center in Siberia for the aesthetic and spiritual education of children and youth, open to all areas of creative activity; it describes the main elements of systemic socio-cultural project practice; specific examples are given.

The activities are further divided into six blocks. 1. *All-Russian Context* (large cultural events of all-Russian significance, thanks to which the inhabitants of the Novosibirsk region have a unique opportunity to get acquainted with the achievements of art). 2. *Motivator – Pushkin Card* (new forms of project activities within the framework of the federal program). 3. *Family Formats* (tools for building communication between

parents and children of different ages using the methodology of theater pedagogy). 4. *Charity and Inclusion* (projects aimed at working with people with disabilities, socially vulnerable groups of the population). 5. *We Are Together* (projects of a patriotic orientation, without which modern theater is impossible). 6. *Start in the Profession* (creating the foundation for career guidance for talented children and youth: studios, volunteers, student practice).

The described project line covers the period of recent years. All forms of activity are developed by the theater staff.

Keywords: *Globus Theatre*, project, creative ecosystem, festival, Pushkin Map, art project, cross-cultural project, laboratory project, family format, charity, inclusion, interactive approach, career guidance, volunteers.

Современная креативная экосистема

Новосибирский академический молодежный театр «Глобус» вырос из Западно-Сибирского краевого театра юных зрителей, созданного в 1930 году учениками ленинградского теоретика и практика детского театра Александра Александровича Брянцева. В те годы при театре была создана педагогическая часть, которая вела активную работу с подростковой, а позже и с детской аудиторией. Современные формы проектной работы берут свои истоки из практики ТЮЗа, уже тогда проводились встречи-беседы с актерами, режиссерами, писателями; читки и обсуждения пьес; экскурсии, конференции и диспуты по спектаклям; выставки. При театре был создан детский актив, сейчас мы бы его назвали волонтерским корпусом [1; 7].

Сегодня «Глобус» – крупнейший в Сибири центр эстетического и духовного воспитания детей и молодежи, открытый всем направлениям творческой деятельности. Театр работает в режиме автономии, что ежегодно позволяет реализовывать не только традиционные планы – постановку спектаклей, но и социально-культурную проектную практику, направленную на формирование территории, комфортной для проживания молодых, интеллигентных и талантливых людей.

«Глобус» стремится быть конкурентоспособным, востребованным, постоянно развивающимся организмом в культурном пространстве страны. Нам важно прислушиваться к веяниям времени, запросам общества и доносить их актуальность со сцены. Не зря наш театр имеет репутацию творческой лаборатории, которая разговаривает со своим зрителем на одном языке.

В своей многогранной деятельности театр руководствуется Указом Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», где говорится: «К традиционным ценностям относятся жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, историческая память и преемственность поколений, единство народов России» [8].

Мы отлично понимаем: чтобы подрастающее поколение с радостью не только приходило, но и, самое главное, возвращалось в театр, нам жизненно необходимо искать новые формы взаимодействия с ним, а для этого мы должны знать – чем живут дети, подростки, молодежь, держать руку на пульсе их интересов, потребностей и приоритетов. Театр – как территория невероятно больших творческих возможностей, как синтез всех видов искусства – может и воспитывать, и просвещать, и духовно обогащать юного зрителя. И театр «Глобус» делает все для того, чтобы у наших детей и юношества было активное, созидательное, перспективное будущее, ведь в них – будущее культуры, общества, страны.

Наша проектная деятельность учитывает не только возраст зрителей, но и возможности здоровья, образовательный статус (школьники и студенчество), вкусовые предпочтения, творческие и

интеллектуальные интересы, прочие социальные и индивидуальные критерии. Таким образом, сегодня разнообразие программ и проектов театра формируется в современную креативную экосистему.

На этом профессиональном поле мы не действуем хаотично. В театре функционирует отдел творческих проектов, состоящий из трех сотрудников. Именно эти люди являются генераторами идей, системными организаторами и кураторами творческих инициатив «Глобуса». Все проекты разрабатываются в тесной взаимосвязи с репертуарной политикой учреждения. Ряд проектов реализуется за счет грантовых средств.

Среди форм нашей работы, проходящей при неизменной поддержке Министерства культуры Новосибирской области, – фестивали, творческие встречи, лекции, обсуждения спектаклей, квесты, квизы, лаборатории, читки, мастер-классы, конференции, круглые столы, экскурсии, выставки, интерактивные акции, студенческая практика [4].

Бывает и так, что благодаря проектам мы находим своего нового зрителя. Яркий пример тому – Сибирский фестиваль молодежных субкультур «ЗНАКИ», уникальная акция, объединяющая самые оригинальные молодежные течения. На смену этому неординарному событию в июне 2023 года придет Фестиваль молодежного творчества «АРТ-Бум» – городское пространство для реализации и продвижения креативных идей молодежи. На проведение фестиваля получен грант Росмолодежи в рамках образовательного заезда арт-кластера «Таврида» в Крыму.

В дальнейшем описании проектов обязательно будут упоминаться партнеры, без участия которых ничего бы не состоялось. Мы им всем бесконечно признательны за пристальное внимание к культурной жизни нашего региона и адресную поддержку театральных инициатив.

В одной статье невозможно охватить весь объем проектов, я обращаюсь к ключевым названиям последних лет, благодаря которым «Глобус» хорошо известен в нашей стране.

Всероссийский контекст

Театр «Глобус» является организатором крупных культурных акций всероссийского зна-

чения, благодаря которым жители Новосибирской области имеют уникальную возможность знакомства с достижениями российского и зарубежного искусства. В данном случае мы не просто развлекаем или просвещаем людей, но выходим на более глобальные позиции: формируем единое культурно-информационное пространство, усиливаем ориентацию жителей региона на высокие виды искусства, способствуем обмену художественным опытом, повышаем социальный оптимизм населения. Кроме того, проектная практика формирует и поддерживает благоприятный имидж Новосибирской области как региона больших культурных возможностей, работает на повышение туристической, инвестиционной привлекательности территории.

Мы следуем Стратегии социально-экономического развития Новосибирской области на период до 2030 года, утвержденной Постановлением Правительства Новосибирской области от 19.03.2019 № 105-п. Важная цитата из документа: «Активная культурная жизнь на территории области является средством реализации творческого потенциала ее жителей, фактором притяжения для талантливых людей из других регионов, а также драйвером экономического роста» [5].

Как показывает профессиональный опыт, крупные отечественные театры (как в столице, так и в регионах) стремятся к созданию собственных театральных фестивалей. В декабре 1995 года по инициативе театра «Глобус» при партнерстве Новосибирской государственной филармонии в столице Сибири впервые состоялся Международный Рождественский фестиваль искусств. В разные годы он проводился при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Правительства Новосибирской области, Министерства культуры Новосибирской области, Российской Национальной театральной Премии и фестиваля «Золотая Маска». Последние два года фестиваль проект проходит в рамках реализации Национального проекта «Культура».

Эта идея возникла у организаторов неслучайно. Рождество – удивительный праздник, создающий особую атмосферу, в которой способен происходить диалог культур. Новосибирск, общепризнанный центр Сибири, а географически и

центр страны, открыл на своей территории фестиваль, основная идея которого – подарить людям встречи с подлинными образцами искусства под эгидой лучших традиций Рождества. Культурный форум без конкурсной основы (мы сознательно решили уйти от этого атрибута фестивалей и создать чистый праздник искусства) проводится один раз в два года. Его основой стала широкая программа, включающая разнообразные виды искусства: драму, музыку, танец, перформанс, выставочные проекты. Фестиваль является безусловным культурным брендом региона. Сейчас мы активно заняты подготовкой к проведению юбилейного XV Международного Рождественского фестиваля искусств в декабре 2023 года.

Полезным и вдохновляющим опытом стало для нас партнерство с Национальным фестивалем «Музыкальное сердце театра». Когда после длительного перерыва этот конкурс возродился, театр «Глобус» вошел в его организационный комитет. Фестиваль, объединяющий лучшие музыкальные спектакли страны, впервые за свою историю состоялся не в Москве, а в регионе. В октябре 2021 года на площадках Новосибирска прошли показы мюзиклов и музыкальных спектаклей, лаборатория музыкального театра, питчинг эскизов спектаклей, мастер-классы мэтров музыкального театра и другие мероприятия. Проект реализован при поддержке Президентского фонда культурных инициатив, Министерства культуры Российской Федерации, Министерства культуры Новосибирской области, федеральной программы «Большие гастроли» и Союза театральных деятелей РФ.

Как креативный центр «Глобус» принял участие в работе Международного культурного центра (МКЦ) – открытого пространства для воплощения творческих идей. В 2021 году театр вошел в ограниченное число участников проекта Министерства культуры РФ – МКЦ в рамках празднования 200-летия Федора Михайловича Достоевского. Участников ждал насыщенный календарь событий: квест-экскурсия по улице Достоевского, творческая встреча с исследователями жизни и творчества писателя, круглый стол, режиссерская лаборатория и спектакли театра по произведениям юбиляра в живом режиме и в формате видео-

показа. Мероприятия к юбилею классика мировой литературы прошли на нескольких площадках города. Для нас было важным оправдать основополагающую цель проведения программы МКЦ, которая состоит в том, чтобы стать стимулирующим фактором социокультурного развития регионов России. Проект осуществлен при поддержке Министерства культуры Новосибирской области. Оператор – некоммерческое партнерство «Ассоциация музыкальных театров».

Говоря о Достоевском, следует остановиться на двух уникальных проектах, посвященных творчеству великих литераторов. Театр «Глобус» является партнером автономной некоммерческой организации (АНО) по развитию культуры и искусства «Культура Сибири». Благодаря грантовым средствам, которые выигрывает АНО, данная коллаборация имеет серьезные результаты. Так, весной 2022 года при поддержке Президентского фонда культурных инициатив состоялся кросс-культурный проект «Великан Бобов», посвященный памяти выдающегося советского писателя, поэта и драматурга Даниила Хармса. В состав проекта вошли: премьера одноименного спектакля на малой сцене «Глобуса», public talk «Что такое Хармс?» на площадке Новосибирской областной научной библиотеки и презентация семи просветительских подкастов, записанных «глобусовскими» артистами.

Осень 2022 года была ознаменована реализацией арт-проекта «Геннадий Шпаликов. “Я иду, шагаю...”», посвященного 85-летию со дня рождения советского киносценариста, кинорежиссера и поэта. В фойе была сооружена инсталляция, представляющая собой «комнату молодого сценариста», наполненную артефактами. Взаимодействие и навигация зрителей в пространственной композиции осуществлялись в формате чат-бота. Его внутреннее наполнение представляло собой создание дизайна, аудиотреков, воссоздающих факты из биографии Шпаликова, его стихи и воспоминания друзей, коллег. Проект реализован с использованием гранта, предоставленного ООГО «Российский фонд культуры» в рамках программы «Волонтеры культуры» Федерального проекта «Творческие люди» Национального проекта «Культура». В разработке сценарного

плана и художественного решения, а также реализации проекта приняли участие студенты гуманитарных факультетов вузов Новосибирска. Привлечение молодых кадров осуществлялось в партнерстве с Волонтерским корпусом Новосибирской области. Интересный факт: в рамках Всероссийской акции «Ночь искусств» инсталляция демонстрировалась с дополненной реальностью.

Для нас стало принципиальным обращение к столь полярным деятелям культуры. Ведь если Хармс до сих пор является культовой фигурой в мире искусства, интерес к его творческому наследию с годами не угасает, то персона Шпаликова все же менее очевидная, особенно для наших юных зрителей. Один из главных результатов арт-проекта – дети и молодежь, выходя из «комнаты», в большинстве своем тут же обращались к интернет-ресурсам, чтобы ознакомиться с биографией и произведениями героя инсталляции. Именно так на деле работает просветительская миссия современного молодежного театра.

Завершая блок проектов всероссийского значения, осветим еще одно мероприятие, имеющее, на наш взгляд, высокий гражданский пафос. При поддержке Министерства культуры Новосибирской области в театре прошли #петровскиеассамблеи 2.0, посвященные Дню России и 350-летию юбилею Петра I – первого Императора Всероссийского, одного из наиболее выдающихся государственных деятелей, определивших направление развития России в XVIII веке. Нашей целью стало погружение зрительской аудитории в определенную историческую эпоху, обращение к величию и традициям нашей страны. Формы были разные: от интеллектуальных игр и показа документальных фильмов до прикладных и актерских мастер-классов, разучивания танцев и упражнений в фехтовании. В итоге мероприятия проекта посетили более полутора тысяч человек. Это хороший результат.

Мотиватор – «Пушкинская карта»

С 1 сентября 2021 года театр «Глобус» осуществляет планомерную работу по реализации федеральной программы «Пушкинская карта» в Новосибирске и Новосибирской области. 100 % спектаклей репертуара внесено в программу. Как

показывает наша практика, «Пушкинская карта» – это не только открытие дверей большинства культурных учреждений для подростков и молодежи, не только привлечение в театр федеральных бюджетных средств, но и мотиватор для осуществления новых форм проектной деятельности.

Одним из знаковых для нас является волонтерский проект «Амбассадор “Пушкинской карты”», стартовавший год назад. Он направлен на расширенное информирование потенциальных держателей «Пушкинской карты» о возможностях федеральной программы. Корпус амбассадоров составляет 10 человек в возрасте от 17 до 35 лет. Они охватили более 40 учебных заведений города, аудитория составила более 3000 человек. Амбассадоры привлекают в театр зрительскую аудиторию, ведут базу учебных заведений, презентуют репертуар театра «Глобус». Существует программа обучения амбассадоров. Она состоит из двух блоков – теоретического и практического. Формы этой работы – от встреч с сотрудниками театра до мастер-классов и воркшопов.

Объединению в новом формате учителей и школьников способствует акция «Звонок не на урок!». По условиям федеральной программы, обладателями «Пушкинской карты» могут быть как молодые специалисты, так и учащиеся. Именно поэтому театр «Глобус» как учреждение, представляющее культурный продукт в рамках программы, выступает в качестве медиатора между Ассоциацией молодых педагогов Новосибирской области и Российским движением школьников. Представители обоих движений регулярно встречаются в театре как на едином дискуссионном и диалоговом поле, неформально общаются, ищут общие темы, связанные с творчеством и искусством, посещают спектакли с последующим обсуждением.

Семейные форматы

Мы позиционируем «Глобус» как театр для всех поколений. Семейный просмотр спектакля представляется нам важнейшим инструментом выстраивания коммуникаций между родителями и детьми. Они получают опыт совместных проживаний, что всегда сближает людей, плюс происходит передача культурного кода от поколения

к поколению. В инструментарии театра сформировалась почти полная линейка семейных проектов по возрастам. Коротко расскажем о ряде наиболее значимых инициатив.

После спектакля дети в возрасте от 4 до 10 лет и их родители приглашаются в «Игровую гостиную». В течение часа они под кураторством волонтеров прорабатывают в форме игры (это могут быть настольные игры или конкурсные задания) сюжеты и темы просмотренного спектакля. Игры и игрушки сделаны подростками на «Детской фабрике игрушек» в рамках проекта «Коллекции игрушек для театра и библиотеки». Партнеры проекта: Городской центр проектного творчества и авторская школа «Нооген» при поддержке Фонда президентских грантов.

Комплексный семейный формат «Сфера впечатлений» предназначен для родителей с детьми в возрасте от 5 до 12 лет. Проект состоит из экскурсии по театру, театрального урока, просмотра спектакля, мастер-класса от артиста. Мы организуем оригинальную форму досуга для всей семьи, знакомим с тем, как устроен театр, с режиссерами, артистами и представителями редких театральных профессий, секретами закулисья и создания спектаклей.

Экскурсионная программа по локациям театра «Кругосветка» рассчитана на родителей с детьми от 7 до 15 лет. Это один из самых популярных форматов среди семейной и школьной аудиторий. Такое совместное путешествие формирует традицию ходить в театр всей семьей, знакомит детей и взрослых с театральными профессиями. Проект направлен на профориентацию юного зрителя и включен в федеральную программу «Пушкинская карта».

Фестиваль детского, юношеского и молодежного театрального творчества «ОдиссеяФест» вырос из городского фестиваля «Времен связующая нить», существовавшего тридцать лет. Формат объединяет взрослых и детей одним из самых эффективных методов театральной педагогики – совместным созданием спектакля. Любительские театральные коллективы Новосибирска (начиная с детских садов) принимают участие в конкурсном отборе. Результатом этого становится гала-показ спектаклей-победителей на малой сцене

театра. Родители занимают место зрителей в зале, а дети становятся артистами и членами детского жюри, а еще получают мастер-классы от артистов. Партнеры проекта: Департамент образования мэрии города Новосибирска, Дворец творчества детей и учащейся молодежи «Юниор».

Дискуссионный проект-лаборатория «ПодросТок» адресован подросткам в возрасте от 12 лет, их родителям и педагогам. Мы проводим театральные лаборатории, показы эскизов спектаклей с последующим обсуждением, презентации пьес в форматах онлайн и офлайн, читки текстов с последующим обсуждением. Существует опыт, когда в рамках лаборатории тинейджеры выбирали названия пьес для будущих спектаклей, и они входили в репертуар. В театральном коммуникационном процессе разным поколениям легче найти общий язык, подобное общение всегда продуктивно и интересно для обеих сторон диалога.

Театр «Глобус» участвует во всероссийских акциях, направленных на развитие родительско-детской аудитории; организует интерактивные программы, относящиеся к формам современных креативных индустрий. Мы стараемся одновременно просвещать и развлекать. Тематический спектр: игровые программы в рамках школьных каникул; программы к Международному дню театра, Дню защиты детей, Дню знаний; программы в рамках Всероссийской акции «Ночь искусств» и пр.

В этом секторе деятельности главное для нас – использование разных форматов и интерактивного подхода. Члены семьи становятся не пассивными потребителями, а активными соучастниками всех видов деятельности: просмотра спектакля, игры, дискуссии и пр. Задачи, решаемые в процессе совместной коммуникации в творческо-игровом пространстве: сокращение дефицита событий в жизни семьи; приобретение совместного содержательного опыта; выстраивание новых каналов общения между родителями и детьми через игровые законы.

Благотворительность и инклюзия

Театр «Глобус» обладает серьезным опытом работы с людьми, имеющими ограниченные воз-

возможности здоровья. Для нас важно являться частью российской системы социально-культурной реабилитации и творческого развития граждан с физическими и ментальными ограничениями.

В 1990–2000-х годах широкий общественный резонанс имел ежегодный благотворительный проект «Возьмемся за руки, друзья!» для детей-инвалидов, воспитанников специализированных школ-интернатов, реабилитационных и социальных фондов. Он включал театрализованный концерт с участием детей с ограниченными возможностями здоровья «Мы – талантливы!», показы инклюзивного мюзикла в исполнении артистов вокальной студии театра и детей-инвалидов, серию творческих встреч и других тематических активностей.

В течение пяти лет, начиная с 2011 года, успешно существовал благотворительный проект «Улыбнемся вместе», призванный помочь талантливым детям и молодежи, чей физический недуг не повлиял на умение выражать себя в творчестве, чувствовать прекрасное и самосовершенствоваться. В формате большой театрализованной программы на сцене объединялись дети с ограниченными возможностями здоровья, профессиональные артисты и участники детских студий театра. Основной целью проекта стала адресная помощь людям с инвалидностью. Они делали запрос, формулируя свои насущные потребности, а фандрайзер театра предметно находил партнеров, которые преподносили подарки детям после их выступлений. В числе партнеров были представители государственных структур, общественных объединений, коммерческих организаций, СМИ и частные лица. Необходимо отметить, что в разные годы акция проходила при поддержке полномочного представителя Президента Российской Федерации в Сибирском федеральном округе, губернатора Новосибирской области и мэра города Новосибирска.

С декабря 2015 года в «Глобусе» реализуется проект «Театр в чувствах». Проводятся экскурсии, уроки и мастер-классы для людей разного возраста с нарушениями зрения и слуха, опорно-двигательного аппарата, с ментальными расстройствами. Сотрудники отдела творческих проектов индивидуально подходят к таким встречам:

продумывают маршруты и содержание программ, учитывая физические особенности и интеллектуальные потребности каждого человека, заранее консультируются со специалистами.

Опыт проектной работы включает в себя театральные уроки для незрячих и слабовидящих людей. Интерактивное знакомство с «Глобусом» охватывает широкий спектр тем. Например, о процессе создания спектакля можно не только услышать, но и облачиться в театральный костюм, поддержать в руках обувь и предметы реквизита, поучаствовать в упражнениях по актерскому мастерству. Всех желающих приглашают побывать на «тактильной экскурсии» в большом зрительном зале.

Спектакли репертуара также доступны для людей с ограниченными возможностями здоровья. У нас существует опыт проведения спектаклей для детей с расстройством аутистического спектра в рамках новогодней кампании. Любимая всеми классика – чеховская «Каштанка» – неоднократно показывалась на жестовом языке для зрителей с нарушением слуха. Это стало возможным благодаря отклику Новосибирского государственного технического университета. Под руководством преподавателя и переводчика русского жестового языка студенты факультета гуманитарного образования освоили партитуру спектакля, и показ в необычном формате стал реальностью.

«Глобус» стал первым в Новосибирске театром, в котором появились спектакли с тифлокомментированием. В 2019 году на Национальном театральном фестивале «Золотая Маска» вместе с премией за лучший спектакль малой формы нам вручили грант на внедрение тифлокомментирования. В качестве поддержки от благотворительного фонда «Искусство, наука и спорт» театру были выданы комплекты систем (передатчики, наушники и прочие составляющие оборудования). Спустя два года за счет грантовых средств фонда (в рамках программы поддержки людей с нарушением зрения «Особый взгляд») была приобретена настольная мобильная кабина для тифлокомментирования.

Большую поддержку в данном виде деятельности нам оказывает Новосибирская областная

специальная библиотека для незрячих и слабовидящих, позиционирующая себя как методический центр. Сотрудники библиотеки проводят консультации по организационным вопросам и точечному сбору зрительской аудитории, предоставляют услугу сертифицированного тифлокомментатора высшей категории. На текущий момент адаптированы пять репертуарных названий в возрастной маркировке от 6+ до 16+. Показы обычно сопровождаются двумя мероприятиями. До начала спектакля люди с ограничениями по зрению могут ознакомиться с предметами реквизита и костюмами, а после показа – пообщаться с артистами.

На официальном сайте театра размещены адаптированные версии спектаклей для зрителей с ограничениями по слуху и зрению (с субтитрами и тифлокомментарием).

Мы всегда готовы поддержать любое областное начинание. Так, в декабре 2022 года в Новосибирске прошел Инклюзивный бал – один из восьми на территории Российской Федерации. Именно театр «Глобус» стал партнером всероссийского проекта, предоставив площадку для проведения социально значимого мероприятия. Проект был реализован при поддержке Президентского фонда культурных инициатив и благотворительного фонда «Линия Добра “Линлайн”». Инклюзивный бал дал участникам дополнительную возможность в развитии моторики и координации, лидерских и коммуникативных навыков и, конечно, помог найти новых друзей и побывать в настоящей предновогодней сказке.

На протяжении десятилетий театр «Глобус» ведет системную работу с социально незащищенными слоями населения. С благотворительными творческими программами наши артисты и студии выезжали в детские дома, учреждения социальной защиты населения, реабилитационные центры и специализированные медицинские учреждения. Тысячи школьников из многодетных семей, детских домов и школ-интернатов города и области бесплатно посмотрели репертуарные спектакли.

По-прежнему благотворительные акции для разных категорий граждан специалисты театра «Глобус» проводят в рамках Декады пожилых людей, празднования годовщин Победы в Великой

Отечественной войне и при освещении других знаменательных дат. Артисты труппы и творческих студий театра выезжают с концертными программами на городские площадки, а также показывают их на стационаре.

Мы поддерживаем контакты с благотворительным фондом «Делай добро!». Среди наших совместных проектов – акция «Рождественское чудо – детям», когда каждый желающий может подарить билет на новогодний спектакль нуждающемуся ребенку, подопечному фонда.

Мы – вместе

Безусловно, проектная деятельность является ключевым инструментом встраивания театра в актуальную общественно-политическую повестку страны. При поддержке Президентского фонда культурных инициатив состоялась премьера спектакля для детей «Великан Бобов» по произведениям Хармса (как составляющая кросс-культурного проекта). Средства, вырученные от показов двух премьерных спектаклей, перечислены детям Донецкой и Луганской Народных Республик.

Коллектив театра «Глобус» одним из первых присоединился к масштабной серии благотворительных акций «Открытый занавес» [3], организованной Министерством культуры Российской Федерации. Жители Донбасса приняли участие в экскурсиях по театру (при поддержке Министерства труда и социального развития региона). Предпремьерный показ музыкального спектакля для детей «Пряничный домик» посетили семьи из Донецка, Мариуполя, Горловки, Ясиноватой, Попасной, Харькова и Изюма. Культурный поход был организован совместно с Региональным отделением Общероссийского общественного движения «НАРОДНЫЙ ФРОНТ “ЗА РОССИЮ”».

Также мы присоединились к акции «КНИГИ – ДОНБАССУ», проходящей по всей стране. В ходе акции собранные книги на русском языке переданы в библиотеки, в том числе и школьные, Донецкой и Луганской Народных Республик, а также в детские досуговые и другие социальные учреждения.

При поддержке Министерства культуры Новосибирской области театр принимает участие

в программе, улучшающей материально-техническое обеспечение учреждений культуры подшефного Беловодского района Луганской области. Например, в цехах «Глобуса» были изготовлены и переданы в дар костюмы для творческих коллективов Беловодского района ЛНР [2].

Старт в профессии

Театр «Глобус» невозможно представить без детских творческих студий и волонтеров. Они не просто приходят в театр и участвуют в создании и эксплуатации спектаклей, а получают помощь опытных педагогов и наставников по разным дисциплинам в сфере культуры и искусства. Здесь происходит не только одномоментная реализация творческого потенциала детей и юношества. В театре закладывается фундамент профориентации талантливых детей и молодежи. В дальнейшем многие из них выбирают профессии, связанные с культурой и искусством.

12 лет в театре существует волонтерский корпус, пришедший на смену активу педагогической части. Сегодня у нас 34 волонтера в возрасте от 16 лет, 11 из них – школьники. Волонтеры – незаменимые помощники в создании и эксплуатации спектаклей, популяризации театрального искусства среди населения. И, конечно, мы отвечаем им «взаимностью»: многие волонтеры (после окончания вузов) вошли в штат театра. Мы продуктивно работаем с ребятами и получаем на открывшиеся вакансии уже хорошо обученные и опытные кандидатуры. В театре, как и в любом деле, существует своя специфика. И наши волонтеры за годы сотрудничества приобретают такой комплекс знаний и умений, что эта специфика становится для них родной и понятной.

Далее, наш театр развивает систему партнерских взаимоотношений, сотрудничая с образова-

тельными учреждениями Новосибирска. Например, заключено соглашение с Новосибирским архитектурно-строительным колледжем. В документе отражены этапы долгосрочного, эффективного и взаимовыгодного сотрудничества. Студенты оказывают неоценимую помощь в выпуске премьерных спектаклей, одновременно проходя производственную практику в цехах «Глобуса». Другой пример: студенты разных курсов Института культуры и молодежной политики Новосибирского государственного педагогического университета принимали участие в оформлении технически сложного музыкального спектакля. Штатные специалисты театра «Глобус» оказывают всестороннюю поддержку молодым кадрам.

Подводя итог, отметим, что термин «креативная экосистема» подразумевает инфраструктуру, выстраивающую связи между креативными личностями и определенной средой, в которой возникает творческая деятельность. Нужно стремиться наращивать объемы этой деятельности, искать и возвращать на своем культурном поле профессиональные кадры, способные мыслить и творить, быть полезными искусству и культуре своей страны. Не зря сегодня Правительство Российской Федерации на государственном уровне развивает и поддерживает творческие (креативные) индустрии, частью которых являются и театральное искусство, и проектная деятельность учреждений культуры [6].

Поэтому в системной проектной деятельности Новосибирский академический молодежный театр «Глобус» использует все возможные форматы: просветительный, творческий, дискуссионный и даже развлекательно-игровой. Мы используем методологию театральной педагогики, ищем новые пути развития и всегда открыты для диалога и сотрудничества.

Литература

1. Х лет Новосибирского областного театра юных зрителей. – Новосибирск: Советская Сибирь, 1941. – 64 с.
2. Министерство культуры Новосибирской области [Электронный ресурс]. – URL: <https://mk.nso.ru/news/9347> (дата обращения: 21.12.2022).
3. Министерство культуры Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: https://culture.gov.ru/press/news/startuet_blagotvoritelnaya_aksiya_otkrytyy_zanaves (дата обращения: 12.01.2023).
4. Новосибирский академический молодежный театр «Глобус» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.globus-nsk.ru> (дата обращения: 20.12.2022).

5. Постановление Правительства Новосибирской области от 19.03.2019 № 105-п «Стратегия социально-экономического развития Новосибирской области на период до 2030 года» [Электронный ресурс] // Официальный интернет-портал правовой информации. – URL: <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&prevDoc=172108741&backlink=1&&nd=172164521&rdk=0&refoid=172196027> (дата обращения: 21.12.2022).
6. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 20.09.2021 № 2613-р «Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года» [Электронный ресурс] // Правительство Российской Федерации. – URL: <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVIxBCjIAAtAya8FAVDUfP.pdf> (дата обращения: 12.01.2023).
7. Страницы истории Новосибирского академического молодежного театра «Глобус». 1930–2000. – Новосибирск: Полиграфический отдел НАМТ «Глобус», 2001. – 68 с.
8. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 года № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [Электронный ресурс] // Администрация Президента России. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (дата обращения: 20.12.2022).

References

1. *X let Novosibirskogo oblastnogo teatra yunyykh zriteley [X years of the Novosibirsk Regional Theater for Young Spectators]*. Novosibirsk, Sovetskaya Sibir Publ., 1941. 64 p. (In Russ.).
2. *Ministerstvo kul'tury Novosibirskoy oblasti [Ministry of Culture of the Novosibirsk Region]*. (In Russ.). Available at: <https://mk.nso.ru/news/9347> (accessed 21.12.2022).
3. *Ministerstvo kul'tury Rossiyskoy Federatsii [Ministry of Culture of the Russian Federation]*. (In Russ.). Available at: https://culture.gov.ru/press/news/startuet_blagotvoritelnaya_aksiya_otkrytyy_zanaves (accessed 12.01.2023).
4. *Novosibirskiy akademicheskyy molodezhnyy teatr "Globus" [Novosibirsk Academic Youth Theater "Globus"]*. (In Russ.). Available at: <https://www.globus-nsk.ru> (accessed 20.12.2022).
5. Postanovlenie Pravitel'stva Novosibirskoy oblasti ot 19.03.2019 № 105-p "Strategiya sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Novosibirskoy oblasti na period do 2030 goda" [Decree of the Government of Novosibirsk Region dated March 19, 2019 No. 105-p "Strategy for the socio-economic development of the Novosibirsk Region for the period until 2030"]. *Ofitsial'nyy internet-portal pravovoy informatsii [Official Internet portal of legal information]*. (In Russ.). Available at: <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&prevDoc=172108741&backlink=1&&nd=172164521&rdk=0&refoid=172196027> (accessed 21.12.2022).
6. Rasporyazhenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 20.09.2021 № 2613-r "Kontseptsiya razvitiya tvorcheskikh (kreativnykh) industriy i mekhanizmov osushchestvleniya ikh gosudarstvennoy podderzhki v krupnykh i krupneyshikh gorodskikh aglomeratsiyakh do 2030 goda" [Decree of the Government of the Russian Federation dated September 20, 2021 No. 2613-r "The concept of the development of creative (creative) industries and mechanisms for their state support in large and largest urban agglomerations until 2030"]. *Pravitel'stvo Rossiyskoy Federatsii [Government of the Russian Federation]*. (In Russ.). Available at: <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVIxBCjIAAtAya8FAVDUfP.pdf> (accessed 12.01.2023).
7. *Stranitsy istorii Novosibirskogo akademicheskogo molodezhnogo teatra "Globus" 1930–2000 [Pages of the history of the Novosibirsk Academic Youth Theater "Globus" 1930–2000]*. Novosibirsk, Poligraficheskiy otdel NAMT "Globus" Publ., 2001. 68 p. (In Russ.).
8. Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 09.11.2022 g. № 809 "Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoy politiki po sokhraneniyu i ukrepleniyu traditsionnykh rossiyskikh dukhovno-nravstvennykh tsennostey" [Decree of the President of the Russian Federation of November 9, 2022 No. 809 "On approval of the Fundamentals of State Policy for the Preservation and Strengthening of Traditional Russian Spiritual and Moral Values"]. *Administratsiya Prezidenta Rossii [Administration of the President of Russia]*. (In Russ.). Available at: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (accessed 20.12.2022).

УДК 7.011

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-156-168

ПЕЙЗАЖ РУССКОЙ ДУШИ: ХРАМЫ САМАРСКОЙ МИТРОПОЛИИ В ЖИВОПИСИ ТОЛЬЯТТИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ-СОВРЕМЕННОКОВ

Кузнецова Евгения Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры изобразительного искусства, Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия, митрополита Московского (г. Тольятти, РФ). E-mail: evgeniya2293@yandex.ru

В статье рассматривается живопись тольяттинских художников – членов Тольяттинского отделения Союза художников России, представляющая православную архитектуру Самарской митрополии. В связи с обширностью исследования анализируется творчество следующих художников: Д. Анчукова, Д. Елисеенко, А. Козлякова, Н. Зубкова, А. Панкеева, Ю. Масловой, являющихся представителями реалистического направления в живописи. Для полноценного искусствоведческого анализа в статье представлены краткие исторические и культурологические аспекты формирования архитектурного наследия Самарской митрополии, некоторые статистические данные. Актуальность исследования обоснована возрождением православных традиций и увеличением интереса к ним во всех сферах искусства, а также изучением истории родного края посредством живописи. Визуальные материалы исследования были собраны на выставках, в творческих каталогах, в личных творческих фондах художников, а также на виртуальных площадках. Представленные в статье картины, посвященные православному зодчеству Самарского края, анализируются с точки зрения идейных, композиционных, колористических и иных творческих приемов создания картин, помимо художественного анализа, представляется краткая историческая справка по изображенному храму. Проведенный анализ позволил сделать вывод, что современные тольяттинские художники все чаще обращаются к мотивам православной архитектуры, создавая при помощи данных мотивов «пейзаж русской души», являются в своем роде апологетами традиций православия в русской пейзажной живописи среди молодого поколения художников.

Ключевые слова: живопись, пейзаж, тольяттинские художники, православная архитектура, храм, Самарская митрополия.

LANDSCAPE OF THE RUSSIAN SOUL: THE CHURCHES OF THE SAMARA METROPOLY IN THE PAINTINGS OF MODERN ARTISTS OF TOGLIATTI

Kuznetsova Evgeniya Yuryevna, PhD in Art History, Assistant Professor of Department of Fine Arts, St. Alexis Academy of Education and Arts of Volga Region (Togliatti, Russian Federation). E-mail: evgeniya2293@yandex.ru

The article deals with the paintings of Togliatti artists, members of Togliatti Branch of the Union of Artists of Russia, representing the Orthodox architecture of Samara Metropolis. Due to the vastness of the research the works of the following artists: D. Anchukov, D. Eliseenko, A. Kozlyakov, N. Zubkov, A. Pankeev, Y. Maslova, representing the realistic direction in painting, are analyzed. For a full art history analysis the article provides brief historical and cultural aspects of the architectural heritage of Samara Metropolis, as well as some statistical data. The relevance of the research is justified by revival of Orthodox traditions and growing interest in them in all spheres of art, as well as by study of native land history through painting. Visual research materials were collected at exhibitions, in art catalogues, from personal art collections of artists, as well as on virtual sites. The pictures presented in the article, devoted to Orthodox archi-

ecture of Samara region, are analyzed from the perspective of ideological, compositional, coloristic and other creative techniques of paintings creation, besides the artistic analysis the brief historical information on the depicted temple is presented. The analysis made it possible to conclude that contemporary Togliatti artists more and more often turn to orthodox architecture motives, creating with the help of this motive the *landscape of the Russian soul*, and they are to some extent the apologists of Orthodox traditions in Russian landscape painting among the young generation of artists.

Keywords: painting, landscape, Togliatti artists, Orthodox architecture, church, Samara Metropolis.

Христианские мотивы, в том числе православная архитектура, на протяжении всей истории русского искусства являются источниками вдохновения для творчества светских художников, невзирая на социальные и политические устои различных исторических эпох нашей страны [7]. Картины А. Саврасова, В. Поленова, К. Маковского, М. Нестерова, А. Васнецова, И. Левитана, Н. Рериха, И. Горюшкина-Сорокопудова, К. Горбатова, Б. Кустодиева, К. Юона, С. Жуковского, С. Герасимова, В. Стожарова, С. Андрияки и многих других художников посвящены старинным соборам, величественным монастырям древнерусских городов, небольшим храмам, расположенным в тихой провинции или деревне, где течение времени будто замедлилось, а храм стал символом души, вечности и истории. В современной России, и в русской живописи в частности, намечилось увеличение интереса к православной культуре [2, с. 105]. Возрождение традиций, святынь, восстановление храмов не могут не волновать душу художника. Не стали исключением и тольяттинские художники, в творчестве которых православная тематика находит яркое выражение. Так, среди произведений тольяттинских художников, представителей различных художественных союзов (Д. Анчуков, Д. Елисеев, Н. Зубков, А. Козляков, Ю. Маслова, И. Панов, В. Петров, В. Ротмистров, В. Шевченко, Э. Григорьева, Н. Надеина, А. Зуев, А. Сорока, Н. Овсянникова, Б. Кунин и др.), мы видим множество работ, посвященных православным храмам Москвы, Петербурга, Суздаля, Ростова Великого, Астрахани и многих других древних русских городов. С началом XXI века в произведениях тольяттинских художников все чаще стали появляться произведения, посвященные православному зодчеству Самарской земли, как современному, так и историческому. В рамках данного искусствоведческого исследования, актуальность которого обосновывается необходимостью изучения

и сохранения истории родного края, в том числе и посредством живописи, увеличением интереса к православию в искусстве, планируется проанализировать творчество тольяттинских художников, посвященное храмовой архитектуре Самарской земли.

Анализируемый визуальный материал – живописные произведения, которые в большинстве можно отнести к жанру пейзажа (встречаются и сюжетные картины), – был собран автором на творческих выставках («Соединение» (2022), рождественских выставках преподавателей и студентов Поволжской академии Святителя Алексия (2020–2022), отчетных пленэрных выставках студентов Поволжской академии Святителя Алексия), в каталогах выставочных проектов [1; 4; 10; 13; 15], в личных творческих фондах художников, в творческих фондах кафедры изобразительного искусства Поволжской академии Святителя Алексия, а также на современных виртуальных площадках, представляющих творчество тольяттинских художников [6]. Для изучения исторического и культурологического аспектов храмовых построек современной Самарской митрополии, без которых невозможен полноценный искусствоведческий и художественный анализ, автор обращается к изданиям и статьям, освещающим вопросы истории Самарской митрополии и ее архитектурного наследия [3; 5; 8; 9; 17–20].

Образованная 15 марта 2012 года Самарская митрополия, соразмерная Самарской области, включает в себя пять епархий. В епархиях Самарской митрополии сохранились уникальные архитектурные памятники православного зодчества. Некоторые из них имеют многовековую историю, но далеко не все храмы устояли в годы советской власти, пережили запустение, пожары и вандализм.

До середины XIX века развитие архитектурно-исторической среды самарского Поволжья не было стремительным, ее социодуховный

компонент пополнялся храмовыми постройками преимущественно в духе позднего классицизма и памятными знаками в честь крещения языческого населения края [8, с. 23]. Так, из всего православного архитектурного наследия самарского Поволжья XVIII века до нас дошли следующие храмовые постройки, многие из которых и сегодня находятся в разрушенном состоянии: в Правобережье и на Самарской Луке сохранились Покровская церковь в с. Переволоки (1711); Николаевская церковь в с. Осиновке на Самарской Луке (1714); церковь Благовещения Пресвятой Богородицы в Кашпир-Симеоновском монастыре (1728); Троицкая (1728–1731) и Богородицкая (1734–1738) церкви в с. Троицкое; Федоровская церковь, келейный корпус Вознесенского монастыря (1738) и Ильинская церковь в Сызрани (1776); в Левобережье (Заволжье) – Троицкая церковь в с. Ташле (1775); Казанская церковь в с. Новый Буян (1795) [8, с. 29].

Интенсивное развитие региона начинается во второй половине XIX века, когда указом императора Николая I в 1851 году были организованы Самарская губерния и территориально совпадавшая с ней Самарская епархия [20, с. 17].

К началу XX века Самарская епархия насчитывала около тысячи православных церквей [19, с. 11]. В основном церкви, особенно в селах, строились по образцовым проектам, разработанным по заданию правительства столичными архитекторами. На 2021 год на территории Самарской митрополии действуют 526 приходов, 11 мужских и женских монастырей [18].

Храмы и монастыри Самарской области располагаются в уникальных живописных местах, определенных ландшафтом Среднего Поволжья, что не может не привлекать местных художников. В связи с обширностью исследования, в рамках статьи затронем творчество тольяттинских художников, представителей реалистического направления Тольяттинского отделения Союза художников России, отразивших в своих произведениях храмы и монастыри Самарской митрополии: Д. Анчукова, Д. Елисеенко, А. Козлякова, Н. Зубкова, А. Панкеева, Ю. Масловой.

Известным тольяттинским художником является Дмитрий Анчуков (1975 г. р.) – преподаватель живописи, рисунка и композиции Поволжской академии Святителя Алексия, представитель

реалистического направления в современной живописи. Творчество художника многогранно, среди его произведений сложные сюжетные картины, пейзажи, портреты. Д. Анчукова можно назвать главным представителем тольяттинского сообщества художников, который создает живописные произведения, посвященные православной архитектуре Самарского края. Его произведения данной тематики – и небольшие графические работы, и долгосрочные живописные картины, отличающиеся детальностью и подробностью элементов мотива, призывающих рассматривать и углубляться в контекст произведения. Удивительным образом художнику удается передать красоту и гармонию как современной, так и исторической православной архитектуры Самарского края. Художник в своих картинах – «Теплый день» (х., м., 28,5х48,5 см, 2011), «Лето. Сызрань» (х., м., 30х50 см, 2012), «Летний вечер» (х., м., 80х100 см, 2012), «Лето. Сызрань» (х., м., 62х63 см, 2013), «На лесах» (х., м., 75х90 см, 2016), «Свято-Богородичный Казанский мужской монастырь» (х., м., 80х100 см, 2019), «Монастырский берег» (х., м., 85,5х110 см, 2020), «Храм Православной классической гимназии» (б., смешанная техника, 40х60 см, 2021) – запечатлел храмы г. Сызрани, г. Тольятти, с. Винновки. Главными героями его произведений стали кафедральный собор в честь Казанской иконы Божией Матери (1872 год, г. Сызрань), храм Илии пророка (Ильинская церковь, 1778 год, г. Сызрань), Спаская башня Сызранского кремля (1688 год, г. Сызрань), храм во имя Всех святых, в земле Русской просиявших (2000 год, г. Тольятти), храм в честь Покрова Пресвятой Богородицы (начало строительства в 2000 году, г. Тольятти), Свято-Богородичный Казанский мужской монастырь (начало строительства в 2003 году, с. Винновка).

Художник увлечен красотой православной архитектуры, создает по несколько произведений с данными храмами и монастырями, выбирая для композиций разные ракурсы, форматы, время суток. Так, мужской монастырь в Винновке художник запечатлел в двух масштабных работах: «Монастырский берег» и «Свято-Богородичный Казанский мужской монастырь» (см. Приложение, рис. 1) – и серии чудесных этюдов, послуживших основой для итоговых композиций. История появления мужского монасты-

ря в Винновке связана со строительством в селе в 1770-е годы церкви Казанской иконы Божией Матери, замененной в 40-е годы XIX века на каменный храм, в 1930 году администрация Самарского РИК закрыла церковь, приспособив ее помещение под хозяйственные нужды [3, с. 144]. В 2003 году по благословению архиепископа Сергия братией Свято-Воскресенского мужского монастыря города Самары были начаты работы по восстановлению здания храма, тогда же было принято решение о создании на его базе монастырского подворья, а спустя еще два года монастырь получил архиерейский статус. Работа «Свято-Богородичный Казанский мужской монастырь» – уникальное живописное произведение, позволяющее окунуться в природу волжских мест, увидеть мощь монастыря и подсмотреть за его жизнью. Художник точно передает расположение монастыря – в низине, среди так называемых винновских гор, стоит «Волжский Афон» [17, с. 39]. Картина поражает не только детальностью проработки архитектуры монастырского комплекса, но и передачей его жизни: мы видим занятых своими делами паломников и насельников монастыря. Не может не привлечь внимание и темная гладь Волги, в которой отражается комплекс. Картину по горизонтали можно разделить на три части – гладь воды, монастырский комплекс в горах, пространство неба, занимающее чуть меньше половины холста, подобное масштабное соотношение горизонтальных частей позволяет автору выбрать практически квадратный формат картины, несмотря на вытянутость фасада монастыря. Смысловым центром картины является белоснежная церковь Казанской иконы Божией Матери, послужившая основой для создания монастыря. Стоит отметить, что данная картина была принесена в дар патриарху Кириллу в ходе его визита в Самарскую митрополию в сентябре 2019 года.

Не менее интересны и творческие работы художника, запечатлевшие храмы Сызрани: «Теплый день», «Лето. Сызрань» (см. Приложение, рис. 2а), «Летний вечер» (см. Приложение, рис. 2б). Художник, выбирая вид с воды (с рек Крымза и Волга), создает уютные городские пейзажи, наполненные уходящей архитектурой – старыми пристанями, обветшалыми, но по-своему прекрасными, деревянными домиками, каменны-

ми постройками с облезавшей штукатуркой, над которыми возвышаются то Ильинская церковь, то кафедральный собор Сызрани и Спасская башня. Пейзажи Сызрани трогательны, душевны и ностальгичны, уводят смотрящего в иную эпоху, полную спокойствия.

Не обошло стороной творчество художника и храмы Тольятти. Небольшая работа – «Храм Православной классической гимназии» (см. Приложение, рис. 3а), – выполненная в смешанной технике (акрил и акварельные карандаши), представляет нам зимний пейзаж, главным героем которого является тольяттинский храм во имя Всех святых, в земле Русской просиявших, при Православной классической гимназии. Работа выполнена в ограниченном цветом колорите, позволяющем создать ощущение солнечного морозного дня рождественских праздников. Колоритна и отлична от предыдущих работ художника картина «На лесах» (см. Приложение, рис. 3б). На работе запечатлены отделочные работы тольяттинского храма в честь Покрова Пресвятой Богородицы (сегодня они завершены). Все пространство картины – фрагмент храмовой постройки. Картина построена на контрастах синего (цвет крыш и конхи храма) и терракотового (цвет кирпича храма) цветов, синим конхам вторит цвет неба. Удивительно, но в лиричный по содержанию сюжет художнику удалось привнести мотивы индустриального – молодой, решительный, уверенно стоящий на лесах, освещенный солнцем, строитель, расположенный практически по центральной оси произведения, четкость деревянных лесов.

Тему православной архитектуры Самарской митрополии Д. Анчуков продолжает в творчестве своих студентов. Так, под его руководством написана дипломная творческая работа «Альма-матер» (х., м., 110х80 см, 2022, автор М. Дунаева), центральным и смысловым элементом которой является домовая церковь во имя Трех Святителей Поволжской академии Святителя Алексия.

Следующим талантливым художником, разрабатывающим тему православной культуры в живописи, является Денис Елисеенко (1985 г. р.) – заведующий кафедрой живописи Гуманитарного колледжа г. Тольятти. Живописное творчество Д. Елисеенко освещает разные темы, особо увлеченно художник работает над темой семьи, много среди его работ и произведений, раскрывающих

с разных сторон красоту архитектурных святынь православия Самарского края. В 2018 году Д. Елисеенко стал участником первого профессионального православного пленэра «Живые родники», целью которого являлось отображение на полотнах православного наследия Сызрани и Сызранского района: храмов, святых мест, святых родников. Благодаря содействию епархии, участники пленэра побывали на месте явления чудотворной Феодоровской иконы Божией Матери – святом источнике в пос. Новокашпирском, в с. Троицком, пос. Междуреченске, с. Усолье, с. Старая Рачейка и многих других местах [14]. Завершился пленэр отчетной выставкой в художественной галерее «Наследие» г. Сызрани. В рамках пленэра Д. Елисеенко создал следующие произведения: «Над волжской гладью» (х., м., 60х80 см, 2018), «Тишина храма» (х., м., 60х80 см, 2018), «Среди колоколов» (х., м., 50х60 см, 2018), «Вечер. Кашпир» (х., м., 83х142 см, 2018) – и множество чудесных живописных этюдов, на которых запечатлел храмы Сызранской епархии. Помимо вышеперечисленных работ православные святыни родного края изображены на работах художника «Жемчужина села. Верхнее Санчелеево» (х., м., 40х60 см, 2018) «Православный институт» (х., м., 60х100 см, 2018), «Тихая обитель» (х., м., 140х300 см, 2021).

Рассмотрим представленные картины немного подробнее. На картинах «Над волжской гладью» и «Вечер. Кашпир» (см. Приложение, рис. 4) изображен Кашпирский Благовещенский монастырь, древнейшей постройкой которого является храм в честь Благовещения Пресвятой Богородицы, возведенный в 1728 году. В 1764 году монастырь был упразднен, храм стал приходским, в 1930 году, как и многие другие, был вовсе закрыт. В настоящее время монастырь возрождается, ведется восстановление храма в честь Благовещения Пресвятой Богородицы, построены гостиница из дерева, трапезная с продуктовым складом, корпус из кирпича для монахов, архиерейский дом и баня [3, с. 170]. Кашпирский монастырь находится в живописном месте – на холме у Волги, всю красоту места художнику удалось передать полно: картина отображает знойный летний день, монастырский комплекс, окруженный сочными зелеными холмами и голубой бесконечной гладью Волги. Колорит картины органичен, построен на ярких оттенках зеленого (трава) и

синего (воды реки, небо, крыши монастырских построек), контраст в произведении достигается за счет яркого солнечного света и темных синих теней.

В картине «Среди колоколов» (см. Приложение, рис. 5а) художник изобразил внутренний интерьер колокольни одного из центральных мест в ансамбле Сызранского кремля – Спасской башни, первые упоминания о ней относятся к 1688 году, на тот момент она была деревянной, дата возведения каменной постройки не установлена. В архитектурном отношении башня представляет собой два восьмерика с шатром на двухъярусном четверике. В 1755 году в башне была сооружена Башенная церковь во имя Спаса Нерукотворного образа, которая в настоящий момент не действует [3, с. 157], на верхнем ярусе башни, под шатром, установлена колокольня. Интересна картина не только изображением внутреннего устройства колокольни, но и тем, что сквозь башенные проемы зритель наблюдает кафедральный пятиглавый собор в честь Казанской иконы Божией Матери, построенный в русско-византийском стиле по образцовому проекту К.А. Тона, являющийся украшением г. Сызрань.

На картине художника «Тишина храма» (см. Приложение, рис. 5б) изображен интерьер храма в честь Казанской иконы Божией Матери с. Трубетчино, возведенный на средства прихожан еще в 1890 году. После закрытия храма в советское время в его здании до 2001 года располагалась сельская школа [3, с. 178]. Современная история храма началась в 2010 году, когда зданию вернули прежний вид. Сам художник так описывает свои впечатления от храма и создания данной картины: «Удивительные красоты села Трубетчино и радушный прием жителей не оставили художников равнодушными... Я впервые, по непонятному мне желанию, писал интерьер храма – хотя задача не из простых» (см. https://vk.com/id12502565?z=photo12502565_456240088%2Fphoto12502565).

Также в числе картин Д. Елисеенко есть чудесная картина «Жемчужина села. Верхнее Санчелеево» (см. Приложение, рис. 6а), на которой изображен Храм в честь Казанской иконы Божией Матери (1903). Первоначально была построена в 1861 году сельская церковь, но в связи с ростом численности прихожан в 1895 году было реше-

но начать строительство нового храма, в стиле московского барокко конца XVII – середины XVIII века, по проекту самарского епархиального архитектора Т. С. Хилинского [3, с. 142]. В советское время храм сильно пострадал. В 1993 году под руководством священника Николая Гурьянова было начато восстановление церкви, сегодня церковь в честь Казанской иконы Божией Матери в с. Верхнее Санчелеево признана памятником архитектуры. Картина «Жемчужина села. Верхнее Санчелеево» представляет собой зимний пейзаж. На переднем плане полотна художник пишет нетронутый снежный покров, отделенный от сельского пейзажа чередой деревьев. Доминантой сельского пейзажа является церковь, она, как свеча, возвышается над маленькими сельскими домиками. Несмотря на то что картина написана в технике масляной живописи, она прозрачна, воздушна и легка.

В 2021 году художник написал масштабную картину «Тихая обитель» (см. Приложение, рис. 66), изобразив монастырский комплекс Сызранского Вознесенского мужского монастыря, основанного еще в 1685 году. Произведение наполнено ярким осенним солнечным светом, полно радости и спокойствия. Композиция в картине построена таким образом, что и облака, и дорога ведут нас к храму. Картина была передана монастырю.

Денис Елисеенко продолжает тему православных святынь самарской земли в творчестве своих учеников. Так, под его руководством в 2022 году студентами специальности «Живопись» Гуманитарного колледжа создана серия акварельных работ, изображающих храмы Ставропольского района.

Среди тольяттинских художниц, работающих над темой православия в живописи, следует выделить Юлию Маслову (1979 г. р.), преподавателя живописи, рисунка и композиции Поволжской академии Святителя Алексия. Ю. Маслова, несмотря на то что является представителем реалистического направления в живописи, активно занимается графикой и иллюстрацией. Именно ей принадлежит создание нескольких акварельных серий, полноценно представляющих храмовую архитектуру современного Тольятти. Так, в 2016 году художница создает серию акварельных работ: «Храм во имя святых благоверных Петра и Февронии Муромских» (б., акварель,

57х68 см, 2016), «Храм во имя благоверного князя Александра Невского» (б., акварель, 57х68 см, 2016) (см. Приложение, рис. 7а), «Храм в честь Покрова Пресвятой Богородицы» (б., акварель, 57х68 см, 2016) (см. Приложение, рис. 7б), – изображающих одноименные храмы в контексте зимнего пейзажа. В данной серии храмы – главные герои, они – архитектурное украшение городского монотонного пейзажа.

В 2022 году художница создает серию работ, выполненных в смешанной технике (акварель, маркеры): «Храмы Архиерейского подворья Тольятти» (см. Приложение, рис. 8). На работах серии представлены шесть храмов подворья: Храм во имя Всех святых, в земле Русской просиявших, Храм Трех Святителей, Венчальный храм во имя святых благоверных Петра и Февронии Муромских, Покровский храм села Ташелка, Храм в честь иконы Божией Матери «Спорительница хлебов», Домовая церковь АО «АВТОВАЗ» во имя святого Архистратига Божия Михаила. Серию отличает иллюстративный подход, использование сочных контрастных цветов, интересных композиционных и ракурсных решений, наполняющих работы сказочным и радостным настроением. Работы серии небольшого формата – 21 на 29 см, но, несмотря на это, художница уделяет внимание и проработке внешнего декоративного убранства храмов.

Большой вклад в запечатление храмовой архитектуры Самарской митрополии Ю. Маслова вносит и как педагог. Так, под ее руководством студенты кафедры изобразительного искусства Поволжской академии Святителя Алексия ежегодно работают на пленэре, запечатлевая уже в своих работах храмовую архитектуру г. Тольятти, г. Жигулевск и близлежащих территорий. Также под руководством художницы были написаны живописные работы «Преображенский собор Тольятти» (х., м., 50х70 см, 2022, автор С. Пешков), «Мужской монастырь в Портпоселке» (смешанная техника, 50х60 см, 2022, автор А. Москвина) и многие другие, представленные на различных отчетных выставках студентов.

Творческие работы, посвященные православной архитектуре Самарской области, можно встретить и у тольяттинских художников-союзников старшего поколения: А. Козлякова (1950 г. р.), Н. Зубкова (1948 г. р.), А. Панкеева (1930–2013).

Александр Козляков – кандидат педагогических наук, организатор высшего художественного образования в Тольятти. Многие произведения в своем творчестве А. Козляков посвящает своей родине – Уралу, его пейзажам и видам. Среди многочисленных работ художника встречаем работу «Золото куполов» (х., м., 50х60 см, 2018) (см. Приложение, рис. 9а), на которой изображена уникальная святыня Самарской области – Покровский храм в с. Ташелка. Изначально сельский храм был построен на средства прихожан в 1800 году, в конце XIX века сельская община приняла решение построить новую каменную церковь, вместимостью 1000 человек [9, с. 311]. В 1904 году строительные работы были завершены. Величественный храм с писаным иконостасом и настенной живописью стал одним из крупных в Ставропольском уезде. Храм не пережил советское время. Его новая история связана с 2005 годом, когда в с. Ташелка начались работы по воссозданию храма Покрова Пресвятой Богородицы, в 2007 году в храме была отслужена первая Божественная литургия [9, с. 315].

Картина «Золото куполов» изображает зимний морозный день, написана живыми пастозными мазками. Идейный центр произведения – Покровский храм. Художник выбирает уникальный ракурс и создает оригинальную композицию, которой объединяет простой типичный деревенский дом, лишенный убранств, отражающий в определенной мере простой русский люд, и храм, подчеркивая тем самым важность храма для села и народа. Объединение посредством архитектуры народности и веры демонстрирует неотъемлемость данных составляющих друг от друга. На картине, у храма, мы видим современный автомобиль, данный элемент композиции, возможно, призван объединить уходящую и современную эпохи. На переднем плане картины «голое» зимнее дерево, вертикаль которого вторит колокольне храма. На солнечном небе сверкают золотые главы церкви, они – источник света во всей своей многосмысленности.

Среди творческих работ Николая Зубкова, активного художника города, большая часть картин которого посвящена его родине – Астрахани, встречается очень оригинальная сюжетная картина «Праздничный салют» (х., м., 90х80 см, 2004) (см. Приложение, рис. 9б), где над ликующей толпой, над шумом и суетой людей, вышед-

ших на площадь из коробок домов, возвышается торжественный белый храм – Преображенский кафедральный собор Тольяттинской епархии (возведение собора началось в 1996 году [5]), символ Божьего благословения и защиты [11].

Неисчерпаемым источником вдохновения для художника Алексея Панкеева были Жигулевские горы и Волга [12]. В пейзажной живописи мастера нашли свое отражение великое множество тем и мотивов, найденных в Поволжье. Так, среди его работ находим чудесную, живую картину «Село Винновка» (х., м., 43х69 см, 2006) (см. Приложение, рис. 10), представляющую храм во имя Иконы Казанской Божией Матери (1851). В настоящий момент храм входит в состав Свято-Богородичного Казанского мужского монастыря (уже знакомого нам по произведениям Д. Анчукова), создание которого связано с началом восстановления в 2003 году данного храма, сильно пострадавшего в XX веке. Здание церкви XIX века было выполнено в стиле уходящего классицизма из красного кирпича на белокаменном цоколе, порталы входа были выполнены фигурной кирпичной кладкой, снаружи церковь была оштукатурена и покрашена [16]. Работа «Село Винновка» уникальна тем, что современный экстерьер храма значительно отличен от его вида на картине: храм еще не покрашен, купола, конха и прочие перекрытия не имеют современного яркого синего цвета, данная картина уже является источником истории храмостроительства Самарской митрополии¹. Картина «Село Винновка» – поэтический образ маленького, уютного русского села, где много простора, света, воздуха и солнца.

Рассмотрев даже небольшой пласт творчества тольяттинских художников, освещающих православные святыни Самарской митрополии, мы с уверенностью можем сказать, что, изображая храм, художники интерпретируют его как символ души. Еще П. Я. Чаадаев говорил: «Русские художники легко узнаваемы по “пейзажу русской души”», который, как показал анализ, в совершенстве удается тольяттинским мастерам. В свои произведения каждый художник привносит свое созерцание мира и душевное состояние, опираясь

¹ По изданию «Храмовая архитектура Самарской губернии» [19, с. 73], реставрационные работы по храму завершились в 2005 году, возможно, А. Панкеев создал/закончил произведение по эскизам, выполненным ранее, в 2006 году.

при этом на традиции русской пейзажной живописи, накопленные за два с лишним века. Благодаря своему тонкому колористическому чутью, точности кисти им в полной мере удастся передать красоту русской Самарской земли и ее православных святынь. Одинаково талантливо мастера передают красоту и гармонию как русского села и провинции, так и индустриального города, в ко-

тором православный храм становится островом умиротворения. Их современное творчество – это вклад в историческое наследие родного края и страны, сохранение реалистической школы живописи, воспитание нового поколения художников, осознающих не только внешнюю красоту православного зодчества, но и его символичную содержательность для русского народа.

Литература

1. Арт-проект «Новый Взгляд». Живопись и графика художников Тольятти: альбом. – Южно-Сахалинск: Сахалинский областной художественный музей, 2015. – 108 с.
2. Будкеев С. М., Бурнашев А. А., Усанова А. Л. Образ Христа в творчестве алтайской художницы И. Р. Рудзите // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 56. – С. 104–110.
3. Ведерникова Т. И. Православные святыни Самарской митрополии / Т. И. Ведерникова, М. С. Кокарев, М. В. Курмаев, О. И. Радченко. – Самара: Книжное издательство, 2017. – 232 с.
4. Живопись. Скульптура. Графика. Дизайн. Художники (педагоги и выпускники) Тольяттинского государственного университета: альбом / сост. С. Н. Кондулуков, М. М. Криштал. – Тольятти: Изд-во ТГУ, 2021. – 254 с.
5. История создания Преображенского кафедрального собора [Электронный ресурс]. – URL: <https://presobor.tltpar.ru/o-sobore/o-sobore-istoriya-sozdaniya> (дата обращения: 17.01.2023).
6. Каталог работ ArtNow [Электронный ресурс]. – URL: <https://artnow.ru> (дата обращения: 17.01.2023).
7. Кузнецова Е. Ю. Анализ становления и развития православной тематики в отечественном натюрморте (от XIX века к современности) [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2022. – № 1(77). – URL: http://archvuz.ru/2022_1/17/. – Doi: 10.47055/1990-4126-2022-1(77)-17.
8. Культурное наследие Самарской области. Том 1. Объекты архитектурного наследия. – Самара, 2020. – 704 с.
9. Лескин Д. Ю. Время собирать: сб. ст. – Тольятти: Изд-во Архиерейского подворья Управляющего Самарской епархией, 2010. – 360 с.
10. Лики России: Всероссийская художественная выставка: [Архангельск, 2016]: альбом: [16]+ / Правительство Арханг. обл. [и др.; сост. разд.: М. В. Антипина и др.; отв. ред.: Г. А. Елфимов]. – Архангельск, 2016. – 300 с.
11. Павельева А. В. Н. А. Зубков. Жизнь и творчество [Электронный ресурс]. – URL: <https://zubkovart.ru/khudozhnik/polnaya-biografiya> (дата обращения: 17.01.2023).
12. Павельева А. В. Памяти художника А. И. Панкеева [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.shr-tilt.ru/vystavki/iskusstvovedenie/330-pamyati-khudozhnika-a-i-pankeeva> (дата обращения: 17.01.2023).
13. Палитра Самарской Луки. 75 лет: каталог / сост.: И. И. Мельников, Т. Я. Малыгина, О. О. Емельянова. – Самара: Агни, 2012. – 140 с.
14. Православный пленэр «Живые родники» завершился замечательной выставкой живописных работ [Электронный ресурс]. – URL: <https://syzran-eparhia.ru/novosti/novosti-eparkhii/item/1253-pravoslavnyj-plener-zhivye-rodniki-zavershilsya-zamechatelnoj-vystavkoj-zhivopisnykh-rabot.html> (дата обращения: 17.01.2023).
15. Прикамье: Современное искусство и город XXI века: альбом-каталог / М-во культуры РТ, мэрия города Набережные Челны, Набережночелнинская организация ВТОО «Союз художников России». – Набережные Челны, 2011. – 152 с.
16. Свято-Богородичный Казанский мужской монастырь с. Винновка [Электронный ресурс]. – URL: <https://monasterium.ru/monastyri/monastery/svyato-bogorodichnyy-kazanskiy-muzhskoy-monastyr-s-vinnovka-> (дата обращения: 17.01.2023).
17. Солоницын А. А. Маяк над Волгой. – Самара, 2010. – 54 с.
18. Федоров А. Митрополит Сергей: «Господь всегда посылает мне достойных людей на жизненном пути» [Электронный ресурс]. – URL: <https://volga.news/article/571160.html> (дата обращения: 17.01.2023).
19. Храмовая архитектура Самарской губернии (вт. пол. XIX – нач. XX века). – Самара: Слово, 2022. – 216 с.
20. Якунин В. Н. История Самарской епархии: историография проблемы // Карельский научный журнал. – 2014. – № 3 (8). – С. 16–23.

References

1. *Art-proekt «Novyy Vzglyad». Zhivopis' i grafika khudozhnikov Tol'yatti: al'bom [Art project "New Look". Painting and graphics of artists of Tolyatti. Album]*. Yuzhno-Sakhalinsk, Sakhalinskiy oblastnoy khydozhestvennyy muzey Publ., 2015. 108 p. (In Russ.).
2. Budkeev S.M., Burnashev A.A., Usanova A.L. Obraz Khrista v tvorchestve altayskoy khudozhnitsy I.R. Rudzite [The image of Christ in the work of the Altai artist I. R. Rudzite]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 56, pp. 104-110. (In Russ.).
3. Vedernikova T.I., Kokarev M.S., Kurmaev M.V., Radchenko O.I. *Pravoslavnye svyatyni Samarskoy mitropolii [Orthodox shrines of the Samara Metropolis]*. Samara, Knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2017. 232 p. (In Russ.).
4. Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika. Dizayn. Khudozhniki (pedagogi i vypuskniki) Tol'yattinskogo gosudarstvennogo universiteta: al'bom [Painting. Sculpture. Graphics. Design. Artists (teachers and graduates) of Togliatti State University: album]. Tolyatti, TSU Publ., 2021. 254 p. (In Russ.).
5. *Istoriya sozdaniya Preobrazhenskogo kafedral'nogo sobora [The history of the creation of the Preobrazhenskogo Cathedral]*. (In Russ.). Available at: <https://presobor.tltpar.ru/o-sobore/o-sobore-istoriya-sozdaniya> (accessed 17.01.2023).
6. *Katalog rabot ArtNow [Catalog of ArtNow works]*. (In Russ.). Available at: <https://artnow.ru> (accessed 17.01.2023).
7. Kuznetsova E.Yu. Analiz stanovleniya i razvitiya pravoslavnoy tematiki v otechestvennom natyurmorte (ot XIX veka k sovremennosti) [Analysis of the formation and development of Orthodox themes in Russian still life (from the 19th century to the present)]. *Arkhitekton: izvestiya vuzov [Architecton: news of universities]*, 2022, no. 1(77). (In Russ.). Available at: http://archvuz.ru/2022_1/17 (accessed 19.01.2023), doi: 10.47055/1990-4126-2022-1(77)-17.
8. *Kul'turnoe nasledie Samarskoy oblasti. T. 1. Ob'ekty arkhitekturnogo naslediya [Cultural heritage of the Samara region. Vol. 1. Objects of architectural heritage]*. Samara, 2020. 704 p. (In Russ.).
9. Leskin D.Yu. *Vremya sobirat': sbornik statey [Time to collect. Digest of articles]*. Tolyatti, Publishing House of the Bishop's Metochion of the Administrator of the Samara Diocese, 2010. 360 p. (In Russ.).
10. Liki Rossii: Vserossiyskaya khudozhestvennaya vystavka [Faces of Russia: All-Russian Art Exhibition]. Arkhangel'sk, 2016. 300 p. (In Russ.).
11. Pavelyeva A.V. N.A. Zubkov. Zhizn' i tvorchestvo [N.A. Zubkov. Life and art]. (In Russ.). Available at: <https://zubkovart.ru/khudozhnik/polnaya-biografiya> (accessed 17.01.2023).
12. Pavelyeva A.V. *Pamyati khudozhnika A.I. Pankeeva [In memory of the artist A.I. Pankeeva]*. (In Russ.). Available at: <https://www.shr-tlt.ru/vystavki/iskusstvovedenie/330-pamyati-khudozhnika-a-i-pankeeva> (accessed 17.01.2023).
13. *Palitra Samarskoy Luki. 75 let: katalog [Palette of the Samara Bow. 75 years. Catalog]*. Samara, Agni Publ., 2012. 140 p. (In Russ.).
14. *Pravoslavnyy plener "Zhivye rodniki" zavershilsya zamechatel'noy vystavkoy zhivopisnykh rabot [Orthodox plein air "Living Springs" ended with a wonderful exhibition of paintings]*. (In Russ.). Available at: <https://syzran-eparhia.ru/novosti/novosti-eparkhii/item/1253-pravoslavnyj-plener-zhivye-rodniki-zavershilsya-zamechatel'noy-vystavkoj-zhivopisnykh-rabot.html> (accessed 17.01.2023).
15. *Prikamyte: Sovremennoye iskusstvo i gorod XXI veka: al'bom-katalog [Prikamyte: Contemporary Art and City of the 21st Century. Album-Catalogue]*. Naberezhnye Chelny, 2011. 152 p. (In Russ.).
16. *Svyato-Bogorodichnyy Kazanskiy muzhskoy monastyr's. Vinnovka [Svyato-Bogorodichnyy Kazanskiy Monastery in the village of Vinnovka]*. (In Russ.). Available at: <https://monasterium.ru/monastyri/monastery/svyato-bogorodichnyy-kazanskiy-muzhskoy-monastyr-s-vinnovka-> (accessed 17.01.2023).
17. Solonitsyn A.A. *Mayak nad Volgoy [Lighthouse over the Volga]*. Samara, 2010. 54 p. (In Russ.).
18. Fedorov A. Mitropolit Sergiy: "Gospod' vseгда posylaet mne dostoinnykh lyudey na zhiznennom puti" [Metropolitan Sergius: "God always sends me worthy people on the path of life"]. (In Russ.). Available at: <https://volga.news/article/571160.html> (accessed 17.01.2023).
19. *Khramovaya arkhitektura Samarskoy gubernii (vt. pol. XIX - nach. XX veka) [Temple architecture of the Samara region (Second half of the 19th - early 20th century)]*. Samara, Slovo Publ., 2022. 216 p. (In Russ.).
20. Yakunin V.N. Istoriya Samarskoy eparkhii: istoriografiya problemy [History of the Samara diocese: historiography of the problem]. *Karel'skiy nauchnyy zhurnal [Karelian scientific journal]*, 2014, no. 3(8), pp. 16-23. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Д. Анчуков. Свято-Богородичный Казанский мужской монастырь. 2019. Х., м. 80х100



а)



б)

Рисунок 2. Работы Д. Анчукова: а) Лето. Сызрань. 2013. Х., м. 62х63; б) Летний вечер. 2012. Х., м. 80х100



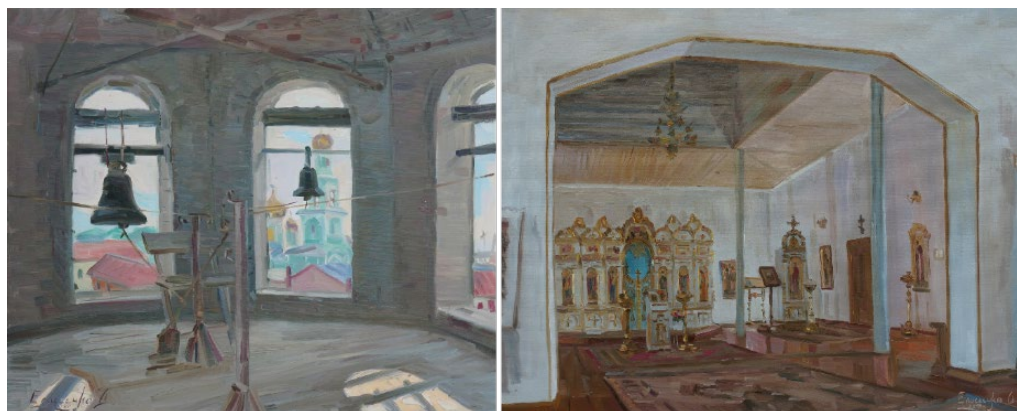
а)

б)

Рисунок 3. Работы Д. Анчукова: а) Храм Православной классической гимназии. 2021. Б., смешанная техника. 40х60; б) На лесах. 2016. Х., м. 75х90



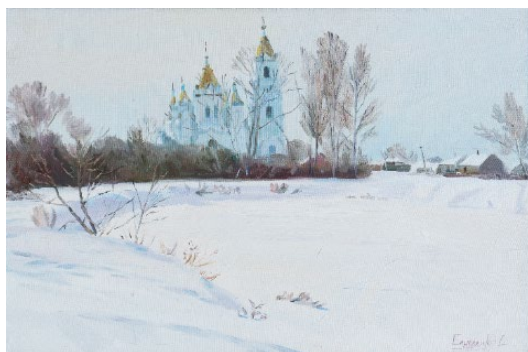
Рисунок 4. Д. Елисеенко. Вечер. Кашир. 2018. Х., м. 83х142



а)

б)

Рисунок 5. Работы Д. Елисеенко: а) Среди колоколов. 2018. Х., м. 50х60; б) Тишина храма. 2018. Х., м., 60х80

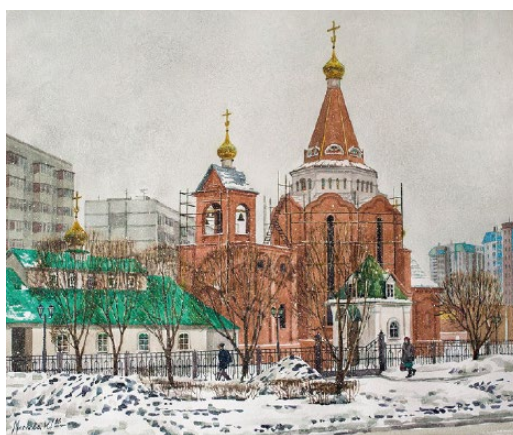


а)

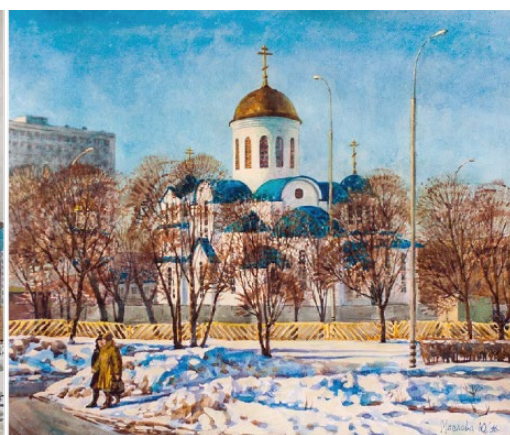


б)

Рисунок 6. Работы Д. Елисеенко: а) Жемчужина села. Верхнее Санчелеево. 2018. Х., м. 40х60; б) Тихая обитель. 2021. Х., м., 140х300



а)



б)

Рисунок 7. Работы Ю. Масловой: а) Храм во имя благоверного князя Александра Невского. 2016. Б., акварель, 57х68; б) Храм в честь Покрова Пресвятой Богородицы. 2016. Б., акварель. 57х68

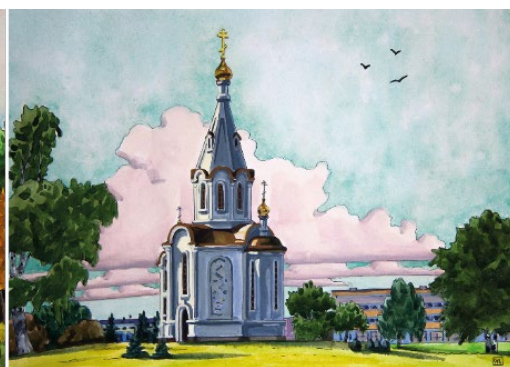


Рисунок 8. Ю. Маслова. Работы из серии «Храмы Архиерейского подворья Тольятти». 2022. Б., смешанная техника



а)



б)

Рисунок 9. Работы художников старшего поколения: а) А. Козляков. Золото куполов. 2018. Х., м. 50х60;
б) Н. Зубков. Праздничный салют. 2004. Х., м. 90х80



Рисунок 10. А. Панкеев. Село Винновка. 2006. Х., м. 43х69

УДК 77.04

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-169-176

МОБИЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ КАК ЛЮБИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА

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

Мобильная фотография является в настоящее время самой распространенной фотографической практикой, наиболее удобной, автоматизированной, не требующей от человека специальных знаний и умений. Ее можно применять в любых целях, начиная от простой регистрации-документации фактов действительности до использования ее в художественных целях. В данной статье мы представляем мобильную фотографию как совокупность любительских практик, выполняющих значимую роль в обществе и культуре, в том числе художественной. Интерпретация мобильной фотографии в таком ракурсе еще не нашла своего отражения в научной литературе. Используя системный подход и структурно-функциональный анализ, мы поставили перед собой *цель* выявить специфические признаки мобильной фотографии, отличающие ее, с одной стороны, от функционирования профессиональной фотографии, а с другой стороны, от бытования традиционной любительской фотографии. Представленный анализ осуществлялся по трем основным срезам: технологическом, социокультурном, художественно-эстетическом. В результате автор приходит к следующим выводам. Мобильная фотография как технологический и социокультурный феномен в наибольшей степени соответствует запросам любительской практики, массовой по своему характеру, ориентированной главным образом на «фотографию-документ». В ней максимально эффективно происходит межличностный обмен визуальными сообщениями и реализуются информационно-коммуникативные потребности его участников. Это любительская практика, потому что не требует специализированных знаний и умений, потому что фотографический продукт мобилографии утилитарен и функционирует в узко-прагматических рамках, даже если появляется в социальных сетях. Возникая спонтанно или целенаправленно, он удовлетворяет внутреннюю потребность человека быть сопричастным к социально-культурным процессам и явлениям, ощущая при этом определенное морально-психологическое удовлетворение, способствует самопознанию и самодетальности личности. На фоне технологических ограничений любительские практики посредством мобильной фотографии способствуют становлению и развитию новой творческой стратегии – искусству мобильной фотографии. Будучи существенно ограниченной в технологическом плане по сравнению с традиционной фототехнологией, мобильная фотография противопоставила ей собственную методологию продуцирования художественных фотографических образов. Она базируется на утверждении такого качества мобильной фотографии, как естественная мимолетность визуальной образности. Понятие «мимолетности» становится в ней центральной эстетической категорией и одновременно главной художественной стратегией мобильной фотографии. Как ее природное свойство, мимолетность утверждает себя в отдельных элементах формообразования фотографических образов, а также в их содержательных аспектах.

Ключевые слова: мобильная фотография, любительская практика, социально-культурное функционирование, фотоискусство.

MOBILE PHOTOGRAPHY AS AN AMATEUR PRACTICE

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

Mobile photography is currently the most common photographic practice, the most convenient, automated, and does not require special knowledge and skills from a person. It can be used for any purpose, from simple

registration-documentation of the facts of reality, to its use for artistic purposes. In this article, we present mobile photography as a set of amateur practices that play a significant role in society and culture, including art. The interpretation of mobile photography in this perspective has not yet been reflected in the scientific literature. Using a systematic approach and structural and functional analysis, we set the goal of identifying the specific features of mobile photography, which distinguishes it, on the one hand, from the functioning of professional photography, and on the other hand, from the existence of traditional amateur photography. The presented analysis was carried out in three main sections: technological, socio-cultural, and artistic-aesthetic. As a result, the author comes to the following conclusions. Mobile photography as a technological and socio-cultural phenomenon best meets the needs of amateur practice, mass in nature, focused mainly on *photo-document*. In it, interpersonal exchange of visual messages takes place as efficiently as possible and the information and communication needs of its participants are realized. This is an amateur practice because it does not require specialized knowledge and skills, and the photographic product of mobile photography is utilitarian and functions within a narrowly pragmatic framework, even if it appears on social networks. Looking spontaneously or purposefully, it satisfies the inner need of a person to be involved in socio-cultural processes and phenomena, while feeling a certain moral and psychological satisfaction, contributing to self-knowledge and self-activity of an individual. Against the background of technological limitations, the amateur practices through mobile photography contribute to the formation and development of a new creative strategy: the art of mobile photography. Being significantly limited in terms of technology compared to traditional photo technology, mobile photography has opposed it with its own methodology for producing artistic photographic images. It is based on the assertion of such a quality of mobile photography as the natural transience of visual imagery. The concept of *transience* becomes its central aesthetic category and at the same time the main artistic strategy of mobile photography. As its natural property, transience asserts itself in the individual elements of the formation of photographic images, as well as in their content aspects.

Keywords: mobile photography, amateur practice, socio-cultural functioning, photographic art.

Фотография как технология существует уже более 180 лет, тогда как феномен мобильной фотографии возник относительно недавно, вместе с появлением и развитием сотовой телефонной связи. Первые камерофоны (так теперь называют телефоны со встроенной фото-, видеокамерой) с дисплеями стали активно внедрять в нашу жизнь с начала 2000-х годов, и они быстро завоевали огромную популярность.

Это самый распространенный вид фотографической практики сегодня. Данный факт объясняется, прежде всего, удобством использования мобильной фотографии как технологии. Телефон, а следовательно, и съемочная камера всегда при себе. Эксплуатация камерофона максимально упрощена, автоматизирована и не требует специальных знаний и умений. Его можно применять в любых целях, начиная от простой регистрации-документации фактов действительности до использования его в художественных целях. Вторым фактором тотальности функционирования мобильной фотографии – небывалая оперативность обмена – передачи фотографий через сеть Интернет.

Именно по этим причинам мобильная фотография с точки зрения продуцирующей субъектности – удел всех и каждого. К ней обращаются взрослый и ребенок, сельский и городской житель, начинающий и опытный пользователь, любитель и профессионал. Массовый интерес к мобильной фотографии стимулирует не только ее практическое освоение, но и теоретические разработки в этой области.

Особую активность в этом плане проявляют молодые исследователи, что вполне закономерно. Например, группа студентов провела социологический опрос об использовании потребителями фотографии (в том числе мобилографии) для своих целей [7]. Магистрант М. М. Иерусалимова сделала попытку обозначить функции и значение мобильной фотографии в современном обществе [8]. Аспирант А. А. Шарапова сфокусировала внимание на вопросах возникновения искусства мобильной фотографии, ее значении и влиянии на окружающий мир [13].

Следует отметить, что некоторые исследователи нередко позиционируют мобильную

фотографию именно как самостоятельное художественное явление, главным образом, как жанрово-видовое [2; 6]. Наиболее часто мобильная фотография коррелирует с селфи-культурой как стратегией самоидентификации [3; 9; 10; 11].

Рассматривают мобильную фотографию и в культурологическом плане, в частности, выявлена роль мобильных фотографий в конструировании образа настоящего [12]. Мы также ранее исследовали мобилографию как самостоятельную социокультурную и художественную коммуникацию [5]. В данной статье мы представляем мобильную фотографию как совокупность любительских практик, выполняющих значимую роль в обществе и культуре, в том числе художественной. Интерпретация мобильной фотографии в таком ракурсе еще не нашла своего отражения в научной литературе. Используя системный подход и структурно-функциональный анализ, мы поставили перед собой *цель* выявить специфические признаки мобильной фотографии, отличающие ее, с одной стороны, от функционирования профессиональной фотографии, а с другой стороны, от бытования традиционной любительской фотографии.

Изначально специфические качества мобильной фотографии обнаруживаются при анализе ее как технологической системы, которая выступает, во-первых, как *встроенное* техническое средство, имеющее вспомогательное значение для осуществления межличностной коммуникативной деятельности, во-вторых, как *неспециализированное* съемочное устройство, компактное, легкое, бесшумное по своим характеристикам. Технические возможности мобильного телефона как съемочного инструмента, заменяющего собой традиционный фотоаппарат, существенно ограничены. Это касается используемой оптики, режимов фокусировки, использования ручных регулировок и т. д. При этом следует заметить, что существуют очень простые в техническом отношении фотоаппараты, сопоставимые с техническими характеристиками камер мобильных телефонов, и есть очень сложные фотоаппараты с множеством технологических функций. Тем не менее мобильный телефон так и остается телефоном со всеми вытекающими отсюда специфическими возможностями. Однако у мобильной технологии есть и свои преимущества по сравнению с традиционной фототехникой. С помощью мобильного телефона можно доста-

точно быстро корректировать, редактировать изображение и оперативно отправлять его коммуникатору (рам) по сети, превратив его в *визуальное сообщение*.

Наиболее важной характеристикой мобильной фотографии с точки зрения ее социально-культурного функционирования является постоянное присутствие телефона с камерой у ее владельца. Вот эта постоянная готовность к съемке и является природным (родовым) качеством мобилографии в целом. Не всегда у современного человека может оказаться под рукой ручка с бумагой, но мобильный телефон с камерой будет у него обязательно.

Данное обстоятельство помогает человеку эффективно реализовывать прежде всего целый спектр информационно-коммуникативных задач. В их ряду фиксация *фактов-объектов* (различных предметов, надписей, людей, животных, машин и т. д.), чтобы не забыть, сохранить в памяти интересующую нас информацию. То есть можно сказать, что мы используем мобильную фотографию как «записную книжку», оперирующую статичными визуальными образами. Временной контекст такого рода мобильных фотографий не имеет решающего значения. Причем эта зримая память не может быть опровергнута, подставлена под сомнение, более того, в ней могут находиться детали, которых мы раньше не замечали и не придавали им определенного значения.

Другой задачей может быть фиксация *фактов-ситуаций* обыденной жизни или повседневности. Ситуация – это совокупность обстоятельств, создающих различные отношения между кем-то или чем-то. Эти отношения постоянно находятся в динамике, рождая порой уникальные ситуации, которые нужно успеть зафиксировать, вследствие этого значение временного фактора в процессе фотосъемки существенно возрастает.

Еще одной задачей обычных людей, «вооруженных» мобильными камерами, становится запечатление *фактов-событий* – специальных мероприятий, проводимых организаторами в обозначенном месте и времени. Для индивидов, снимающих подобные фоторепортажи, важно зафиксировать не только известных людей, принимающих участие в событии, но и себя, своих друзей на их фоне, а также на фоне праздничной обстановки. Так возникают предпосылки для реализации феномена селфи.

В некоторых случаях люди с мобильными камерами оказываются единственными свидетелями уникальных ситуаций либо событий, и их фотоматериалы становятся особо ценными и любопытными для широкой аудитории. К ним начинают проявлять интерес средства массовой информации, сетевые каналы и т. д. На использовании подобного рода фотоматериалов строятся различные телепередачи, организуются те или иные ток-шоу, их покупают определенные агентства, несмотря на техническое и творческое несовершенство полученных фотографий. Данные факторы становятся несущественными по причине их единичности и уникальности, что еще раз подчеркивает всепроникающую способность субъекта мобильной фотографии свидетельствовать и отображать факты повседневной жизни, которые чаще всего бывают недоступны профессионалу.

Продолжая выявлять технологические и социокультурные особенности мобильной фотографии по сравнению с профессиональными фотографическими практиками, следует отметить, что она ориентирована главным образом на «фотографию-документ», в ней максимально эффективно происходит межличностный взаимобмен визуальными сообщениями и реализуются их информационно-коммуникативные возможности. Возникая спонтанно или целенаправленно, продукция мобильной фотографии удовлетворяет внутреннюю потребность людей быть сопричастными к процессам и явлениям современной жизни, ощущая при этом определенное морально-психологическое удовлетворение. Однако сетевая презентация повседневной жизни посредством мобильной фотографии нередко превращается в актуальную форму сетевой самопрезентации, способствуя распространению так называемых селфи-снимков. Селфи-фотографирование в данном случае выступает здесь способом разглядывания себя и сопоставления с Другими (процесс самоидентификации), способом делания себя, то есть формой самопознания, что, в конечном итоге, становится индикатором социальных трансформаций личности [9, с. 225].

Информационно-коммуникативная составляющая мобильной фотографии, безусловно, определяет главный вектор ее социокультурного функционирования. Однако это не означает, что художественно-творческий потенциал в мобиль-

ной фотографии отсутствует. Как это ни парадоксально, но ее эстетический базис проистекает именно из технических «слабостей» самой мобильной фотографии, с одной стороны, а с другой – из ее очевидных преимуществ, выраженных в постоянной готовности творческого субъекта к съемке, в его устремленности запечатлеть образы, которые как бы стараются ускользнуть от нас, проявлять свою эфемерность и недолговечность. В совокупности обозначенные выше черты мобильной фотографии образуют синтез ее специфических возможностей, негласно зафиксированных в художественной стратегии данного творческого направления.

Вся эстетическая система мобильной фотографии представляет собой некий «перевертыш» эстетических принципов, укоренившихся в профессиональной фотографии. То, что в ней считалось техническими недостатками, превратилось в художественное достоинство. Например, наличие нерезких или смазанных изображений, а также неточная или искаженная цветопередача в них. К этому следует добавить грубую, зернистую структуру изображения и различные «недосветы-пересветы» отдельных частей снимка. Все эти «украшения» являют собой некий визуальный атрибут художественности произведений мобильной фотографии.

Помимо средств выражения, построенных на принципах технологического несовершенства (ограниченности), мобильной фотографии присуще еще одно важнейшее качество – спонтанность творческого акта. Искусство мобильной фотографии культивирует преимущественно эстетику случайного, мимолетного, а не закономерного, как это происходит в профессиональной сфере. Решающее значение в мобильной фотографии приобретает интуитивность творческого момента, тогда как в профессиональной фотографии – мастерство художника.

Обозначенные выше специфические признаки мобильной фотографии существенно отдаляют ее от профессиональной сферы и одновременно сближают с любительской фотографической деятельностью.

Вообще любительская деятельность в своей основе имеет несколько характерных черт внутреннего мотивационного плана. Это а) увлекательная, позитивно окрашенная деятельность,

приносящая определенное удовольствие индивиду; б) деятельность «для себя», своего ближайшего кружения, но не деятельность для «других»; в) деятельность, акцентирующая особую значимость процесса как самоценного по своему характеру; деятельность, актуализирующая человеческую самость, то есть самодеятельность индивида, которая помогает ему ощутить свое духовное богатство, наполненность своего бытия, раскрыть свой творческий потенциал (самовыражение) [4, с. 10–18].

Однако не всех индивидов, занимающихся фотографией, в соответствии с обозначенными выше характеристиками можно причислить к когорте истинных фотолюбителей. Есть часть людей, которых можно назвать таковыми лишь по внешним формальным признакам. Среди них: отсутствие специального образования, безвозмездная деятельность, низкий профессиональный уровень конечного продукта (произведения), комплексный (недифференцированный) характер деятельности, несистематичность занятий и т. д.

Все фотолюбительство можно разделить на три типологические структуры, задающие три типа субъектности: 1. Фольклорный слой, в котором индивид обращается к фотографии от случая к случаю, то есть редко и нерегулярно для фиксации частных событий повседневной жизни. 2. Ремесленный слой, в котором индивид оказывается регулярно вовлеченным в культурно-образовательные институты (чаще всего в фотошколы и в кружки для детей) с целью получения новых знаний и повышения своего мастерства. 3. Художественный слой, в котором индивид всецело демонстрирует свою увлеченность фотографическим творчеством, главная цель которого – создание полноценных фотографических произведений.

Если обратиться к структуре мобильной фотографии, то и в ней можно обнаружить аналогичные образования, в рамках которых субъекты решают определенные задачи и удовлетворяют различные потребности. Естественно, что в сфере мобильной фотографии они приобретают специфический характер, в ней появляется ряд новых моментов. Это выражается в том, что индивидов, которых раньше мы причисляли к фольклорному слою (не обученных фототехнологии, не вовлеченных в институциональные движения, снимаю-

щих только для себя и ближайшего окружения), стало не просто много, а totally много, ими стало все общество целиком, начиная от детей и заканчивая пенсионерами. Всем им нравится снимать, запечатлевать на память, рассматривать полученные изображения. Эта потребность не зависит от профессии, возраста, пола, национальности и т. д. Причем если раньше фотолюбитель данной категории снимал достаточно редко, то в случае с мобильной фотографией интенсивность фотосъемок выросла на несколько порядков. Современный индивид с мобильной фотокамерой снимает практически каждый день и даже несколько раз в день. Очевидно, что фольклорный слой мобилографии стал доминирующим, а деятельность его субъектов всеобъемлющей.

К этому следует добавить еще один существенный момент, видоизменяющий традиционное фотолюбительство. Впервые за свою многолетнюю историю эта категория пользователей фототехнологии получила выход в широкое социокультурное пространство, появилась возможность загружать свои фотографии с мобильного телефона непосредственно в сетевые сообщества, обсуждать их, давать им оценку и просто обозначать свое визуальное присутствие через селфи, способствуя тем самым самоидентификации личности, преодолевающей замкнутость и мифологичность как своего существования, так и себе подобных. Такого рода мобильную фотографию с полным основанием можно назвать вернакулярной. «Вернакулярная фотография – это прямой отпечаток повседневной жизни. Правильнее будет сказать, что и ломотрофия, и мобилография по сути своей часто становятся вернакулярными. Это фотографии из семейных альбомов, портреты семей во время застолий, путешествий, бытовых эпизодов, уличных сценок. Фактически это народная фотография. Она отражает быт, привычки, жизнь простых людей» [2, с. 40].

Что касается ремесленного слоя фотолюбительства, то в мобильной фотографии он также представлен, но совершенно в ином качестве. Ремесленный слой, состоящий из обучающихся фотомастерству индивидов, практически исчез, сжался, как «шагреновая кожа», и изменился структурно и содержательно. «Живое обучение» в реальных любительских объединениях трансформировалось, уступив место дистанционным образовательным технологиям. Появились и но-

вые образовательные учреждения для взрослых (фотошколы), но их количество весьма ограничено. Особую значимость приобрело самообразование, благодаря широкому распространению в электронной форме фотографической литературы, а также различных видеороликов, посвященных творческо-технологическим аспектам фотографии. Можно сказать, что в целом обучающие возможности фотолюбительства резко интенсифицировались и дифференцировались. К тому же в условиях цифровизации ручные фототехнологии, преобладающие в аналоговой культуре, потеряли свою актуальность. Весь процесс получения цифрового фотоизображения с помощью мобильного телефона стал автоматизированным, не требующим от индивида активного вмешательства. Вместе с тем переход к творческим технологиям (овладение композицией, закономерностями освещения, динамическими приемами и т. д.) предполагает чаще всего обращение к более сложной фотографической технике (фотоаппарату) и к более широкому набору вспомогательной съемочной аппаратуры. В мобильной фотографии ничего подобного не происходит, потому что мобильная технология не стимулирует обычного человека на овладение системой изобразительно-выразительных средств фотографии, на активное их использование. У такого субъекта просто снижается мотивация двигаться по траектории творческого развития. Однако происходит это не у каждого представителя мобильной фотографии, для некоторых из них данная ситуация является катализатором для преодоления возникающих преград.

Именно данная категория мобильных фотографов и составляет тот самый художественно-ориентированный слой фотолюбительства, который постепенно стал осознавать свою эстетическую автономию, искать свою нишу в общем пространстве художественной фотографии. На этом пути мобильным фотографам пригодился опыт, накопленный ранее представителями ломографии, одного из фотографических направлений 90-х годов XX века. Свое название это направление получило в соответствии с наименованием модели нашего отечественного фотоаппарата «Ломо Компакт-Автомат» (1984), который использовался фотолюбителями в качестве главного творческого инструмента. Творческое кредо его приверженцев включало в себя десять основных «заповедей», сформулированных весьма иро-

нично: «Всегда держи при себе камеру. Снимай в любое время дня и ночи. Ломография – часть твоей жизни. Снимай от бедра. Подходи к объекту съемки как можно ближе. Не думай. Будь быстрым. Ты не знаешь заранее, что получится. Да и после съемки тоже не знаешь. А теперь забудь все правила и снимай» [1].

В перечисленных выше правилах вполне отчетливо улавливается некая протестная форма творчества определенной группы людей, объединенных против устоявшихся критериев и норм традиционного фотоискусства. Проявляется она и на уровне технико-технологическом, и на уровне эстетическом. Нечто подобное происходит и в сфере искусства мобильной фотографии. В ней также с течением времени стали формироваться подходы, идущие как бы «от обратного», которые учитывают особенности любительского фотографического творчества с помощью мобильной камеры и нивелируют не только его технические ограничения, но и недостатки профессионального мастерства.

Наследуя во многом опыт ломографии, мобильная фотография как особая художественно-эстетическая система не профессиональной (любительской) направленности, постепенно развивает его на новом уровне. Это выражается в том, что с культивацией в творчестве эстетики случайного, мимолетного в процессе художественного отображения жизни в мобильной фотографии появляется гораздо больше оперативных возможностей по трансформации и обработке мобильных изображений, по приданию им той или иной выразительной стилистики. Можно сказать, что как явление искусства фотографическая мобилграфия несколько расширила его творческие горизонты и ценностные критерии и по сравнению с традиционным фотолюбительством, и по сравнению с профессиональной фотографией, утвердив наряду с другими особенностями аскетизм своих выразительных средств.

В настоящее время художественный слой энтузиастов мобильной фотографии обрел статус обособленной сферы со своими конвенциональными правилами и эстетическими установками, в которой в наибольшей степени реализовались их устремления как деятелей непрофессионального искусства. В целом обозначенные выше особенности мобильной фотографии позволяют интерпретировать ее как феномен, имеющий прямое

отношение к любительским практикам и сделать следующие обобщающие выводы:

1. Мобильная фотография как технологический и социокультурный феномен в наибольшей степени соответствует запросам любительской практики, массовой по своему характеру, ориентированной главным образом на «фотографию-документ»;

– в ней максимально эффективно происходит межличностный обмен визуальными сообщениями и реализуются информационно-коммуникативные потребности его участников;

– это любительская практика, потому что не требует специализированных знаний и умений, потому что фотографический продукт мобилографии утилитарен и функционирует в узкопрагматических рамках, даже если появляется в социальных сетях;

– возникая спонтанно или целенаправленно, он удовлетворяет внутреннюю потребность человека быть сопричастным к социально-культурным процессам и явлениям, ощущая при этом определенное морально-психологическое удов-

летворение, способствует самопознанию и самодетальности личности.

2. На фоне технологических ограничений любительские практики посредством мобильной фотографии способствуют становлению и развитию новой творческой стратегии – искусству мобильной фотографии;

– будучи существенно ограниченной в технологическом плане по сравнению с традиционной фототехнологией, мобильная фотография противопоставила ей собственную методологию продуцирования художественных фотографических образов;

– она базируется на утверждении такого качества мобильной фотографии, как естественная мимолетность визуальной образности;

– понятие «мимолетности» становится в ней центральной эстетической категорией и одновременно главной художественной стратегией мобильной фотографии. Как ее природное свойство мимолетность утверждает себя в отдельных элементах формообразования фотографических образов, а также в их содержательных аспектах.

Литература

1. Анискина А. Ломография. Нарушаем все правила фотосъемки одновременно // Российское фото. – 2012. – № 7. – URL: <https://rosphoto.com/history/lomografiya-771> (дата обращения: 04.10.22).
2. Богданова Н. М. Притягательность вернакулярных снимков или мобилография как повседневное искусство // Вестник Самарской гуманитарной академии. – 2018. – № 1. – С. 34–41.
3. Грачева М. С. Селфи и потребности человека // Психологическая студия: сб. статей. – Витебск: Витебский гос. университет, 2019. – С. 43–45.
4. Гук А. А. История любительского кино-, фото- и видеотворчества: учеб. пособие. – Кемерово: КемГИК, 2020. – 133 с.
5. Гук А. А. Мобилография как социокультурная и художественная коммуникация // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве. – Кемерово: КемГИК, 2018. – С. 175–186.
6. Ерохина В. Ю., Мутавчи Е. П. Мобилография как новый жанр фотоискусства // Туристско-рекреационный потенциал и особенности развития туризма и сервиса: мат-лы междунар. науч.-практич. конф. – Калининград: Балтийский федеральный университет. – 2019. – С. 258–262.
7. Зимин В., Воронина И., Чеснокова П., Калина А., Калачева А. Анализ вариантов выбора фотосъемки потребителями услуг // Экономический рост как основа устойчивого развития России: сб. науч. статей. – Нижний Новгород: Нижегородский гос. пед. университет им. К. Минина. – 2021. – С. 191–194.
8. Иерусалимова М. М. Мобильная фотография: функции и значение в современном обществе // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. – Челябинск: Челябинский гос. университет. – 2019 – № 4. – С. 24–28.
9. Конева А. В., Лисенкова А. А. «День без селфи прожит зря», или цифровые визуальные стратегии самоидентификации // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 32. – С. 214–228.
10. Нищак А. А. Функции selfie-культуры в современном мире // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации «Социальный инженер – 2018». Сборник материалов конференции. – М.: Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина. – 2018. – Ч. 1. – С. 26–29.

11. Нуркова В. В. Quo vadis homo iter? Путешествие как метафора, событие жизни и практика фотографирования // Человек. RU. – 2019. – № 14. – С. 56–74.
12. Паниотова Т. С., Митрохина М. В. Мобильные фотографии как «письма в будущее» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 1 (99). – С. 129–142.
13. Шарапова А. А. Мобильная фотография как феномен искусства // Art-visualis. Формообразование в эпоху полистилизма: сб. науч. статей. – Омск: Омский гос. техн. университет. – 2019. – С. 162–168.

References

1. Aniskina A. Lomografiya. Narushaem vse pravila fotos'emki odnovenno [Lomography. We violate all the rules of photographing at the same time]. *Rossiyskoe foto [Russian photo]*, 2012, no. 7. (In Russ.). Available at: <https://rospfoto.com/history/lomografiya-771> (accessed 04.10.22).
2. Bogdanova N.M. Prityagatel'nost' vernakulyarnykh snimkov ili mobilografiya kak povsednevnoe iskusstvo [The appeal of vernacular pictures or mobilography as an everyday art]. *Vestnik Samarskoy gumanitarnoy akademii [Bulletin of the Samara Humanitarian Academy]*, 2018, no. 1, pp. 34–41. (In Russ.).
3. Gracheva M.S. Selfi i potrebnosti cheloveka [Selfies and human needs]. *Psikhologicheskaya studiya: sb. statey [Psychological studio. Collection of articles]*. Vitebsk, Vitebsk State University Publ., 2019, pp. 43–45. (In Russ.).
4. Guk A.A. Istoriya lyubitel'skogo kino-, foto- i videotvorchestva: ucheb. posobie [The history of amateur film, photo and video creation. Study guide]. Kemerovo, KemGIK Publ., 2020. 133 p. (In Russ.).
5. Guk A.A. Mobilografiya kak sotsiokul'turnaya i khudozhestvennaya kommunikatsiya [Mobilography as socio-cultural and artistic communication]. *Vizual'nye iskusstva v sovremennom khudozhestvennom i informatsionnom prostranstve [Visual arts in the modern art and information space]*. Kemerovo, KemGIK Publ., 2018, pp. 175–186. (In Russ.).
6. Erokhina V.Yu., Mutavchi E.P. Mobilografiya kak novyy zhanr fotoiskusstva [Mobilography as a new genre of photography]. *Turistsko-rekreatsionnyy potentsial i osobennosti razvitiya turizma i servisa: materialy mezhdun. nauch.-praktich. konf. [Tourist and recreational potential and features of tourism and service development. Materials of the international scientific and practical conference]*. Kaliningrad, Baltiyskiy federal'nyy universitet Publ., 2019, pp. 258–262. (In Russ.).
7. Zimin V., Voronina I., Chesnokova P., Kalina A., Kalacheva A. Analiz variantov vybora fotos'emki potrebitel'yami uslug [Analysis of options for choosing photography by consumers of services]. *Ekonomicheskii rost kak osnova ustoychivogo razvitiya Rossii: sb. nauch. statey [Economic growth as a basis for sustainable development of Russia. Collection of scientific articles]*. Nizhny Novgorod, Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University Publ., 2021, pp. 191–194. (In Russ.).
8. Ierusalimova M.M. Mobil'naya fotografiya: funktsii i znachenie v sovremennom obshchestve [Mobile photography: functions and significance in modern society]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Ural'skiy region [News of higher educational institutions. Ural region]*. Chelyabinsk, Chelyabinsk State University Publ., 2019, no. 4, pp. 24–28. (In Russ.).
9. Koneva A.V., Lisenkova A.A. «Den' bez selfi prozhit zrya», ili tsifrovye vizual'nye strategii samoidentifikatsii ["A day without selfies is lived in vain", or digital visual self-identification strategies]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art criticism]*, 2018, no. 32, pp. 214–228. (In Russ.).
10. Nishchak A. A. Funktsii selfie-kul'tury v sovremennom mire [Functions of selfie culture in the modern world]. *Sotsial'no-gumanitarnye problemy obrazovaniya i professional'noy samorealizatsii «Sotsial'nyy inzhener – 2018». Sbornik materialov konferentsii [Socio-humanitarian problems of education and professional self-realization "Social Engineer-2018". Collection of conference materials]*. Moscow, Kosygin State University of Russia Publ., 2018, part 1, pp. 26–29. (In Russ.).
11. Nurkova V.V. Quo vadis homo iter? Puteshestvie kak metafora, sobytie zhizni i praktika fotografirovaniya [Travel as a metaphor, a life event and the practice of photographing]. *Chelovek.RU [Person.RU]*, 2019, no. 14, pp. 56–74. (In Russ.).
12. Paniotova T.S., Mitrokhina M.V. Mobil'nye fotografii kak "pis'ma v budushchee" [Mobile photos as "letters to the future"]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 1 (99), pp. 129–142. (In Russ.).
13. Sharapova A.A. Mobil'naya fotografiya kak fenomen iskusstva [Mobile photography as an art phenomenon]. *Art-visualis. Formoobrazovanie v epokhu polistilizma: sb. nauch. statey [Shaping in the era of Polystylism. Collection of articles]*. Omsk, Omsk State Technical University Publ., 2019, pp. 162–168. (In Russ.).

УДК 745

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-177-183

ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРИРОВАНИЯ ВОЙЛОЧНЫХ ИЗДЕЛИЙ ВЫШИВКОЙ У КАЗАХОВ, КЫРГЫЗОВ, ТАТАР И ЧУВАШЕЙ

Бердникова Ольга Юрьевна, преподаватель, Детская художественная школа № 5; аспирант, Центр искусствоведения Института языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (г. Казань, РФ). E-mail: berdnikovaou@yandex.ru

В данном исследовании проводится сопоставление особенностей вышивки в декоре войлочных изделий у казахов, кыргызов, татар и чувашей. Актуальность обращения к указанной теме обусловлена ее недостаточной изученностью в сравнительно-сопоставительном искусствоведческом аспекте. Автор применяет историко-сравнительный метод исследования сохранившихся образцов войлокования с привлечением соответствующих аналогий. Также проводится сравнительно-сопоставительный искусствоведческий анализ, фиксирующий общие и отличительные приемы художественной выразительности вышивки, выявляющие стилевое своеобразие данного вида отделки в традиционном искусстве войлока у вышеперечисленных народов.

Вышивка является одним из наиболее распространенных средств декора войлочных изделий, она выполняется в различных техниках, цветовых и композиционных соотношениях, складывающихся веками. Поколения мастериц на протяжении столетий использовали технику простегивания войлочных изделий, что свидетельствует о проявлении в их творчестве сюннусской традиции. Наряду с этим, они издавна успешно применяли аппликацию войлоков вышитыми тканями, известную еще древним пазырыкцам. Казахские, кыргызские и татарские исполнительницы отдавали предпочтение тамбурной вышивке. Кроме того, в отделке кыргызского и казахского войлоков обнаруживается вышивка шнуром, восходящая к пазырыкской культуре.

Таким образом, общими особенностями для искусства войлока у казахского, кыргызского, татарского и чувашского народов являются простегивание (сюннусская традиция) и аппликация вышитыми тканями (пазырыкская линия).

Ключевые слова: казахские, кыргызские, татарские, чувашские войлоки, декоративная отделка, вышивальные техники.

FEATURES OF EMBROIDERY DECORATION OF FELT PRODUCTS OF KAZAKHS, KYRGYZ, TATARS AND CHUVASHES

Berdnikova Olga Yuryevna, Teacher, Children's Art School No. 5, Postgraduate, Art History Center of the Institute of Language, Literature and Art named after G. Ibragimov of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan (Kazan, Russian Federation). E-mail: berdnikovaou@yandex.ru

This study compares features of embroidery in the decoration of felt products of Kazakhs, Kyrgyz, Tatars and Chuvashes. The relevance of addressing this topic is due to the insufficient knowledge of embroidery in the design of felt products of these peoples in the relatively comparative art criticism aspect. The author used a historical-comparative research method, as well as relatively comparative art criticism analysis, revealing ways, means and techniques of artistic expressiveness, using the analogies of felting samples. The purpose of this work is to reveal the stylistic originality of embroidery in the traditional art of felt among Kazakhs, Kyrgyz, Tatars and Chuvashes. Embroidery is one of the most common means of felt products decoration, it is performed in various techniques in certain color and compositional relationships that developed over the centuries. Craftswomen of the above peoples use felt application with embroidered fabrics, known to the ancient

Pazyryks. Along with this, they used the technique of quilting felt products, which indicate the manifestation of the Xiongnu tradition in their work. At the same time, Kazakh, Kyrgyz and Tatar performers consistently used tambour embroidery. Cord embroidery going back to Pazyryk culture, is found in the decoration of the Kyrgyz and Kazakh felts. Thus, quilting is common to the art of felt among Kazakh, Kyrgyz, Tatar and Chuvash peoples (Xiongnu tradition) as well as application with embroidered fabrics (Pazyryk line).

Keywords: Kazakh, Kyrgyz, Tatar, Chuvash felts, decorative finishing, embroidery techniques.

Со второй половины XX века наблюдается активизация войлоковаления во всем мире. Этот факт находит подтверждение в трудах ученых, проявляющих интерес к искусству войлока – виду художественного творчества, в котором обнаруживаются связи традиционных канонов и принципов современной эстетики, влияющих на динамику его развития. Войлоковаление привлекает внимание этнографов (В. В. Радлов, М. С. Муканов и др.), археологов (С. И. Руденко, Н. В. Польсмак и др.), историков (Л. Л. Баркова, А. И. Поселянин, Ш. Ж. Тохтабаева и др.), искусствоведов (С. Г. Батырева, Ж. Д. Жукенова, Э. Ф. Гюль, Р. Р. Султанова, А. Г. Янбухтина и др.).

В настоящее время к искусству войлока обращается все большее количество мастеров и художников, воплощающих замыслы в данной технике с применением вышивки. В качестве основы для изготовления предметов они обычно используют гребенную ленту, в которой шерстяные волокна, расположены в одном направлении, или кардочес с разнонаправленными волокнами, либо их сочетание. Данные виды материалов повсеместно представлены в специализированных магазинах в разнообразных по цвету и диаметру шерсти образцах. Как правило, исполнители приобретают готовое к валянию обработанное сырье. До последней четверти XX века мастера в основном сами занимались подготовкой овечьей шерсти к процессу валяния.

В полной мере указанный факт относится к самобытному творчеству тюркских народов, в том числе казахов, кыргызов, татар и чувашей. Для них войлоковаление являлось традиционным ремеслом, а вышивка издавна служила одним из наиболее доступных и распространенных средств декоративной отделки войлочных изделий. Секреты искусного выполнения декора на войлоке передавались из поколения в поколение, отчасти восходя к творчеству далеких прапредков вышеперечисленных народов – древних кочевников, украшавших вышивкой одежду, обувь и предметы бы-

тового убранства, сделанные из войлока. Самый ранний войлочный ковер, оформленный вышитой тамбуром тканью, был обнаружен учеными в могильниках Горного Алтая [8, с. 85]. В раскопках Ак-Аллаха-3 находились войлочные покрытия для седел. Одно из них декорировано фигурками львиных грифонов, обшитых по контуру шнурами желтого и коричневого цветов. Таким образом, вышивка шнуром и отделка вышитой тканью относятся к наиболее древним средствам художественной выразительности, используемым прапредками тюркских народов [11, с. 26]. Нам не встретилась шнуровая или жгутовая вышивка в самобытном татарском и чувашском искусстве войлока, в отличие от казахских *сырмаков* и кыргызских *шырдаков*, являющихся одновременно и названием настенных ковров, и видом техники, благодаря которой данные изделия создаются. Процесс их изготовления включает накладывание друг на друга двух разных по цвету, но одинаковых по размеру кусков войлока. На них прорезаются заранее прорисованные узоры, из которых затем образуют композиции по принципу зеркальной симметрии. Контур фигур оформляется вышивкой шнуром или жгутом, обнаруживая сходство с артефактами пазырыкской культуры [6].

У казахов, кыргызов, татар и чувашей прослеживаются как отличительные, так и общие особенности отделки, включающие техники декора, сочетания устойчивых мотивов, к которым относятся растительно-цветочные узоры, стилизованные образы птиц и животных, геометрические фигуры и солярные знаки. Издавна мастерицы вышивали обереги, визуальные образы солнца, воды, земли, неба и др., преобразованные в лаконичные знаки. Данные элементы сочетались в определенных цветовых и композиционных соотношениях, складывающихся веками.

Целью нашего исследования стало сопоставление и выявление параллелей вышивки на соответствующих войлочных изделиях, выполненных мастерами Казахстана, Кыргызстана, Татарстана

и Чувашии в период конца XIX – начала XXI века. Такой анализ, позволяющий рассмотреть этническое стилевое своеобразие в художественной отделке предметов из войлока, проводится впервые. Актуальность работы заключается в наблюдающемся общественном интересе к знакам и визуальным образам этнической самоидентификации.

В связи с поставленной целью мы определили следующие задачи:

- изучить характерные для разных тюркских народов виды вышивки по войлоку на этапе конца XIX – начала XXI века;
- определить устойчивые стилевые особенности оформленных вышивкой войлочных изделий;
- используя иконологический метод провести сравнительно-сопоставительный анализ (форм элементов, композиций, колористического решения) вышитых на войлоках узоров, созданных мастерами вышеперечисленных тюркских народов.

В искусстве войлока, имеющего древние истоки, специалисты различают анатолийскую, европейскую, пазырыкскую и сюннускую традиции, известные по сформированным типам изготовления основы и ее декорирования [10, с. 228]. К сюннуской традиции относится устойчивое применение стежки. Она обнаруживается на поле уже рассмотренных выше войлочных ковров *сырмаков*, изготовлением которых издавна и по настоящее время занимаются казахские мастерицы. В оформлении указанных изделий обязательно используется простегивание [10, с. 241]. Простежка также применяется в отделке *шырдаков* – войлочных ковров у кыргызов [5, с. 88]. Обильная простежка чередующимися красными и черными шерстяными нитями фиксируется на войлочной обуви, в большом количестве производившейся на промыслах современного Кукморского района Татарстана, сохранившиеся образцы которой относятся к периоду конца XIX – начала XX века [9, с. 194]. Следует отметить наличие такой же обуви в собрании Национального музея Чувашии в Чебоксарах (ЧК М 9698). Можно предположить, что мастер-чувашин имитировал «кукморский» стиль. Стежками черными нитями, образующими волнообразные линии, декорирован элемент чувашского самобытного мужского костюма – полувойлочный кафтан (сехман) (ЧК М 8986). Таким

образом, мы можем сделать вывод, что «сюннуская» стежка была известна и устойчиво применялась в декоре различных войлочных изделий казахскими, кыргызскими, татарскими и чувашскими мастерами. Она продолжает использоваться и в настоящее время. Так, мастера Общественной организации «Киез нер. Сияющий войлок» (Татарстан) А. Нурутдинова и О. Бердникова дополняют простегиванием отделку созданных ими войлочных изделий. Художник С. Гайнутдинова (Чувашия) также применяет простежку в оформлении панно из войлока, запечатлевших различные образы птиц, выполненных совместно со студентами. Т. Аалиева и А. Жумашева (Кыргызстан) оформляют стежкой традиционные войлочные ковры.

В прошлом в традиционном народном искусстве у казахов, кыргызов, татар и чувашей фиксируются разнообразные вышивальные техники по текстилю. При этом мы не обнаружили чувашских войлоков, украшенных тамбурной вышивкой. Данная техника фиксируется в декоре войлочных изделий казахских, кыргызских и татарских мастериц. Так, настенные войлочные ковры *тускиизы* (Казахстан) декорировались в основном вышивкой тамбуром, выполненной на тканой основе, после чего материал пришивался на внешнее поле предмета. Характерные стилевые особенности вышитых *тускиизов* привлекали внимание такого ученого, как М. С. Муканов (1929–1998), создавшего их типологизацию в соответствии с локацией заполнения поля ковра. К первому типу он отнес изделия, оформленные указанным швом только по бордюру. Второй тип отличается различным колористическим решением каймы и центральной части, которые декорированы плотно вышитым орнаментом. Третий – характеризуется чередованием выполненных в форме буквы «П» однотонных контрастных по цвету полос, украшенных вышивкой [4].

Искусствовед Ж. Д. Жукенова (2019), описывая орнаментированные настенные войлочные ковры *тускииз* Восточного Казахстана, изготовленные в различные периоды (с 1900 по 1970 год), обращает внимание на их общие признаки и отличительные особенности. Изделия, созданные в 1900–1920 годах, характеризуются сдержанным колористическим решением, обусловленным применением натуральных красителей. Центральная

часть ковров украшена тамбурным цветочно-растительным орнаментом, нередко включающим четырехлепестковые розетки разных цветов (бежевого, синего, оранжевого, фиолетового). Автор указывает, что образцы настенных войлочных ковров второй половины XX века характеризуются разнообразием вышитых тамбуром элементов. Так, обнаруживаются предметы, декорированные стилизованными образами граната и почки в ромбообразной форме. Ж. Д. Жукенова отмечает на изделиях разновременных периодов наличие отличительного признака вышивки казахских мастеров – изящных ветелек, идущих по краям узоров. В настоящее время настенные ковры *тускииз* продолжают бытовать в жизнеустройстве казахского народа. Современный интерьер обусловил органичное заполнение вышивкой всего поля изделий. В орнаменте наиболее часто, как и в прошлом, наблюдаются рогообразные завитки, несущие охранительное значение [2]. Таким образом, традиционная вышивка в декоре самобытных казахских настенных войлочных ковров выполняется тамбурным швом по ткани, которая затем нашивается на внешнее поле изделия. Композиция оформления включает п-образное решение с обязательным сохранением бордюра. Использование темного фона повышает яркую контрастность вышитых узоров. Сходный прием контрастности, но с применением белого фона обнаруживается в декоре войлочных ак калпаков (головной убора), оформленных вышивкой, обязательных элементов традиционного мужского костюмного комплекса кыргызов.

Кыргызские мастерицы украшали ак калпак тамбуром. Первые описания *ак калпака* встречаются в кыргызском эпосе «Манас», период сложения которого исследователи относят к VI–IX векам [7, с. 259]. Предпочтения в отделке традиционно отдаются различным оттенкам красного, синего, зеленого и желтого цветов нитей. Ак калпак изготавливался из белого войлока, так как белый цвет имел сакральное значение чистоты и считался священным. В музеях Кыргызстана представлены различные типы калпаков, в зависимости от кроя, высоты и декора. Хан калпак, вышитый золотными или шелковыми нитями, носили уважаемые и состоятельные люди, являвшиеся главами семейных кланов. В настоящее время ак калпак остается популярным и классифицируется в за-

висимости от возраста владельца. Так, мальчик до 12 лет носит ак калпак, украшенный узором «умай эне», символизирующим покровительство богини Умай. Он состоит из розетки, четыре лепестка которой направлены в противоположные стороны. Если возраст носителя указанного головного убора относится к периоду с 12 до 24 лет, то окантовка и отворот изделия, как и рогообразная вышивка, выполняются зеленым цветом. На этапе с 24 до 36 лет колористическое решение отделки является голубым или синим, узор трансформируется, обозначая, что владелец этого калпака может быть создателем собственного жилища, может принимать участие в военных столкновениях. Мастерицы в данном случае вышивают узор в виде стилизованной верхней части юрты. С 36 до 48 лет мужчины носят ак калпак, декорированный коричневым цветом, его семантическое значение заключается во взаимосвязи с родной землей. Вышитый на изделии образ беркута символизирует опыт прожитых лет, позволяющих человеку увидеть соотношение событий в целом, словно птице, с высоты обозревающей происходящее внизу. С 48 до 60 лет ак калпак отделан бежевым кантом и вышивкой, запечатлевшей стилизованного барса, одновременно и бесстрашного, и осторожного царственного зверя. После 60 лет пожилые, умудренные жизненным опытом мужчины носят белый ак калпак с черным оформлением и узором, изображающим либо ветвистые рога оленя, либо самого оленя с рогами, символизирующими «родовое древо». Таким образом, в облике национального головного убора из белого войлока, украшенного определенным вышитым узором, находит соответствующее символическое отражение возрастной период человека, равный 12 годам жизни [3].

В народном искусстве татар и чувашей традиция вышивки на войлочных изделиях восходит к эпохе Средних веков, когда белые юрты из войлока являлись частью жизнеустройства их прапредков-тюрков, пришедших на территорию Поволжья. Проводя аналогии оформления интерьера кочевых жилищ казахов и кыргызов, можно предположить, что внутреннее убранство юрты у татар также оформлялось войлочными коврами, украшенными вышивкой. Данная традиция у них угасла вместе с окончательным переходом к проживанию в стационарных домах. При этом сохранились ремесла, связанные с обработкой

овечьей шерсти, а также с изготовлением войлочных покрытий, обуви и головных уборов, которые развивались на территории Казанского ханства, Казанской губернии, а затем Советской Татарии. В настоящее время изготовление войлочных изделий, украшенных вышивкой с сохранением элементов татарского стиля, фиксируется в сфере самодельного творчества и в области профессионального искусства. Так, мастера и художники Региональной общественной организации развития ремесла войлоковаления в Татарстане «Киез нур. Сияющий войлок» успешно применяют вышивку швом тамбур на предметах одежды и коврик, оформляя их лаконичными растительными узорами в традиционном стиле, среди которых наибольшее распространение получил образ выходящего стебля.

В искусстве декорирования вышивкой войлочных изделий, имеющего региональные, национальные и локальные особенности у казахов, кыргызов, татар и чувашей, сохранилась сходная техника простегивания, применяющаяся по сей день. Она, благодаря принципу преемственности, столетиями передавалась в устной форме непосредственно от учителя к ученику и выполнялась шелковыми, шерстяными, хлопчатобумажными нитками. В настоящее время, стежка фиксируется как в народном искусстве, так и в профессиональном творчестве, украшая ковры, одежду и обувь в виде дополнительных и самостоятельных линейных узоров.

Тамбурная техника вышивки обнаруживается в оформлении современных казахских, кыргызских и татарских войлоков. Она производится либо иглой в виде цепочки, либо железным крючком – косичкой. Казахские мастерицы применяют несущую значение благопожелания вышивку тамбуром на ткани, которую потом сшивают с войлочной основой. Среди кыргызов пользуются популярностью мужские белые войлочные шапки ак калфак, украшенные тамбурным узором, символизирующим определенный возрастной

период. Вышивальщицы Татарстана выполняют на поле предметов из войлока элементы цветочно-растительных мотивов орнамента, связанных с представлениями о прекрасных небесных садах. Шнуровая вышивка обнаруживается в декоре традиционных казахских *сырмаках* и кыргызских *шырдаках* [1, с. 231].

В современном мире поле вариативности декора вышивкой войлочных изделий значительно расширяется, благодаря продолжающему нарастать взаимодействию традиционных технологий с инновационными. Мастера, художники и дизайнеры, находясь в поиске средств художественной выразительности, раскрывают замыслы через оригинальные решения приемов оформления, используя вышивку и как самостоятельный элемент декора, и как дополняющий, при подчеркивании силуэта узоров приваливания и аппликации. В основном они применяют плоскостные виды вышитого декора, возникшего сотни лет назад и в той или иной степени дошедшего до настоящего времени. Как правило, узорное оформление выявляет конструктивные особенности предметов, которые выполняются из разнообразных сортов обработанной овечьей шерсти, представленной в богатейшей палитре.

Таким образом, в казахском, кыргызском, татарском и чувашском искусстве войлока прослеживаются исторически обусловленные общие истоки и обнаруживаются сходные стилевые особенности. Выявление самобытности вышитого традиционного декора на войлоке и его описание будут способствовать сохранению этнического своеобразия. В настоящее время у мастеров наблюдается повышение интереса к использованию этого средства художественной выразительности в своем творчестве. Потребность в войлочных изделиях, украшенных вышитыми узорами, возрастает во многих странах, так как они, демонстрируя принадлежность к тюркскому миру, выглядят привлекательно и выполнены из экологически чистых материалов.

Литература

1. Жуконова Ж. Д. Сырмак – формула «позитив – негатив» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – 2018. – № 4, ч. 2. – С. 231–237.
2. Жуконова Ж. Д. Художественная вышивка казахов [Электронный ресурс] // Научный журнал Костюмология. – 2019. – № 2, т. 4. – URL: <https://kostumologiya.ru/PDF/01IVKL219.pdf> (дата обращения: 04.01.23).

3. Момунбаева Н. С. Традиционные войлочные одежды кыргызов (XVIII–XIX века) // Вестник науки и образования. – 2016. – № 11 (23). – С. 25–28.
4. Муканов М. С. Казахские домашние художественные ремесла. – Алма-Ата: Казахстан, 1979. – 79 с.: ил.
5. Октябрьская И. В., Сураганов С. К. Казахские узорные войлоки: традиции и новации // Гуманитарные науки в Сибири. – 2013. – № 3. – С. 87–91.
6. Полосьяма Н. В., Баркова Л. Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III века до н. э.). – Новосибирск: Инфолио, 2005. – 232 с.
7. Пузейкина Л. Н. Наследие В. М. Жирмунского в области тюркологии // Научно-педагогический журнал Восточной Сибири – 2012. – № 4. – С. 252–272.
8. Руденко С. И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов Горного Алтая. – М.: Искусство, 1968. – 136 с.
9. Султанова Р. Р., Латыпова Г. М. От тамги до авангарда: каталог народных художественных промыслов и ремесел Республики Татарстан. – Казань: Казанская Недвижимость, 2021. – 320 с.: ил.
10. Царева Е. Г. Войлоки Евразии // Культурное наследие народов Центральной Азии, Казахстана и Кавказа: сб. науч. ст. МАЭ. Т. LII. – СПб.: Наука, 2006. – С. 226–265.
11. Чебодаева С. П., Зарипов А. Р., Поселянин А. И. Опыт реконструкции изделий из войлока по материалам Пазырыкской археологической культуры [Электронный ресурс] // Войлок: традиции, современность, перспективы: мат-лы межрегион. науч.-практ. конф. (Абакан, 19 ноября 2019 года). – С. 24–30. – URL: http://www.old.khsu.ru/assets/files/iti/%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B0/materialy-konferencii-vojlok_2019.pdf (дата обращения: 05.01.23).

References

1. Zhukonova Zh.D. Syrmak – formula “pozitiv-negativ” [Syrmak – the “positive-negative” formula]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPA. Moskovskaya gosudarstvennaya khudozhestvenno-promyshlennaya akademiya imeni S.G. Stroganova* [Decorative art and object-spatial environment. Bulletin of MGXPA. Moscow State Artistic and Industrial Academy named after Stroganov], 2018, no. 4, part. 2, pp. 231-237. (In Russ.).
2. Zhukonova Zh.D. Khudozhestvennaya vyshivka kazakhov [Artistic embroidery of the Kazakhs]. *Nauchnyy zhurnal Kostumologiya* [Scientific Journal of Costumes], 2019, no. 2, vol. 4. (In Russ.). Available at: <https://kostumologiya.ru/PDF/01IVKL219.pdf> (accessed 04.01.23).
3. Momunbaeva N.S. Traditsionnye voylochnye odezhdy kyrgyzov (XVIII–XIX veka) [Traditional felt clothes of the Kyrgyz (18–19th centuries)]. *Vestnik nauki i obrazovaniya* [The Bulletin of Science and Education], 2016, no. 11 (23), pp. 25-28. (In Russ.).
4. Mukanov M.S. *Kazakhskie domashnie khudozhestvennye remesla* [Kazakh home art crafts]. Alma-Ata, Kazakhstan Publ., 1979. 79 p. (In Russ.).
5. Oktyabrskaya I.V., Suraganov S.K. Kazakhskie uzornye voyloki: traditsii i novatsii [Kazakh patterned felts: traditions and innovations]. *Gumanitarnye nauki v Sibiri* [Humanitarian Sciences of Siberia], 2013, no. 3, pp. 87-91. (In Russ.).
6. Polosmak N.V., Barkova L.L. *Kostyum i tekstil' pazyryktsev Altaya (IV–III veka do n. e.)* [Costume and textiles of the Pazyryks of Altai (4th–3rd centuries BC)]. Novosibirsk, Infolio Publ., 2005. 232 p. (In Russ.).
7. Puzeikina L.N. Nasledie V.M. Zhirmunskogo v oblasti tyurkologii [The legacy of V.M. Zhirmunsky in the field of Turkology]. *Nauchno-pedagogicheskiy zhurnal Vostochnoy Sibiri* [Scientific-Pedagogical Journal of Eastern Siberia], 2012, no. 4, pp. 252-272. (In Russ.).
8. Rudenko S.I. *Drevneyshie v mire khudozhestvennye kovry i tkani iz oledenelykh kurganov Gornogo Altaya* [The world's oldest artistic carpets and fabrics from the icy barrows of the Altai Mountains]. Moscow, Art Publ., 1968. 136 p. (In Russ.).
9. Sultanova R. R., Latypova G.M. *Ot tamgi do avangarda: katalog narodnykh khudozhestvennykh promyslov i remesel Respubliki Tatarstan* [From tamga to avant-garde: a catalogue of folk arts and crafts of the Republic of Tatarstan]. Kazan, Kazanskaya Nedvizhimost' Publ., 2021, pp.194-320. (In Russ.).
10. Tsareva E.G. Voyloki Evrazii [The felts of Eurasia]. *Kul'turnoe nasledie narodov Tsentral'noy Azii, Kazakhstana i Kavkaza: sb. nauch. st. MAE. T. LII* [Cultural legacy of the peoples of Central Asia, Kazakhstan and the Caucasus. Sat. scientific Art. MAE. T. LII]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2006, pp. 226-265. (In Russ.).
11. Chebodaeva S.P., Zaripov A.R., Poselyanin A.I. Opyt rekonstruktsii izdeliy iz voyloka po materialam Pazyrykskoy arkheologicheskoy kul'tury [Experience in the reconstruction of felt products based on the materials of the Pazyryk

archaeological culture]. *Voylok: traditsii, sovremennost', perspektivy: materialy mezhregional'noy nauch.-prakt. konf. (Abakan, 19 noyabrya 2019) [Felt: tradition, modernity, perspectives. Materials of interregional scientific and practical conference (Abakan, November 19, 2019)]*, pp. 24-30 pp. (In Russ.). Available at: http://www.old.khsu.ru/assets/files/iti/%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B0/materialy-konferencii_voylok_2019.pdf (accessed 05.01.23).

УДК 736.2

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-183-188

ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНИКИ «ЦЯОСЭ» В ИСКУССТВЕ РЕЗЬБЫ ПО НЕФРИТУ НА ПРИМЕРЕ ПРЕДМЕТОВ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА

Ван Ци, аспирант кафедры искусствovedения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 386944349@qq.com

В процессе экономического роста и развития культуры в Китае появлялось все больше техник обработки нефритовых изделий. Искусство резьбы по нефриту представляло собой творческое занятие, относящееся к художественной деятельности, поэтому мастерство и техника резьбы стали определять ценность изделий. Благодаря своей уникальности техника «Цяосэ» является одним из важнейших выразительных приемов искусства резьбы по нефриту в Китае. Таким образом, предмет настоящего исследования – применение техники «Цяосэ» в искусстве резьбы по нефриту на примере коллекции Государственного музея Востока (далее – Музей Востока). Объектом исследования выступают предметы китайского искусства резьбы по нефриту, находящиеся в коллекции Музея Востока.

Новизна исследования заключается в том, что на основании анализа коллекций Музея Востока было обнаружено применение техники искусства резьбы по нефриту «Цяосэ». Для данной техники обработки нефритовых изделий характерны особое внимание к цветовым переходам и неравномерное естественное распределение оттенков внутри и на поверхности камня. Основной вывод этого исследования заключается в том, что автор подтвердила теорию об использовании особых оттенков, определяющих выражение различных художественных образов посредством техники «Цяосэ». В целом эта техника позволяла передать присущий ключевому образу цвет, а также отразить разные формы, особенности и сложные цвета композиции – так создавались изделия искусства резьбы по нефриту с «изящными оттенками». Эта тема может представлять интерес для исследователей смежных научных областей.

Ключевые слова: резьба по нефриту, техника «Цяосэ», художественная форма, коллекция Государственного музея Востока, техника обработки нефрита.

APPLICATION OF THE QIAOSE TECHNIQUE IN THE ART OF JADE CARVING IN CASE OF OBJECTS FROM THE COLLECTION OF THE STATE MUSEUM OF THE EAST

Wang Qi, Postgraduate of Department of Art History, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 386944349@qq.com

In the process of economic growth and cultural development in China, more and more techniques for processing jade products appeared. The art of jade carving was a creative activity related to artistic activity,

so the skill and technique of carving began to determine the value of products. Due to its uniqueness, the *Qiaose* technique is one of the most important expressive techniques in the art of jade carving in China. Thus, the subject of this study is the application of the *Qiaose* technique in the art of jade carving on the example of objects from the collection of the State Museum of Oriental Art (hereinafter referred to as the Museum of Oriental Art). The object of the study is the objects of Chinese art of jade carving, which are in the collection of the Museum of Oriental Art.

The novelty of the study lies in the fact that, based on the analysis of the collections of the Museum of the East, the use of the *Qiaose* jade carving art technique was discovered. This technique consists in processing jade products created by craftsmen with special attention to color transitions and uneven natural distribution of shades inside and on the surface of the stone. The main conclusion of this study is that the author confirmed the theory of the existence of different shades that determine the expression of various artistic images through the *Qiaose* technique. In general, this technique made it possible to convey the color inherent in the key image, as well as to reflect the different shapes, features and complex colors of the composition – this is how jade carvings with *graceful shades* were created. This may be of interest to researchers in related scientific fields.

Keywords: jade carving, *Qiaose* technique, art form, collection of the State museum of the Orient, jade processing technique.

Изделия из нефрита, находящиеся в коллекциях Музея Востока, отличаются богатством содержания и разнообразием художественных форм, при этом произведения, созданные посредством техники «Цяосэ» (досл. «изысканный цвет»), можно вынести в отдельную, достаточно уникальную категорию. «Цяосэ» – особый термин в искусстве резьбы по нефриту, который означает технику обработки и собственно вид нефритовых изделий, созданных мастерами с особым вниманием к цветовым переходам и неравномерному естественному распределению оттенков внутри и на поверхности камня, на основании которых определяется форма и выполняется искусная резьба, позволяющая проявить сложные цветовые отношения материала [9]. Нефритовые камни имеют самые разные оттенки (в том числе сложные), поэтому, чтобы в полной мере использовать разнородные текстуры, вкрапления и сложные цвета, была придумана техника «искусной гравировки Цяосэ», которая в концептуальном плане аналогична третьему закону из «Шести законов традиционной китайской живописи», который звучит как «соответствие изображения роду вещей». Когда древние художники обрабатывали природный нефрит, то в первую очередь изучали распределение оттенков и направление текстуры, после чего обдумывали содержание произведения: основной целью этого было максимально

точное и выразительное применение цвета камня. Техника «Цяосэ» начала зарождаться еще во времена династии Шан (1700–1045 до н. э.), став квинтэссенцией мудрости и вдохновения китайских мастеров, использовала естественный неровный цвет нефрита. В процессе применения «Цяосэ» необходимо учитывать форму и расположение цветов на исходном камне, чтобы уметь их использовать [3]. Эта техника достигла наивысшего уровня развития в эпоху Цин (1644–1912), благодаря своей уникальности она стала одним из важнейших выразительных приемов искусства резьбы по нефриту в Китае [6].

Целью данной работы является исследование применения техники «Цяосэ», ее изменение и особенности в коллекции нефритовых изделий музея. Задачи статьи определяются основной целью научного исследования: во-первых, конкретизировать изучение и понимание техники «Цяосэ» в искусстве резьбы по нефриту в современном научном направлении; во-вторых, выявить специфические характеристики произведений искусства из коллекции музея, выполненных в технике «Цяосэ», вырезанных из нефрита в разные периоды, а также доказать, что основными принципами творческого процесса были соответствие материалу и выбор техники исходя из особенностей материала. Методология статьи обусловлена спецификой изучаемого материала, а именно техникой

китайской резьбы по нефриту «Цяосэ», которая подвергалась искусствоведческому описательно-му и сравнительному анализу (различные способы оформления и их соотнесение с особенностями культуры, а также с символикой того периода). Но есть проблема практическая: исследований по технике «Цяосэ» коллекционного нефрита в России и в Китае очень мало (Чжан Цзин [4], Миньинг Ван и Гуанхай Ши [3]).

Сегодня ученые все больше обращают внимание на техники резьбы по нефриту. Композиция, форма и изысканный цвет образуют целостное произведение. При разработке и дизайне любого изделия из нефрита в первую очередь необходимо определить главную тему, определяющую элементы художественного языка и методы его воплощения. Итак, на основании анализа конкретных изделий из нефрита можно получить более полное представление о технике «Цяосэ».

Экспонат из коллекции Государственного музея Востока под номером ГМВ КП 17674 представляет собой двойную пряжку для пояса (см. Приложение, рис 1) и по своей композиции состоит из двух частей, которые значительно отличаются по цвету: в изделии представлены охровый, бурый и серовато-белый оттенки. Эти оттенки образуют значительный контраст, поэтому перед создателем стояла весьма сложная задача – гармонично их объединить. Мастеру требовалось продемонстрировать все свои художественные и творческие способности. Очевидно, древний художник использовал технику «Цяосэ»: наиболее темные участки камня он превратил в узор в виде головы и фигуры свернувшегося безрогого дракона, на основании распределения оттенков камня определил расположение основных и второстепенных элементов. Мастер поместил голову дракона в центр изделия, а его туловище – по двум сторонам, при этом добившись взаимосвязи и взаимодействия разных частей, каждая из которых не является самостоятельной. Посредством таких художественных приемов, как гиперболизация и трансформация, он выразил единую тему при том, что угол положения головы дракона мог быть разным – именно так две части нефритовой пряжки были искусно соединены друг с другом.

Древние мастера умело вычленяли различные оттенки нефритового камня и были способны

поместить выгравированное изображение в нужный цветовой блок, что требовало точного расчета и тонкого замысла для создания определенного образа. Посредством техники «Цяосэ» разные оттенки нефрита объединялись друг с другом, достигая гармоничного единства, выражая общую тему. В этом состояла не только сложность, но и сущность «Цяосэ» [8]. Применение данной техники в искусстве резьбы по нефриту можно назвать наивысшим проявлением мастерства, воплощением креативности и творческих способностей художника. Отсюда следует, что естественный цвет камня и текстура его поверхности не только являлись основой, позволяющей добиться наилучшего выражения художественной ценности, но в то же время требовали продуманного дизайна и аккуратной обработки, позволявшей наделять изделие новой красотой и ценностью.

Экспонат музея под номером ГМВ КП 10392/1-2 называется «Фигурка рыбака» (см. Приложение, рис. 2). Он выполнен из халцедона. В минералогии этот камень определяется как скрытокристаллическая тонковолокнистая разновидность кварца, за счет чего халцедон нередко обладает воскообразным блеском [1].

Большая часть камня белого цвета с некоторыми примесями красновато-коричневого оттенка. Площадь красновато-коричневого достаточно велика, но в сравнении с пряжкой под номером ГМВ КП 17674 оттенок не столь концентрирован, что создало значительную трудность для художника в выборе сюжета и метода художественной обработки. Древний мастер обратился к технике «Цяосэ»: наиболее темные участки были превращены в голову и складки одежды рыбака, что позволило сформировать явный колористический контраст между головой и телом персонажа, а также сделать акцент на чертах его лица, подчеркнуть различия между кожей и текстурой одежды. Такое решение придало фигурке выразительность и жизненность, повысило ее очарование. Оттенки камня данного изделия в действительности как нельзя лучше соответствовали образу рыбака, то есть отвечали особенностям собственно образа, а обращение художника к технике «Цяосэ» позволило проявить в художественном творчестве уважение к объективной реальности.

Несомненно, в процессе воплощения темы и образа применение техники «Цяосэ» не допускает излишней субъективности, которая способна привести к утрате ощущения правды или реальности. В рассматриваемом изделии прослеживается внимание мастера к передаче головы рыбака, рациональность в организации оттенков и непосредственно образа, что позволяет посредством техники «Цяосэ» создать весьма яркий и выразительный персонаж. Разные оттенки цветов и занимаемая ими площадь посредством техники «Цяосэ» помогают воплотить в камне сложные художественные образы.

Экспонат под номером ГМВ КП 9378 называется «Чаша для сладостей» (см. Приложение, рис. 3) и представляет собой достаточно редкий образец со сложным выполнением техники «Цяосэ», что проявляется в первую очередь в плане передачи текстуры и узора камня. Это изделие выполнено из светло-зеленого камня, текстура которого насыщена темно-зелеными и черными узорами, занимающими достаточно значительную площадь. Цветовые характеристики этого камня столь сложные, что при воплощении человеческой фигуры, образа животного или цветка создалось бы ощущение чрезмерной узорчатости, и это не могло быть сглажено ни формой, ни колористическим решением. Художник в полной мере продемонстрировал понимание техники «Цяосэ»: древний мастер вышел за рамки традиционного образного творческого мышления и придал нефритовому материалу форму чаши, стенки которой достаточно тонкие. Посредством техники «Цяосэ» резчик выявил присущие камню узоры. Темно-зеленое дно чаши подобно озеру, темно-зеленые и черные прожилки напоминают протяженные горные цепи, светлые вкрапления кажутся множеством облаков – так рождается традиционная картина тушью, заключающая в себе богатый художественный замысел [5]. Это произведение из нефрита наполнено природной энергией, позволяет зрителям погрузиться в атмосферу тишины и вдохновения, всесторонне выражает незаурядный художественный талант древнего мастера, а также передает его романтические чувства.

Количество подобных произведений, выполненных в технике «Цяосэ», незначительно, что

придает им еще большую ценность. Резьба по нефриту в технике «Цяосэ» подразумевает использование текстуры и цвета камня, то есть нацелена на применение естественных формальных изменений, узоров и цветовых характеристик нефрита. Таким образом, в процессе обработки нефрита не нарушается целостность его узоров, формы и внешних черт, происходит объединение дизайнерских концепций с природным объектом, в результате чего образуется гармоничное целое [7].

На основании проведенного искусствоведческого анализа экспонатов можно заключить, что техника «Цяосэ» позволяла художникам классифицировать и обрабатывать самые разные камни: с минимальными примесями оттенков (пример ГМВ КП 17674), со сложными цветовыми отношениями на достаточно большой площади (ГМВ КП 10392/1-2), а также камни, поверхность которых целиком состояла из значительного числа самых разных цветов (ГМВ КП 9378). Изделия из нефрита династии Цин переняли все лучшее от живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и объединили техники гравировки, ажурной резьбы и «Цяосэ» [2]. Посредством данной техники древним мастерам удавалось наделять изделия из нефрита необычной красотой и художественной выразительностью.

Посредством анализа экспонатов из Государственного музея Востока можно установить, что нефрит отличался богатым разнообразием цветов, которое определяло множество типов художественной формы. Органичное объединение цветовых отношений и выражаемой темы произведения позволяло достичь точного воплощения ключевого образа. Разные оттенки, а также занимаемая ими площадь определяли выражение различных художественных образов посредством техники «Цяосэ». В целом эта техника позволяла передать собственно присущий ключевому образу цвет, а также отразить разные формы, особенности и сложные цвета композиции. Ввиду сложности в обработке камня, высоких требований к уровню мастерства художника, а также редкости нефрита хорошего качества подобные изделия в технике «Цяосэ», передаваемой из поколения в поколение, можно признать весьма ценными и малочисленными.

Литература

1. Барсанов Г. П., Яковлева М. Е. Минералогия поделочных и полудрагоценных разновидностей тонкозернистого кремнезема. – М.: Наука, 1984. – 144 с.
2. Галанин С. И. Цинь Лицзюань. Исторические этапы нефритовой культуры Китая. Эпоха «народного нефрита». – М.: Технологии и качество, 2020. – С. 21–24.
3. Миньинг Ван., Гуанхай Ши. Эволюция Китайской резьбы по нефриту. – Карлсбад: Геммологический институт Америки, 2020. – С. 30–53.
4. Чжан Цзин. Уникальность душанского нефрита в китайской ювелирной культуре // Культура Беларуси: реалии современности: сб. науч. ст. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2019. – С. 562–567.
5. Этика и ритуал в традиционном Китае: сб. ст. / редкол.: А. А. Бокщанин, Л. С. Васильев, А. И. Кобзев. – М.: Главная редакция восточной литературы, Наука, 1988. – 331 с.
6. У Баохуа. Идентификация и оценка художественной резьбы по нефриту «Цяосэ» в династии Цин. – Иньчуань: Коллекции, 2010. – 42 с. (吴保华. 靓丽莹润的清代俏色玉雕鉴赏[J]. 银川: 收藏界, 2010:42).
7. Хуан Сун. Исследование эстетической ценности китайской резьбы по нефриту в рамках понятия «Цяосэ искусство». – Хайкоу: Южная пресса, 2018. – С. 6–7. (黄松. “俏形艺术” 理念下中国玉石雕刻的审美价值研究[J]. 海口: 南方出版社, 2018:6-7).
8. Чжао Гоань. Анализ экономической ценности искусства резьбы по нефриту «Цяосэ». – Сяньян: Китайские драгоценные камни и нефрит, 2011. – С. 152–155. (赵国安. 浅析玉雕俏色艺术的经济价值[J]. 咸阳: 中国宝玉石, 2011: 152-155).
9. Чжан Яо. Нефритовый ритм: исследование древнекитайского искусства резьбы по нефриту. – Пекин: Изд-во китайской литературы и истории, 2011. – 213 с. (张耀. 玉韵 • 中国古代玉石雕刻艺术研究[M]. 北京: 中国文史出版社, 2011:213).

References

1. Barsanov G.P., Yakovleva M.E. *Mineralogiya podelochnykh i poludragotsennykh raznovidnostey tonkozernistogo kremnezema* [Mineralogy of ornamental and semi-precious varieties of fine-grained silica]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 144 p. (In Russ.).
2. Galanin S.I. Tsin Litszyuan. *Istoricheskie etapy nefritovoy kul'tury Kitaya. Epokha "narodnogo nefrita"* [Historical Stages of the Jade Culture of China. The era of "folk jade"]. Moscow, Tekhnologii i kachestvo Publ., 2020, pp. 21-24. (In Russ.).
3. Mining Van., Guankhay Shi. *Evolyuitsiya Kitayskoy rez'by po nefritu* [The evolution of Chinese jade carving]. Carlsbad, Gemmologicheskii institut Ameriki Publ., 2020, pp. 30-53. (In Russ.).
4. Chzhan Tszin. *Unikal'nost' dushanskogo nefrita v kitayskoy yuvelirnoy kul'ture* [The uniqueness of Dushan jade in Chinese jewelry culture]. *Kul'tura Belarusi: realii sovremennosti: sb. nauch. st* [Culture of Belarus: realities of the present. Collection of articles scientific Art]. Minsk, Belorusskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv Publ., 2019, pp. 562-567. (In Russ.).
5. *Etika i ritual v traditsionnom Kitae: sb. st. [Ethics and ritual in traditional China. Digest of articles]*. Ed. by A.A. Bokshchanin, L.S. Vasilyev, A.I. Kobzev Moscow, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury, Nauka Publ., 1988. 331 p. (In Russ.).
6. U Baokhua. *Identifikatsiya i otsenka khudozhestvennoy rez'by po nefritu "Tsyaose" v dinastii Tsin* [Identification and evaluation of artistic jade carving "Qiaose" in the Qing Dynasty]. Inchuan, Kollektzii Publ., 2010. 42 p. (In Chin.).
7. Khuan Sun. *Issledovanie esteticheskoy tsennosti kitayskoy rez'by po nefritu v ramkakh ponyatiya "Tsyaose iskusstvo"* [A study of the aesthetic value of Chinese jade carving in the framework of the concept of "Qiaose Art"]. Khaykou, Yuzhnaya pressa Publ., 2018, pp. 6-7. (In Chin.).
8. Chzhao Goan'. *Analiz ekonomicheskoy tsennosti iskusstva rez'by po nefritu "Tsyaose"* [Analysis of the economic value of the art of jade carving "Qiaose"]. Syanyan, Kitayskie dragotsennyye kamni i nefrit Publ., 2011, pp. 152-155. (In Chin.).
9. Chzhan Yao. *Nefritovyy ritm: issledovanie drevnekitayskogo iskusstva rez'by po nefritu* [Jade Rhythm A study of the ancient Chinese art of jade carving]. Pekin, Izdatel'stvo kitayskoy literatury i istorii Publ., 2011. 213 p. (In Chin.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Пряжки для пояса. XIX век. 10,4х2,7х2,1 см



Рисунок 2. Фигурка рыбака. Шанхай. 1954. Высота 5,5 см



Рисунок 3. Чаша для сладостей из нефрита. XIX век. Высота 6,5 см, диаметр 16,5 см

УДК 72.034(540)6

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-189-193

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПАЛЛАДИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ В АРХИТЕКТУРЕ ИНДИИ XVIII–XIX ВЕКОВ

Цветкова Полина Олеговна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна», Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова (г. Москва, РФ). E-mail: tsvetkovap@gmail.com, ORCID 0000-0002-1924-0712

В статье изучается опыт эволюции палладианской архитектурной традиции XVIII–XIX веков в условиях колониальной политики Великобритании в Индии. Внимание уделено особенностям трансформации стиля и его региональным проявлениям, специфике строительных материалов и влиянию особенностей климатических условий. Описываются малоизвестные в отечественном научном обороте постройки палладианцев индийской ветви архитектурного направления, специфика биографий архитекторов и опыт создания проектов в колониальных условиях. Поднимается вопрос о профессиональном образовании зодчих и влиянии на создание проектов творческого наследия самого А. Палладио и его европейских последователей в XVII–XVIII веках. На приведенных примерах проводится анализ архитектурных особенностей построек и стилистические аналогии. Затронута тема значения архитектурного образа как политического символа, фактически сформированного именно в Индии целенаправленными действиями правительства колонии. Освещается вопрос принципиального влияния государственного заказа на архитектуру и сложение образа. Подробно излагается история проникновения стиля в архитектуру Индии на примере несохранившихся проектов и существующих зданий. Выявляются связь и аналогии с проектами А. Палладио и его последователей в других европейских странах. Статья направлена на расширение ракурса восприятия архитектурного движения палладианства и обогащение картины истории развития архитектуры классицизма и неоклассицизма.

Ключевые слова: Индия, архитектура, палладианство, эволюция, архитектор, влияние, традиция, политическая архитектура.

TRANSFORMATION OF THE PALLADIAN TRADITION IN THE ARCHITECTURE OF INDIA IN THE 18-19TH CENTURIES

Tsvetkova Polina Olegovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of History and Theory of Decorative Art and Design, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts (Moscow, Russian Federation). E-mail: tsvetkovap@gmail.com, ORCID 0000-0002-1924-0712

The article examines the experience of the evolution of the Palladian architectural tradition of the 18th–19th centuries under the conditions of the British colonial policy in India. Attention is paid to the peculiarities of the transformation of style and its regional manifestations, the specifics of building materials and the influence of climatic conditions. The constructions of the Palladians of the Indian branch of the architectural direction, the specifics of the biographies of architects and the experience of creating the projects in colonial conditions given and described are little known in the domestic scientific circulation. The question is raised about the professional education of architects and the influence on the creation of projects of the creative heritage of A. Palladio himself and his European followers in the 17th–18th centuries. On the given examples, the analysis of the architectural features of buildings and stylistic analogies is carried out. The theme of the significance of the architectural image as a political symbol, which was actually formed in India by the purposeful actions of the government of the colony, is touched upon. The question of the fundamental influence of the state order on

architecture and the composition of the image is consecrated. The history of the penetration of style into the architecture of India is described in detail, using the example of not preserved projects and existing buildings. The connection and analogies with the projects of A. Palladio and his followers in other European countries are revealed. The article is aimed at expanding the perspective of perception of the architectural movement of Palladianism and strive to enrich the picture of the history of the development of architecture of classicism and neoclassicism.

Keywords: India, architecture, Palladianism, evolution, architect, influence, tradition, political architecture.

Палладианство, зародившееся в Италии, представляет собой архитектурный стиль, который широко распространился по всему миру. Со временем палладианство стало новым символом политического статуса страны, определенной приметой социокультурной принадлежности. В Индии стиль стал применяться английскими колонизаторами на рубеже XVIII–XIX веков [3]. Великобритания, в отличие от других европейских стран, явилась катализатором распространения палладианства как в Европе, так и во всем мире вследствие своей обширной колониальной политики. Основными исследователями трансформации стиля на индийском субконтиненте так же были английские ученые. Всеобъемлющая работа, посвященная индийским палладианцам, – это неопубликованная магистерская диссертация Д. Смит-Парр «Палладианство в Индии» (1984) [11], но, несмотря на ее название, она касается только палладианства в Калькутте. Обширная статья П. М. Гуерриери «Миграция архитектуры: наследие А. Палладио из Калькутты в Нью-Дели» (2021) [6], вопреки названию, только в общих чертах касается палладианства Калькутты и Дели, концентрируясь на типологии офицерских домов второй половины XIX века в Индии в неопалладианском стиле. В других трудах палладианство анализируется как особый стиль, относящийся только к одному конкретному зданию или частному проявлению. Так, например, в книге маркиза Г. М. Керзона из Кедлстона «Британское правительство в Индии: история вице-королей и правительственных домов» (1925) [4] внимание сосредоточено только на резиденции губернатора колонии в Калькутте.

В данной статье осуществлена попытка провести обзорный анализ всех значимых для истории развития и трансформации палладианства в Индии памятников второй половины XVIII – первой половины XIX века. Первыми архитек-

турными прецедентами в классическом стиле на территории Индии можно считать ряд зданий в Калькутте, в частности Форт Уильям (1758–1781)¹, дом Совета (1764)² и Представительство Ост-Индской компании (Дом писателей) (1777)³ архитектора Т. Лайон (1726–1793)⁴. В 1780-е годы в Калькутте был возведен кафедральный собор Святого Иоанна (1784–1787) по проекту военного инженера Д. Агга (1751–1815), по архитектуре продолжавший решения церкви Сан Мартин ин зе Филдс (1722–1726) Д. Гиббса в Лондоне⁵. В этих зданиях была сформулирована доктрина новой колониальной власти, на индийскую почву пришли формы ордерной архитектуры как олицетворение английской цивилизационной модели [10, p. 161–162]. Непосредственно палладианство как стиль и понятие в Индию первым «привез»

¹ Первый английский колониальный форт в Индии, долго оставался основным административным и политическим центром колониального присутствия. Архитектура форта инспирирована проектами фортификационных сооружений венецианских архитекторов XVI века – М. Санмикеле и А. Палладио.

² Снесен в 1799 году при изменении городской планировки Калькутты.

³ Здание, выстроенное для писемоводителей Ост-Индской компании, получило название Дом писателей. Здание было реконструировано дважды: в 1821 и в 1870 годах, поэтому на сегодняшний день главный фасад эклектичен.

⁴ Английский военный инженер, архитектор-самоучка, опирался на доступные труды по ордерной архитектуре, в частности на перевод «Четырех книг об архитектуре» А. Палладио.

⁵ Хотя фасад постройки, как и в церкви Сент Мери ин зе Филдс Д. Гиббса, несет на себе отпечаток смешения стилей и чаще определяется исследователями как неоклассический, интерьер церкви совершенно палладианский. Коринфские колонны гигантского ордера буквально повторяют ордерные построения Иль Реденторе А. Палладио.

лорд Р. Уэлсли (1760–1842), генерал-губернатор колонии (1798–1805) [1, р. 54]. Именно он стал проводить особую строительную политику, символически демонстрирующую в архитектуре манифест британского владычества.

В конце XVIII века колониальная политика, основанная только на силе и давлении, приносит все меньше результатов, поэтому было принято решение о создании нового «политического лица» власти Великобритании в регионе. Демонстрировать его правительство собиралось не столько местному населению, сколько территориальным противникам – французам, португальцам и голландцам [8, р. 56–57]. Возникает проект колоссального здания в палладианском стиле – Дома правительства (1799–1803), архитектор Ч. Уайетт (1758–1819)⁶. Автор проекта являлся племянником модного английского зодчего Д. Уайетта и был хорошо знаком с примерами палладианских построек Англии.

В основе композиции всего ансамбля лежит принцип виллы А. Палладио, очень узнаваемый в прочтении главной части и подчиненных крыльев (баркесс). Главный фасад здания с портиком и решение полукруглого портика садового фасада создают отсылку к проектам английских палладианцев «второго поколения» [7, р. 39]. За основу структуры ансамбля взят пример усадьбы Кедлстон-холл в Дербишире (1759–1763) архитекторов Д. Пэйна и Р. Адама, что становится очевидным при взгляде на план постройки⁷. Определенными прототипами создания ансамбля в творчестве А. Палладио можно считать виллу Бадор, а в творчестве его ученика В. Скамози – виллу Мочениго. Палладианский характер архитектурного решения главного государственного здания Калькутты, вероятно, был продиктован устойчивой традицией восприятия палладианства как главного английского стиля XVIII века, характеризующего и представляющего политическую

и культурную мощь империи⁸. Однако некоторые архитектурные решения фасада, в частности, использование больших затененных лоджий-галерей со стороны паркового фасада, три основных этажа (в Кедлстон-холле два этажа), укрупненные интерколумнии и увеличенная высота потолков (для лучшей вентиляции) демонстрируют стремление приспособить строгий классицизм к региональным особенностям климата. В материалах исследований палладианского стиля Индии можно встретить критические высказывания относительно пропорциональных изменений ордерных решений Дома правительства, обвинения в отступлении от строгих правил классицизма и палладианства, с чем отчасти можно согласиться [5, р. 27–28]. Однако общий характер ансамбля, несомненно, демонстрирует уверенное следование палладианской традиции⁹. Вслед за Домом правительства в Калькутте были построены несколько ключевых зданий в палладианском стиле¹⁰. Кроме этого, сохранился ряд примеров типовых проектов деревянных домов для английских офицеров (1805–1830) в Бомбее, Калькутте, Мадрасе, цитирующих решения фасада Дома правительства (главный портик) и развивающих в меньшем масштабе различные приемы палладианского стиля¹¹. Существует несколько примеров построек резиденций местных представителей губернатора в разных частях Индии, продолжающих идеи

⁸ В данном случае палладианство как стиль, в том числе, было выбрано в пик стиля французской колониальной архитектуры, которая в основном развивалась в формах позднего рококо или неоклассицизма.

⁹ Интересным является уточнение авторства изначального проекта Кедлстон-холла, столь сильно повлиявшего на архитектуру индийского палладианства. Хотя на рубеже XVIII–XIX веков эта постройка была преимущественно известна как проект Р. Адама (после его публикации под своим именем полного проекта Кедлстон-холла в «Британском Витрувии» в 1767 году), на самом деле первоначальный проект был выполнен зодчим Д. Пейном, который смог опубликовать свои проекты в трактате «Планы, фасады и разрезы домов дворянина и джентльмена» только в 1783 году.

¹⁰ Архитектор Ч. Уайетт пользовался именно примером более строгого, палладианского плана и фасадов Д. Пэйна, что доказано множеством исследователей.

¹¹ На всех планах типовых домов семей английских офицеров встречаются «молекулярные» структуры заданных объемов помещений А. Палладио.

⁶ Военный инженер, мастер-строитель, племянник английского архитектора-палладианца Д. Уайетта. Среди наиболее знаменитых проектов Д. Уайетта, ставших образцами позднего английского палладианства, – замок Кул в Шотландии (1789–1798), Доддингтон-холл (1798–1816), интерьеры Хевенингхам-холла (1781–1784).

⁷ В Кедлстон-холле два крыла, а в Доме правительства их четыре, таким образом можно говорить о разном масштабе построек.

палладианской виллы, но с размахом, близким Дому правительства [9, р. 107]. Так, во дворце наместника Бенгалии в Муршидабаде (1804–1826) по проекту итальянского архитектора Э. Тиретты (1756–1810)¹² продолжается развитие структуры палладианского загородного дома (центральный блок и баркессы) [2, р. 278], на фасаде чередуются портик и лоджии, используется гигантский ордер. Вся постройка имеет монументальный, имперский характер, в декоративных решениях ощущается усиление влияния неоклассицизма. Подобным примером можно считать и резиденцию Констанция Ла-Мартиньер (1795–1802)¹³ по проекту генерала инженерных войск К. Мартина (1735–1800). Огромный ансамбль, в основе которого лежит контурная схема плана виллы Бадозер А. Палладжо, снова подчеркивает имперское значение ордерной архитектуры в Индии. Определенное влияние архитектурного решения Дома правительства можно отметить и в главной городской ратуше Бомбея (1820–1833) по проекту военного инженера Т. Коупера (1781–1825). Хотя во многих аспектах архитектура этого здания уже отмечена отпечатком неоклассики, но общее решение комплекса, крупный ритм фасадного построения продолжают палладианскую традицию.

В первой четверти XIX века начинает активно развиваться один из центров колониальной администрации – Дели [12]. Самой ранней постройкой, в которой можно отметить продолжение утверждения палладианской традиции, является собор Святого Иакова (1820–1824) по проекту военного инженера Д. Скинера (1778–1841). Самым вероятным прототипом появления проекта исследователи считают проект собора Святого Павла в Лондоне К. Рена. Безусловно, что постройки несопоставимы по размерам и масштабу, но некоторую аналогию провести действительно представляется возможным. В середине XIX века некоторая часть зданий в Дели сохраняла палладианские черты, однако постепенно палла-

дианство было вытеснено эклектичным «индо-сарацинским»¹⁴ стилем.

Суммируя впечатление о трансформации палладианской традиции в Индии, хочется отметить, что именно в архитектуре колоний открываются новые аспекты явления. При том что большинство приведенных проектов созданы не профессиональными архитекторами, а военными инженерами, офицерами английского колониального корпуса, что естественно отразилось на уровне интерпретации палладианских идей и наложило на проекты политическую окраску. Становится отчетливо ясно, что палладианство, возможно, не столько стиль, сколько особая философия подхода к проектированию, система, позволяющая непрофессиональным архитекторам применить принципы классической ордерной традиции в собственных проектах. Здания возводятся очень быстро, демонстрируя решительность и нерушимость британской колониальной власти. С задачей политической репрезентативности построек связан и очень крупный размер ансамблей. При этом как строительный материал применяют кирпич, фасады оштукатуривают и красят. Темпы строительства, отсутствие достаточного числа профессиональных мастеров и архитекторов, специфические материалы и климатические условия приводят к нарушению пропорций ордера, изменению соотношения масштаба разных частей сооружения. Одновременно с этим именно в Индии палладианство как архитектурная доктрина продвигалась губернаторами наиболее последовательно среди всех английских колоний. Можно наблюдать попытки прямого переноса образа английской усадебной архитектуры первой половины XVIII века в индийские штаты. Если в Европе неоклассицизм фактически стал причиной завершения палладианского стиля¹⁵, то в Индии, где палладианство появилось только во второй половине XVIII века, неоклассицизм

¹² Архитектор из Венеции, не сохранилось точных данных о его образовании и роде занятий до приезда в Индию в 1780-х годах. При английской администрации он занимал должность архитектора и выполнял различные общественные и дипломатические поручения.

¹³ Палладианский характер имеет план комплекса и решение фасадов первого этажа, позже центральная часть была надстроена в индо-сарацинском стиле.

¹⁴ Стиль является вариацией смеси исторических мотивов – решений Возрождения, колониальных традиций, архитектуры Великих Моголов и индусских архитектурных традиций.

¹⁵ Формально опиравшийся на археологические знания о Греции и Риме, он нивелировал значение достижений ретрансляции античного наследия архитекторами Возрождения с их авторской адаптацией.

практически слит воедино с палладианской традицией. На примере Индии можно в целом говорить о новом звучании палладианского стиля как архитектурного элемента британской имперской доктрины. Если в самой Англии палладианство XVII–XVIII веков было стилем гуманистической

трансформации общества, символом демократизации, выражало настроение периода сентиментализма, то в колониях оно обрело политизированную окраску. С этим связан колоссальный масштаб построек и их специфическая изолированность от масштаба окружающей архитектуры.

Литература

1. Bhattacharya S. *Unseen enemy: the english, disease, and medicine in colonial Bengal, 1617–1847*. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. – 360 p.
2. Chopra P. *South and South-East Asia // Architecture and Urbanism in the British Empire*. – Oxford, 2016. – P. 278–317.
3. *Colonialism as a civilizing mission: cultural ideology in British India*. – London: Wimbledon Publishing Company, 2004. – 362 p.
4. Curzon G. M. *British government in India: the story of the Viceroy and Government House: in 2 vol.* – London: Cassel, 1925.
5. Davies P. *Splendours of the Raj: British architecture in India, 1660–1947*. – London: Penguin Books, 1987. – 272 p.
6. Guerrieri P. M. Migrating architectures: Palladio's legacy from Calcutta to New Delhi [Электронный ресурс] // *City, Territory and Architecture*. – 2021. – Vol. 8, article no. 6. – URL: https://www.researchgate.net/publication/352066971_Migrating_architectures_Palladio's_legacy_from_Calcutta_to_New_Delhi (дата обращения: 02.10.2022).
7. Metcalf T. R. *Architecture and the representation of empire: India, 1860–1910 // Representations*. – 1984. – No. 6. – P. 37–65.
8. Morris J., Winchester S. *Stones of empire: the buildings of the Raj*. – Oxford: Oxford University Press, 2005. – 234 p.
9. Nilsson S. A. *European architecture in India, 1750–1850*. – London, 1968. – 215 p.
10. Rao N. *Projections of empire: India and the imagined metropolis // Asian Affairs*. – 2010. – Vol. 41, no. 2. – P. 161–177.
11. Smith-Parr G. *Palladianism in India. Lord Wellesley's patronage of Charles Wyatt at Calcutta: his plan for the College of Fort William in Bengal and for a new Country Residence at Barrackpre*. – London, 1984.
12. Volwahn A. *Imperial Delhi: The British Capital of the Indian Empire*. – Munich; New York: Prestel, 2002. – 303 p.

References

1. Bhattacharya S. *Unseen enemy: the english, disease, and medicine in colonial Bengal, 1617–1847*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014. 360 p. (In Engl.).
2. Chopra P. *South and South-East Asia. Architecture and Urbanism in the British Empire*. Oxford, 2016, pp. 278-317. (In Engl.).
3. *Colonialism as a civilizing mission: cultural ideology in British India*. London, Wimbledon Publishing Company, 2004. 362 p. (In Engl.).
4. Curzon G.M. *British government in India: the story of the Viceroy and Government House. In 2 vol.* London, Cassel, 1925. (In Engl.).
5. Davies P. *Splendours of the Raj: British architecture in India, 1660–1947*. London, Penguin Books, 1987. 272 p.
6. Guerrieri P.M. Migrating architectures: Palladio's legacy from Calcutta to New Delhi. *City, Territory and Architecture*, 2021, vol. 8, article no. 6. (In Engl.). Available at: https://www.researchgate.net/publication/352066971_Migrating_architectures_Palladio's_legacy_from_Calcutta_to_New_Delhi (accessed 02.10.2022).
7. Metcalf T.R. *Architecture and the representation of empire: India, 1860–1910. Representations*, 1984, no. 6, pp. 37-65. (In Engl.).
8. Morris J., Winchester S. *Stones of empire: the buildings of the Raj*. Oxford, Oxford University Press, 2005. 234 p. (In Engl.).
9. Nilsson S.A. *European architecture in India, 1750–1850*. London, 1968. 215 p.
10. Rao N. *Projections of empire: India and the imagined metropolis. Asian Affairs*, 2010, vol. 41, no. 2, pp. 161-177. (In Engl.).
11. Smith-Parr G. *Palladianism in India. Lord Wellesley's patronage of Charles Wyatt at Calcutta: his plan for the College of Fort William in Bengal and for a new Country Residence at Barrackpre*. London, 1984. (In Engl.).
12. Volwahn A. *Imperial Delhi: The British Capital of the Indian Empire*. Munich, New York, Prestel, 2002. 303 p. (In Engl.).



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 378:355

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-194-201

СОЦИАЛЬНАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ СТУДЕНТОВ КАК ФАКТОР ИХ САМОРЕАЛИЗАЦИИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ

Чурекова Татьяна Михайловна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: churekova_t@mail.ru

Григоренко Наталья Николаевна, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: natalya_grigoren@mail.ru

Статья посвящена теоретическим аспектам самореализации личности и роли социальной компетентности в ее структуре. Констатируется, что на современном этапе развития общества самореализация, являясь стержневым образованием личности, требует особого внимания в период профессионального образования. Социальная компетентность выступает важнейшим условием успешной самореализации человека.

Цель данной статьи – теоретически обосновать социальную компетентность студентов как фактор их самореализации в образовательной и профессиональной деятельности и описать основные направления в изучении и развитии социальной компетентности обучающихся. Авторы рассматривают позиции различных исследователей относительно понятия и феномена самореализации личности, места социальной компетентности в ее структуре, выделяют уровни проявления успешной самореализации, определяют сущность социальной компетентности и пути ее формирования в период вузовского обучения. Методами исследования выступили анализ, синтез и обобщение научной литературы.

В результате проведенного исследования отмечается, что процесс самореализации личности обусловлен развитием ее социальной компетентности и представляется как осознание и понимание личностью себя в определенной ситуации с акцентированием когнитивной и эмоционально-волевой деятельности человека, связанной с изменением сущности своего «Я».

Авторы представляют возможность мониторинга как средства диагностики, оценки и контроля эффективности и результативности развития социальной компетентности и самореализации студентов.

Ключевые слова: самореализация, социальная компетентность, образовательная и профессиональная деятельность студентов.

SOCIAL COMPETENCE OF STUDENTS AS A FACTOR OF THEIR SELF-REALIZATION IN EDUCATIONAL AND PROFESSIONAL ACTIVITY: THEORETICAL ASPECTS OF THE PROBLEM

Churekova Tatyana Mikhaylovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Education, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: churekova_t@mail.ru

Grigorenko Natalya Nikolaevna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Pedagogy, Psychology and Physical Education, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: natalya_grigoren@mail.ru

The article considers the theoretical aspects of personality self-realization and the role of social competence in its structure. It is stated that at the present stage of society development, self-realization, being the core education of the individual, requires special attention during the period of professional education. Social competence is the most important condition for successful self-realization of a person.

The purpose of the article is to prove theoretically the social competence of students as a factor for their self-realization in educational and professional activity and to describe the main directions for studying and developing social competence of students. Therefore, the authors consider the views of different scientists on the concept and phenomenon of personal self-realization and the place of social competence in its structure; highlight the levels of appearing successful self-realization; determine the essence of social competence and the ways for its forming during university education. Moreover, the authors give the research methods such as analysis, synthesis and scientific literature generalization.

As a result of the study, the author note that the process of self-realization of a person depends on developing person's social competence; and it is presented as a person's awareness and understanding of himself in a certain situation with an emphasis on the cognitive and emotional-volitional activity of a person associated with changing the essence of his *I*.

Furthermore, the authors present the possibility of monitoring as a means of diagnosing, evaluating and monitoring the effectiveness and efficiency of the development of social competence and self-realization of students.

Keywords: self-realization, social competence, educational and professional activity of students.

Личность, способная к самореализации в различных сферах деятельности, в современном мире представляет собой особый потенциал и ресурс государства, так как обладает неординарными способностями, проявляющимися в виде высоких достижений в том или ином виде деятельности. Именно поэтому современная высшая школа должна не только способствовать развитию интеллектуально и творчески способной личности, но и создавать максимально благоприятные условия для ее самореализации. В процессе самореализации развитие личности осуществляется более успешно и носит более устойчивый характер.

В связи с цифровизацией мирового сообщества и предпочтением молодыми людьми виртуального общения недостаточно развитой становится социальная компетентность личности, что, в свою очередь, препятствует самореализации в образовательной и профессиональной деятельности, развитию успешной трудовой карьеры. Именно это определяет интерес ученых и педагогов-практиков к проблеме развития социальной компетентности обучающихся как фактора их самореализации.

Несмотря на многовековую историю изучения феномена «самореализация», данное понятие до сих не имеет однозначного толкования. Понятие «самореализация» появилось впервые в Англии (self-realisation), в словаре по философии и психологии (1902 год): «Самореализация – осуществление возможностей развития Я. Такое определение соответствует доктрине, согласно которой высшим конечным результатом развития является самореализация или самоосуществление» (цит. по [10, с. 8]).

Отечественные психологи рассматривают феномен самореализации личности в разных аспектах. С. Л. Рубинштейн, например, считает, что это качество самоактуализирующейся личности, выраженное в особых потребностях и мотивах. Основная задача человека, по мнению ученого, стать субъектом собственной жизни, быть способным решать свои проблемы, отвечать за свои поступки, вырабатывать способ решения жизненных противоречий [13]. Развивая концепцию С. Л. Рубинштейна, Б. Г. Ананьев под самореализацией понимает личностный рост, реализацию своих возможностей, осуществление себя в жизни [2].

Объектом более пристального внимания ученых проблема самореализации стала в последней трети XX века, поскольку, чтобы быть успешным в социуме, человек должен постоянно осуществлять выбор в межличностных отношениях, в образовательной сфере, формах проведения досуга и т. п. К. А. Абульханова-Славская анализирует проблему самореализации в парадигме «жизненной стратегии» личности, которая понимается как выбор, определение и реализация ценностей жизни [1].

Исследователи О. С. Газман, А. В. Мудрик, Г. К. Селевко и др. большое внимание уделили таким аспектам, как выработка жизненной позиции, установление целесообразных межличностных отношений, формирование адекватной самооценки, которые способствуют обеспечению и развитию элементов самореализации (цит. по [7]).

Можно выделить ряд общих подходов к трактовке функций самореализации личности:

- самореализующаяся личность является субъектом своего развития, реализует свой потенциал в различных видах деятельности;
- самореализацию нельзя «навязать» извне, она возможна только в результате потребности, желания конкретной личности;
- самореализация не возможна без осознания своих возможностей и соотнесения их с требованиями общества, без анализа и рефлексии;
- самореализация возможна только в социальной действительности с учетом индивидуальных и возрастных особенностей личности [7, с. 194].

Анализ литературы позволяет констатировать, что ученые рассматривают самореализацию как сложную функциональную систему, которая обеспечивает стремления человека, его самовыражение в различных сферах жизни и видах деятельности. По мнению Л. А. Коростылевой, самореализация возможна посредством собственных усилий, а также «сотворчества, содеятельности с другими людьми (ближним и дальним окружением), социумом и миром в целом» [10, с. 8–9].

Учитывая многоаспектность понятия «самореализация», мы определяем данный феномен, прежде всего, как понимание и осознание себя в определенной ситуации и акцентируем внимание на когнитивной и эмоционально-волевой деятельности человека, связанной с изменением

сущности своего «Я», своего поведения, отношения, проявления себя в конкретной ситуации реальной действительности, как переход потенциальных возможностей в актуальные [14].

Успешность самореализации определяется по критерию развития указанных выше функций самореализации личности, на основе чего мы выделяем традиционные уровни (низкий, средний и высокий), наполняя их важными для нас характеристиками:

1. *Низкий уровень* – отсутствие у личности желания и мотивации к выявлению и раскрытию своих потенциальных возможностей в образовательной, а затем и профессиональной деятельности; достаточно слабые предметные знания, умения и навыки; способность к реализации только тех своих личностных качеств, при которых отсутствует необходимость проявлять волевые усилия к реализации себя в деятельности; склонность осуществлять учебно-профессиональную деятельность только под чьим-либо руководством.

2. *Средний уровень* – потребности и мотивы, в первую очередь, выявления, а затем и раскрытия своих возможностей и способностей носят ситуативный характер и зависят от положительной (отрицательной) оценки данного процесса; присутствует владение предметно-профессиональными знаниями, умениями, навыками, которые проявляются на репродуктивном уровне; личность проявляет способность к реализации только тех своих качеств, которые ярко выражены.

3. *Высокий уровень* – осознанное и устойчивое стремление к выявлению и раскрытию своих возможностей и способностей; достаточно хорошие знания, отличающиеся глубиной и целостностью, умения, навыки в области учебно-профессиональной деятельности; самостоятельность и активность в действиях и поступках не только в привычных, но и нестандартных ситуациях; умение ставить перед собой цели, проявлять волевое усилие в ее достижении; способность к рефлексии и проявлению чувства удовлетворения от реализации своих возможностей и сущностных сил; оригинальность личностных проявлений.

К основным сферам самореализации студента относятся образовательная и профессиональная деятельность, где важным аспектом является социально-коммуникативный (социальная компетентность). Некоторые люди с неразвитой социальной компетентностью, даже имея выда-

ющиеся способности и глубокие разносторонние знания, зачастую так никогда и не реализуют свои возможности. Социальная компетентность личности обуславливает достижение успеха во многих сферах жизни. С точки зрения Р. А. Зобова и В. Н. Келасьева, социальная компетентность, выступая условием самореализации человека, в самом общем виде отражает знание и понимание человеком своих сильных и слабых сторон, интересов, способностей, умение предвидеть перспективы своего развития и т. д. [6, с. 108].

Рассматривая сущность социальной компетентности, ряд исследователей определяют ее как знания, умения, навыки, способы (модели, шаблоны, сценарии) поведения в различных сферах социальной жизни человека [4; 8; 11]. Социальная компетентность проявляется в виде адекватных форм социальной рефлексии, соответствующих жизненных умений и навыков человека, которые позволяют ему эффективно включаться в разнообразные виды деятельности. Существуют различные подходы к пониманию социальной компетентности. В русле одних социальная компетентность трактуется как эффективный или адекватный ответ на разнообразные проблемные ситуации. Так, например, Г. М. Коджаспиров, А. Ю. Коджаспирова под социальной компетентностью понимают способность человека результативно действовать, адекватно выполнять нормы и правила жизни, достигать результата, эффективно разрешать проблему [9].

В психолого-педагогической литературе социальную компетентность зачастую соотносят с понятием «уверенность в себе», то есть уверенное поведение, при котором личность проявляет определенные и необходимые умения и навыки. При рассмотрении социальной компетентности ученые, как правило, включают в ее структуру знания, социальные умения и навыки эффективного взаимодействия с окружающими ее людьми в системе межличностных отношений и гибкого изменения своего поведения в зависимости от создавшейся ситуации [8; 12].

В определении социальной компетентности мы разделяем позиции И. А. Маслоу, которая рассматривает ее как интегративное личностное образование, включающее знания, умения, навыки и способности, формирующиеся в процессе социализации и позволяющие человеку быстро и адекватно адаптироваться в обществе и эффек-

тивно взаимодействовать с социальным окружением [11].

Н. С. Бейлина, анализируя психолого-педагогическую литературу по данной проблеме, выделяет следующие компоненты социальной компетентности: «когнитивный, деятельностно-коммуникативный и рефлексивный. Содержание каждого из компонентов отражает основные компетенции, которые и составляют социальную компетентность» [3, с. 98].

При этом каждый из компонентов имеет свое наполнение. Так, когнитивный компонент включает в себя, кроме знаний, необходимых для успешной адаптации в профессиональной деятельности и социальной жизни, также знания сущности и содержания процесса общения; умения эффективно строить отношения с различными категориями людей; умения преодолевать возникающие в общении барьеры; знания этикета и основ планирования карьеры. В деятельностно-коммуникативный компонент входят умение устанавливать межличностные связи, правильно оценивать вербальную и невербальную экспрессию во взаимоотношениях с другими людьми, согласовывать свои действия с действиями других субъектов деятельности, вести деловую беседу, дискуссию и участвовать в данных формах делового общения, а также способность конструктивно разрешать конфликтные ситуации и брать ответственность за свои действия.

Содержание рефлексивного компонента составляют «умение сознательно контролировать свою деятельность (учебную и профессиональную) и уровень собственного развития, личностных достижений; способность мысленного восприятия позиции собеседника; способность и умение осмысливать свою профессиональную деятельность, оценивать свои умения» [3, с. 99].

Представление о компонентах социальной компетенции дает возможность преподавателям вуза определить основные направления в изучении и развитии социальной компетентности.

Таким образом, обобщая сказанное, можно констатировать, что под социальной компетентностью следует понимать свойство личности, ее способность варьировать социальное поведение в соответствии с действительностью, умение человека взаимодействовать с различными людьми и социальными структурами, позволяющие адекватно адаптироваться и в боль-

шей степени самореализоваться. Определяющими компонентами социальной компетентности, с нашей точки зрения, являются когнитивный и деятельностный, включающий и общение личности, и осознание себя, своего поведения в социуме.

Следовательно, социальная компетентность является обязательным условием успешной самореализации. Понимая несомненную значимость ее развития для успешной самореализации личности, важно обеспечить это развитие в образовательном процессе вуза.

Первый шаг на пути формирования социальной компетентности – это, безусловно, диагностика выраженности данного феномена у студентов. Приступая к диагностике социальной компетентности студентов, следует определить критерии, показатели и уровни ее сформированности. При определении критериев и показателей сформированности социальной компетентности важно ориентироваться на ее основные сущностные характеристики: когнитивный и деятельностный характер.

Когнитивный критерий рассматривается с точки зрения знаний этикета общения и способов построения коммуникации с окружающими, что и является его показателями.

Деятельностный критерий проверяется через следующие показатели: умение устанавливать взаимоотношения с окружающими людьми, грамотно организовывать процесс общения и взаимодействия с ними, контролировать и регулировать свою деятельность; способность воспринимать и принимать позицию другого человека, адекватно оценивать себя, свою деятельность и ее результаты.

На основании критериев и показателей нами охарактеризованы уровни сформированности социальной компетентности. Высокий уровень включает знание норм общения и правил поведения с различными людьми с учетом их возраста, статуса, социального положения в различных ситуациях; владение речевой культурой; потребность в коммуникативной и организаторской деятельности; умение адаптироваться в новой обстановке, расширять круг своих знакомых; желание заниматься общественной деятельностью, помогать близким, друзьям; способность сочувствовать, «все пропускать через себя», проникать в мир переживаний другого человека, принимать

решение в трудной ситуации, отстаивать свою точку зрения, гибко и адекватно реагировать на изменение условий; полный самоконтроль и максимальное самоуправление.

Средний уровень характеризуется поверхностными знаниями о нормах этикета общения и правилах поведения при взаимодействии со сверстниками, преподавателями и коллегами в различных ситуациях; неустойчивым проявлением умений выстраивать общение с окружающими людьми с учетом принятых норм общения и правил поведения; несистематическими требованиями, предъявляемыми к речевой культуре; стремлением к установлению контактов с людьми, но несовершенными коммуникативными и организаторскими способностями; умением сочувствовать, сопереживать, но только в ситуациях, персонально значимых; чаще адекватной самооценкой.

Для низкого уровня характерны отсутствие знаний, включающих этикет общения с различными людьми с учетом их возраста, статуса, социального положения в различных ситуациях, речевой культуры общения; нежелание общаться, стремление проводить время в одиночестве, скованность в новой компании, коллективе; затруднение в установлении контактов с людьми и при выступлении перед аудиторией; отсутствие инициативы в общественной деятельности, избегание принятия самостоятельных решений во многих делах; недостаточное понимание состояния другого человека, плохо развитое умение сопереживать и сочувствовать; заниженная самооценка и повышенная критичность к себе.

Комплексное использование диагностических методик («Коммуникативные и организаторские склонности» – КОС, «Стиль саморегуляции поведения», «Диагностика оценки самоконтроля в общении», опросник диагностики саморегуляции – ДИАСАМ и др.) позволяет получить объективные данные об уровне сформированности социальной компетентности студентов. Важно проводить именно лонгитюдные исследования, делать срезы для того, чтобы иметь возможность отследить динамику формирования социальной компетентности студентов и при условии стагнации процесса или недостаточных изменениях своевременно внести коррективы в программу формирования социальной компетентности.

Поскольку значимо установить влияние социальной компетентности на процесс самореализации параллельно следует осуществлять мониторинг самореализации студентов в учебно-профессиональной деятельности. Мы опираемся на теоретические подходы И. А. Григорян к данному методу педагогического исследования [5]. В процессе исследования самореализации используются две разновидности мониторинга: информационный и управленческий.

Цель информационного мониторинга: сбор, накопление, анализ, структуризация и интерпретация данных, их констатация. Объектом информационного мониторинга являются субъекты и результаты самореализации студентов в учебно-профессиональной деятельности.

Информационный мониторинг выполняет ряд функций. *Гностическая функция* связана с накоплением, обобщением, структуризацией данных о протекании процесса самореализации студентов в указанных видах деятельности. *Информационная функция* направлена на обеспечение необходимой информацией субъектов, осуществляющих управление образовательным процессом. *Диагностическая функция* ориентирована на выявление состояния критических или находящихся в состоянии изменений явлений, в отношении которых будут приняты управленческие решения. Нахождение соответствия установленным или желаемым нормам, обоснованное определение степени (уровня) самореализации студентов связано с реализацией *контрольно-оценочной функции*. *Побудительная функция* направлена на мотивировку участников образовательных отношений на повышение результативности изучаемого процесса. *Прагматическая функция* – это обеспечение субъектов, осуществляющих управление образовательным процессом, необходимой информацией для принятия максимально обоснованных и адекватных решений.

Выделяют следующие принципы информационного мониторинга:

- объективность (информация должна отражать реальное состояние дел);
- адекватность (соответствие используемых методов и средств сбора информации целям и задачам мониторинга);
- прогностичность (полученные данные должны позволять прогнозировать будущее состояние изучаемого объекта);

– оперативность сбора информации (информация должна быть своевременной);

– релевантность (соответствие используемых методов сбора информации целям мониторинга).

С целью отслеживания и оценки эффективности, последствий и вторичных эффектов в области развития социальной компетентности и самореализации студентов проводится управленческий мониторинг.

Управленческий мониторинг позволяет измерить степень связности уровня социальной компетентности и самореализации обучающихся, изучить влияние социальной компетентности на активность и результативность самореализации. Благодаря управленческому мониторингу становится возможным определение качества исполнения и степени соответствия установленным требованиям, а также собственно валидность результатов в их соотнесенности с условиями среды.

Инструментарием для контрольно-измерительных материалов выступают анкеты, психологические тесты, портфолио обучающихся и преподавателей, метод экспертных оценок и др.

Определяющие функции управленческого мониторинга направлены на:

- установление состояния значимых или проблемных явлений и процессов, в отношении которых необходим ряд управленческих решений;
- разработку определенного алгоритма взаимодействия, который обеспечивает обратную связь, в отношении значимых или проблемных явлений и процессов;
- определение качества исполнения и степени соответствия (валидности) требованиям в их соотнесенности со сложившимися условиями среды.

При этом объектами мониторинга являются результаты проведенных исследований (уровня социальной компетентности, активности и успешности самореализации).

Анализ научной литературы и собственные исследования позволили нам сформулировать следующие выводы:

1. Процесс самореализации личности обусловлен развитием ее социальной компетентности.
2. Процесс самореализации определяется как осознание и понимание личностью себя в определенной ситуации. Акцент во внимании при ана-

лизе самореализации личности ставится на когнитивной и эмоционально-волевой деятельности человека, которая связана с изменением сущности своего «Я».

Литература

1. Абульханова-Славская К. А. Стратегия жизни. – М.: Мысль, 1991. – 299 с.
2. Ананьев Б. Г. О проблемах современного человекознания. – М.: Наука, 1977. – 380 с.
3. Бейлина Н. С. Сущность понятия «социальная компетентность» // Вестник Череповецкого государственного университета. Серия: Педагогические науки. – 2011. – № 3. – С. 97–99.
4. Белицкая Г. Э. Социальная компетенция личности // Сознание личности в кризисном обществе. – М., 1995. – С. 42–57.
5. Григорян И. А. Мониторинг: эволюция научных взглядов, сущность, функции и принципы // Проблемы педагогики. – 2017. – № 3(26). – С. 60–66.
6. Зобов Р. А., Келасьев В. Н. Самореализация и социальная компетентность человека // Вестник С.-Петербургского университета. – 2007. – Вып. 3. – С. 107–117.
7. Ермоленкова Г. В. Социальная компетентность как условие самореализации подростков // В мире научных открытий. – 2011. – № 5. – С. 192–201.
8. Калинина Н. В. Формирование социальной компетентности как механизм укрепления психического здоровья подрастающего поколения // Психологическая наука и образование. – 2001. – № 4. – С. 16–19.
9. Коджаспирова Г. М., Коджаспиров А. Ю. Педагогический словарь. – М.: Академия, 2000. – 176 с.
10. Коростылева Л. А. Психология самореализации личности: затруднения в профессиональной сфере. – СПб.: Изд-во «Речь», 2005. – 222 с.
11. Маслова И. А. Социализация подростка в воспитательном пространстве учреждения дополнительного образования детей: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Магнитогорск, 2007. – 23 с.
12. Рапацевич Е. С. Педагогика. Современная энциклопедия. – М.: Современная школа, 2010. – 720 с.
13. Рубинштейн С. Л. Человек и мир. – М.: Наука, 1997. – 190 с.
14. Чурекова Т. М., Григоренко Н. Н., Москаленко И. В. Развитие самореализации в профессиональной подготовке студентов творческих вузов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 58. – С. 219–228.

References

1. Abulkhanova-Slavskaya K.A. *Strategiya zhizni [Strategy of life]*. Moscow, Mysl' Publ., 1991. 299 p. (In Russ.).
2. Ananyev B.G. *O problemakh sovremennogo chelovekoznaniiya [On the problems of modern human knowledge]*. Moscow, Nauka Publ., 1977. 380 p. (In Russ.).
3. Beylina N.S. Sushchnost' ponyatiya "sotsial'naya kompetentnost'" [The essence of the concept of "social competence"]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Pedagogicheskie nauki [Bulletin of the Cherepovets State University. Series: Pedagogical Sciences]*, 2011, no. 3, pp. 97-99. (In Russ.).
4. Belitskaya G.E. Sotsial'naya kompetentsiya lichnosti [Social competence of the individual]. *Soznanie lichnosti v krizisnom obshchestve [Consciousness of the individual in a crisis society]*. Moscow, 1995, pp. 42-57. (In Russ.).
5. Grigoryan I.A. Monitoring: evolyutsiya nauchnykh vzglyadov, sushchnost', funktsii i printsipy [Monitoring: evolution of scientific views, essence, functions and principles]. *Problemy pedagogiki [Problems of Pedagogy]*, 2017, no. 3 (26), pp. 60-66. (In Russ.).
6. Zbov R.A., Kelasyev V.N. Samorealizatsiya i sotsial'naya kompetentnost' cheloveka [Self-realization and social competence of a person]. *Vestnik S.-Peterb. universiteta [Bulletin of the St. Petersburg University]*, 2007, iss. 3, pp. 107-117. (In Russ.).
7. Ermolenkova G.V. Sotsial'naya kompetentnost' kak uslovie samorealizatsii podrostkov [Social competence as a condition for self-realization of teenagers]. *V mire nauchnykh otkrytiy [In the world of scientific discoveries]*, 2011, no. 5, pp. 192-201 (In Russ.).
8. Kalinina N.V. Formirovanie sotsial'noy kompetentnosti kak mekhanizm ukrepleniya psikhicheskogo zdorov'ya podrastayushchego pokoleniya [Formation of social competence as a mechanism for strengthening the mental health of the younger generation]. *Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie [Psychological science and education]*, 2001, no. 4, pp. 16-19. (In Russ.).

9. Kodzhaspirova E.V., Kodzhaspirov A.Y. *Pedagogicheskiy slovar' [Pedagogical Dictionary]*. Moscow, Academy Publ., 2000. 176 p. (In Russ.).
10. Korostyleva L.A. *Psikhologiya samorealizatsii lichnosti: zatrudneniya v professional'noy sfere [Psychology of self-realization of personality: difficulties in the professional sphere]*. St. Petersburg, Rech Publ., 2005. 222 p. (In Russ.).
11. Maslova I.A. *Sotsializatsiya podrostka v vospitatel'nom prostranstve uchrezhdeniya dopolnitel'nogo obrazovaniya detey: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk [Socialization of a teenager in the educational space of an institution of additional education for children. Author Abstract of Diss. PhD in Pedagogy Sciences]*. Magnitogorsk, 2007. 23 p. (In Russ.).
12. Rapatsevich E.S. *Pedagogika. Sovremennaya entsiklopediya [Pedagogy. Modern Encyclopedia]*. Moscow, Modern school Publ., 2010. 720 p. (In Russ.).
13. Rubinshtein S.L. *Chelovek i mir [Man and the world]*. Moscow, Nauka Publ., 1997. 190 p. (In Russ.).
14. Churekova T.M., Grigorenko N.N., Moskalenko I.V. Razvitie samorealizatsii v professional'noy podgotovke studentov tvorcheskikh vuzov [Development of self-realization in the professional training of students of creative universities]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 58, pp. 219-228. (In Russ.).

УДК 378.147.31

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-201-208

ФОРМИРОВАНИЕ ЭКОНОМИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ ВУЗОВ В УСЛОВИЯХ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ

Мухамедиева Светлана Анатольевна, кандидат экономических наук, доцент, декан факультета социально-культурных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: swet-73@mail.ru

Актуальность статьи обусловлена тем, что современное развитие креативных индустрий, в состав которых входит огромное количество отраслей сферы культуры и видов культурной деятельности, требует высокого уровня организации экономической жизни субъектов данной экономики и адекватного ей уровня профессиональных навыков и умений всех участников социально-экономического процесса. Данный факт также обосновывает высокие требования не только к профессиональной подготовке специалиста любого направления и профиля подготовки обучающегося вуза сферы культуры, но и требования к важному компоненту профессионального образования – экономической культуре выпускника, ориентированной на финансовую грамотность.

В статье представлена модель формирования экономической культуры (в том числе и финансовой грамотности) обучающихся вузов культуры в условиях развития креативных индустрий. Структура модели включает три компонента: мотивационный (предполагает использование интеллектуально-познавательных и социальных мотивов обучающихся, провоцирующих интерес к экономическим знаниям); содержательный (является дифференцированным, раскрывает специально отобранное содержание экономических дисциплин в зависимости от направления подготовки); результативный (отражает набор индикаторов формируемой компетенции, связанной с формированием экономической культуры).

На основании проведенного мониторинга образовательных программ Кемеровского государственного института культуры доказано, что формирование экономической культуры у будущих специалистов сферы культуры будет эффективным в случае использования дифференцированного подхода в реализации рассмотренной модели.

Ключевые слова: экономическая культура, финансовая грамотность, модель формирования экономической культуры, мотив обучающихся, экономическое мышление, креативные индустрии.

FORMATION OF THE ECONOMIC CULTURE OF STUDENTS OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS IN THE CONDITIONS OF DEVELOPMENT OF CREATIVE INDUSTRIES

Mukhamedieva Svetlana Anatolyevna, PhD in Economics, Associate Professor, Dean of Sociocultural Activities Faculty, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: swet-73@mail.ru

The relevance of the article is due to the fact that the modern development of creative industries, which includes a huge number of sectors of the sphere of culture and types of cultural activities, requires a high level of organization of the economic life of the subjects of this economy and an adequate level of professional skills and abilities of all participants in the socio-economic process. This fact also substantiates the high requirements not only for professional training the specialist in any direction and for training profile of a student at a university in the field of culture, but also the requirements for an important component of professional education, for the economic culture of a graduate focused on financial literacy.

The article presents a model for the formation of economic culture (including the financial literacy) of students of cultural universities in the context of the development of creative industries. The structure of the model includes three components: motivational, involves the use of intellectual, cognitive and social motives of students provoking interest in economic knowledge; the content component, which is differentiated, reveals a specially selected content of disciplines of an economic orientation, depending on the direction of training; the resulting component reflects a set of indicators of the formed competence associated with the formation of economic culture.

Based on monitoring the educational programs of the Kemerovo State Institute of Culture, it has been proved that the formation of economic culture among future specialists in the field of culture will be effective if a differentiated approach is used in the implementation of the considered model.

Keywords: economic culture, financial literacy, economic culture formation model, students' motive, economic thinking, creative industries.

Аналитическое изучение педагогической практики и теории профессионального образования в области формирования экономической культуры, несмотря на огромное количество исследований в этой области, позволило выделить существование следующих противоречий.

Первое противоречие связано с тем, что инновационные процессы, происходящие в высшем образовании, наталкиваются на наличие стереотипов, связанных с экономической культурой обучающихся вузов.

Второе противоречие проявляется как нарушение соотношения между потребностью общества в современной экономически грамотной личности и недостаточной экономической культурой, в том числе финансовой грамотностью выпускников.

Третье противоречие возникает между возрастанием требований к уровню профессиональной подготовки обучающихся и ее существующим содержанием в профессиональном образовании.

Указанные противоречия характерны для вузов, которые осуществляют реализацию образовательных программ не по экономическим направлениям подготовки.

Сформулированные противоречия позволили определить, что в условиях профессиональной подготовки специалистов для отрасли сферы культуры также существует проблема формирования экономической культуры. В частности, не достаточно разработана технология формирования, не определены содержание и средства повышения экономической культуры обучающихся в вузах, подведомственных Министерству культуры.

Современное развитие креативных индустрий, в состав которых входит огромное количество отраслей сферы культуры и видов культурной деятельности, требует высокого уровня организации экономической жизни субъектов данной экономики и адекватного ей уровня профессиональных навыков и умений всех участников социально-экономического процесса [8].

Креативные индустрии – это перспективные сектора экономики, значимая часть которых формируется за счет создания творческого продукта на основе распоряжения интеллектуальной собственностью, способствуют развитию предпринимательства, повышению качества использования трудового потенциала за счет привлечения талантов.

В условиях развития креативных (творческих) индустрий, когда создается творческий (креативный) продукт, а скорость экономической информации увеличивается и требуется ее оперативное обновление, организации указанных индустрий и учреждения сферы культуры нуждаются в экономически грамотных специалистах.

Растет спрос на специалистов креативных профессий (дизайнер городской среды, продюсеры и арт-директора, звукорежиссеры, сценаристы, постановщики культурно-досуговых программ, копирайтеры и др.) в креативных индустриях (деятельность музеев, выставочных галерей, издательская деятельность и т. д.), которые должны обладать не только навыками создания, но и навыками продвижения созданного креативного продукта, навыками оценки его потребительской стоимости и его монетизации.

Условия развития креативных индустрий обосновывают высокие требования не только к профессиональной подготовке специалиста любого направления и профиля подготовки обучающегося вуза сферы культуры, но и требования к важному компоненту профессионального образования – экономической культуре выпускника, ориентированной на финансовую грамотность.

Человек, независимо от сферы приложения своих трудовых навыков, всегда и везде постоянно или опосредовано погружен в экономические отношения. И очень важно для формирования экономической культуры человека, чтобы, еще находясь в стенах высшего учебного заведения, либо любого образовательного заведения, обучающийся освоил экономические основы отношений и процессов, субъектом которых он является.

Следует заметить, что между экономикой и культурой существует глубокая связь, которая проявляется через факт того, что обе сферы (и экономика, и культура) направлены на «конкурентный отбор наилучших способов выживания людей, реализации ими соответствующих жизненных потребностей» [1].

Перспективным, на наш взгляд, выглядит следующий подход о взаимосвязи и взаимозависимости культуры и экономики: «экономика есть часть культуры», которая не обособлена, а встроена в «общую культуру» [2].

Изучение экономической культуры в исследованиях также рассматривается через процесс влияния ценностей культуры на экономическое поведение людей [3], и утверждается, что экономическая наука не может быть «освобождена от ценностных суждений» [4, с. 16].

Особенностью внедрения новых Федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования (3++) является его увязка с профессиональным стандартом с целью приближения образовательного процесса к требованиям рынка труда и формирование универсальных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций.

Содержание универсальной компетенции (УК-9), связанной с формированием экономической культуры, в том числе финансовой грамотности, по различным направлениям подготовки вуза сферы культуры заключается в «способности принимать обоснованные экономические решения в различных областях жизнедеятельности» [7].

Авторы исследований проблем формирования экономической культуры и определения ее роли в системе общей культуры указывают на то, что экономическая культура является многокомпонентным понятием и неотъемлемой составляющей общечеловеческой культуры. Предполагается наличие «запаса экономических знаний, навыков и норм поведения в процессе принятия экономических решений в совокупности с опытом любой профессиональной деятельности, в том числе и творческой деятельности» [10].

Рывкина Р. В. указывает на то, что экономическая культура – это совокупность традиционных и инновационных знаний, социальных и духовных ценностей и норм, регулирующих экономическое поведение людей и их трудовую деятельность [9].

По мнению В. А. Морозова, экономическая культура выполняет коммуникативную, нормативно-регулирующую, инновационную, интеграционную роли, что очень важно для функционирования любой экономической системы [5].

Таким образом, экономическая культура предполагает использование совокупности различных институциональных методов, применяя

которые человек приспосабливается к определенным экономическим условиям жизни и профессиональной деятельности. Иначе говоря, экономическая культура представляет собой совокупность экономических знаний и поведенческих стереотипов.

Структура экономической культуры субъекта социально-экономических отношений представляет собой совокупность следующих элементов: познавательный, ценностный, деятельностный, креативный.

В соответствии с различными комбинациями данных элементов, функциями экономической культуры являются:

- познавательная функция, направленная на приобретение, углубление экономических знаний;
- поведенческая функция, способствующая применению комплекса экономических знаний в процессе формирования и проявления экономического поведения субъекта на основе нравственно-ценностного развития личности;
- адаптивная функция, проявляющаяся в процессе приспособления индивида к социально-экономической ситуации и в повышении жизнеспособности выпускника вуза в условиях развития креативной среды сферы культуры.

В процессе формирования экономической культуры в вузе, при изучении модуля экономических дисциплин, должны учитываться следующие факторы:

- уровень мотивации обучающихся к овладению экономической культурой;
- уровень знаний, умений и навыков обучающихся, которые они смогут применить в процессе принятия обоснованных экономических решений в жизни и в профессиональной деятельности;
- уровень когнитивной организации аудиторной, самостоятельной работы для обучающихся, которые зависят от материально-технической и информационной структуры вуза и компетентности преподавателя.

С учетом указанных факторов на результат формирования экономической культуры будет указывать ее уровень освоения обучающимися.

В педагогических исследованиях отражены следующие уровни освоения:

- низкий (обучающийся пассивно относится к освоению экономической культуры);

- средний (обучающийся избирает поисковый стиль освоения экономической культуры);

- высокий (обучающийся интенсивно осваивает экономическую культуру на основе творческого подхода [6]).

В обобщающем виде структура модели формирования экономической культуры, с учетом определенного удельного веса каждого компонента модели в вузе культуры, должна зависеть от направления подготовки в соответствии с укрупненной группой специальностей.

Структура модели по формированию экономической культуры, на наш взгляд, должна представлять собой следующие компоненты: мотивационный, содержательный, результативный.

Мотивационный компонент предполагает использование таких педагогических технологий, которые окажут влияние на формирование будущего специалиста с высоким уровнем экономической компетентности. Предлагается использовать два вида мотивационных компонентов для обучающихся:

- внутренняя (интеллектуально-познавательная) мотивация – на основе изучения потребностей в интеллектуальной активности для принятия верных экономических решений. Примером является использование на занятиях такого известного приема, как провоцирование сильных эмоций – аффекта. Преподаватель заменяет сложный вопрос «Что Вы думаете по этому поводу?» на «Что Вы чувствуете по этому поводу?»; «Каковы риски от вложения средств в виде инвестиций в развитие креативных индустрий?» на «Хотите ли Вы поехать на море по окончании сделки?»;

- внешняя (социальная) мотивация – на основе взаимоотношений субъекта в рамках профессиональной деятельности, связана с потребностями человека при принятии верных экономических решений в профессиональной деятельности (формируются на основе потребностей в статусе, позиционировании своей личности или самоутверждении).

Педагог, используя внутреннюю мотивацию должен спровоцировать у обучающихся любопытство (интерес к экономической культуре), любознательность (интерес к экономическим знаниям), используя внешнюю мотивацию – сориентировать обучающихся на социальное призвание, самореализацию в профессиональной сфере.

Содержательный компонент в модели по формированию экономической культуры предполагает использование набора разнокачественных дидактических, методических и психологических инструментов. Данные инструменты необходимы для создания организованного, целенаправленного образовательного процесса с заданными качествами, направленными на формирование экономической культуры. Сюда мы отнесем специально отобранное и постоянно варьирующееся предметное содержание экономических дисциплин в зависимости от направления подготовки, включающее систему экономических знаний и умений; анализ ситуаций, направленных на формирование умений видеть экономическую ситуацию с точки зрения принятия управленческих решений на основе использования теории трансакционных затрат. Большое значение в данном случае играет самостоятельная работа как творческая деятельность студентов, ориентированная на поиск и анализ экономической информации, полученной из различных источников, этот факт доказывает проявление адаптивной функции экономической культуры.

Содержательный компонент является дифференцированным. Для направлений подготовки, где учебным планом предусмотрена дисциплина «Экономика», содержание рабочей программы в обязательном порядке должно раскрывать следующие темы: «Экономическая культура и экономическое мышление», «Типы экономических систем и особенности поведения человека в экономической сфере», «Культура поведения потребителя и производителя: принципы и модели», «Институты, обеспечивающие воспроизводство экономической жизни в социуме», «Макроэкономические показатели национальной экономики как критерий экономической культуры общества», «Макроэкономическая нестабильность: безработица и инфляция», «Финансовая независимость, грамотность и планирование», «Кредиты и вклады: формирование процентных ставок», «Основы неквалифицированной инвестиционной деятельности».

Для направлений подготовки, где учебным планом не предусмотрена дисциплина «Экономика», но стандартом допускается формирование компетенции, касающейся экономической культу-

ры, содержание рабочей программы дисциплин экономического направления должно включать несколько модулей (например, «Экономика культуры», «Менеджмент»).

Базисным должен быть модуль «Финансовая грамотность», где будут рассмотрены такие темы, как «Экономическая культура и экономическое мышление», «Типы экономических систем и особенности поведения человека в экономической сфере», «Культура поведения потребителя и производителя: принципы и модели», «Институты, обеспечивающие воспроизводство экономической жизни в социуме», «Финансовая независимость, грамотность и планирование», «Основы неквалифицированной инвестиционной деятельности».

Прикладным должен быть модуль, касающийся содержания дисциплины, изучение которого позволит сформировать разный тип компетенций будущего специалиста для креативных индустрий.

Соотношение данных модулей наглядно показывает интегративный характер изучения экономических дисциплин, формирующих в совокупности экономическую культуру.

Результативный компонент модели формирования экономической культуры предполагает использование методического инструментария для диагностики уровня сформированности экономической культуры. Эффективность данного компонента будет достигаться в результате включения студентов в естественные отношения экономических субъектов с экономическим содержанием, в результате моделирования экономических ситуаций: мониторинг собственной экономической деятельности или анализ экономической деятельности субъектов деятельности в сфере культуры. Данный компонент будет реализовывать не только практическую и ценностно-ориентированную, но и развивающую функции экономической культуры.

При реализации описанных выше компонентов модели формирования экономической культуры необходимо выбрать методы, способствующие эффективной организации процесса ее формирования у обучающихся вузов культуры. Это могут быть учебные занятия в виде проведения встреч с руководителями учреждений культуры, мастер-

классы менеджеров культурных (творческих) индустрий, экскурсии в учреждения культуры для решения технологических и экономических поисковых задач, примеры, убеждения и опыт, а также решение практических упражнений по экономической тематике.

Реализация данной модели позволит объективно и эффективно внедрить процесс формирования экономической культуры и диагностировать ее уровень освоения. Уровень сформированности экономической культуры будут показывать, на наш взгляд, следующие индикаторы:

УК-9.1. Знать: 9.1.31. Основные экономические понятия: экономические ресурсы (труд, земля, капитал, предпринимательство), товары и услуги, спрос, предложение, доходы, расходы, цена, деньги, прибыль, процент, риск, собственность, рынок, фирма, домохозяйство, государство, налоги, трансферы, инфляция, валовый внутренний продукт, экономический рост, сбережения, инвестиции. 9.1.32. Сущность причинно-следственных связей, проявляющихся как экономический закон: закон альтернативных издержек, закон ценности денег во времени, рыночные законы спроса и предложения, закон убывающей доходности.

Уметь: 9.1.У1. Определять предпосылки, принимаемые относительно поведения экономических агентов: теоретические принципы рационального выбора (максимизация полезности) и наблюдаемые отклонения от рационального поведения (ограниченная рациональность, поведенческие эффекты) и связанные с ними систематические ошибки.

Владеть: 9.1.В1. Методами анализа информации, необходимой для принятия обоснованных решений в сфере управления личными финансами.

УК-9.2. Знать: 9.2.31. Цели и механизмы основных видов государственной социально-экономической политики и ее влияние на индивида. 9.2.32. Базовые принципы и инструменты культурной, бюджетной, налоговой, денежно-кредитной, конкурентной, социальной, пенсионной политики государства, а также особенности их влияния на индивида (права, обязанности, риски, влияние на доходы и расходы).

Уметь: 9.2.У1. Пользоваться налоговыми и социальными льготами, формировать личные пенсионные накопления.

Владеть: 9.2.В1. Навыками расчета налоговых и социальных льгот.

УК-9.3. Знать: 9.3.31. Цели и задачи основных финансовых институтов (Банк России, коммерческий банк, страховая организация, брокер, биржа, микрофинансовая организация, кредитный потребительский кооператив, ломбард и др.) и принципы взаимодействия индивидов с данными субъектами. 9.3.32. Основные инструменты управления личными финансами (банковский вклад, кредит (заем), ценные бумаги, инвестиционные фонды, драгоценности, недвижимость, валюта), способы определения их доходности, надежности, ликвидности, влияние на доходы и расходы индивида.

Уметь: 9.3.У1. Выбирать инструменты управления личными финансами для достижения поставленных финансовых целей, сравнивать их по критериям доходности, надежности и ликвидности. 9.3.У2. Обнаружить факт нарушения своих прав, определить эффективные способы их защиты, правильно составить претензию или жалобу.

УК-9.4 Знать: 9.4.31. Основные этапы жизненного цикла индивида (студенчество и первая работа, молодой специалист и молодая семья, зрелость, пожилой возраст), специфику задач, возникающих перед индивидом на каждом этапе, целесообразность личного экономического и финансового планирования, в том числе долгосрочного; основные виды личных доходов (оплата труда, доходы от предпринимательской деятельности, от собственности, владения финансовыми инструментами, заимствования, наследство и др.), механизмы их получения и увеличения. 9.4.32. Основные виды расходов, механизмы их снижения, способы формирования сбережений. 9.4.33. Принципы и технологии ведения личного бюджета.

Уметь: 9.4.У1. Оценивать индивидуальные риски, связанные с экономической деятельностью и использованием инструментов управления личными финансами. 9.4.У2. Уметь использовать методы снижения индивидуальных рисков.

Владеть: 9.4.В1. Технологией решения типичных задач в сфере личного экономического и финансового планирования, возникающих на всех этапах жизненного цикла индивида (выбрать товар или услугу с учетом реальных финансовых возможностей, найти работу и согласовать с работодателем условия контракта, рассчитать

процентные ставки, вычислить целесообразность взятия кредита, определить способ хранения или инвестирования временно свободных денежных средств, выяснить целесообразность страхования и др.).

Для направлений подготовки, где учебным планом предусмотрена дисциплина «Экономика», результатом сформированности экономической культуры будут все указанные выше индикаторы.

Для направлений подготовки, где учебным планом не предусмотрена дисциплина «Экономика», индикаторами сформированности экономической культуры (в рамках модуля «Финансовая грамотность») будут являться: УК-9.1.31; УК-9.2.31; УК-9.2.У2.

С целью внедрения модели формирования финансовой грамотности в Кемеровском государственном институте культуры был проведен мониторинг содержания учебных планов. Были определены направления подготовки, где все компоненты модели внедрены и формирование экономической культуры соответствует перечисленным выше индикаторам: 43.03.02 «Туризм», 46.03.02 «Документоведение и архивоведение», 51.03.03 «Социально-культурная деятельность», профиль подготовки «Менеджмент социально-культурной деятельности»; 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников», 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность», 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», профиль подготовки «Менеджмент музыкального искусства».

По нижеперечисленным направлениям подготовки должен быть внедрен базисный модуль «Финансовая грамотность» в содержание дисциплины экономического направления: 50.03.04 «Искусствоведение», 51.03.01 «Социокультурное проектирование», 51.03.02 «Народная художественная культура», профили подготовки «Руководство этнокультурным центром», «Руководство

хореографическим любительским коллективом», «Руководство студией кино-, фото-, видеотворчества», «Руководство студией декоративно-прикладного творчества»; 51.03.03 «Социально-культурная деятельность», профили подготовки «Технологии досуга в социально-культурной сфере», «Постановка и продюсирование культурно-досуговых программ», «Менеджмент детско-юношеского досуга»; 52.03.01 «Хореографическое искусство».

Таким образом, процесс формирования экономической культуры у будущих специалистов сферы культуры будет более эффективным в случае использования дифференцированного подхода в реализации рассмотренной модели и ее взаимосвязей.

Формирование экономической культуры в процессе образовательной деятельности в вузе позволит не только воспитать экономически грамотного субъекта социально-экономических отношений, умеющего мониторить различные экономические ситуации и правильно принимать обоснованные экономические решения, но и предоставит возможность:

- сформировать у обучающихся высокий уровень экономического мышления, позволяющий им приобрести навыки осмысления деятельности инновационных экономических институтов, их взаимосвязь, и на основе этого осуществлять экономическую деятельность, получить опыт альтернативного экономического выбора как гражданина и специалиста;

- выработать навык применения экономических знаний для анализа причинно-следственных связей в определении явлений или экономических событий;

- усовершенствовать способности к организационно-управленческой деятельности в сфере культуры, в том числе способность к саморазвитию и к развитию предпринимательской деятельности в условиях продвижения креативных индустрий.

Литература

1. Ивашковский С. Н. Экономика как феномен культуры: теоретико-методологический анализ // Вестник МГИМО-Университета. – 2017. – № 3 (54). – С. 268–290.
2. Кондакова Н. С. К методологии изучения экономической культуры // Научные основы современного прогресса: сб. науч. ст. – Казань, 2017. – С. 86–88.

3. Лебедева Н. М. Влияние ценностей культуры на оценку социального и экономического поведения // Альманах современной науки и образования. – 2010. – № 10 – С. 104–106.
4. Миневрин И. Г. Культура и этика в экономике. – М.: ИНИОН, 2011. – 244 с.
5. Морозов В. А. Экономическая культура и ценности // Креативная экономика. – 2017. – Т. 11, № 1. – С. 135–148.
6. Мухамедиева С. А. Формирование экономического поведения в социально-культурной сфере // Актуальные проблемы социокультурных исследований: сб. науч. ст. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2006. – С. 402–409.
7. Приказ Министерства науки и высшего образования № 1456 от 26 ноября 2020 года «О внесении изменений в ФГОС ВО» [Электронный ресурс]. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202105270015>.
8. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 20 сентября 2021 года об утверждении «Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_396332 (дата обращения: 08.01.2023).
9. Рывкина Р. В. Экономическая культура как память общества // ЭКО. – 1989. – № 1. – С. 21–39.
10. Тихонова И. Ю. Экономическая культура в образовательном процессе обучающегося неэкономического профиля подготовки [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. – 2020. – № 3. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=29848> (дата обращения: 10.01.2023).

References

1. Ivashkovskiy S.N. *Ekonomika kak fenomen kul'tury: teoretiko-metodologicheskii analiz* [Economics as a phenomenon of culture: theoretical and methodological analysis]. *Vestnik MGIMO-Universiteta* [Bulletin of MGIMO-University], 2017, no. 3 (54), pp. 268-290. (In Russ.).
2. Kondakova N.S. *K metodologii izucheniya ekonomicheskoy kul'tury* [On the methodology of studying economic culture]. *Nauchnye osnovy sovremennogo progressa: sb. nauch. st. [Scientific foundations of modern progress. Sat. scientific Art]*. Kazan, 2017, pp. 86-88. (In Russ.).
3. Lebedeva N.M. *Vliyanie tsennostey kul'tury na otsenku sotsial'nogo i ekonomicheskogo povedeniya* [Influence of cultural values on the assessment of social and economic behavior]. *Al'manakh sovremennoy nauki i obrazovaniya* [Almanac of modern science and education], 2010, no. 10, pp. 104-106. (In Russ.).
4. Minevrin I.G. *Kul'tura i etika v ekonomike* [Culture and ethics in economics]. Moscow, INION Publ., 2011. 244 p. (In Russ.).
5. Morozov V.A. *Ekonomicheskaya kul'tura i tsennosti* [Economic culture and values]. *Kreativnaya ekonomika* [Creative Economy], 2017, vol. 11, no. 1, pp. 135-148. (In Russ.).
6. Mukhamedieva S.A. *Formirovanie ekonomicheskogo povedeniya v sotsial'no-kul'turnoy sfere* [Formation of economic behavior in the socio-cultural sphere]. *Aktual'nyye problemy sotsiokul'turnykh issledovaniy: sb. nauch. st. [Actual problems of socio-cultural research. Coll. scientific Art]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2006. pp. 402-409. (In Russ.).
7. *Prikaz Ministerstva nauki i vysshego obrazovaniya № 1456 ot 26 noyabrya 2020 goda "O vnesenii izmeneniy v FGOS VO"* [Order of the Ministry of Science and Higher Education no. 1456 of November 26, 2020 "On Amendments to the Federal State Educational Standard of Higher Education"]. (In Russ.). Available at: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202105270015>.
8. *Rasporyazhenie Pravitel'sta Rossiyskoy Federatsii ot 20 sentyabrya 2021 goda ob utverzhdenii "Kontseptsii razvitiya tvorcheskikh (kreativnykh) industriy i mekhanizmov osushchestvleniya ikh gosudarstvennoy podderzhki v krupnykh i krupneyshikh gorodskikh aglomeratsiyakh do 2030 goda"* [Decree of the Government of the Russian Federation of September 20, 2021 on the approval of the "Concept for the development of creative (creative) industries and mechanisms for their state support in large and largest urban agglomerations until 2030"]. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_396332 (accessed 08.01.2023).
9. Ryvkina R.V. *Ekonomicheskaya kul'tura kak pamyat' obshchestva* [Economic culture as a memory of society]. *EKO* [ECO], 1989, no. 1, pp. 21-39. (In Russ.).
10. Tikhonova I.Yu. *Ekonomicheskaya kul'tura v obrazovatel'nom protsesse obuchayushchegosya neekonomicheskogo profilya podgotovki* [Economic culture in the educational process of a student of a non-economic profile of training]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education], 2020, no. 3. (In Russ.). Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=29848> (accessed 10.01.2023).

УДК 377.1

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-209-216

ИССЛЕДОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ЦИФРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ УНИВЕРСИТЕТА

Попов Иван Павлович, кандидат педагогических наук, доцент, проректор-директор института профессионального образования, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева (г. Кемерово, РФ). E-mail: popovip1@kuzstu.ru

Семенова Татьяна Сергеевна, преподаватель кафедры информатики и информационных систем института профессионального образования, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева (г. Кемерово, РФ). E-mail: Semenovats@kuzstu.ru

Набирающая скорость глобальная цифровизация и экологизация приводят к глобальным изменениям на рынке труда. Актуальные ранее профессии уходят в прошлое, одновременно с этим специалисты, имеющие узконаправленную специализацию, не пользуются спросом на рынке труда, так как технологии требуют новых знаний и навыков.

В настоящее время в приоритете специалисты, способные быть профессионалами одновременно в нескольких областях, например, обладать знаниями в медицине и уметь работать с 3D-принтером. Из-за перехода к информационному обществу и зеленой экономике практически все области жизнедеятельности человека охвачены цифровизацией и экологизацией, не важно, что попадает в поле анализа: промышленность, медицина, наземный или водный транспорт – везде нужны специалисты, обладающие цифровыми компетенциями и «зелеными» навыками. Цель данной статьи – рассмотреть на наглядном примере, как создание кафедры может способствовать цифровой трансформации отдельного института и вуза в целом. Следует заметить, что в данной статье речь пойдет только о формировании цифровой компетенции выпускников. При подготовке данной статьи был проведен анализ методологических основ рабочих программ и методических пособий для подготовки обучающихся по специальностям среднего профессионального образования Кузбасского технического университета, а также обобщен и изучен опыт преподавателей института профессионального образования по организации проектной деятельности обучающихся. Результаты проведенного исследования позволяют сделать вывод, что внедрение сквозных дисциплин в образовательные программы специальностей и развитие проектной деятельности обучающихся, создают благоприятную среду для формирования знаний и умений обучающихся, которые необходимы для обучения в цифровом вузе и полностью соответствуют требованиям экономики региона и страны.

Ключевые слова: приоритет, сквозные дисциплины, стратегирование, цифровая трансформация, цифровые технологии.

RESEARCH OF THE ELEMENTS OF DIGITAL TRANSFORMATION OF THE UNIVERSITY

Popov Ivan Pavlovich, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Vice-rector-director of Institute of Vocational Education, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: popovip1@kuzstu.ru.

Semenova Tatyana Sergeevna, Instructor of Department of Information Technology and IT Systems of Institute of Vocational Education, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Semenovats@kuzstu.ru

The global digitalization and green development, which is gaining speed, is leading to global changes in the labor market. Previously relevant professions are becoming a thing of the past, at the same time, limited profile

specialists are becoming less and less in demand, because technologies require new knowledge and skills. Nowadays, the priority is given to specialists who can be professionals in several fields at the same time, for example, have knowledge in medicine and be able to work with a 3D printer. Given the transition to information society and green economy, almost all areas of human life are covered by digitalization and greening, no matter what industry, medicine, land or water transport falls into the field of analysis, everywhere specialists with digital competencies and green skills are needed. The purpose of this article is to examine by a good example how the development of a department can contribute to the digital transformation of an individual institute and the university as a whole. This article will focus only on the formation of digital competence of graduates. This article analyses the methodological foundations of work programs and methodological textbooks for training the students in the specialties of secondary professional education of the Kuzbass Technical University and also summarizes and studies the experience of organizing the project activities of students of the Institute of Vocational Education of the Kuzbass Technical University. The results of the research allow us to conclude that the introduction of cross-cutting disciplines in educational programs of specialties and the development of students' project activities create a favorable environment for the formation of students' knowledge and skills that are necessary for studying at a digital university and fully meet the requirements of the economy of the region and the country.

Keywords: priority, cross-cutting disciplines, strategizing, digital transformation, digital technologies.

В связи с использованием цифровых технологий в экономике и социальной сфере вопрос формирования цифровых компетенций выпускника приобрел особую актуальность. Современные запросы экономики и социальной сферы привели к разработке и реализации ряда программ на всероссийском и региональном уровнях.

На всероссийском уровне

1. Федеральный проект «Кадры для цифровой экономики». Цель: обеспечение рынка труда специалистами в сферах ИТ, информационной безопасности и цифровых технологий, создание онлайн-сервисов для образовательных организаций, обеспечение доступности для населения образовательных программ, связанных с приобретением цифровых компетенций [4]. Для достижения цели проекта необходимы квалифицированные кадры, обладающие прочно сформированными цифровыми компетенциями. Образовательные программы высшего образования, ввиду продолжительного срока обучения, не могут удовлетворить потребность в специалистах за оптимально короткие сроки. Образовательные программы СПО за счет более короткого периода обучения и практико-ориентированной направленности способны удовлетворить потребности рынка в оптимальный период времени.

2. В октябре 2021 года был утвержден перечень инициатив социально-экономического развития Российской Федерации до 2030 года. Данные инициативы представляют собой проекты, основное назначение которых состоит в повышении качества жизни людей и которые направлены на то, чтобы сделать российскую экономику более современной и гибкой. В утвержденный перечень попали 42 инициативы, разбитые на шесть блоков: «Социальная сфера», «Строительство», «Экология», «Цифровая трансформация», «Технологический рывок» и «Государство для граждан». Больше всего проектов оказалось в блоках «Социальная сфера», «Строительство» (семь), «Технологический рывок» [5].

В блок «Цифровая трансформация» вошли следующие инициативы:

1. Доступ в Интернет.
2. Цифровой профиль гражданина.
3. Госуслуги онлайн.
4. Электронный документооборот.
5. Подготовка кадров для ИТ.

Потребность в специалистах, обладающих устойчиво сформированными цифровыми компетенциями, прослеживается в каждой из приведенных выше инициатив. Реализация инициативы «Подготовка кадров для ИТ» должна стать флагом для каждой образовательной организации.

На региональном уровне

1. Стратегия социально-экономического развития Кемеровской области – Кузбасса на период до 2035 года, в которой выделено 7 контуров приоритетов:

I. Кузбасс – регион достойной жизни людей.

II. Стратегическое обеспечение безопасности Кузбасса.

III. Стратегическая диверсификация экономики Кузбасса.

IV. Стратегическое развитие систем жизнеобеспечения Кузбасса (водоснабжение и водоотведение).

V. Стратегирование внешнеэкономических, научно-образовательных, культурных, спортивных связей и международной кооперации.

VI. Стратегирование научно-технологического потенциала Кузбасса и цифровизации региональной экономики.

VII. Стратегирование финансовой системы Кузбасса [2].

В каждом из контуров приоритетов определено от 4 до 13 приоритетов. Если рассмотреть ожидаемые результаты от реализации контуров приоритетов, то легко увидеть, что нить цифровой трансформации прослеживается в каждом из них. Рассмотрим на примере первого контура приоритетов «Кузбасс – регион достойной жизни людей». В таблице 1 приведен приоритет, который соответствует контуру приоритета «Кузбасс – регион достойной жизни людей» и ожидаемый результат от его реализации, достижение которого невозможно без применения цифровых технологий.

Таблица 1

Ожидаемые результаты реализации приоритетов Стратегии – 2035

Приоритет	Ожидаемые результаты
Приоритет 1. Кузбасс – центр профессионального превосходства	Создана единая платформа Центра дистанционного развития Кузбасса К Центру дистанционного развития Кузбасса подключены 100 % объектов экономики и социальной сферы региона (здравоохранения, образования, культуры, спорта, социальной защиты и т. д.). Центр дистанционного развития Кузбасса подключен к 30 % аналогичных центров в России и за рубежом. Разработана платформа, поддерживающая дистанционный вид обучения
Приоритет 2. Кузбасс – центр высокого качества жизни населения	Разработана площадка для дистанционной работы с жителями других городов и стран, которые желают ознакомиться с культурными особенностями Кузбасса. Использованы новые технологии экспонирования, медиагиды, VR-туры и т. д. Разработана платформа, позволяющая контролировать здоровье пожилых людей, а также информировать родственников о полученных данных через приложения. Внедрена цифровая и телемедицина
Приоритет 3. Кузбасс – центр достойного труда	Создана цифровая платформа по поддержке внедрения новых форм занятости. Создана цифровая платформа по продвижению профориентационных мероприятий в дистанционной форме
Приоритет 4. Кузбасс – центр новых компетенций и рабочих мест зеленой экономики	Функционирует цифровая платформа по развитию «зеленых» рабочих мест, для проведения онлайн-консультаций, отражения передового опыта, оперативного получения обратной связи

Аналогичным образом цифровизация влияет на большую часть результатов, ожидаемых от реализации Стратегии социально-экономического развития Кемеровской области – Кузбасса на период до 2035 года.

На фоне сложившейся ситуации образовательная организация должна стать основным инструментом, с помощью которого будет происходить цифровая трансформация предприятий реального сектора экономики, где будут созданы все

условия для формирования цифрового паспорта компетенций обучающихся.

Переход к цифровой экономике, в основе которой лежит использование информации и информационно-коммуникационных технологий, сопровождается дефицитом работников, обладающих необходимыми знаниями и умениями в данной сфере. К требованию «уверенный пользователь ПК» добавляется новый круг умений, таких как «креативно мыслить», «быстро приспосабливаться к быстро меняющимся требованиям», «применять творческий подход при решении разного рода задач» и т. д.

Создание оптимальной среды для формирования цифровых компетенций возможно только при условии цифровой трансформации самой образовательной организации.

Типичная организация структуры вуза подразумевает функционирование отдельно взятых кафедр, каждая из которых на практике представляет частично автономную структуру, которая работает и развивается по своему составленному и утвержденному в начале года плану.

В том случае, когда кафедра является выпускающей, она несет ответственность за качественную подготовку выпускника, тем не менее независимо от того, является кафедра выпускающей или нет, вся работа кафедры в большинстве случаев концентрируется внутри ее самой.

В последнее время практика реализации среднего профессионального образования в организациях высшего образования встречается повсеместно. Не исключение и Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева. Образованный в 2018 году Институт профессионального образования (далее ИПО) входит в структуру КузГТУ и реализует образовательные программы среднего профессионального образования по специальностям:

– 09.02.07 «Информационные системы и программирование».

– 11.02.16 «Монтаж, техническое обслуживание и ремонт электронных приборов и устройств».

– 15.02.12 «Монтаж, техническое обслуживание и ремонт промышленного оборудования (по отраслям)».

– 18.02.12 «Технология аналитического контроля химических соединений».

– 23.02.07 «Техническое обслуживание и ремонт двигателей, систем и агрегатов автомобилей».

– 27.02.07 «Управление качеством продукции, процессов и услуг (по отраслям)».

– 43.02.14 «Гостиничное дело» [7].

До февраля 2022 года структура ИПО была представлена только кафедрой «Теория и методика профессионального образования» (далее ТиМПО), которая реализовывала дисциплины общеобразовательного, общего гуманитарного и социально-экономического цикла и естественно-научного циклов. Дисциплины общепрофессионального и профессионального циклов были закреплены за кафедрами КузГТУ, входящими в структуру институтов вуза и реализующими образовательные программы высшего образования.

В феврале 2022 года на ученом совете вуза было принято решение о создании кафедры «Информатика и информационные системы» (далее ИиИС). На созданную кафедру возложен функционал по реализации:

1) дисциплин профессионального и общепрофессионального цикла специальности 09.02.07 «Информационные системы и программирование»;

2) дисциплины «Информатика» общеобразовательного и естественно-научного циклов у всех специальностей, реализуемых ИПО;

3) дисциплины «Информационные технологии в профессиональной деятельности» у всех специальностей, реализуемых ИПО.

Основная цель создания кафедры: подготовка конкурентного способного выпускника, обладающего цифровыми компетенциями, которые соответствуют запросам работодателей.

Кафедра ИиИС должна стать одним из основных элементов, которые будут обеспечивать цифровую трансформацию университета.

Каким же образом создание кафедры ИиИС может способствовать цифровой трансформации университета?

1. Внедрение сквозных дисциплин в образовательные программы СПО.

Информационно-образовательная среда КузГТУ представлена автоматизированной информационной системой «Портал КузГТУ» (далее портал) и системой управления курсами Moodle, к которым обучающимся открыт доступ

через информационно-телекоммуникационную сеть «Интернет».

Опыт организации образовательной деятельности как в дистанционной форме, так и вне ее показывает, что студенты не умеют извлекать информацию, содержащуюся на портале, о результатах текущей успеваемости и промежуточной аттестации, о календарных графиках и сведениях об образовательной программе, по которой они обучаются. При использовании системы управления курсами Moodle также возникает ряд сложностей, связанных с прикреплением и оформлением заданий, проведением занятий в режиме онлайн, организацией обратной связи и т. д.

Кроме того, на практике регулярно встречаются случаи, когда обучающиеся не соблюдают правила хорошего тона при электронном общении (электронная почта, переписка в Moodle и т. д.), не понимают важности хранения конфиденциальности пароля, не имеют представления об этике цифрового общения и абсолютно не умеют использовать возможности облачного хранения данных и сервисов, предназначенных для коллективной работы.

В настоящее время преподавателями ИПО определены знания и умения, которые необходимы обучающемуся для обучения и работы в цифровом пространстве и которые должны быть сформированы с помощью внедрения сквозных дисциплин, связанных с информационными технологиями.

Обучающийся должен знать:

- особенности и способы применения программных и программно-аппаратных средств защиты информации, в том числе в операционных системах, компьютерных сетях, базах данных;
- методы и средства защиты от несанкционированного доступа;
- основные понятия криптографии и типовых криптографических методов и средств защиты информации;
- нормы цифровой этики;
- типы данных;
- методы анализа и обработки больших данных;
- платформы для синхронного и асинхронного обучения;
- MOOK-платформы;
- сущность понятия «облачные технологии».

Обучающийся должен уметь:

- устанавливать и применять программные и программно-аппаратные средства защиты информации;
- использовать типовые программные криптографические средства, в том числе электронную подпись;
- устанавливать и настраивать средства антивирусной защиты;
- обезличивать данные;
- применять программные пакеты для анализа данных;
- использовать при синхронном и асинхронном обучении платформы Moodle и/или Zoom;
- применять онлайн-ресурсы Mentimeter, Miro;
- использовать возможности MOOK для самопознания и саморазвития;
- работать с Google-документами;
- использовать облачные хранилища для размещения данных.

Указанные выше результаты могут дополнять одну из общих или профессиональных компетенций обучающихся или быть составляющими дополнительных компетенций, которые были введены для обеспечения конкурентоспособности выпускника в соответствии с запросами регионального рынка труда [6].

2. Развитие проектной деятельности обучающихся, направленной на создание цифровых продуктов.

Проектная деятельность является неотъемлемой частью образовательного процесса в течение всего периода обучения: на первом курсе – реализация ФГОС среднего общего образования, где индивидуально проектирование является необходимым реализуемым элементом, на втором и последующих курсах – курсовое проектирование и дипломный проект.

Одна из задач кафедры ИиИС – организовать проектную деятельность таким образом, чтобы она носила практико-ориентированный характер и ее результаты можно было внедрить непосредственно в образовательной организации.

Уже на сегодняшний день обучающимися разработаны проекты, которые используются в образовательном процессе. Наиболее значимые из них следующие:

- интерактивная маршрутная карта 5-го корпуса КузГТУ;

- виртуальный кампус университета на базе компьютерной игры Minecraft;

- интерактивные задания по информатике, которые можно интегрировать в любое обучающее приложение по дисциплине;

- приложение для изучения иностранного языка, физики, информатики.

Интерактивная маршрутная карта 5-го корпуса КузГТУ – это интерактивная навигационная система, позволяющая пользователю наглядно рассмотреть кратчайший путь до точки назначения. Точка отправления и назначения определяется самим пользователем посредством интерфейса игры. Целью создания маршрутной карты является помощь первокурсникам в эффективной и оптимальной адаптации к жизни и учебе в КузГТУ [3].

Виртуальный кампус университета на базе компьютерной игры Minecraft был создан для ознакомления обучающихся с объектами социальной и культурной инфраструктуры вуза и для помощи в эффективной организации образовательной деятельности и досуга обучающихся [1]. В дальнейшем проект перешел в разряд профориентационных и в настоящее время активно используется для привлечения потенциальных абитуриентов.

Интерактивные задания по информатике позволяют сделать процесс обучения более увлекательным и интересным, а также окажут помощь при закреплении материала и организации образовательного процесса в дистанционной форме обучения [9].

Разработанные приложения для изучения иностранного языка, физики, информатики имеют особую актуальность, так как на сегодняшний день современные обучающие технологии, такие как обучающие компьютерные и мобильные приложения, играют огромную роль в образовательном процессе. В современном мире все развивается очень быстро, и компьютерные игры не исключение. Ученики и студенты много времени проводят за компьютером, используя его не только для обучения, но и для собственных интересов. Если обучение можно разнообразить с помощью обучающих компьютерных игр, то надо использовать эту возможность.

3. Организация участия обучающихся в курсах и научно-практических конференциях разного уровня.

В настоящее время в сфере образования проводится большое количество конкурсов, научно-практических конференций, в которых можно принять участие. Давно известный факт, что данные мероприятия эффективно способствуют развитию надпрофессиональных, профессиональных, общих и цифровых компетенций обучающихся. Независимо от уровня мероприятия и опыта исследователя каждый конкурс, проект, конференция – это очередной рубеж, который нужно преодолеть и получить взамен новый опыт публичного выступления, новые знания и навыки. Несмотря на большое количество предложений подобных мероприятий, проблема состоит в организации научно-исследовательской деятельности обучающихся в рамках кафедры и института в целом. При рассмотрении данной проблемы следует учитывать юный возраст обучающихся, так как основной контингент ИПО составляют студенты 16–20 лет. Если в 20 лет студент способен самостоятельно организовывать свою научно-исследовательскую деятельность, то в 16 лет ему необходим руководитель и наставник на протяжении всех этапов работы над исследованием или проектом. Кроме того нужно уметь из огромного количества предложений найти и выделить именно те, которые будут интересны и будут способствовать саморазвитию.

Для эффективной организации научно-исследовательской деятельности обучающихся и продвижения проектов, реализуемых студентами, в ИПО было создано студенческое научно-исследовательское общество (далее СНИО). Руководителем СНИО стал заведующий кафедрой ИиИС. На созданное общество возложены функции по:

- планированию научно-исследовательской деятельности ИПО на учебный год;

- проведению консультационной работы среди студентов и руководителей научно-исследовательской деятельностью по вопросам научно-исследовательской деятельности ИПО;

- контролю и организации участия студентов согласно плану-сетке мероприятий Некоммерческой организации «Союз директоров ПОО Ке-

меровской области», ГКОУ «Центр обеспечения организационно-технической, социально-экономической и воспитательной работы», ГБУ ДПО КРИПО, Кемеровского территориального совета директоров ОУ СПО;

– участию в организации мероприятий, связанных с научно-исследовательской деятельностью, проводимых ИПО;

– сбору и систематизации результатов участия студентов ИПО;

– освещению деятельности студенческого научно-исследовательского общества на сайте КузГТУ;

– осуществлению поиска научно-исследовательских, конкурсных мероприятий, проводимых государственными органами власти, государственными организациями, государственными корпорациями и активному привлечению студентов ИПО.

В результате за 2022 год обучающиеся приняли участие в 6 конкурсах, 7 олимпиадах и 13 конференциях разного уровня. 45 обучающихся заняли призовые места и 10 обучающихся стали победителями, что составило 10 % всего контингента ИПО. Всего в СНИО было вовлечено 20 % контингента.

Современный мир в начале XXI века отличается быстрым развитием прорывных цифровых технологий и ускорением процессов глобализации экономики. При этом информация стала ос-

новным ресурсом общественных и хозяйственных процессов [8].

Активное проникновение цифровых технологий во все сферы жизнедеятельности привело к необходимости законодательного регулирования их внедрения и использования. Так появилась Национальная программа «Цифровая экономика Российской Федерации», которая предполагает кардинальную модернизацию всех видов производства, переход к цифровым технологиям, активное внедрение новейших научно-технических разработок. Это означает, что уже сейчас существует потребность в квалифицированных кадрах на всех уровнях хозяйственной, производственной, научной деятельности, готовых к жизни в цифровом обществе, способных гармонично и успешно существовать в условиях новой реальности, создавать и преобразовывать ее [10].

Создание сквозной кафедры «Информатика и информационные системы» является необходимым условием для цифровой трансформации вуза. С помощью внедрения сквозных дисциплин в образовательные программы реализуемых специальностей, в первую очередь не связанных с цифровыми технологиями и развитием проектной деятельности обучающихся, появляется возможность формирования знаний и умений обучающихся, которые необходимы для обучения в цифровом вузе и полностью соответствуют требованиям экономики региона и страны.

Литература

1. Базыгин И. М., Беленков Н. В., Гомзяков Н. В. Виртуальный университет на базе компьютерной игры Minecraft // Россия молодая: сб. науч. ст. – Кемерово: Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева, 2022. – С. 31505.1–31505.4.
2. Закон Кемеровской области от 26.12.2018 № 122-ОЗ «Об утверждении Стратегии социально-экономического развития Кемеровской области – Кузбасса до 2035 года» [Электронный ресурс]. – URL: <https://base.garant.ru/47036908> (дата обращения: 01.10.2022).
3. Литвинов Л. В., Романчук М. Д., Семенова Т. С. Маршрутная карта в программе RPG maker MV // Наука и производство: состояние и перспективы: материалы XX Юбилейной всероссийской студенческой научно-практической конференции с международным участием: сб. науч. ст. – Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2022. – С. 69–71.
4. Национальные проекты РФ [Электронный ресурс]. – URL: <https://xn--80aarpemcchfmo7a3c9ehj.xn--p1ai> (дата обращения: 01.10.2022).
5. Распоряжение Правительства РФ об утверждении перечня инициатив социально-экономического развития Российской Федерации до 2030 года от 6 октября 2021 г. № 2816-р [Электронный ресурс]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_397326 (дата обращения: 01.10.2022).
6. Семенова Т. С. Адаптация студентов к дистанционному формату обучения // Профессиональное образование в современном мире. – 2022. – Т. 12, № 2. – С. 309–320.

7. Семенова Т. С. Анализ результатов Всероссийских проверочных работ по химии и математике обучающихся института профессионального образования КузГТУ // Стратегии исследования в общественных и гуманитарных науках: сб. науч. тр. по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф., Белгород, 31 января 2022 года. – Белгород: Агентство перспективных научных исследований, 2022. – С. 150–155.
8. Симарова И. С., Жигин Д. В. Цифровые компетенции: понятие, виды, оценка и развитие // Вопросы инновационной экономики. – 2022. – Т. 12, № 2. – С. 935–948.
9. Сорокина П. Д., Семенова Т. С. Сравнительный анализ web-сервисов с интерактивным взаимодействием // Россия молодая: сб. науч. ст. – Кемерово: Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева, 2022. – С. 31672.1–31672.5
10. Токтарова В. И., Ребко О. В. Цифровая грамотность: понятие, компоненты и оценка // Вестник Марийского государственного университета. – 2021. – Т. 15. – № 2(42). – С. 165–177.

References

1. Bazygin I.M., Belenkov N.V., Gomzyakov N.V. Virtual'nyy universitet na baze komp'yuternoy igry Minecraft [Virtual university based on the computer game Minecraft]. *Rossiya molodaya: sb. nauch. st. [Young Russia. Collection of scientific articles]*. Kemerovo, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University Publ., 2022, pp. 31505.1-31505.4. (In Russ.).
2. *Zakon Kemerovskoy oblasti ot 26.12.2018 № 122-OZ «Ob utverzhdenii Strategii sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Kemerovskoy oblasti – Kuzbassa do 2035 goda»* [Law of the Kemerovo region dated December 26, 2018 No. 122-OZ "On approval of the Strategy for the socio-economic development of the Kemerovo region until 2035"]. (In Russ.). Available at: <https://base.garant.ru/47036908> (accessed 01. 10.2022).
3. Litvinov L.V., Romanchuk M.D., Semenova T.S. Marshrutnaya karta v programme RPG maker MV [Route map in the RPG maker MV program]. *Nauka i proizvodstvo: sostoyanie i perspektivy: materialy XX Yubileynoy vserossiyskoy studencheskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem: sb. nauch. st. [Science and production: state of the art and prospects. Proceedings of the XX Anniversary All-Russian Student Scientific and Practical Conference with International Participation, Collection of scientific articles]*. Kemerovo, Kemerovo State University Publ., 2022, pp. 69-71. (In Russ.).
4. *Natsional'nye proekty RF [National projects of the Russian Federation]*. (In Russ.). Available at: <https://xn--80aapampemcchfmo7a3c9ehj.xn--p1ai> (accessed 01.10.2022). (In Russ.).
5. *Rasporyazhenie Pravitel'stva RF ob utverzhdenii perechnya initsiativ sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Rossiyskoy Federatsii do 2030 goda ot 6 oktyabrya 2021 g. № 2816-r* [Decree of the Government of the Russian Federation on the approval of the list of initiatives for the socio-economic development of the Russian Federation until 2030 dated October 6, 2021 No. 2816-r]. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_397326 (accessed 01.10.2022).
6. Semenova T.S. Adaptatsiya studentov k distantsionnomu formatu obucheniya [Adaptation of students to the distance learning format]. *Professional'noe obrazovanie v sovremennom mire [Vocational education in the modern world]*, 2022, vol. 12, no. 2, pp. 309-320. (In Russ.).
7. Semenova T.S. Analiz rezul'tatov Vserossiyskikh proverochnykh rabot po khimii i matematike obuchayushchikhsya instituta professional'nogo obrazovaniya KuzGTU [Analysis of the results of the All-Russian verification work in chemistry and mathematics for students of the Institute of Vocational Education of KuzGTU]. *Strategii issledovaniya v obshchestvennykh i gumanitarnykh naukakh: sbornik nauchnykh trudov po materialam Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Belgorod, 31 yanvarya 2022 goda* [Research strategies in the social and human sciences: a collection of scientific papers based on the materials of the International Scientific and Practical Conference, Belgorod, January 31, 2022]. Belgorod, Agentstvo perspektivnykh nauchnykh issledovaniy Publ., 2022, pp. 150-155. (In Russ.).
8. Simarova I.S., Zhigin D.V. Tsifrovye kompetentsii: ponyatie, vidy, otsenka i razvitie [Digital competencies: concept, types, assessment and development]. *Voprosy innovatsionnoy ekonomiki [Questions of innovation economy]*, 2022, vol. 12, no. 2, pp. 935-948. (In Russ.).
9. Sorokina P.D., Semenova T.S. Sravnitel'nyy analiz web-servisov s interaktivnym vzaimodeystviem [Comparative analysis of web-services with interactive interaction]. *Rossiya molodaya: sb. nauchn. st. [Young Russia. Collection of scientific articles]*. Kemerovo, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University Publ., 2022, pp. 31672.1-31672.5. (In Russ.).
10. Toktarova V.I., Rebko O.V. Tsifrovaya gramotnost': ponyatie, komponenty i otsenka [Digital literacy: concept, components and assessment]. *Vestnik Mariyskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Mari State University]*, 2021, vol. 15, no. 2 (42), pp. 165-177. (In Russ.).

УДК 377.6

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-217-221

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЦИФРОВОГО СЛЕДА ОБУЧАЮЩИХСЯ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ НАДПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ

Потапова Наталья Викторовна, соискатель ученой степени кандидата наук, заместитель директора по воспитательной работе института профессионального образования, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева (г. Кемерово, РФ). E-mail: potapovanv@kuzstu.ru

Панина Татьяна Семеновна, научный руководитель, доктор педагогических наук, профессор, советник ректора, Российская государственная специализированная академия искусств (г. Москва, РФ). E-mail: panina1510@mail.ru

В статье рассматривается вопрос целесообразности использования цифровых технологий, в частности цифрового следа обучающихся, в процессе организации образовательного процесса. Одной из основных целей профессионального образования является формирование студента как востребованного специалиста с определенным набором не только профессиональных, но и надпрофессиональных навыков. Использование цифрового следа обучающихся в учебно-познавательном процессе помогает определить психологический и социальный портрет обучаемого, сферу его интересов и мотивированность, а также вектор его дальнейшего индивидуального развития. С целью усовершенствования процесса формирования надпрофессиональных навыков в институте профессионального образования планируется перевести некоторые внеурочные курсы из офлайн в онлайн-формат, используя при этом цифровой след обучающихся. Через фиксацию цифрового следа возможно отследить развитие личности, компетентности и профессионализма. Изучение цифровых следов студентов на платформах образовательных учреждений, дополненное анализом их активности в социальных сетях, позволяет усовершенствовать образовательный процесс, направленный в том числе на формирование и развитие надпрофессиональных навыков студентов. Для организации деятельности внеурочных курсов в онлайн-формате целесообразно использовать обучающую систему Moodle, которая обладает важнейшими преимуществами, обеспечивающими ее востребованность в учебном процессе в условиях дистанционного образования. Организация внеурочных курсов в онлайн-формате с использованием цифрового следа представляется достаточно эффективной и перспективной для формирования надпрофессиональных навыков студентов.

Ключевые слова: цифровой след, надпрофессиональные навыки, обучающая система, цифровые технологии, индивидуальное развитие.

SOME ASPECTS OF USING THE DIGITAL FOOTPRINT OF STUDENTS IN THE PROCESS OF FORMING SUPRA-PROFESSIONAL SKILLS

Potapova Natalya Viktorovna, Applicant of the Academic Degree of PhD in Pedagogy, Deputy Director of Institute of Professional Education, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: potapovanv@kuzstu.ru

Panina Tatyana Semenovna, Research Supervisor, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Rector's Consultant, Russian State Specialized Academy of Arts (Moscow, Russian Federation). E-mail: panina1510@mail.ru

The article discusses the feasibility of using digital technologies, in particular, the digital footprint of students in the process of organizing the educational process. One of the main goals of vocational education is the formation of a student as a sought-after specialist, with a certain set of not only professional, but also supra-professional skills. The use of the digital footprint of students in the educational and cognitive process helps to determine the psychological and social portrait of the student, the scope of his interests and motivation, as well as to determine the vector of his further individual development. In order to improve the process of formation of supra-professional skills at the Institute of Vocational Education, it is planned to transfer some extracurricular courses from off-line to on-line format, using the digital footprint of students. Through the fixation of the digital footprint, it is possible to track the development of personality, competence and professionalism. The study of students' digital footprints on the platforms of educational institutions, supplemented by the study of their activity in social networks, makes it possible to improve the educational process aimed, among other things, at the formation and development of students' supra-professional skills. To organize the activities of extracurricular courses in an online format, it is advisable to use the Moodle training system, which has the most important advantages that ensure its relevance in the educational process in the conditions of distance education. The organization of extracurricular courses in an online format using a digital footprint seems to be quite effective and promising for the formation of supra-professional skills of students.

Keywords: digital footprint, cross-professional skills, learning system, digital technologies, individual development.

Серьезным вызовом для всей системы образования и, в частности, для среднего профессионального образования является переход к цифровой экономике. В сложившихся условиях от системы образования требуется внедрение комплексного подхода, меняющего структуру и содержание образовательного процесса. Для эффективного образования в современных условиях требуются сложные социальные взаимодействия и адаптация к потребностям каждого обучающегося. Организация образовательного процесса с использованием цифровых технологий обладает значительным дидактическим потенциалом за счет реализации принципов виртуализации, мобильности, адаптивности и мгновенной обратной связи.

Формирование студента как отдельного востребованного специалиста для современного рынка труда, прошедшего свою траекторию развития и овладевшего определенным личным набором компетенций, возможно при активном использовании в учебно-познавательном процессе информационно-коммуникационных технологий и основанных на них методов обучения.

Одно из направлений цифровизации образовательного процесса – использование обработки цифрового следа в образовании.

Цифровой след – это уникальный набор представленных в электронной форме данных о зафиксированных действиях, а также процессных, контекстных и иных обстоятельствах деятельности пользователя, групп пользователей или работы информационно-коммуникационных систем [1]. Он помогает определить психологический портрет студента, степень восприятия контента, передаваемого обучаемым педагогами, сферу интересов обучаемого, мотивированность, поскольку основные векторы обучения должны быть направлены на поддержку заинтересованности и на выстраивание индивидуальной траектории.

Образовательная активность обучающихся в виртуальном пространстве, развитие технологий онлайн-обучения приводит к формированию образовательного результата, который в свою очередь появляется в цифровом пространстве в виде цифрового следа (письменные работы студента, заметки, фотографии, творческие работы, проекты, научные публикации). Через фиксацию цифрового следа возможно отследить развитие личности, компетентности и профессионализма. Изучение цифровых следов студентов на платформах образовательных учреждений, дополненное анализом их активности в социальных сетях,

позволяет усовершенствовать образовательный процесс, направленный на формирование и развитие надпрофессиональных навыков студентов.

В институте профессионального образования КузГТУ в рамках реализации ФГОС СОО функционируют несколько курсов внеурочной деятельности, направленных в том числе на формирование надпрофессиональных навыков студентов. В условиях цифровизации образования студенты имеют возможность обучаться в любых условиях из любой точки. Опираясь на новые тенденции развития системы образования, а именно внедрение цифровых технологий в образовательный процесс, мы планируем усовершенствовать процесс формирования надпрофессиональных навыков студентов путем перевода некоторых курсов из офлайн в онлайн и дистанционный формат. Мы планируем использовать цифровой след студентов для организации более качественного процесса формирования надпрофессиональных навыков.

Сбор цифрового следа обучающихся института профессионального образования КузГТУ планируется начинать сразу после поступления на первый курс. Студент предоставляет в электронном виде свои индивидуальные достижения, которые станут основой для формирования его цифрового портфолио. Кроме того, студентам первого курса будет предложено пройти тестирование на определение уровня развития надпрофессиональных навыков. После обработки результатов тестирования будут даны рекомендации по выбору дополнительных курсов для формирования той или иной надпрофессиональной компетенции.

Планируется, что обучение по дополнительным курсам будет начинаться с коротких вводных ознакомительных лекций в различных областях интересов молодежи. Для определения тематики вводных лекций и дальнейших внеурочных курсов нами будут использоваться элементы прескриптивной аналитики, то есть мы будем анализировать обобщенную информацию об опыте и интересах студентов старших курсов. Например, на основе мониторинга активности студентов на официальных страницах вузов, в том числе в группах в социальных сетях, мы можем делать выводы об их потребностях, интересах и увлече-

ниях, цифровое портфолио студентов в их личном кабинете поможет нам определить, в каких направлениях студенты проявляли активность в большей степени, а проведенные анкетирования в Google-формах и социальных сетях покажут нам, в развитии каких надпрофессиональных навыков студенты наиболее заинтересованы. Анализ уже имеющихся цифровых следов обучающихся позволяет выработать ряд рекомендаций для студентов относительно выработки траектории их дополнительного обучения в рамках внеурочных курсов.

Во время обучения формируется индивидуальный цифровой профиль образовательных интересов студента и его творческое электронное портфолио в виде эссе, рефератов, статей и других результатов внеучебной деятельности. Эти данные образуют цифровой след студента, который способствует качественному подбору дополнительных курсов с учетом индивидуальных потребностей обучающихся с целью формирования надпрофессиональных навыков.

Для организации деятельности внеурочных курсов в онлайн-формате нами будет использована обучающая система Moodle, которая обладает важнейшими преимуществами, обеспечивающими ее востребованность в учебном процессе в условиях дистанционного образования. Возможности СДО Moodle достаточно велики не только для установления цифрового следа обучающегося, но и для формирования и развития надпрофессиональных навыков обучающихся. Так, например, наличие форумов позволяет разместить элемент выполненного задания, а спустя некоторое время оценить изменение уровня формирования своих надпрофессиональных навыков.

В рамках одного из наших исследований мы проанализировали различные mindtools, которыми активно пользуются преподаватели института профессионального образования, и возможности их применения для формирования надпрофессиональных навыков студентов. Результаты исследования показали, что преподаватели института профессионального образования в онлайн-образовании применяют инструменты, которые ведутся как в синхронном формате – через интерактивное взаимодействие преподавателя и студента

в онлайн-режиме при помощи различных инструментов видеосвязи и коллаборации, так и в асинхронном. Асинхронное обучение реализуется через различные элементы Moodle, в которых размещены заранее подготовленные задания и материалы, доступные студенту для изучения, проработки и подготовки, в том числе в мобильном формате [5, с. 10].

Организация внеурочных курсов в СДО Moodle позволяет преподавателю анализировать цифровые следы студентов на основе выполненных ими заданий в курсе, что позволяет скорректировать развивающую траекторию обучающихся, повысить эффективность его работы и мотивацию к дальнейшей деятельности, выявить потенциальное направление для формирования надпрофессиональных навыков.

Проведенный опрос среди студентов института профессионального образования показал, что 83 % обучающихся готовы изучать внеурочные курсы дистанционно и в онлайн-формате, причинами выбора подобного формата обучения респонденты указали доступность к курсу в любое время и в любом месте (75 %), возможность просмотреть материал повторно (63 %), возможность сохранить свои работы (57 %), проанализировать свои ошибки (71 %), а также вариативность и разнообразие материала (80 %). Считаем, что полученные данные вполне оправданны в связи с тем, что современные студенты принадлежат к поколению Z, которое имеет свои отличительные особенности, в том числе виртуальный способ коммуникации с окружающим миром и «клиповое» мышление. В связи с этим для организации внеурочных курсов в дистанционном и онлайн-формате преподавателями будут подбираться соответствующие формы и методы обучения. Так, для формирования навыков самостоятельности, самоорганизации и самоконтроля во время самостоятельных занятий было бы целесообразно использовать элементы микрообучения, во время которого информация подается компактно: с помощью небольших статей, упражнений, чек-листов, инфографики, а лучше – видео. Такая форма подачи информации будет соответствовать «клиповому» мышлению поколения Z. По результатам исследований наиболее эффективны-

ми при обучении поколения Z считаются те форматы, которые предполагают интерактивность. Для формирования навыков работы в команде, стрессоустойчивости и креативности занятия можно проводить в игровой форме. Использование метода case-study будет способствовать формированию таких навыков, как работа с большим объемом информации, умение анализировать и принимать решения. Любой из интерактивных методов обучения способствует формированию коммуникативных навыков и эмоционального интеллекта, тех «надпрофессиональных навыков», которые у современных подростков находятся в крайне несформированном состоянии [6].

Путем организации работы внеурочных курсов в онлайн-формате мы предполагаем решить следующие задачи:

- выбор индивидуальной траектории развития для каждого обучающегося – рекомендации по конкретным внеурочным курсам, чтобы сформировать необходимые надпрофессиональные компетенции;
- подбор обучающихся с определенными качествами и компетенциями, которые способны создавать новые продукты (студенческие объединения, проекты и т. д.);
- реализация оптимальной траектории формирования надпрофессиональных навыков, необходимых конкретному студенту для его развития как личности и успешного, востребованного специалиста;

На этапе современного образования недооцениваются дидактический и воспитательный потенциал образовательных возможностей цифровых средств и ресурсов, либо данные инструменты используются неэффективно.

Цифровизация образования (на разных ступенях и уровнях) является необходимым условием выживания и развития образовательных учреждений сегодня. Для того чтобы говорить на одном языке с подрастающим поколением, лучше готовить его к жизни в информационном обществе. В этом контексте рассмотренные нами возможности организации внеурочных курсов в онлайн-формате с использованием цифрового следа представляются достаточно эффективными и перспективными для формирования надпрофессиональных навыков студентов.

Литература

1. Вайндорф-Сысоева М. Е., Пчелякова В. В. Перспективы использования цифрового следа в образовательном и научном процессах // Вестник Мининского университета. – 2021. – Т. 9, № 3.
2. Гурьева Т. Н. Некоторые аспекты использования цифрового следа в образовательном процессе // Научные труды северо-западного института управления РАНХИГС. – 2020. – Т. 11, № 4(46). – С. 58–64.
3. Курбацкий В. Н. Цифровой след в образовательном пространстве как основа трансформации современного университета // Высшая школа: науково-методичны і публіцистичні часопис. – 2019. – № 5(133). – С. 40–45.
4. Литвинов Л. В., Потапова Н. В. Развитие надпрофессиональных навыков студентов среднего профессионального образования в формате онлайн // Россия молодая: сб. мат-лов XIV Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. – Кемерово, 2022.
5. Панюкова С. В. Цифровые инструменты и сервисы в работе педагога: учебно-методическое пособие. – М.: Про-Пресс, 2020. – 33 с.
6. Потапова Н. В. Формирование надпрофессиональных навыков студентов поколения Z // Стратегии исследования в общественных и гуманитарных науках: сб. науч. тр. по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф. – Белгород, 2022. – С. 142–147.
7. Стандарт цифрового следа [Электронный ресурс]. – URL: <https://standard.2035.university> (дата обращения: 28.12.2022).
8. Шамсутдинова Т. М. Когнитивная модель траектории электронного обучения на основе цифрового следа [Электронный ресурс] // Открытое образование. – 2020. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kognitivnaya-model-traektorii-elektronnogo-obucheniya-na-osnove-tsifrovogo-sleda/viewer> (дата обращения: 28.12.2022).

References

1. Vayndorf-Sysoeva M.E., Pchelyakova V.V. Perspektivy ispol'zovaniya tsifrovogo sleda v obrazovatel'nom i nauchnom protsessakh [Prospects for the use of digital footprint in educational and scientific processes]. *Vestnik Mininskogo universiteta [Bulletin of the Minin University]*, 2021, vol. 9, no. 3. (In Russ.).
2. Guryeva T.N. Nekotorye aspekty ispol'zovaniya tsifrovogo sleda v obrazovatel'nom protsesse [Some aspects of the use of the digital footprint in the educational process]. *Nauchnye trudy severno-zapadnogo instituta upravleniya RANKhIGS [Scientific Works of the North-Western Institute of Management RANHIGS]*, 2020, vol. 11, no. 4(46), pp. 58-64. (In Russ.).
3. Kurbatskiy V.N. Tsifrovoy sled v obrazovatel'nom prostranstve kak osnova transformatsii sovremennogo universiteta [Digital footprint in the educational space as the basis for the transformation of a modern university]. *Vysheyschaya shkola: navukova-metadychny i publitsystychny chasopis [Scientific-methodological and journalistic journal "Highest school"]*, 2019, no. 5(133), pp. 40-45. (In Russ.).
4. Litvinov L.V., Potapova N.V. Razvitie nadprofessional'nykh navykov studentov srednego professional'nogo obrazovaniya v formate onlayn [Development of over-professional skills of students of secondary vocational education in online format]. *Rossiya molodaya: sbornik materialov XIV Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem [Young Russia. Collection of materials of the XIV All-Russian scientific-practical conference with international participation]*. Kemerovo, 2022. (In Russ.).
5. Panyukova S.V. Tsifrovyye instrumenty i servisy v rabote pedagoga [Digital tools and services in the work of a teacher]. Moscow, Pro-Press, 2020. 33 p. (In Russ.).
6. Potapova N.V. Formirovanie nadprofessional'nykh navykov studentov pokoleniya Z [Formation of cross-professional skills of students of generation Z]. *Strategii issledovaniya v obshchestvennykh i gumanitarnykh naukakh: sbornik nauchnykh trudov po materialam Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Research strategies in social sciences and humanities. Collection of scientific papers based on the materials of the International Scientific and Practical Conference]*. Belgorod, 2022, pp. 142-147. (In Russ.).
7. Standart tsifrovogo sleda [Digital footprint standard]. (In Russ.). Available at: <https://standard.2035.university> (accessed 28.12.2022).
8. Shamsutdinova T.M. Kognitivnaya model' traektorii elektronnogo obucheniya na osnove tsifrovogo sleda [Cognitive model of e-learning trajectory based on digital footprint]. *Otkrytoe obrazovanie [Open education]*, 2020, no. 2. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kognitivnaya-model-traektorii-elektronnogo-obucheniya-na-osnove-tsifrovogo-sleda/viewer> (accessed 28.12.2022).

УДК 378

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-222-229

СИСТЕМАТИЗАЦИЯ ПОНЯТИЙНОГО АППАРАТА ВИЗУАЛИЗАЦИИ ОБУЧЕНИЯ: МЕТОДИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Кагакина Елена Андреевна, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры педагогики и психологии, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: shkola3a@yandex.ru

Лесникова Светлана Леонидовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры акмеологии и психологии развития, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: lesnikova_cl@mail.ru

Статья посвящена теоретико-методическому обоснованию визуализации обучения. В качестве основания систематизации выбран принцип развития и нелинейного взаимодействия рассматриваемых понятий: выделено базовое понятие «визуализация», показаны этапы его понимания в науке в целом и в педагогических исследованиях, методике и практике обучения в частности. Выявлено противоречие между возможностями информационных технологий визуализации информации и отсутствием дидактического обеспечения их использования для достижения целей обучения. Показаны методические аспекты взаимосвязи наглядности и визуализации обучения, значение понимания их сходства и различия для проектирования процесса обучения в различных образовательных организациях. Проанализировано понятие «визуальное мышление» как психологический феномен и как цель обучения, условия его формирования в традиционном обучении и при использовании современных образовательных технологий. Определены виды и назначение визуализации в обучении. Особенностью методической систематизации понятий визуализации обучения является нелинейный формат этого процесса, что проявляется в диалектических взаимодействиях основных понятий. Показано, что на основе систематизации основных понятий возможно обеспечить системность дидактического знания в области визуализации обучения и методической подготовки обучающихся к ее целесообразной разработке и реализации. В работе обоснованы направления совершенствования процесса обучения в магистратуре по направлению 44.04.04 «Педагогическое образование» в логике «общее – особенное – единичное».

Ключевые слова: визуализация, визуальное мышление, подготовка педагогов в магистратуре.

SYSTEMATIZATION OF THE CONCEPTUAL APPARATUS OF VISUALIZATION OF LEARNING: METHODOLOGICAL ASPECT

Kagakina Elena Andreevna, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Pedagogy and Psychology Department, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: shkola3a@yandex.ru

Lesnikova Svetlana Leonidovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Acmeology and Developmental Psychology, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lesnikova_cl@mail.ru

The article is devoted to the theoretical and methodological substantiation of learning visualization concepts. The principle of development and nonlinear interaction of the concepts under consideration is chosen as the basis for systematization: the basic concept of *visualization* is highlighted, the stages of its understanding in science in general and in pedagogical research, teaching methods and practice, in particular, are shown. The contradiction between the possibilities of information technologies for visualizing information and the lack

of didactic support for their use for achieving the educational, instructive and developmental learning goals is revealed. The methodological aspects of the relationship between visibility and visualization of learning, the importance of understanding their similarities and differences for the design of the learning process in various educational organizations are shown. The concept of *visual thinking* as a psychological phenomenon and as the purpose of learning, the conditions for its formation in traditional learning and using the modern educational technologies are analyzed. The types and purpose of visualization in learning are defined. A characteristic feature of the methodological systematization of learning the visualization concepts is the nonlinear format of this process, which reveals itself in the dialectical interactions of the basic concepts. It is shown that on the basis of the concepts systematization, it is possible to provide the consistency of didactic knowledge in the field of learning visualization and methodological preparation of students for its expedient development and implementation. The paper substantiates the directions of improving the learning process in the magistracy in the Direction 44.04.04 *Pedagogical Education* in the logic of *general-special-singular*.

Keywords: visualization, visual thinking, teacher training in Master's degree.

Введение

Образование развивается на различных основаниях, в том числе – на технологических. Современные информационные и образовательные технологии занимают в нем все более значимое место. В педагогическом научном и методическом дискурсе присутствует огромное количество мнений и подходов, в которых представлены возможности использования этих технологий в образовательном процессе. Педагогическая деятельность является своего рода метадеятельностью. Она реализуется с целью организации другой деятельности: обучения, воспитания, развития. Процесс обучения в магистратуре представляет собой тоже метадеятельность: в нем формируются знания, способности и компетенции, необходимые во всех сферах человеческой деятельности (надпредметные и метапредметные). В процессе подготовки магистров по направлению 44.04.01 «Педагогическое образование» ведущим является спиральный принцип в обучении. На этом этапе высшего образования обобщается и систематизируется усвоенное на уровне бакалавриата содержание дисциплин, интегрируется теория и опыт педагогической, проектной и исследовательской деятельности, что в идеале должно привести к системности процесса подготовки и его результатов. Следовательно, обучающиеся готовы к пониманию и проектированию нелинейного процесса обучения на теоретическом уровне и на основе рефлексии собственного опыта, так как они сами включены в нелинейное обучение. Методический

аспект их подготовки не составляет исключения. При проектировании программы по направлению подготовки с использованием современных образовательных технологий в условиях компетентного подхода в качестве ориентира выступают запланированные образовательные результаты. Анализ ФГОС ВО показывает, что эти результаты сформулированы достаточно обобщенно, а декомпозиция их до знаний, умений и владений не является продуктивной, так как компетенция не является суммой этих компонентов. Не является исключением в этом плане и визуализация обучения. В научной литературе представлены различные мнения относительно ее назначения в образовательном процессе: от умения использовать соответствующие технологии до необходимости формирования визуальной грамотности обучающихся. В данной работе представлен методический аспект систематизации понятий визуализации обучения применительно к подготовке магистров по направлению 44.04.01 «Педагогическое образование» (направленность «Профильное и профессиональное образование»).

Цель и задачи

Целью работы является обоснование методического аспекта визуализации обучения на основе систематизации понятий.

Задачи:

– обосновать взаимосвязь основных понятий визуализации обучения как основы методики обучения в общем и высшем образовании;

– выявить векторы совершенствования образовательного процесса в магистратуре по направлению 44.04.01 «Педагогическое образование».

Самым общим понятием в разрабатываемой систематизации является визуализация. В научно-методической литературе [1; 3; 4] визуализация рассматривается с разных сторон: как наглядный образ, служащий опорой для разворачивания мыслительной деятельности; как «сворачивание мыслительных содержаний в наглядный образ», который может служить опорой для дальнейшей мыслительной и практической деятельности; как результат предшествующей мыслительной деятельности; как психический процесс, с помощью которого невидимый мыслеобраз становится видимым; как необходимый этап обучения, обеспечивающий переработку учебного материала для получения запланированного образовательного результата; как связь между зрительным восприятием и компьютером, позволяющая обучающемуся извлекать информацию и использовать ее для дальнейшей деятельности; как свойство сознания, с помощью которого можно воспроизводить видимые и невидимые образы. В процессе обучения магистрантов в области педагогического образования для его результативности необходимо упорядочить, систематизировать указанные подходы. Это необходимо как для реализации образовательных программ, так и для формирования соответствующих методических и проектировочных умений обучающихся, а также для обеспечения их рефлексии в процессе обучения.

Визуализацию в методическом аспекте правомерно рассматривать как минимум в двух направлениях: как развитие наглядности обучения и в качестве достаточно самостоятельного феномена современного образования, обусловленного информатизацией и цифровизацией образования. В таком двояком понимании есть как положительные, так отрицательные для процесса обучения стороны, причем они находятся между собой в диалектически противоречивых отношениях. Если визуализация является вариантом наглядности, то принципиальных изменений в методиках и технологиях обучения не требуется. Студенты осваивают ряд приложений и программных продуктов, позволяющих им разрабатывать варианты

наглядности для учебных занятий. Данная деятельность является преемственной с освоением программы бакалавриата и организована преимущественно по линейному принципу. Однако технические возможности современных информационных и компьютерных технологий столь велики, что возникает насущная потребность не только их пользовательского освоения, но и дидактической переработки. Актуальность теоретического уточнения понятия «визуализация», таким образом, обусловлена двумя причинами.

Во-первых, это необходимость теоретически и методически рассмотреть взаимосвязь наглядности и визуализации в обучении. Как отмечалось выше, преемственность наглядности и визуализации является очевидной. Однако этот факт не означает их тождества или понимания того, что визуализация – это наглядность, но реализующаяся при использовании современных информационных и цифровых технологий. Данный подход представляется несостоятельным по причине того, что в этом случае не учитываются дидактические цели использования указанных технологий, а их применение в процессе обучения определяется преимущественно их возможностями. Анализ научно-педагогической литературы показывает, что педагоги чаще всего используют презентации, которые по сути аналогичны учебно-наглядным средствам обучения. В. М. Маслов в своей работе ставит вопрос о «фиксации качественного разрыва с принципом наглядности» и констатирует принципиальное отличие наглядности и визуализации [5]. Значение наглядности в общем смысле автор видит в подкреплении словесно-логического мышления в обучении, значение визуализации – в развитии также наглядно-действенного и чувственно-действенного мышления. Для процесса подготовки в магистратуре это означает включение в рабочие программы учебного материала и заданий по обоснованию, прежде всего, отличий наглядности и визуализации. Такие задания выполняются обучающимися в процессе изучения дисциплин «Современные образовательные технологии» (общие вопросы взаимосвязи наглядности и визуализации) и «Технологии профессионально-ориентированного обучения» (особенности лекции-визуализа-

ции в вузе, визуализация в учебно-тренировочном процессе в спортивной школе, виртуальные технологии, компьютерное моделирование технологических процессов и др.).

Во-вторых, это необходимость дидактической адаптации применения современных информационных технологий. Технология, программа или приложение, разработанные исходя из технических и технологических возможностей этих продуктов, не являются во всех случаях образовательными технологиями, а остаются программными продуктами, то есть технологиями не обучения, а технологиями в обучении. В процессе изучения дисциплин педагогического цикла, включая методику, студенты, обучающиеся в магистратуре по направлению 44.04.01 «Педагогическое образование», проектируют процесс обучения в современных условиях, исходя из различного понимания визуализации: в одном случае это реализация принципа наглядности современными средствами информационных и телекоммуникационных технологий, в другом – это самостоятельный аспект процесса обучения. В первом случае достигаются те же образовательные результаты, которые могут быть получены с использованием традиционной наглядности, во втором – можно говорить о создании предпосылок для формирования визуального мышления обучающихся и их визуальной грамотности. В процессе освоения обучающимися образовательной программы магистратуры 44.04.01 «Педагогическое образование» первый вариант применения визуализации как развития традиционного принципа наглядности обучения используется в следующих вариантах: изучение студентами дисциплины «Искусственный интеллект», использование инфографики на аудиторных занятиях, в процессе самостоятельной, научно-исследовательской, проектной деятельности. Анализ показывает, что обучающиеся используют такие приложения, как Knight Lab, Tableau Public, RAWGraphs, PowerPoint, Easel.ly, Pictochart.com и др. Технические аспекты использования указанных приложений не являются для студентов сложными. Проблема состоит в понимании ими дополнительных возможностей применения информационных технологий в образовательном процессе, что соответствует тенденциям и сущности цифровой трансформации образования.

В качестве принципиально новых образовательных целей использования информационных технологий выступают визуальное мышление и визуальная культура. Необходимость достижения этих целей в развитии современного человека обусловлена не только разработкой и внедрением информационных и медиатехнологий, но актуальностью структурирования большого объема информации в течение короткого времени с целью принятия решений в учебной, профессиональной, исследовательской деятельности.

Сказанное выше обусловило необходимость включения понятия «визуальное мышление» в разрабатываемую систематизацию. Анализ публикаций по проблемам теории и практики визуализации в обучении и образовании показывает, что использование современных информационных технологий при определенных педагогических условиях может способствовать целесообразному развитию визуального мышления обучающихся. В отечественной психологии выявлены характеристики мышления обучающихся на разных этапах образования. Анализ психолого-педагогической литературы по данной проблематике позволяет сделать вывод о том, что условием результативности образовательного процесса является развитое мышление обучающихся, позволяющее им целостно подходить к восприятию, анализу, построению и реализации их учебной, исследовательской и проектной деятельности.

В научной и учебно-методической литературе представлены различные типы и виды мышления: наглядно-образное, наглядно-действенное, теоретическое, практическое, научное, обыденное, логическое и др. Данная классификация мышления является общепринятой и представлена в соответствующих научных, методических и учебных изданиях достаточно системно. Развитие психологических и педагогических исследований привело к выявлению и изучению таких видов мышления, как латеральное, дивергентное, творческое, нешаблонное, панорамное, проектное, аналитическое, комбинаторное, концептуальное и др. В настоящее время в работах философов, психологов, педагогов исследуются указанные подходы и выявляется, в каком случае есть основания говорить о родовидовых взаимоотношении

ях видов мышления, в каком – о семантическом различии, а также о возможности полного или частичного синонимичного использования их наименований [8].

Проблема развития визуального мышления не является абсолютно новой для педагогики. Наглядность, образное преподавание, эмоционально-чувственное восприятие всегда являлись неотъемлемыми компонентами обучения. Визуальное мышление возникает и развивается при взаимодействии мыслительного познавательного процесса (когнитивная составляющая) и образа (визуальная составляющая). Данный факт позволил М. Ф. Шаталову назвать разработанный им подход когнитивно-визуальным [9]. Информатизация и цифровизация образования обуславливают возможности формирования визуального мышления обучающихся: в одних случаях это может быть реализовано как компонент общей дидактической задачи, в других – как самостоятельная задача обучения. В зависимости от этого необходимо вариативно подходить к проектированию процесса обучения с использованием современных образовательных технологий.

В современной научной литературе представлены несколько определений визуального мышления. Приведем сначала общие положения и предпосылки актуальности его изучения в процессе освоения образовательной программы магистратуры. Необходимость развития визуального мышления обусловлена постоянно возрастающим количеством информации; оно может развиваться в обучении, дополняя понятийное мышление; оно развивается на всех этапах обучения от дошкольного до последиplomного; появление современных информационных и цифровых технологий актуализирует визуализацию учебного материала и ее роль в результативном его усвоении. В последнее время появились исследования, подтверждающие эти положения. Возникновение термина «визуальное мышление» и анализ основных этапов его исследования представлены в работе О. А. Ватковой [2]. Первый этап изучения термина «визуальное мышление» проходил в области философии и психологии искусства. В самом общем понимании в этих науках – это мышление образами. Вторым этапом изучения

и развития теории и практики визуального мышления, как отмечается в данной работе, являются бизнес-технологии. В рамках данного направления были разработаны технологии и отдельные приемы, позволяющие «донести» до аудитории информацию с помощью символов. Третий этап в развитии изучения и практик применения визуального мышления – методика преподавания, прежде всего, изобразительного искусства и математики. Как отмечает О. А. Ваткова, «в основу обучения математике с использованием широких развивающих возможностей визуального мышления положен когнитивно-визуальный подход, который, в свою очередь, позволяет конструировать визуальную среду, то есть «совокупность условий обучения, в которых акцент ставится на использование резервов визуального мышления учащегося» [2, с. 7]. В качестве четвертого этапа в развитии теории и практики визуального мышления выступает использование инфографики. О. А. Кондратенко отмечает, что «инфографика – это способ передачи какой-либо идеи, основанный на иллюстративном сопровождении какой-либо информации, представленной в виде сведений или данных, часто количественных, это разновидность графиков, специфика которых заключается в особенной организации материала, в частности в сочетании графического изображения и текста» [3, с. 95].

Как показывает проведенный нами анализ, между третьим и четвертым этапами промежуточное место занимают методы структурирования учебного материала. С. В. Омельченко, Е. С. Кощеева, Е. П. Матвеева называют его визуальным структурированием: «В практике используются различные методы визуального структурирования (блок-схемы, графы, опорные сигналы, логико-смысловые модели, ментальные карты, инфографика, графические и анимационные изображения и др.), различающиеся по объему представленных знаний, сложности работы с ними, по степени детализации, приближенности к реальным трехмерным объектам и т. п.» [6, с. 2]. Данный этап развития теории и практики визуального мышления целесообразно выделить, так как внутри него начал складываться когнитивно-визуальный подход в обучении, одним из раз-

работчиков которого является В. Ф. Шаталов (опорные конспекты, опорные схемы). Когнитивно-визуальный подход в изучении математики предполагает использование как традиционных, так и специальных средств визуализации на основе использования специальных программ. Правомерен вопрос: в чем состоит суть когнитивно-визуального подхода в обучении? Как отмечено в работе С. В. Арановой, с позиций культурологической науки, смысл когнитивно-визуального подхода заключается «в раскрытии сути единицы учебной информации в доступном и побуждающем к познавательной деятельности формате» [1, с. 4]. Общее дидактическое значение когнитивно-визуального подхода состоит в понимании и применении образа как единицы учебной информации. В методиках обучения по различным дисциплинам встречаются разные трактовки в понимании того, что является единицей учебной информации: факт, теория, понятие, закон, фрейм, слот, изображение, образ и др. Современная информационно-образовательная среда является насыщенной и возникает объективная необходимость выделения в содержании образования разных единиц учебной информации. Выделение разных единиц обеспечивается информационными технологиями, программами и приложениями.

В процессе подготовки магистров по направлению 44.04.01 «Педагогическое образование» формируется не только их готовность к использованию указанных технологий, но и понимание того, насколько при их использовании изменяется структура учебной информации, что выражается в формировании компетенции проектирования соответствующих вариантов обучения по дисциплине. Кроме того, эта задача рассматривается как средство решения другой задачи: формирования визуального мышления обучающихся в тех образовательных организациях, в которых магистранты осуществляют или будут осуществлять свою профессиональную педагогическую деятельность. Подготовка магистрантов по данному направлению в Кемеровском государственном университете реализуется в рамках направленности «Профильное и профессиональное образование». Это означает, что формируется их готовность к реализации процесса обучения в организациях

общего, высшего и среднего профессионального образования. Следовательно, теория и практика формирования визуального мышления является для обучающихся в магистратуре многозадачным и вариативным процессом: они осваивают общие закономерности визуализации и развития визуального мышления, особенные (применительно к каждому типу образования) и единичные (для отдельных групп обучающихся). В настоящее время складывается их классификация. В работе О. В. Песковой описаны следующие виды визуализации: научная, программного обеспечения; информации [7]. В процессе магистерской подготовки используются такие виды визуализации, как научная и визуализация информации. В статье И. Л. Левиной систематизированы основные трудности студентов при использовании средств визуализации [4].

С целью формирования способности обучающихся в магистратуре использовать информационные технологии визуализации педагогически и методически обоснованно в содержание дисциплин «Современные образовательные технологии» и «Технологии профессионально-ориентированного обучения» включены такие темы, как «Результативность цифровизации образовательного процесса», «Преемственность использования визуализации в обучении», «Проектирование визуализации обучения учебной дисциплине». В процессе изучения данных тем обеспечивается понимание обучающимися взаимосвязи «информационная технология визуализации – технология визуализации в обучении – образовательная технология визуализации – визуальное мышление». Данная последовательность обусловлена тем, что информационные технологии визуализации стали использоваться первоначально без педагогического и методического обеспечения, с учетом преимущественно их технических возможностей. Это произошло в ответ системы образования на «цифровой вызов». Если бы сначала были разработаны педагогические системы визуализации обучения, последовательность была бы обратной: визуальное мышление обосновали бы в качестве одной из целей обучения, а информационные технологии визуализации рассматривались бы как одно из средств достижения этой

цели. Поэтому на уровне магистерских программ осуществляется формирование готовности обучающихся не столько к использованию технологий визуализации, но и к педагогически и методически целесообразному обоснованию их применения. В чем суть этой готовности? Ответов на этот вопрос может быть несколько: с точки зрения возможностей технологий, с позиций психологии, дидактики высшей школы, задач цифровой трансформации образования. С позиций же методики, на наш взгляд, она состоит в понимании различий в проектировании обучения по преподаваемой дисциплине в зависимости от того, в каком варианте используется педагогом визуализация учебной информации. Обучающиеся в магистратуре в процессе проектирования визуализации обучения получают алгоритм ее использования в различных условиях обучения и с разными целями: как дополнение объяснения, рассказа или лекции; структурирование информации; получение образовательного результата в виде знания (например, взаимосвязь учебной информации или причинно-следственные связи); наглядное представление динамики изучаемых процессов; создание моделей, их сравнение и улучшение в зависимости от выявленных недостатков и проблем; систематизация и обобщение (например, в виде модели); выполнение проекта; конструирование процесса и др. На этой основе в будущем возможна разработка классификации методов визуализации в обучении на различных этапах общего, среднего профессионального и высшего образования и методики их использования в зависимости от назначения: активизация внимания, формирование навыка, проектирование процесса, изучение структуры объекта, формирование обобщения в обучении. Предлагаемую в данной работе систематизацию мы рассматриваем как ме-

тодическое основание для последующей работы в данном направлении.

Выводы

1. В процессе методической систематизации понятий визуализации обучения было показано, что в научном дискурсе до настоящего времени данная проблематика представлена дихотомически: есть подходы с позиций информационных технологий и есть исследования с позиций дидактики, при этом в соответствии с классическим пониманием дихотомии внутри каждой части аспекты содержания связаны в большей степени, чем интегрированы между собой обе эти части. Кроме того, проведенный анализ показал, что практическое освоение технологий визуализации обучения существенно опережает его теоретическое обоснование. Это не противоречит постулатам методологии педагогического исследования: одним из направлений дидактических исследований является моделирование, проектирование и конструирование педагогических систем разного уровня, другим – теоретическое исследование складывающейся практики обучения.

2. В целях совершенствования подготовки магистрантов направления 44.04.01 «Педагогическое образование» значение имеет разработка:

- методического обеспечения готовности студентов к визуализации обучения в различных образовательных организациях как самостоятельного принципа и как развития принципа наглядности обучения;
- междисциплинарных технологий визуализации обучения;
- проектов, направленных на структурировании учебного материала посредством выявления в нем образов как единиц учебной информации.

Литература

1. Аранова С. В. Культурологическая тенденция визуализации учебной информации в школьном обучении [Электронный ресурс] // Известия РГПУ имени А. И. Герцена. – 2019. – № 193. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturologicheskaya-tendentsiya-vizualizatsii-uchebnoy-informatsii-v-shkolnom-obuchenii> (дата обращения: 23.11.2022).
2. Ваткова О. А. Анализ подходов к проблеме развития визуального мышления [Электронный ресурс] // APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. – 2015. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-podhodov-k-probleme-razvitiya-vizualnogo-myshleniya> (дата обращения: 03.01.2022).

3. Кондратенко О. А. Инфографика в школе и вузе: на пути к развитию визуального мышления [Электронный ресурс] // Научный диалог. – 2013. – № 9 (21). – С. 92–99. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/infografika-v-shkole-i-vuze-na-puti-k-razvitiyu-vizualnogo-myshleniya> (дата обращения: 12.04.2022).
4. Левина И. Л. Визуализация учебного материала как средство повышения качества обучения [Электронный ресурс] // Russian Journal of Education and Psychology. – 2021. – № 5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualizatsiya-uchebnogo-materiala-kak-sredstvo-povysheniya-kachestva-obucheniya> (дата обращения: 06.12.2022).
5. Маслов В. М. Наглядность и визуализация в парадигмальном и гуманистическом планах [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 2. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=12460> (дата обращения: 23.01.2023).
6. Омелченко С. В., Кощеева Е. С., Матвеева Е. П. Использование натуральных 3D-моделей для формирования визуальной грамотности в учебном процессе [Электронный ресурс] // Педагогическое образование в России. – 2022. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-naturnyh-3d-modeley-dlya-formirovaniya-vizualnoy-gramotnosti-v-uchebnom-protsesse> (дата обращения: 01.01.2023).
7. Пескова О. В. О визуализации информации [Электронный ресурс] // Инженерный журнал: наука и инновации. – 2012. – № 1 (1). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-vizualizatsii-informatsii> (дата обращения: 05.01.2023).
8. Чернецкая Н. И. Соотношение творческого мышления со сложными видами мышления [Электронный ресурс] // ПНиО. – 2013. – № 5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sootnoshenie-tvorcheskogo-myshleniya-so-slozhnymi-vidami-myshleniya> (дата обращения: 23.07.2022).
9. Шаталов В. Ф. Точка опоры. – М.: Педагогика, 1987. – 160 с.

References

1. Aranova S.V. Kul'turologicheskaya tendentsiya vizualizatsii uchebnoy informatsii v shkol'nom obuchenii [The culturological tendency in visual representation of educational information in secondary education]. *Izvestiya RGPU imeni A.I. Gertsena [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences]*, 2019, no. 193. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturologicheskaya-tendentsiya-vizualizatsii-uchebnoy-informatsii-v-shkolnom-obuchenii> (accessed 23.11.2022).
2. Vatkova O.A. Analiz podkhodov k probleme razvitiya vizual'nogo myshleniya [The analysis of approaches to development of visual thinking]. *APRIORI. Seriya: Gumanitarnye nauki [APRIORI. Series: Humanities]*, 2015, no. 3. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-podkhodov-k-probleme-razvitiya-vizualnogo-myshleniya> (accessed 03.01.2022).
3. Kondratenko O.A. Infografika v shkole i vuze: na puti k razvitiyu vizual'nogo myshleniya [Infographics in schools and universities: underway towards visual thinking development]. *Nauchnyy dialog [Scientific dialogue]*, 2013, no. 9 (21), pp. 92–99. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/infografika-v-shkole-i-vuze-na-puti-k-razvitiyu-vizualnogo-myshleniya> (accessed 12.04.2022).
4. Levina I.L. Vizualizatsiya uchebnogo materiala kak sredstvo povysheniya kachestva obucheniya [Visualization of educational material as a means of improving the quality of education]. *Russian Journal of Education and Psychology*, 2021, no. 5. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualizatsiya-uchebnogo-materiala-kak-sredstvo-povysheniya-kachestva-obucheniya> (accessed 06.12.2022).
5. Maslov V.M. Naglyadnost' i vizualizatsiya v paradigmal'nom i gumanisticheskom planakh [The use of visual methods and visualization in paradigmatic and humanitarian]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern problems of science and education]*, 2014, no. 2. (In Russ.). Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=12460> (accessed 23.01.2023).
6. Omelchenko S.V., Koshcheeva E.S., Matveeva E.P. Ispol'zovanie naturnykh 3D-modeley dlya formirovaniya vizual'noy gramotnosti v uchebnom protsesse [The use of natural 3d models for the formation of visual literacy in the educational process]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii [Pedagogical education in Russia]*, 2022, no. 3. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-naturnyh-3d-modeley-dlya-formirovaniya-vizualnoy-gramotnosti-v-uchebnom-protsesse> (accessed 01.01.2023).
7. Peskova O.V. O vizualizatsii informatsii [On information visualization]. *Inzhenernyy zhurnal: nauka i innovatsii [Engineering Journal: Science and Innovation]*, 2012, no. 1 (1). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-vizualizatsii-informatsii> (accessed 05.01.2023).
8. Chernetskaya N.I. Sootnoshenie tvorcheskogo myshleniya so slozhnymi vidami myshleniya [The ratio of creative thinking with complex kinds of thinking]. *PNiO [Pedagogical science and education]*, 2013, no. 5. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/sootnoshenie-tvorcheskogo-myshleniya-so-slozhnymi-vidami-myshleniya> (accessed 23.07.2022).
9. Shatalov V.F. *Tochka opory [Point of Support]*. Moscow, Pedagogika Publ., 1987. 160 p. (In Russ.).

УДК 378; 796/799

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-230-239

ИЗУЧЕНИЕ МОТИВАЦИИ СТУДЕНТОВ ВУЗА К ЗАНЯТИЯМ АКТИВНЫМИ ВИДАМИ ТУРИСТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Заплатина Ольга Алексеевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой физической культуры, Кемеровский государственный медицинский университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: zaplatinaoa@mail.ru

Урусов Геннадий Кузьмич, старший преподаватель кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: urusovgk@rambler.ru

Черных Марина Игоревна, старший преподаватель кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: marinablack23@gmail.com

В статье актуализируется проблематика совершенствования преподавания физической культуры в российских вузах. Авторы видят один из путей решения поставленной проблемы во включении в процесс преподавания физической культуры элементов активной туристической деятельности. Обосновывается, что реализация программ по физической культуре и спорту в вузах должна быть многоплановой, а система ее осуществления настолько эффективной, чтобы обеспечивать и поддерживать сотрудничество с отечественными образовательными и иными ресурсными центрами, формируя одновременно и обратный спрос, то есть представлять заинтересованность в своих образовательных и научно-инновационных ресурсах у соответствующих организаций-партнеров, сопровождающих образовательный процесс. В статье выявлены компоненты, отражающие многоаспектность и многоуровневость реализации образовательных программ с учетом условий взаимодействия. Авторами подчеркивается, что для результативного решения проблемы необходима разработка схемы изучения мотивации и формирования положительного отношения студентов к образовательному процессу, позволяющая своевременно выявить и попытаться скорректировать мотивы учебной деятельности студентов, мотивы занятий различными видами туристической деятельности, а также определить приоритеты интересов к определенным видам туристической деятельности. В статье представлены результаты изучения мотивов занятий активными видами туристической деятельности в процессе освоения дисциплин по физической культуре, а также результаты ранжирования видов туристической деятельности обучающимися.

Ключевые слова: физическая культура, туристическая деятельность, студенты вуза, мотивация, виды туристической деятельности, ранжирование.

STUDYING THE MOTIVATION OF UNIVERSITY STUDENTS TO ENGAGEMENT IN ACTIVE TOURIST ACTIVITIES

Zaplatina Olga Alekseevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department Chair of Physical Culture, Kemerovo State Medical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: zaplatinaoa@mail.ru

Urusov Gennady Kuzmich, Sr Instructor of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: urusovgk@rambler.ru

Chernykh Marina Igorevna, Sr Instructor of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: marinablack23@gmail.com

The article actualizes the problems of improving the teaching of physical culture in Russian universities. The authors see the solution to the problem in the inclusion of elements of active tourism in the process

of teaching the physical culture. The authors also substantiate that the implementation of physical culture and sports programs in universities should be multifaceted, and the system of its implementation should be so effective as to ensure and maintain cooperation with domestic educational and other resource centers, simultaneously forming the reverse demand, that is, to be interested in their educational and scientific and innovative resources from the relevant partner organizations accompanying the educational process. The article identifies components that reflect the multidimensionality and multilevel nature of the implementation of educational programs, taking into account the conditions of interaction. The authors note that in order to effectively solve the problem, it is necessary to develop a scheme for studying the motivation and forming the positive attitude of students to the educational process, which allows timely identification and attempt to correct the motives of students' educational activities, the motives for engaging in various types of tourism activities and determine the priorities of interests in certain types of tourism activities. The article presents the results of studying the motives for engaging in active types of tourism activities in the process of mastering the disciplines in physical culture, as well as the results of ranking the types of tourism activities by students.

Keywords: physical culture, tourism activities, university students, motivation, types of tourism activities, ranking.

Включение в программы изучения физической культуры и спорта образовательных учреждений высшего образования видов активной туристической деятельности обусловлено на сегодняшний день повышенным вниманием вузов к сотрудничеству, разработке совместных образовательных программ, необходимости популяризации развития видов туристической направленности в регионах России. Интересен в этом плане опыт Алтайского государственного университета, который тесно сотрудничает с Алтайской туристической зоной туристско-рекреационного типа; Российского государственного университета туризма и сервиса, ведущего широкую подготовку кадров для туристической сферы; Тихоокеанского государственного университета и других крупных вузов, готовящих специалистов в сфере туризма [6; 10].

На современном этапе развития организация взаимодействия сферы образования и высокочеловеческого туристического сервиса (и бизнеса) очень важна. Это еще раз подтверждает то, что реализация программ по физической культуре и спорту в вузах должна быть многоплановой, а система ее исполнения настолько эффективной, чтобы обеспечивать и поддерживать сотрудничество с отечественными образовательными и иными ресурсными центрами, формируя одновременно и обратный спрос, то есть представлять заинтересованность в своих образовательных и научно-инновационных ресурсах у соответствующих организаций-партнеров, сопровождающих образовательный процесс [2; 4; 5].

Мы согласны с Т. П. Адамовой, считающей, что сотрудничество должно включать следующие компоненты, отражающие многоаспектность и многоуровневость реализации образовательных программ с учетом условий взаимодействия:

- личностный, характеризующий деятельность субъектов образовательного процесса и отражающий качество преподавания, уровень педагогического мастерства и профессионального опыта преподавателей, а также их методологический базис, включающий технологии реализации и учет индивидуальных особенностей обучающихся, что говорит о готовности преподавателя и коллектива вуза к реализации такой идеи;

- целевой, раскрывающийся в проектировании целей, а именно в разработке и реализации модели интеграции видов активной туристической деятельности в образовательном процессе вуза, включающей обоснование педагогического потенциала данного направления, содержательное наполнение программного обеспечения;

- содержательно-системообразующий компонент системы профессиональной подготовки, включающий учет потребностей субъектов системы; анализ учебных планов вузов, партнеров и сходство учебных планов; разработку учебно-программных материалов, удовлетворяющих притязаниям вузов-партнеров (учебных программ, методологической базы, методического обеспечения, технологий, обеспечивающих организацию, педагогических условий передачи и освоения ценностей национальной и мировой культуры); индивидуализацию и дифференциацию

учебного процесса, что, в конечном итоге, будет выражаться в изучении и совершенствовании потребностно-мотивационной сферы студентов и оказании педагогической поддержки в выборе индивидуальных образовательных маршрутов, реализующихся через комплексную программу педагогических условий и мероприятий;

– деятельностно-технологический, подразумевающий выбор технологий обучения с масштабным использованием дифференцированного подхода в ходе академических занятий, учебной и учебно-тренировочной практик, а также внеучебной деятельности обучающихся в сфере физической культуры, спорта и туризма;

– рефлексивно-результатирующий, отражающий результативность системы, эффективность оценивания результатов образовательной деятельности [1].

В учебной деятельности в новых условиях достаточно серьезно должны приниматься во внимание мотивационная ориентированность и направленность деятельности обучающихся, что намного повышает шансы вуза на предоставление образовательных услуг высокого качества. В связи с этим большинство специалистов и ученых сходятся во мнении о том, что основной движущей силой следует считать, прежде всего, мотивацию [7].

Одной из причин, побуждающих к реализации предлагаемую нами систему интеграции обучения физической культуре с элементами активного туризма, является недостаточный уровень сформированности положительной мотивации обучающихся к образовательному процессу физического воспитания, что сказывается на результатах обучения, рейтинговой оценке успеваемости студентов и непривлекательности условий образовательной среды вуза для студентов. Влияние потребностей и мотивов на осуществление студентами процесса учебной деятельности приводит к самопознанию, саморазвитию, самоактуализации посредством реализации собственного жизненного опыта и овладения теми компетенциями, необходимыми профессиональными качествами и свойствами личности, которые важны с точки зрения будущей профессиональной деятельности.

По мнению С. Н. Козловой, подготовить студента к эффективному и результативному осуществлению профессиональной деятельности –

значит организовать соответствующим образом систему профессиональной подготовки, заложив в нее элементы новизны, привлекательности. А поскольку учебный процесс в системе профессиональной подготовки рассматривается как опыт познания пространства сферы многоплановой и многоаспектной туристической деятельности для обучающихся, то одной из наиболее приоритетных задач реализации системы подготовки специалиста становится вовлечение студентов в данное пространство не только в качестве пользователей, но и в качестве субъектов, способных творить в этой сфере деятельности [9].

Это в первую очередь зависит от сформированности положительной мотивации к процессу учебной деятельности, поскольку система потребностей и мотивов определяет активность личности в образовательной среде.

В связи с этим нами была разработана схема изучения мотивации и формирования положительного отношения студентов к образовательному процессу в условиях включения в процесс физического воспитания в вузе элементов туристической направленности, позволяющая своевременно выявить, попытаться скорректировать мотивы учебной деятельности студентов, мотивы занятий различными видами туристической деятельности и определить приоритеты интересов к определенным видам туристической деятельности (см. Приложение, рис. 1).

Выявив предпочтения обучающихся в мотивах учебной деятельности, далее мы посчитали важным изучить мотивы занятий активными видами туристической деятельности (такими как спортивный туризм, водный, спелео, горный и т. п.), так как именно данные виды туризма стали наиболее популярно развиваться в настоящее время. Данная группа предпочтений, по нашему мнению, может быть активно использована при организации и развитии образовательной среды, обеспечивающей достаточно широкую привлекательность при реализации программ по физической культуре и спорту в вузе.

Так, для исследования мотивов занятий активными видами туристической деятельности нами была использована адаптированная психологической лабораторией PsyLab методика «Мотивы занятий спортом», автор А. В. Шабольтас, которая предназначена именно для выявления доминантных целей активного туризма (см. [7]).

Анализ данной группы предпочтений позволил нам выявить уровень сформированности каждого предлагаемого для выбора мотива и определить личностные смыслы обучающихся, характерные именно для сферы активного туризма.

Итак, студентам были предложены следующие предпочтения:

- мотив эмоционального удовольствия, характеризующийся стремлением к активному передвижению, получению от этого эмоционального удовлетворения (ЭУ);

- гражданско-патриотический мотив, который отражает стремление к развитию отечественного активного туризма для поддержания престижа государства на международной арене, а также популяризации ценностей природного и культурного отечественного наследия, что в настоящий момент наиболее важно для России (ГП);

- мотив социального самоутверждения, который раскрывает стремление обучающихся в личностном проявлении и достижениях (СС);

- мотив подготовки к профессиональной деятельности, который характеризует многоаспектность и многогранность подготовки студентов к профессиональной деятельности в будущем;

- мотив физического самоутверждения, позволяющий будущему специалисту быть успешным (ФС);

- рационально-волевой мотив, констатирующий желание двигательной компенсации для специалистов, занимающихся в основном менее подвижными видами туристической деятельности, управленческой или офисной работой (РВ);

- социально-эмоциональный мотив, подразумевающий стремление к сфере занятий видами активного туризма, предпочтение данных видов в силу их особой эмоциональности, неформальности общения, стирания языковых и культурных барьеров в условиях данной деятельности (СЭ);

- познавательный мотив – стремление расширять кругозор, учиться чему-то новому, постоянно совершенствоваться, предотвращая профессиональную стагнацию, и быть востребованным на рынке услуг и труда (СП);

- социально-моральный мотив, отражающий успешность работы в коллективе, корпоративную ответственность и корпоративную профессиональную туристическую культуру (СМ);

- мотив достижения успеха, говорящий о проявлении стремления быть лучшим, конкурентноспособным и востребованным, что является необходимым качеством и свойством личности в условиях международного сотрудничества (ДУ).

В ходе начальной диагностики было отмечено, что обучающиеся вуза ценят активные туристические события в силу их специфической эмоциональности и наличия эмоциональных переживаний, стирания границ общения с точки зрения языка, конфессиональной принадлежности, культуры и пр.: I курс – 12,6 %, II курс – 11,6 %, III курс – 10,3 % (см. Приложения, рис. 2–4).

Также довольно часто выбираются мотивы самосовершенствования, самоутверждения, поддержания высокой рейтинговой позиции в личностном и профессиональном развитии: I и II курсы – 11,6 % и 12,7 % соответственно, III курс – 11,5 %.

Мотив, направленный на более высокое качество и многоаспектность подготовки к профессиональной деятельности, выделили лишь 11,1 % обучающихся I и III курсов и 11,4 % – II курса.

Таким образом, можем сделать вывод о том, что для студентов I курса довольно часто важны стремления, характеризующиеся радостью восприятия эмоционального настроения, получаемого от активного туризма, радостью движения, самоутверждения и становления личностных свойств и свойств характера. Стоит также отметить, что юноши расценивают потенциал активного туризма с позиций многоаспектности профессиональной подготовки чаще, чем девушки.

Третья область исследования была определена нами как ранжирование предпочтений обучающимися видов туристической деятельности в целом. Такое исследование мы считали необходимым для осуществления более гибкого подхода к дифференциации образовательного процесса, который будет основан на мотивации обучающихся, их желании, собственном выборе, что достаточно важно для успешной высококачественной подготовки студентов как в сфере физической культуры и спорта, так и как будущих специалистов.

Практика изучения предпочтений применяется во многих зарубежных вузах. Результаты анализа данных исследований расцениваются специалистами как основа разработки и реализации различных программ, которые решают основополагающие вопросы не только в процессе об-

разования, но и внедрения в сферу производства, так как формирование различных эффективных программ и их использование в различных областях жизнедеятельности населения обеспечивает гораздо более высокую эффективность и продуктивность производительности любых усилий образовательного, трудового, творческого и инновационного характера и др.

Так как в настоящее время сфера туризма развивается достаточно быстро и обогащается различными новшествами, виды туризма какой-либо жесткой классификации не подлежат. В связи с этим при ранжировании студентами наиболее предпочитаемых видов туристической деятельности мы опирались на различные имеющиеся на данный момент наиболее общепринятые популярные классификации, среди которых классификации, используемые внутренними и зарубежными туристическими агентствами, туристическими клубами, комитетами правительств государств по туризму, а также классификацию, предложенную Е. Н. Артемовой и В. А. Козловой (2005) [3].

В ходе нашего исследования ранжирование видов туристической деятельности девушками и юношами показало, что в ряде моментов определения интересов мнения по гендерному признаку не совпадают, что выявляет их зависимость от половой принадлежности. Это еще раз позволило нам убедиться в том, что дифференциация образовательного процесса необходима. На основании результатов данного исследования дифференцированный подход был положен нами в основу формирования групповых образовательных маршрутов студентов и учета их предпочтений в учебной, научно-исследовательской и производственно-практической деятельности.

Итак, проведенное исследование показало, что юноши наиболее склонны к активным видам туристической деятельности, таким как спортивный и приключенческий туризм. Девушки, как правило, выбирают культурно-познавательные виды туристической деятельности, рекреационные туры, а также деловой туризм. Пользуются

обоюдной популярностью такие виды туризма, как приключенческие путешествия, экологический и самодетельный туризм (см. Приложение, рис. 5–7).

Приятно осознавать, что среди участников исследования внутренние виды туризма также популярны, как и международные. Это, на наш взгляд, говорит о внимании потребителей туристических услуг к отечественным культурным и природным ресурсам.

В избрании приоритетов выбора студенты, как правило, уделяют основное внимание групповым видам туристической деятельности, в связи с подорожанием индивидуальных видов туризма. Однако следует отметить, что будущие специалисты также осознают и учитывают существование сектора *luxury*-туризма, который имеет на рынке туристических услуг свою нишу. Это говорит о том, что при ранжировании видов туризма обучающиеся принимали во внимание результаты анализа маркетинговых исследований и ориентируются в политике формирования предложений и спроса на потребительском туристическом рынке.

Таким образом, считаем необходимым еще раз отметить, что мотивация участников образовательного процесса играет ключевую и важную роль в обеспечении успешной подготовки специалиста к будущей профессиональной деятельности средствами физической культуры, спорта и туризма.

Высокий уровень мотивированности к учебной деятельности в целях успешной профессиональной подготовки способствует также расширению границ информированности студентов в области потенциала образовательных ресурсов вузов, и, в частности, в сфере преподавания физической культуры, что позволяет осуществлять более осознанный выбор той траектории образования, которая более востребована студентом, повышает мотивацию к учебной деятельности и формирует ответственность за свои достижения.

Литература

1. Адамова Т. П. Внедрение занятий туризма в учебный процесс [Электронный ресурс] // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2017. – Т. 25. – С. 3–4. – URL: <http://e-koncept.ru/2017/770477.htm>.
2. Артамонов А. Б. Туризм как составляющая элективных дисциплин по физической культуре в вузе // Научные известия. – 2017. – № 29. – С. 116–120.

3. Артемова Е. Н., Козлова В. А. Основы гостеприимства и туризма. – Орел: ОрелГТУ, 2005. – 194 с.
4. Виноградов О. В. Спортивный туризм как модуль элективных курсов по физической культуре и спорту в вузах // *Studia Humanitatis*. – 2017. – № 3. – С. 7–15.
5. Головин С. М., Романова Е. В. Физкультурно-спортивное самоопределение студентов университета // *Здоровье человека, теория и методика физической культуры и спорта*. – 2017. – № 3 (6). – С. 3–12.
6. Дугнист П. Я., Романова Е. В. Труевцева Е. А., Кирилова А. А. Культурные ресурсы Бийского района как основа для организации культурно-познавательного туризма // *Здоровье человека, теория и методика физической культуры и спорта*. – 2019. – № 1 (12). – С. 153–181.
7. Ильин Е. П. Мотивация и мотивы: учебное пособие. – СПб.: Питер, 2011. – 512 с.
8. Каширина О. А. Физическая культура, спорт и туризм в высшем образовании // *Физическая культура, спорт и туризм в высшем образовании: сб. мат-лов XXXIII Всерос. науч.-практ. конф. студентов, магистрантов, аспирантов, молодых ученых, профес.-преподават. состава*. – Ростов н/Д., 2022. – С. 47–49.
9. Козлова С. Н. Педагогические основы формирования мотивов профессиональной деятельности студентов технического вуза: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Самара, 1998. – 15 с.
10. Мардасова Е. В. Инновационные технологии в спортивной деятельности: Туризм как средство физического воспитания в Алтайский государственный университет // *Здоровье человека, теория и методика физической культуры и спорта*. – 2018. – № 2. – С. 140–150.

References

1. Adamova T.P. Vnedrenie zanyatiy turizma v uchebnyy protsess [Introduction of tourism activities in the educational process]. *Nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal "Konsept"* [Scientific and methodological electronic journal "Concept"], 2017, vol. 25, pp. 3-4. (In Russ.). Available at: <http://e-koncept.ru/2017/770477.htm>.
2. Artamonov A.B. Turizm kak sostavlyayushchaya elektivnykh distsiplin po fizicheskoy kul'ture v vuze [Tourism as a component of elective disciplines in physical culture at the university]. *Nauchnye izvestiya* [Scientific news], 2017, no. 29, pp. 116-120. (In Russ.).
3. Artemova E.N., Kozlova V.A. *Osnovy gostepriimstva i turizma* [Fundamentals of hospitality and tourism]. Orel, OrelGTU Publ., 2005. 194 p. (In Russ.).
4. Vinogradov O.V. Sportivnyy turizm kak modul' elektivnykh kursov po fizicheskoy kul'ture i sportu v vuzakh [Sports tourism as a module of elective courses in physical culture and sports in universities]. *Studia Humanitatis*, 2017, no. 3, pp. 7-15. (In Russ.).
5. Golovin S.M., Romanova E.V. Fizkul'turno-sportivnoe samoopredelenie studentov universiteta [Physical culture and sports self-determination of university students]. *Zdorov'e cheloveka, teoriya i metodika fizicheskoy kul'tury i sporta* [Human health, theory and methodology of physical culture and sports], 2017, no. 3 (6), pp. 3-12. (In Russ.).
6. Dugnist P.Ya., Romanova E.V. Truevtseva E.A., Kirilova A.A. Kul'turnye resursy Biyskogo rayona kak osnova dlya organizatsii kul'turno-poznavatel'nogo turizma [Cultural resources of the Biysk region as a basis for the organization of cultural and educational tourism]. *Zdorov'e cheloveka, teoriya i metodika fizicheskoy kul'tury i sporta* [Human health, theory and methodology of physical culture and sports], 2019, no. 1 (12), pp. 153-181. (In Russ.).
7. Ilyin E.P. *Motivatsiya i motivy* [Motivation and motives]. St. Petersburg, Piter Publ., 2011. 512 p. (In Russ.).
8. Kashirina O.A. Fizicheskaya kul'tura, sport i turizm v vysshem obrazovanii [Physical culture, sports and tourism in higher education]. *Fizicheskaya kul'tura, sport i turizm v vysshem obrazovanii: sb. materialov XXXIII Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii studentov, magistrantov, aspirantov, molodykh uchenykh, professorsko-prepodavatel'skogo sostava* [Physical culture, sports and tourism in higher education. Collection of materials of the XXXIII All-Russian scientific and practical conference of students, undergraduates, graduate students, young scientists, faculty]. Rostov-on-Don, 2022, pp. 47-49. (In Russ.).
9. Kozlova S.N. *Pedagogicheskie osnovy formirovaniya motivov professional'noy deyatel'nosti studentov tekhnicheskogo vuza: ahtoref. dis. ... kand. ped. nauk* [Pedagogical foundations for the formation of motives for the professional activity of students of a technical university. Author's abstract of Diss. PhD in pedagogy]. Samara, 1998. 15 p. (In Russ.).
10. Mardasova E.V. Innovatsionnye tekhnologii v sportivnoy deyatel'nosti: Turizm kak sredstvo fizicheskogo vospitaniya v Altayskiy gosudarstvennyy universitet [Innovative technologies in sports activities: Tourism as a means of physical education in the Altai State University]. *Zdorov'e cheloveka, teoriya i metodika fizicheskoy kul'tury i sporta* [Human health, theory and methodology of physical culture and sports], 2018, no. 2, pp. 140-150. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

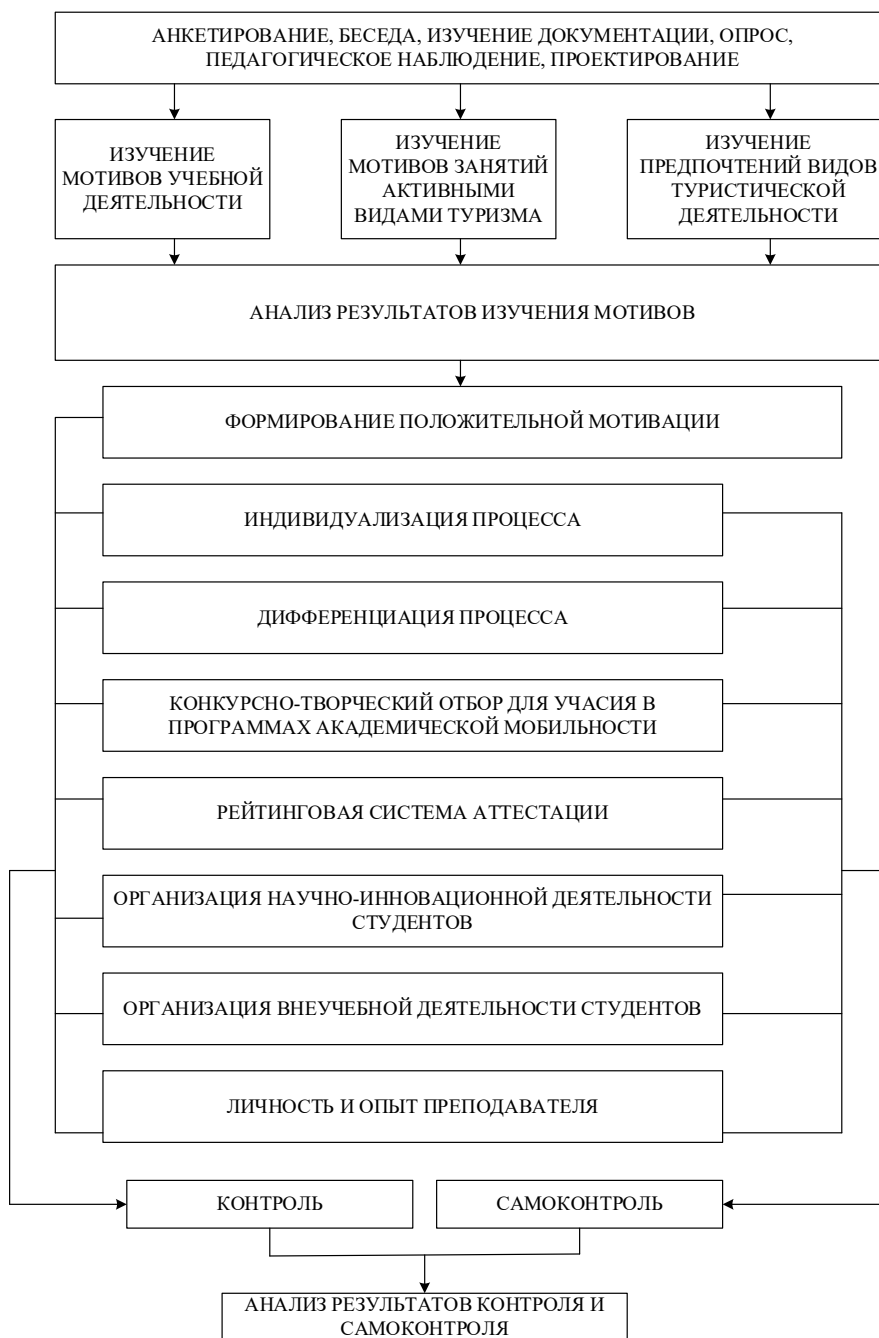


Рисунок 1. Схема изучения мотивации и формирования положительного отношения студентов к образовательному процессу в условиях включения в процесс физического воспитания в вузе элементов туристической направленности

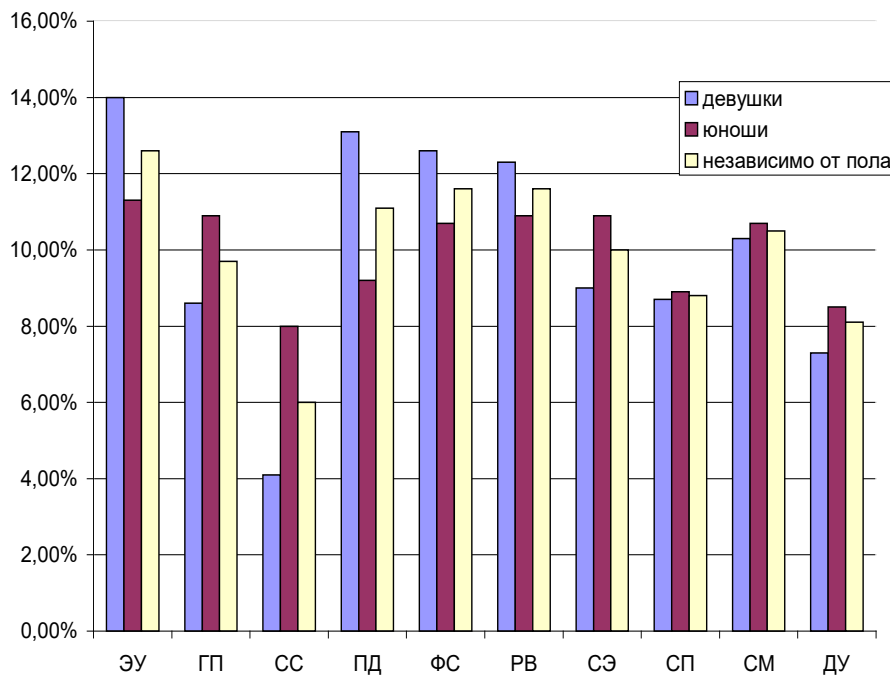


Рисунок 2. Выбор студентами I курса мотивов занятий активными видами туристической деятельности в процессе учебной и внеучебной деятельности, %

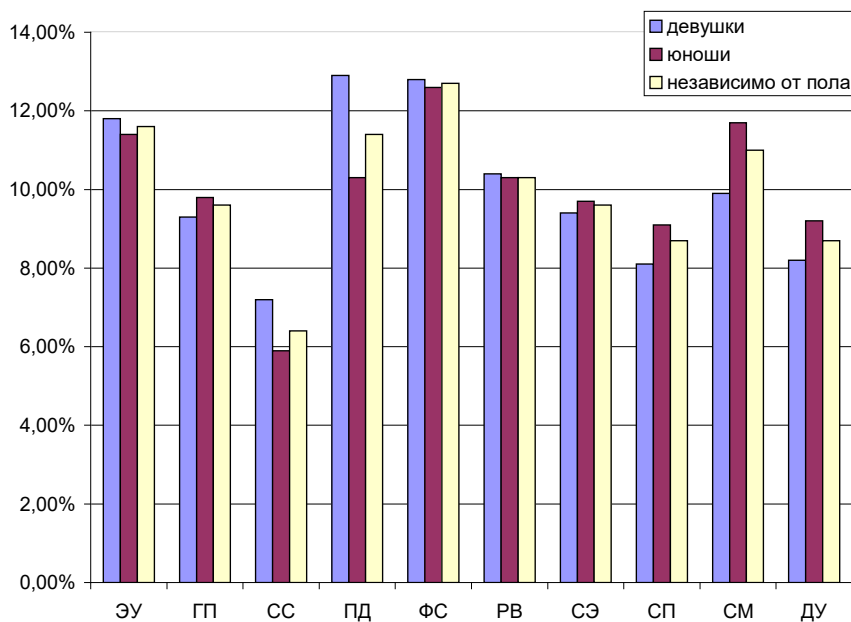


Рисунок 3. Выбор студентами II курса мотивов занятий активными видами туристической деятельности в процессе учебной и внеучебной деятельности, %

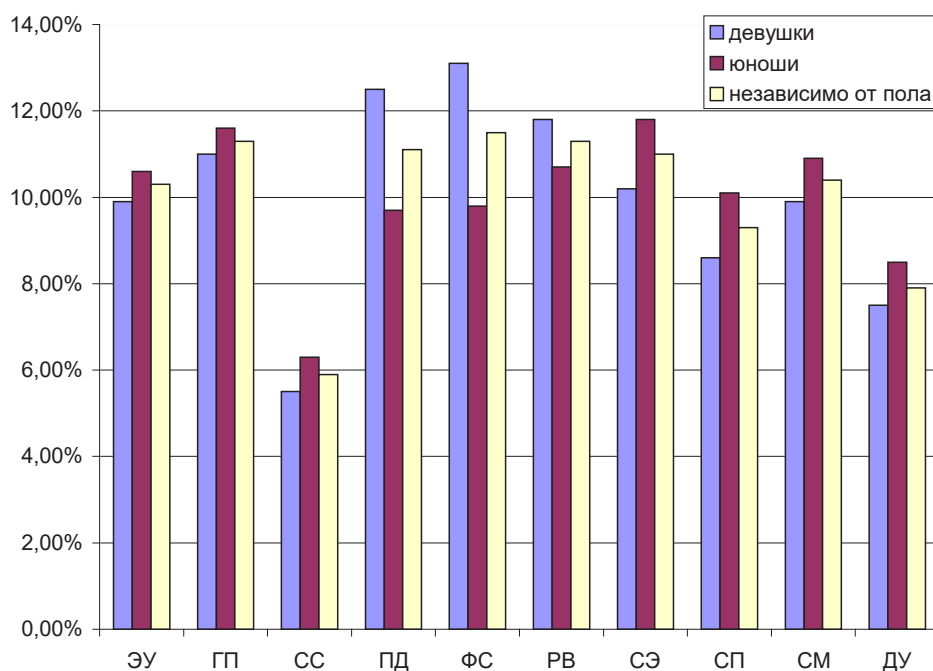


Рисунок 4. Выбор студентами III курса мотивов занятий активными видами туристической деятельности в процессе учебной и внеучебной деятельности, %

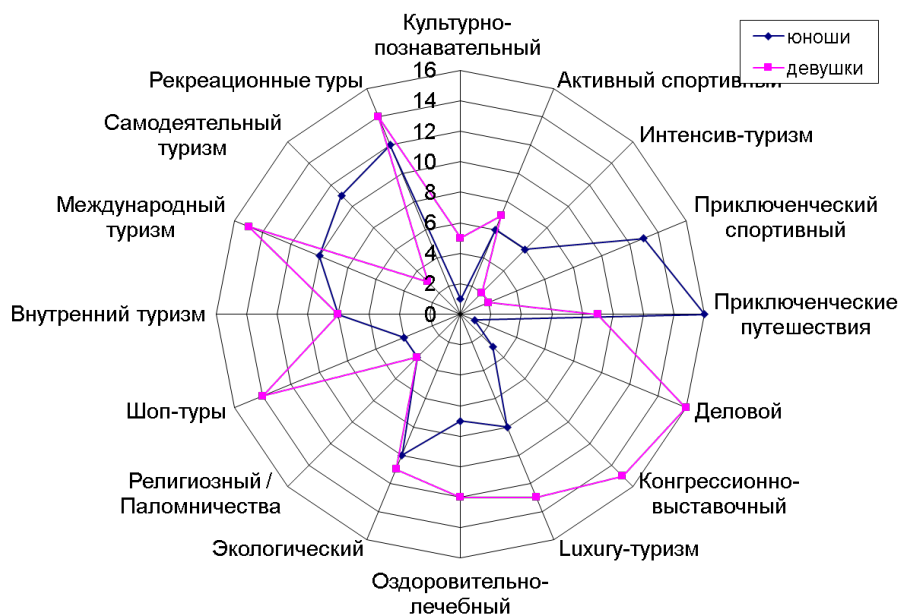


Рисунок 5. Ранжирование видов туристической деятельности обучающимися I курса



Рисунок 6. Ранжирование видов туристической деятельности обучающимися II курса



Рисунок 7. Ранжирование видов туристической деятельности обучающимися III курса

УДК 02:378

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-240-246

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ ВЫСШЕГО БИБЛИОТЕЧНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Матвеева Ирина Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент, заместитель директора Института медиа и социально-гуманитарных наук, Южно-Уральский государственный университет (г. Челябинск, РФ). E-mail: mir2106@mail.ru

Порошина Анастасия Ивановна, кандидат филологических наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности, Челябинский государственный институт культуры (г. Челябинск, РФ). E-mail: marta_sneg@mail.ru

В связи с актуальными аспектами трансформации роли библиотеки в обществе, ее миссии и, соответственно, вопросов подготовки библиотечных специалистов в статье рассматривается роль филологического компонента в современном высшем библиотечно-информационном образовании. На протяжении истории развития профессионального библиотечного образования филологическая его наполненность ослабевала, утрачивались отдельные дисциплины и целые их циклы. И тем не менее значимость освоения филологических дисциплин для профессиональной деятельности будущих библиотекарей сегодня достаточно высока. Библиотека сохраняет свой статус института социальной коммуникации, поэтому для библиотечных специалистов значима тенденция гуманитаризации высшего образования, связанная как раз с развитием коммуникационных умений и навыков. Для того чтобы выявить филологический компонент в содержании библиотечно-информационного образования, проанализирован состав универсальных и общепрофессиональных компетенций, заявленных в федеральном государственном образовательном стандарте (поколения 3++), выявлены компетенции, формирование которых связано с освоением филологических дисциплин. На примере учебного плана по направлению 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность», реализуемого в Челябинском государственном институте культуры, рассмотрено, в рамках освоения каких дисциплин реализуется формирование этих компетенций. Представлены объем и содержание основных филологических дисциплин данного направления: «Русский язык и культура речи» и «Теория и история литературы».

Ключевые слова: библиотечное образование, филологический компонент, компетентностный подход, универсальная компетенция, общепрофессиональная компетенция, гуманитарные дисциплины.

PHILOLOGICAL COMPONENT OF LIBRARY HIGHER EDUCATION

Matveeva Irina Yurievna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Deputy Director of Institute of Media, Social Sciences and Humanities, South Ural State University (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: mir2106@mail.ru

Poroshina Anastasiya Ivanovna, PhD in Philology, Associate Professor of Library Information Activities Department, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: marta_sneg@mail.ru

The article deals with the role of philological component in modern library information higher education in the context of actual aspects in transformation of library's role in the society, its mission and, correspondingly, issues of preparing the librarians. The library transforms into information or socio-cultural center. To a smaller extent, it appears as a center of book culture, communication skills come out to the foreground. Nevertheless,

while positioning itself as a social communication center, the library inevitably comes to necessity to keep and support traditions of working with books. The philological component of higher library education is, first of all, oriented at these traditions; it builds the basis of library activities. Throughout the development of professional library education its philological content has been shrinking, particular subject areas and their whole complexes have ceased. Still, the significance of philological subject areas for professional activities of future librarians is rather high today. The library keeps its status of social communication institute, thus tendency to humanitarization of higher education related to communication skills development is important for librarians. To determine philological component in the content of library information education the authors have analyzed the structure of universal and general professional competencies declared in the Federal State Educational Standard (generation 3++), found out competencies that rely on studying the philological subject areas. By the example of curriculum 51.03.06 *Library Information Activities* implemented in the Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts the article points out within which subject areas these competencies are formed. Volume and content of basic philological subjects *Russian Language and Culture of Speech* and *Theory and History of Literature* are submitted.

Keywords: library education, philological component, competency-based approach, universal competency, general professional competency, humanitarian subjects.

В современных условиях предметом многочисленных дискуссий является как содержание, так и организация библиотечного образования. Связано это с трансформацией роли библиотек и с неизбежной цифровизацией во всех сферах жизни современного информационного общества. Но, стремясь угнаться за соответствием технологическим требованиям и высоким уровнем цифровизации в остальных сферах жизнедеятельности человека, не утрачиваем ли мы гуманитарный компонент, имманентно присущий библиотечной сфере на протяжении всего ее существования? И какова его доля в современном библиотечно-информационном образовании?

Наиболее остро вопрос о цифровизации встал перед библиотеками в условиях пандемии в 2020 году. Резко изменившиеся условия деятельности привели к появлению исследований, в том числе и о соотношении гуманитарного компонента библиотечно-информационной деятельности и высшего профессионального библиотечного образования, с одной стороны, и технократической составляющей – с другой. Этот вопрос подробно рассмотрела в своей статье Н. И. Гендина, отметив разрыв между традициями библиотечно-библиографической теории с практикой создания электронно-информационных ресурсов [3].

В дискуссии о высшем профессиональном образовании многие исследователи отмечают

значимую роль филологического компонента безотносительно того, входят ли его компетенции в квалификационные требования по должностям и специальностям. Дисциплины филологического цикла вписаны в учебный план различных специальностей и направлений, исследователи отмечают, что это должна быть выстроенная система непрерывного филологического образования. Ее значимость в том, что филологическое образование способствует ликвидации вторичной безграмотности – повышает способность к критическому осмыслению и созданию текстов [10].

Исследователи филологического компонента в неязыковых вузах (например, Н. Н. Сергеева) выделяют следующие принципы филологического образования: гуманизации, фундаментализации и системности [10]. Одной из актуальных тенденций в высшем образовании является также гуманитаризация, непосредственно связанная с развитием коммуникационных навыков, необходимых представителям любых профессиональных направлений, и особенно – библиотечных, так как библиотека является значимым институтом социальной коммуникации. Гуманитарный аспект находится в тесной связи с ценностным, так как влияет на формирование духовного и культурного мира современного человека, его личностных качеств и развитие творческого потенциала. Современная библиотека является центром, транслирующим и сберегающим культурные ценности,

и с этой позиции ценностный аспект гуманитаризации высшего профессионального образования непосредственно связан с библиотечной деятельностью. «В цифровом веке способность библиотеки быть не просто культурным центром, но и транслятором, а иногда и генератором, идей гуманизма приобретает особое значение» [1].

Филология является интегративным научным знанием, включающим разные науки и их комплексы. Е. В. Кишина отмечает, что объектом исследования филологии является текст, все современные филологические науки также имеют дело с текстом, устным или письменным, печатным или виртуальным [5]. Она подчеркивает, что объектом изучения филологов являются все тексты, независимо от их культурного статуса, качества, письменного или устного характера.

А. Силуанова [11] представляет следующую структуру филологического знания: *классическая филология* изучает литературное наследие Греции и Рима. *Коммуникативистика* акцентирует внимание на проблемах информационного обмена. *Общее языкознание* исследует языковые закономерности. *Прикладная лингвистика* анализирует современные проблемы языка. *Литературоведение* направлено на анализ и изучение художественных произведений, оно выявляет связи между литературным наследием разных стран и народов, выделяет творческие приемы конкретного автора. *Текстология* изучает тексты произведений, восстанавливает и интерпретирует древние рукописи. *Фольклористика* изучает движение художественной системы во времени в национальном преломлении, развиваясь на пересечении литературоведения, музыки и этнолингвистики. *Перевод произведений зарубежной художественной литературы* обеспечивает знакомство с ними иноязычного читателя. Каждый из перечисленных разделов филологии имеет свои сферы практической деятельности и соответствующие образовательные программы в средних и высших профессиональных образовательных организациях.

Выделим те филологические компоненты, которые в наибольшей степени востребованы в деятельности общедоступных (публичных) библиотек:

1) коммуникативистика используется в изучении библиотеки как коммуникативного соци-

ального института и особенностей проявления ее коммуникативной функции, применяется в организации процессов внешней и внутренней коммуникации библиотечных организаций;

2) литературоведение используется для ориентации библиотекаря в исторических и современных литературных процессах, востребовано для экспертизы документа и выработки рекомендаций для читателей;

3) фольклористика важна для ориентации в документном потоке фольклора народов России и мира, идентификации специфики регионального фольклора при реализации библиотеками краеведческой деятельности.

Филологическая подготовка библиотекарей: требования федерального государственного образовательного стандарта и Примерной основной образовательной программы

В последние десятилетия активно идет процесс реформирования высшего профессионального образования. Одним из базовых его принципов является компетентностный подход, речь идет не о формальной замене системы знаний, умений и навыков, на которой работала система ВПО до стандартов третьего поколения. В действующих федеральных образовательных стандартах (поколения 3++) [6; 7] компетенции заявлены как результаты обучения и планируемые результаты освоения образовательной программы. Проанализируем их состав в бакалавриате и магистратуре на предмет связанности предлагаемых компетенций с филологическим направлением.

51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность»

Среди обязательных универсальных компетенций имеется УК-4, содержание которой можно связать с коммуникативистикой. Как правило, эти компетенции обеспечиваются непрофессиональными дисциплинами обязательной части общегуманитарного характера: «Русский язык и культура речи», «Иностранный язык», «Педагогика», «Психология» и др.

Среди обязательных общепрофессиональных компетенций к филологической может быть отнесена компетенция ОПК-2. Это литературоведче-

ская компетенция, которая должна формироваться образовательной программой любого вуза у будущих специалистов любого библиотечного профиля. В учебных планах вузов культуры и искусства в доперестроечный период литературоведческим дисциплинам уделялось большое внимание: студенты изучали «Введение в литературоведение», отечественную и зарубежную литературу всех периодов, детскую литературу, литературу народов СССР (позже СНГ) и т. д. Затем объем литературоведческой подготовки библиотекарей снижался. В образовательном стандарте первого поколения литературу (видимо, ошибочно) не включили в список обязательных дисциплин для подготовки библиотечных специалистов. В стандартах третьего поколения литература возвращена, на сегодняшний момент в Примерной основной образовательной программе [8] она представлена рекомендуемыми дисциплинами «Русская литература» и «Зарубежная литература», общим объемом 16 зачетных единиц, что соответствует примерно 252 аудиторным часам. Это небольшой объем на изучение мировой истории литературы, и отсутствие литературоведческих дисциплин тоже не способствует филологической профессионализации обучающихся.

Далее следует группа обязательных профессиональных компетенций (ПКО) и рекомендуемых профессиональных компетенций (ПК). Они сгруппированы по типам задач профессиональной деятельности. Приведем здесь лишь те, которые направлены на формирование филологического аспекта:

- 1) технологический тип задач профессиональной деятельности: отсутствуют,
- 2) педагогический тип задач профессиональной деятельности: ПК-2 – готов к участию в педагогическом проектировании читательского развития личности средствами библиотечно-информационной деятельности,
- 3) организационно-управленческий тип задач профессиональной деятельности: отсутствуют,
- 4) проектный тип задач профессиональной деятельности: отсутствуют,
- 5) информационно-аналитический тип задач профессиональной деятельности: отсутствуют,

Таким образом среди профессиональных компетенций есть лишь одна, предполагающая

формирование в процессе обучения педагогическо-филологической компетентности: для обеспечения читательского развития личности библиотекаря необходимо хорошо ориентироваться в художественной и отраслевой литературе, используя которую с помощью педагогического инструментария можно развивать и совершенствовать читательскую компетентность конкретного пользователя или отдельных социальных групп.

Компетентностному подходу должна подчиняться логика учебного плана. В примерной основной образовательной программе по направлению 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» включены следующие филологические дисциплины и дисциплины с выраженным филологическим профилем: «Иностранный язык», «Русская литература», «Зарубежная литература», «Русский язык и культура речи», «Библиотека в системе социальных коммуникаций», «Книговедение», «Отраслевые информационные ресурсы».

51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность»

Как и в случае с бакалавриатом, в перечне универсальных компетенций имеется УК-4, направленная на формирование коммуникационной компетентности и обеспечиваемая дисциплиной «Деловой иностранный язык».

Общепрофессиональные компетенции состоят всего из трех компетенций, и ни одна из них не содержит в себе филологического компонента. В обязательных и рекомендованных профессиональных компетенциях имеются указания на филологическую направленность подготовки. Рассмотрим их по типам задач профессиональной деятельности:

- 1) научно-исследовательский тип задач профессиональной деятельности: ПК-1 – готов к развитию организационной культуры и корпоративных коммуникаций в библиотечно-информационной сфере;
- 2) технологический тип задач профессиональной деятельности: ПК-2 – готов к системному анализу, информационной диагностике, мониторингу и экспертной оценке информационных ресурсов общества;
- 3) информационно-аналитический тип задач профессиональной деятельности: ПКО-7 – готов

к экспертной оценке информационных ресурсов, продуктов и услуг в целях содействия принятию обоснованных решений в научной, образовательной и производственной деятельности; ПК-5 – готов к экспертной оценке и формированию информационных ресурсов [6].

В данных компетенциях присутствуют коммуникативный и экспертный (связанный в том числе с художественной литературой) аспекты. Они же наблюдаются в рекомендуемых дисциплинах Примерной основной образовательной программы по направлению подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность» [9]: «Мировые информационные ресурсы и сети», «Информационное обеспечение профессиональных коммуникаций», «Деловой иностранный язык». Обращаем внимание на отсутствие какого-либо литературного контента. Таким образом заметна динамика от филологических компетенций в педагогическом аспекте бакалавриата к коммуникативной и экспертной составляющим магистерской подготовки.

В учебном плане бакалавриата Челябинского государственного института культуры по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» филологический компонент представлен следующими дисциплинами: «Русский язык и культура речи» в объеме 144 часа (первый курс, 1-й и 2-й семестры) и «Теория и история литературы» в объеме 648 часов (в каждом семестре – новый раздел дисциплины). «Русский язык и культура речи» – дисциплина, прежде всего решающая коммуникационные задачи, готовящая будущих специалистов к успешной профессиональной коммуникации.

Литературоведческая составляющая учебного процесса четко структурирована и отражает всю историю развития мировой художественной литературы – отечественной и зарубежной, а также базовые знания о литературоведческом инструментарии. Отдельным разделом в этой дисциплине выделена история детской литературы, что немаловажно при подготовке специалистов, потенциально способных работать и в детских библиотеках. Говоря о литературе для детей и подростков, мы обращаем особое внимание на развитие навыков экспертирования и оценивания

литературных произведений. Также выделяется раздел «Современный литературный процесс», в рамках которого студенты узнают не только о произведениях, уже написанных, но и о тенденциях развития современной художественной литературы, что опять же способствует развитию навыков экспертирования и оценивания литературных произведений.

Одним из объектов, определяемых исследователями как профессиональный идеал, для современного студента является чтение. Особенно это актуально для будущего библиотекаря, который должен быть активным квалифицированным читателем. «Широкие читательские интересы, хороший литературный вкус, знание литературы и библиографии – это основные характеристики будущего специалиста библиотечной сферы» [2].

К близким по сути филологическому направлению можно отнести также дисциплины, связанные с изучением разных аспектов чтения: «Социально-культурные практики чтения и его развития», «Библиотерапия», «Литературное и читательское развитие личности в условиях библиотек», «Социология и психология детско-юношеского чтения». О том, как значимо сочетание филологического и книговедческого подходов в подготовке библиотекарей, в частности детских библиотек, пишет О. Т. Грудинина [4].

Обобщая все вышесказанное, следует констатировать, что филологию и библиотековедение роднит общность предмета, это проявляется и в практической деятельности этих отраслей. Библиотечное дело заимствует филологические технологии и процессы для выстраивания коммуникационной деятельности библиотеки, экспертизы документного потока и массива, продвижения книги и чтения, развития читательской компетентности своих пользователей, повышения качества рекомендательной библиографии и т. д.

Однако усиливающаяся интеграция филологии и библиотечного дела не нашла должного отражения в нормативном обеспечении библиотечных должностей и высшего образования. В библиотечных Примерных основных образовательных программах используется технологический подход, а филологические виды деятельности и компетенции представлены фрагментарно.

Между тем, последние составляют не только основу общекультурной компетентности библиотечного специалиста, но и должны быть отражены в профессионально ориентированных модулях и дисциплинах образовательных программ вузов. Это позволит готовить компетентных специалистов, готовых к развитию библиотеки как информационного центра и обеспечивающих высокое качество аналитических продуктов и услуг.

В контексте трансформации современного высшего профессионального библиотечно-информационного образования необходимо учитывать не только технологические аспекты профессиональной деятельности, но уделять особое внимание филологическому компоненту образования как гуманитарному и ценностному фундаменту профессионального становления специалиста.

Литература

1. Бекетова Н. А. Современные требования общества к библиотечно-информационному образованию // Пятнадцатые Денисьевские чтения: материалы Международной научно-практической конференции по библиотековедению, библиографоведению и проблемам библиотечно-информационной деятельности. – Орел: Орловский государственный институт культуры, 2019. – С. 121–122.
2. Бородина С. Д., Маслова Ю. В. Формирование профессионального идеала при подготовке библиотекарей // Труды ГПНТБ СО РАН. – 2020. – № 2 (6). – С. 69–74.
3. Гендина Н. И. Цифровизация библиотечно-информационной деятельности и библиотечного образования: технократические и гуманитарные компоненты // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 52. – С. 170–181.
4. Грудина О. Т. Опыт книговедческой подготовки библиотекарей детских библиотек // Детская литература в контексте XXI века: сохранение традиций и тенденции развития: сборник статей. – Киров, 2020. – С. 167–174.
5. Кишина Е. В. Основы филологии [Электронный ресурс]: тексто-графический электронный учебно-методический комплекс / Е. В. Кишина, А. В. Замилова; Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования «Кемеровский гос. ун-т» (КемГУ), Каф. рус. яз. – Кемерово: КемГУ, 2013. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM); 12 см.
6. Приказ Министерства образования и науки РФ № 1188 от 06.12.2017 г. «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования – магистратура по направлению подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность»» [Электронный ресурс]. – URL: <http://fgosvo.ru/fgosvo/152/150/25/124> (дата обращения: 20.09.2022).
7. Приказ Министерства образования и науки РФ № 1182 от 06.12.2017 г. «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 51.03.06 Библиотечно-информационная деятельность» [Электронный ресурс]. – URL: <http://fgosvo.ru/fgosvo/151/150/24/101> (дата обращения: 20.09.2022).
8. Примерная основная образовательная программа. Направление подготовки (специальность): 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность». Уровень высшего образования: бакалавриат: проект [Электронный ресурс] / Федеральное учебно-методическое объединение в системе высшего образования по УГСН «Культуроведение и социокультурные проекты». – URL: <https://fgosvo.ru/fgosvo/index/19/101> (дата обращения: 20.09.2022).
9. Примерная основная образовательная программа. Направление подготовки (специальность): 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность». Уровень высшего образования: магистратура: проект [Электронный ресурс] / Федеральное учебно-методическое объединение в системе высшего образования по УГСН «Культуроведение и социокультурные проекты». – URL: <https://fgosvo.ru/fgosvo/index/22/124> (дата обращения: 20.09.2022).
10. Сергеева Н. Н., Митрофанова К. А. Проблема филологического образования в неязыковых вузах [Электронный ресурс] // Педагогическое образование в России. – 2013. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-filologicheskogo-obrazovaniya-v-neyazykovyh-vuzah> (дата обращения: 20.09.2022).
11. Силуянова А. Что такое филология? [Электронный ресурс]. – URL: <https://foxtime.ru/news-view/chto-takoe-filologiya> (дата обращения: 20.09.2022).

References

1. Beketova N.A. Sovremennye trebovaniya obschestva k bibliotечно-informatsionnoy obrazovaniyu [Society's modern requirements to library-information education]. *Pyatnadsatye Denisyevskie chteniya: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii po bibliotekovedeniyu, bibliografovedeniyu i problemam bibliotечно-informatsionnoy deyatel'nosti* [15th Denisov's Readings. Materials of international scientific and practical conference on library sciences, bibliography and issues of library-information activities]. Orel, Orel State Institute of Culture Publ., 2019, pp. 121-122. (In Russ.).
2. Borodina S.D., Maslova Yu.V. Formirovanie professionalnogo ideala pri podgotovke bibliotekarey [Building up a professional icon at librarian's upbringing]. *Trudy GPNTB SO RAN* [Collection of Studies by GPNTB, committee of Russian Academy of Science], 2020, no. 2 (6), pp. 69-74. (In Russ.).
3. Gendina N.I. Tsifrovizatsiya bibliotечно-informatsionnoy deyatel'nosti i bibliotечноgo obrazovaniya: tekhnokraticheskie i gumanitarnye komponenty [Digitalizing of library-information activities and librarians' education: technocratic and humanitarian components]. *Vestnik of Kemerovo State University of Culture and Arts* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2020, no. 52, pp. 170-181. (In Russ.).
4. Grudinina O.T. Opyt knigovedcheskoy podgotovki bibliotekarey detskikh bibliotek [Experience of bibliological training for librarians from children's libraries]. *Deitskaya literatura v kontekste XXI veka: sokhranenie traditsiy i tendentsii razvitiya: sbornik statey* [Children's literature in the context of XXI century: keeping traditions and trends in development. Collection of articles]. Kirov, 2020, pp. 167-174. (In Russ.).
5. Kishina E.V., Zamilova A.V. *Osnovy filologii: tekstograficheskiy elektronnyy uchebno-metodicheskiy kompleks* [Philological Basis. Textual and graphical electronic academic and methodological complex]. Kemerovo, KemGU Publ., 2013, 1 electr. opt. disk (CD-ROM); 12 cm. (In Russ.).
6. *Prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki RF № 1188 ot 06.12.2017 g. "Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego obrazovaniya – magistratura po napravleniyu podgotovki 51.04.06 Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost"* [Decree of the RF Ministry of Education and Science No. 1188 dd. December 06, 2017 'Of adoption of Federal State Educational Standard of Higher Education – Magistracy' program majoring in 51.04.06 Library-Information Activities']. (In Russ.). Available at: <http://fgosvo.ru/fgosvo/152/150/25/124> (accessed 20.09.2022).
7. *Prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki RF № 1182 ot 06.12.2017 g. "Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego obrazovaniya – bakalavriat po napravleniyu podgotovki 51.03.06 Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost"* [Decree of the RF Ministry of Education and Science No. 1182 dd. December 06, 2017 'Of adoption of Federal State Educational Standard of Higher Education – Bachelors' program majoring in 51.03.06 Library-Information Activities']. (In Russ.). Available at: <http://fgosvo.ru/fgosvo/151/150/24/101> (accessed 20.09.2022).
8. *Primernaya osnovnaya obrazovatel'naya programma. Napravlenie podgotovki (spetsial'nost'): 51.03.06 «Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost'». Uroven' vysshego obrazovaniya: bakalavriat: proekt. Federal'noe uchebno-metodicheskoe ob'edinenie v sisteme vysshego obrazovaniya po UGSN «Kul'turovedenie i sotsiokul'turnye proekty»* [Model basic educational program majoring in (qualification) 51.03.06 'Library-Information Activities'. Level of higher education Bachelor: project. Federal educational and methodological association in the system of higher education by UGSN 'Culture studies and sociocultural projects']. (In Russ.). Available at: <https://fgosvo.ru/fgosvo/index/19/101> (accessed 20.09.2022).
9. *Primernaya osnovnaya obrazovatel'naya programma. Napravlenie podgotovki (spetsial'nost'): 51.04.06 «Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost'». Uroven' vysshego obrazovaniya: magistratura: proekt. Federal'noe uchebno-metodicheskoe ob'edinenie v sisteme vysshego obrazovaniya po UGSN «Kul'turovedenie i sotsiokul'turnye proekty»* [Model basic educational program majoring in (qualification) 51.04.06 'Library-Information Activities'. Level of higher education Master: project. Federal educational and methodological association in the system of higher education by UGSN 'Culture studies and sociocultural projects']. (In Russ.). Available at: <https://fgosvo.ru/fgosvo/index/22/124> (accessed 20.09.2022).
10. Sergeeva N.N., Mitrofanova K.A. Problema filologicheskogo obrazovaniya v neyazykovykh vuzakh [Problems of philological educational in non-linguistic universities]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii* [Pedagogical Education in Russia], 2013, no. 3. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-filologicheskogo-obrazovaniya-v-neyazykovykh-vuzakh> (accessed 20.09.2022).
11. Siluyanova A. *Shto takoe filologiya?* [What's philology?]. (In Russ.). Available at: <https://foxtime.ru/news-view/chto-takoe-filologiya> (accessed 20.09.2022).

УДК 378.147.88

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-247-258

ОРГАНИЗАЦИОННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ЭФФЕКТИВНОГО ВОСПИТАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛИСТА

Мирная Раушания Рафисовна, доцент кафедры музыкального искусства, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: Rushanka13@gmail.com

Эстрадно-джазовая вокальная педагогика предполагает широкий охват граней и сторон обучения, начиная от физиологических процессов до художественных аспектов интерпретации песен множества жанров и стилей, относящихся к различным историческим эпохам, и несет в себе актуальную потребность воспитания первоклассного музыканта, творческой личности с высоким уровнем исполнительской культуры.

В статье рассмотрены организационно-педагогические условия эффективного воспитания исполнительской культуры эстрадно-джазового вокалиста. Основные из них – это актуализация опыта обучающегося, соответствие используемых методик и технологий обучения индивидуальным особенностям обучающегося – индивидуальная траектория развития, диверсификация уровней сопровождения образовательного процесса (индивидуальный, дифференцированный и интегративный подходы) и разнообразие исполнительской практики. В соответствии с уровнем актуализации опыта обучающегося рассмотрены следующие педагогические технологии: информационно-коммуникационные, здоровьесберегающие, технология творческого поиска, научно-исследовательские, модульные, музыкально-стилевая, личного портфолио обучающегося. В качестве компонентов индивидуального образовательного маршрута выделяются такие, как целевой, содержательный, технологический, диагностический и результативный компонент.

Методологическую основу исследования составили теоретические методы (анализ, обобщение, конкретизация) и эмпирические методы (изучение и обобщение опыта). К используемым материалам исследования относятся документы основной профессиональной образовательной программы 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады» (профиль «Эстрадно-джазовое пение»): учебный план, рабочие программы дисциплин, программы практик.

Ключевые слова: организационно-педагогические условия, педагогический процесс, исполнительская культура, эстрадно-джазовый вокалист, педагогические технологии.

ORGANIZATIONAL AND PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR EFFECTIVE EDUCATION OF THE PERFORMING CULTURE OF A POP-JAZZ VOCALIST

Mirnaya Raushaniya Rafisovna, Associate Professor of Department of Musical Art, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: Rushanka13@gmail.com

Pop-jazz vocal pedagogy covers a wide range of aspects of learning, ranging from physiological processes to artistic aspects of the interpretation of songs of many genres and styles belonging to various historical epochs, and carries the urgent need to educate a high-class performer, a creative unit with a high level of performing culture.

The article considers the organizational and pedagogical conditions for the effective education of the performing culture of a pop-jazz vocalist. Among the main organizational and pedagogical conditions of

this process are mentioned: actualization of the student's experience, compliance of the teaching methods and technologies used with the individual characteristics of the student: individual development trajectory, diversification of the levels of support of the educational process: individual, differentiated and integrative approaches and a variety of performing practices. In accordance with the level of actualization of the student's experience, pedagogical technologies are considered: information and communication, health-saving, technology of creative search, research, modular, music-style, personal portfolio of the student. The following components are distinguished as components of an individual educational route: a target component, a content component, a technological component, a diagnostic component, and an effective component.

The methodological basis of the study consisted of: theoretical methods (analysis, generalization, concretization), empirical methods (study and generalization of experience), the research materials used include documents of the main professional educational program 53.03.01 *Musical Art of Variety* (profile *Pop-jazz Singing*): curriculum, work programs of disciplines, practice programs.

Keywords: organizational and pedagogical conditions, pedagogical process, performing culture, pop-jazz vocalist, pedagogical technologies.

Современная эстрада является музыкальным феноменом, привлекательным для молодых слушателей «экспрессивностью, движением и ритмом, эффектностью и блеском сценической формы, в котором сочетаются доступность, простота содержания и яркость эмоционального строя эстрадного номера» [8, с. 96]. Популярность данного массового музыкального жанра характеризуется «доступностью стилистики через опору на интонационные, образные, структурные стереотипы, тиражированностью приемов», что вызывает положительные эмоциональные реакции у слушателей через легкость восприятия и преобладание развлекательной и гедонистической функций [3, с. 3].

Эстрадно-джазовый вокалист исполняет разнообразный репертуар, определяющий приверженность к исполнительской стилистике произведений (джазовая, блюзовая, интерпретация фольклорных композиций – фолк ривайвл, авторские и бардовские песни, рок-музыка, шансон, электронная вокальная музыка и т. д.), и отличается поиском оригинальной исполнительской манеры и сценического образа. Характер звучания голоса многолик, он варьируется в зависимости от выбора вокального стиля, манеры исполнения и использования вокальных приемов (от сиплого, рычащего до чистого и нейтрального). Основой эстрадного звука является речевая позиция, которая создает условия для быстрого освоения всех техник эстрадного пения.

Эстрадное пение притягательно для молодежи и потому требует особого подхода в воспи-

тании ее исполнительской культуры, диктующей каноны, в которых передаются истинные идеалы культурных традиций. Однако некая свобода выражения лежит в основе многих эстрадных стилей, и без нее суть «эстрадности» может быть утеряна. Придерживаясь баланса традиционных и инновационных подходов в обучении эстраднему пению, определим целью исследования рассмотрение организационно-педагогических условий воспитания исполнительской культуры эстрадно-джазового вокалиста.

В музыкальном образовании «организационно-педагогические условия» необходимо рассматривать в тесной взаимосвязи с «педагогическим процессом», так как эти условия проявляются именно там и создаются с целью его оптимизации. *Педагогический процесс* есть развивающееся взаимодействие субъектов и объектов образовательной среды, которое направлено на решение образовательных, воспитательных и развивающих задач. В структуру педагогического процесса входят организационно-педагогические условия, которые помогают оптимизировать образовательную деятельность и приводят к заранее намеченному изменению состояния, преобразованию свойств и качеств обучающихся. Под организационно-педагогическими условиями в воспитании исполнительской культуры музыкантов подразумевается целенаправленно созданная среда, в которой постоянно взаимодействуют музыкально-педагогические факторы, позволяющие преподавателю успешно осуществлять образовательную и воспитательную работу. В музыкальном

образовании вопросы организационно-педагогических условий рассматривались в исследованиях Е. А. Ануфриева, Г. И. Батыршиной, Е. В. Маргатовой, Н. Х. Нургаяновой, В. П. Оснача и др.

Например, Н. Х. Нургаянова выделяет следующие организационно-педагогические условия: 1) вокальное обучение, дидактически сопровождаемое индивидуальными программами, репертуарными списками, практическими заданиями, методическими рекомендациями для аудиторной и самостоятельной работы студентов, материалами диагностики качества вокальной подготовки, техническими средствами обучения и разработкой учебно-методических комплексов дисциплин по профилю; 2) аудиторную и внеаудиторную учебную, самостоятельную, концертно-практическую деятельность, преследующую весь комплекс практических, воспитательных, образовательных и развивающих целей и по своему образу носящую интегрированный характер; 3) использование мониторинга (системной диагностики качественных и количественных характеристик эффективности развития критериальных компонентов вокально-исполнительской культуры) как средства оценки динамики формирования вокально-исполнительской культуры будущего учителя музыки [6, с. 16–17]. Автор делает акцент на образовательных ресурсах, учебной и внеучебной деятельности, а также оценке качества усвоенного материала, рассматривает установки организационной среды и ориентируется на традиционный опыт вокальной педагогики. Предложенные Н. Х. Нургаяновой педагогические условия имеют большую дидактическую силу и определяют критерии целостности вокального образования, исключая при этом поиски инновационных инструментов в креативном и нелинейном воспитании исполнителя.

Приведенные выше педагогические условия, на наш взгляд актуальны, но они не в полной мере дают представление о воспитании исполнительской культуры у современных эстрадно-джазовых вокалистов. На основе анализа практического опыта реализации образовательной программы «Эстрадно-джазовое пение» в Казанском государственном институте культуры, где студенты получают исполнительско-педагогическую квалификацию «Концертный исполнитель, артист ансамбля, преподаватель», наиболее полно рас-

крывается комплекс организационно-педагогических условий, который отражает специфику организации педагогического процесса, способствует оптимизации и интенсификации процесса воспитания исполнительской культуры вокалистов и соответствует доминирующим тенденциям современной педагогики.

Воспитание исполнительской культуры эстрадно-джазового вокалиста осуществляется, прежде всего, на основе **актуализации опыта обучающегося**, которая способствует приобретению интегративного теоретико-практического опыта личности, характеризующегося нравственно-этической и художественно-эстетической культурой, высоким мастерством в исполнительской деятельности, эмоционально-образным воплощением музыкальных произведений и способностью органичного взаимодействия со зрителем. Под актуализацией субъективного опыта обучающегося понимается деятельность педагога, которая направлена на стимулирование к применению ранее приобретенных знаний, умений, навыков в той или иной учебной ситуации. Деятельность преподавателя эстрадно-джазового вокала подразумевает учебную (контактную) работу, применение педагогических технологий и регуляцию самостоятельной деятельности студента, от которой неизбежно зависит качественное изменение исполнительской культуры, то есть это те внеучебные условия, которые раскрывают творческий потенциал студента. К современным педагогическим технологиям, применяемым в классе вокала, мы относим: информационно-коммуникационные, здоровьесберегающие, научно-исследовательские, модульные, музыкально-стилевые, а также технологии творческого поиска и личного портфолио.

В настоящее время к требованиям условий образовательной среды относятся новые педагогические инструменты – цифровые технологии, которые расширяют спектр педагогических технологий в классе современного вокала и увеличивают исследовательское поле охвата методической информации, ранее малодоступной, а также открывают новые горизонты в раскрытии сущности вокальной педагогики.

Информационно-коммуникационные технологии (ИКТ). Важнейшими современными устройствами информационно-коммуникационных

технологий являются компьютеры, телефоны, планшеты, снабженные соответствующим программным обеспечением и позволяющие расширить образовательные возможности учебных программ. Вследствие тенденций цифровизации, ИКТ активно внедряются в образование и рассматриваются как 1) средства обучения, повышающие его и эффективность; 2) инструменты обучения в качестве методов творческого развития обучающихся; 3) средства автоматизации процессов контроля и оценки; 4) средства коммуникации с целью передачи и приобретения педагогического опыта, а также ознакомления с учебной литературы; 5) средства интеллектуального досуга.

Процессы использования цифрового образовательного контента и цифровых технологий, а также дистанционного освоения образовательных программ в области вокальной педагогики в последнее время подвержены интенсификации. Это связано с цифровой трансформацией жизнедеятельности общества. Информационно-коммуникационные технологии позволяют расширить доступ к дополнительным формам освоения учебного материала, что стимулирует студента к погружению в специфику профессии. Например, в период пандемии такими формами стали доступные интерактивные вокальные марафоны, интенсивы, конференции с обратной связью, которые также раскрыли возможности освоения зарубежных вокальных методик.

Вопрос применения ИКТ да и в целом цифровизация отрасли имеет свои преимущества и недостатки: с одной стороны, открываются новые актуальные возможности, основанные на совершенствовании методов отбора и формирования содержания образования, повышения эффективности обучения за счет его индивидуализации и дифференциации, внесении актуальных изменений в сложившиеся формы обучения и т. п., с другой – ограничение живого общения и потеря коммуникативной функции; снижение практики социального взаимодействия и общения; затруднение перехода от знаковой экранной системы к системе практических действий; колоссальное увеличение объема информации и отвлечение от сути обучения; формирование шаблонного мышления и утрата творческого уникального «Я»; негативное влияние на здоровье.

Хочется отметить, что в обучении эстрадно-джазовых вокалистов информационно-ком-

муникационные технологии используются лишь как дополнительные средства в углублении теоретико-практического содержания программы. Так, с помощью ИКТ у студентов появляется возможность в изучении вокальных методик Ирины Цукановой, Шерилл Портер, Веры Фокс, Джо Эстилл, Карины Купер и др., что несомненно выводит ИКТ в ряд важнейших образовательных технологий. Помимо расширения методического содержания ИКТ применяются в освоении дисциплин «Музыкальная информатика», «Цифровые технологии в культуре и образовании», которые соответствуют тенденциям времени и направлены на расширение актуальных компетенций в музыкально-творческой среде.

Например, дисциплина «Инновационные методики работы с обучающимися» предполагает проведение семинарских занятий, где студенты на основе применения ИКТ демонстрируют передовые вокальные практики и технологии, пробуют выполнять упражнения в группах, получая при этом фундаментальные знания из различных сервисов. В изучении методики Ирины Цукановой используется видеохостинг Youtube, предоставляющий пользователям услуги показа видео (вокальный видеоблог «Уроки вокала Ирины Цукановой “Спой со мной”»: <https://youtu.be/J0VrarjLSGo>, <https://youtu.be/M21JYyBZZ4Q>, <https://youtu.be/0kIIGL-xFhY> и т. д.). Или, например, на занятиях по «Специальности» используется сайт <https://x-minus.club/>, содержащий большую коллекцию минусовых фонограмм и текстов песен, позволяющий повышать и понижать тональность, ускорять и замедлять темп песни.

Здоровьесберегающие технологии. Обучение пению – процесс достаточно трудоемкий и требующий от педагога глубоких знаний анатомии голосового аппарата и выработанной системы занятий, способствующих развитию голоса и подтвержденных качественным результатом.

Голос – музыкальный инструмент, состоящий из голосовых складок, хрящей и мышц, системы дыхания и подверженный различным профессиональным нарушениям. На характеристики голосообразования влияют органы дыхательной, нервной, сердечно-сосудистой систем, эндокринных желез и органов желудочно-кишечного тракта. Функциональные изменения голоса могут

развиваться от сильного эмоционального стресса, при психических отклонениях, в результате перенапряжений голосового аппарата в ходе продолжительного пения или неправильной вокальной установки.

Под понятием «голососбережения» понимается не только «охрана голоса» в контексте гигиенических рекомендаций, но и различные компоненты системы профилактики дисфоний [2, с. 141]. Голососбережение может напрямую зависеть от качественного использования голосового аппарата, коррекции и профилактики голосовых нарушений.

Например, к здоровьесберегающим технологиям, которые мы успешно применяем в своей практике, относим: 1) изучение дисциплины «Устройство и гигиена певческого голоса», решающей задачи формирования научных представлений о структурно-функциональной организации, работе голосового аппарата и осознанного отношения к певческому процессу, выработки установки на соблюдение правил гигиены голоса с целью сохранения творческого долголетия; 2) применение техник резонансного пения и погружение в специфику западной аутентичной вокальной педагогики, где в обучении пению акцент делается на прогреве голосового аппарата через техники тихого звука (Карина Купер) или технологии речевого пения (Сэт Риггс), в контролируемом управлении структурами голосового аппарата (Джо Эстилл), а также вокальной осознанности в контексте экстремальных техник и видов расщеплений (*согласно классификации Веры Фокс, они делятся на фальцетный механизм falsetto + fry; свистковый механизм whistle; миксование фрай и свисткового механизма fry & fryscree; грудной механизм compression; грудной, микст + интенсивное сжатие черпало-надгортанного сфинктера + тонус мышц пресса false chord; грудной механизм или фальцетный механизм + соб-заглубление rattle; грудной или фальцетный механизм + суживание черпало-надгортанного сфинктера drive; фальцетно-хрющевой гроул growl*), способствующих сбережению вокальной функции голосового аппарата, расширению вокального диапазона и укреплению профессиональных умений и навыков в целом.

Технология творческого поиска. Как педагогическая технология «творчество» проявляется

в интенсивной трудовой деятельности, состоящей в способности изменять окружающую действительность и соответствующей собственным потребностям, целям и взглядам. Творчество и поиск тесно взаимосвязаны и направлены на обогащение человека и раскрытие его универсальных возможностей. Творчество увлекательно и интересно, оно основано на свободе действий, а его суть связана с глубинной сущностью человека. Овладение полноценным процессом творчества – главный критерий духовного развития исполнителя.

Применение технологии творческого поиска в исполнительской практике открывает новые возможности, нестандартные решения, отклоняющиеся от принятых стереотипов, что способствует оригинальным исполнительским находкам и увлекательности процесса поиска музыкальных идей. В обучении эстрадно-джазового вокалиста технология творческого поиска связана прежде всего с раскрытием индивидуальности исполнителя, с подбором уникальных голосовых установок (манера, стилистика, характер подачи и т. п.), имиджа, слушательской аудитории. Творческий поиск в обучении эстрадно-джазовых вокалистов характеризуется как *воспроизводящий* (понимание и воспроизведение знаний по представленным канонам), *интерпретирующий* (выявление смысла изученного содержания, стремление применить знания в измененных условиях) и *творческий* (высокий интерес, глубокое проникновение в сущность явлений и нахождение нового способа достижения целей) [4, с. 173].

Творческий поиск тесно связан с научно-исследовательской технологией. Он также основан на мыслительных процессах в решении проблемных ситуаций, поисков способов познания и начинается с вопросов. Как я должен петь? Какой звук использовать? Какие вокальные приемы уместны? Как мое творчество воспримет слушатель? Кто я как исполнитель? Для кого я пою?

Например, творческий поиск уникальной манеры исполнения *flow* осуществляется на дисциплине «Специальность (вокал)», в рамках изучения темы «Исполнительские штрихи, поиск манеры исполнения», с помощью следующего алгоритма действий: 1) анализа отечественных и зарубежных исполнительских вокальных манер; 2) записи собственного голоса, его анализа и

осознания его уникальности; 3) практических действий под любой ритмический бит, предполагающий чтение и распевание несложного стихотворения в различных техниках и манерах, со сменой положения языка, губ, широты открытости рта, характера и эмоций.

Научно-исследовательские технологии. Применение технологии научных исследований сопровождает весь образовательный путь эстрадно-джазового вокалиста. Глубокий интерес к исследованию голоса и вокальной практики зарождается, как правило, в процессе исполнительской работы, когда тема волнует студента и связана с опытом его работы в классе. Искреннее увлечение предстоящей работой создает атмосферу творческого поиска, от того эти две технологии часто перекликаются. В практике обучения вокалистов постановка научных проблем достаточно обширна и варьируется от написания научных работ, статей, рефератов, курсовых работ до подготовки выпускной (бакалаврской) работы, где тщательно и глубоко прорабатываются вопросы эстрадно-джазовой методики, педагогики и исполнительства, включая изучение исполнительских интерпретаций и междисциплинарных основ воспитания профессионального певца. Наука способствует построению целостного взгляда на процесс пения и место исполнителя в нем.

Например, студенты профиля «Эстрадно-джазовое пение» принимают участие в исследовательских практиках в соответствии с темами выпускных квалификационных работ, сформулированных в соответствии с общей тематикой: «Воспитание пластической культуры певца в системе обучения вокалиста эстрадного отделения высшей школы», «Сравнительный анализ исполнительской джазовой манеры ведущих российских и американских вокалистов», «Формирование джазовой вокальной стилистики в искусстве ансамблевого пения» и т. д. Или, например, в рамках Недели молодежной науки «Молодежь. Наука. Культура» студенты готовят научные доклады со следующей тематикой: «Проблема подготовки начинающего эстрадно-джазового вокалиста к концертному выступлению», «Влияние джазового искусства на мировоззрение и художественные вкусы молодежи» и т. д.

Модульные технологии. Под модульным обучением понимается наличие в образовательной

программе или учебном предмете совокупности тематических блоков, близких по тематике и основанных на достижении единых педагогических целей, которые включают различные виды работ по одной обширной теме. Модуль строится на учебных и добавочных элементах, а его содержание раскрывается через блоки, которые могут варьироваться в зависимости от целей и конкретного человека.

Применяя модульные технологии в образовательной программе эстрадно-джазового вокала, мы учитываем междисциплинарность и строим программу по принципу от простого – к сложному, от теории – к практике. В структуру модульного обучения входят следующие виды работ: лекционные и практические (семинарские) занятия, индивидуальные занятия, самостоятельная работа, консультации, зачеты и экзамены, а также выполнение выпускной квалификационной работы. Среди учебных элементов модуля: введение, учебные цели и задачи, творческие задания (кейсы), упражнения, заключение, список рекомендуемой литературы, глоссарий. Эффективность применения модульного обучения основана на принципе самостоятельной работы обучающегося и формирования у него профессиональных компетенций.

Понятие «модуль», исходя из сущности обучения эстрадно-джазовому пению, можно разделить на несколько элементов: 1) модуль как часть учебной дисциплины, в его содержании одна смысловая единица. Например, в учебной дисциплине «Искусство эстрадного исполнительства» практический опыт подготовки вокалиста рассматривается по следующим уровням: начальный, базовый и продвинутый с погружением в стилистические особенности исполнительства (органику индивидуального звучания голоса, интонирование, фразировку, способы звукоизвлечения, соответствие саунда инструментальному сопровождению, вокальную импровизацию); 2) модуль как учебно-информационная единица, содержащая в пределах одной дисциплины конечные и закономерно сформированные части учебного материала. Например, дисциплина «Теория и история певческого звука» состоит из 10 крупных тем, определяющих принципы типологии певческих культур, сущность и древние формы певческого искусства, особенности

певческого искусства в отечественной традиции и т. п.; 3) модуль как междисциплинарная структура, содержащая тематики различных учебных дисциплин одной специальности. Например, междисциплинарная тематика, встречающаяся в профессиональных дисциплинах: «Устройство и гигиена певческого голоса» (строение гортани, механизм дыхания, тембр и окраска звука, строение и деятельность диафрагмы и т. п.); «Инновационные методики работы с обучающимися» (система раскрепощения гортани – основного певческого органа вокалиста по Сэту Ригтсу, методика диагностики проблем вокалистов И. Б. Бархатовой и т. п.); 4) модуль как комплекс учебных дисциплин для присвоения квалификационной характеристики. Так, в формировании профессиональной компетенции «способен демонстрировать артистизм, свободу самовыражения, исполнительскую волю, концентрацию внимания» участвуют дисциплины профессионального цикла «Специальность», «Пластическое воспитание, танец», «Техника речи», «Актёрское мастерство» и т. д.; 5) модуль как система направлений профессионального обучения. В образовательной программе среди видов и типов задач профессиональной деятельности выделяются художественно-творческий и педагогический (со своими компетенциями и дисциплинами в соответствии с видом деятельности) [1, с. 439].

Музыкально-стилевая технология. Эстрадно-джазовый жанр достаточно многолик, разнообразие музыкальных стилей в вокальной педагогике очень сложно охватить и освоить за короткое время. В учебный репертуар могут включаться музыкальные стили: блюз, джаз, рок, поп-музыка, фанк, электронная музыка, кантри, шансон и авторская песня, хип-хоп, латиноамериканская музыка, регги, рэп и т. д. Организованный подход, а именно музыкально-стилевая технология, позволяет погрузиться в стилистические разновидности эстрадной музыки и требует от исполнителя высокого профессионализма. Проблемы, связанные с анализом явлений стиля, стилиевой атрибуцией для современного исполнителя очень актуальны. Во-первых, специфика любого стиля предполагает выявление вклада, осуществленного автором, школой, эпохой, историческим периодом. Во-вторых, установление выразительных средств музыки и исполнительский акт, без

которых не мыслимы выявление стилиевой специфики и соотнесение стиля с музыкальным языком или произведением. Предпосылкой для выявления музыкального стиля является изучение языка музыкального произведения, особенностей мелодики, гармонии, формы, синтаксиса, фактуры и т. п. В использовании музыкально-стилевой технологии применяются методы слуховой экспертизы, сравнительная стилиевая характеристика, доклад-презентация современной эстрадной стилистики, семестровое изучение музыкального стиля (например, в одном семестре – рок-музыка, в другом – мюзикловая композиция, в третьем – блюз и т. д.).

Например, в дисциплине «Специальность (вокал)» предусмотрено изучение раздела «Развитие чувства стиля», основанного на слуховом анализе характера звука и фразировки, соответствующей различным стилям и жанрам вокальной музыки, а также исполнении музыкальных произведений различных стилей характерным звуком и фразировкой (от романса до рока).

Технология личного портфолио. В соответствии с ФГОС ВО по направлению подготовки «Музыкальное искусство эстрады» «электронная информационно-образовательная среда Организации должна обеспечивать формирование электронного портфолио обучающегося, в том числе сохранение его работ и оценок на эти работы» [9].

Личное (электронное) портфолио – эффективная возможность представления проделанной работы к заочной оценке личных достижений студента. Как правило, электронное портфолио вокалиста выполняет ряд функций: *диагностическая* – фиксирует профессиональный рост и изменения за период обучения, *целеполагания* – поддерживает образовательные и воспитательные цели, *мотивационная* – побуждает достигать лучших результатов, *содержательная* – раскрывает полный спектр выполняемых работ, *развивающая* – обеспечивает непрерывность образовательного процесса от года к году, *рейтинговая* – представляет диапазон навыков и умений.

Технология личного портфолио помогает решать важные педагогические задачи (поддержка и стимулирование учебной мотивации студентов; поощрение активности, самостоятельности, расширение возможностей самообучения, формирование умений планирования учебной деятельно-

сти; развитие навыков рефлексивной и оценочной деятельности и т. д.) и является современной эффективной формой оценивания. Портфолио может использоваться для презентаций личного опыта вокалиста и усилить глубину и широту взаимосвязей между другими учреждениями, например, внутри самого заведения (может использоваться научными сотрудниками по всему циклу дисциплин образовательной программы), между образовательной организацией и заказчиками-работодателями (при приеме на работу), тем самым обеспечивает укрепление общей образовательной деятельности и приверженность своей миссии.

Личное (электронное) портфолио включает в себя копии дипломов различных конкурсов, фестивалей, сертификаты прослушанных курсов и мастер-классов, благодарственные письма концертной работы, рецензии и отзывы по практикам и научным работам студента, афиши концертных выступлений и т. д. В современной образовательной среде технология электронного портфолио рассматривается как наиболее функциональный способ оценки творческой, учебной и научно-исследовательской деятельности студента, который повышает его компетентностный рост, активизирует мотивацию и оптимизирует способности самостоятельного планирования деятельности, что в целом благотворно влияет на весь образовательный процесс.

Например, личное (электронное) портфолио студентов профиля «Эстрадно-джазовое пение» выгружается в личный кабинет виртуальной обучающей среды вуза Moodle в течение всей продолжительности обучения и отслеживается преподавателем для определения рейтинговой оценки, а также для поощрений в виде повышенных стипендий, объявлений благодарностей ректора Казанского государственного института культуры и т. д.

Для приобретения личностного опыта обучающегося (когнитивного, музыкально-творческого, эстетического, эмоционально-образного и коммуникативного) в изучении музыкально-теоретических дисциплин применяются такие средства, как написание музыкальных диктантов и задач; сольфеджирование; построение гармонических последовательностей; просмотры музыкальных исторических документальных и художественных фильмов, мюзиклов, видеоклипов, концертов,

премий, творческих встреч; тематические семинары; специальные лекции; изучение основной и дополнительной литературы по курсам; в изучении профессиональных дисциплин используются такие средства, как участие в конкурсах и концертах; научные исследования; творческие эссе по изучаемым темам и их дальнейшее обсуждение; практическая подготовка (исполнительская, педагогическая и преддипломная практики); посещение мастер-классов и концертов и т. д.

Соответствие используемых методик и технологий обучения индивидуальным особенностям обучающегося – индивидуальная траектория развития. Она обеспечивает множественность вариаций при выборе целей, способов, мотивов и средств достижения развития исполнительской культуры эстрадного исполнителя. Гибкость и творчество в мышлении гарантируют движение в развитии исполнителя.

Особенностью последних десятилетий в образовании является гуманизация и индивидуализация обучения, ориентированных на саморазвитие личности обучающегося и преподавателя. Реализации задач индивидуализации способствует разработка и внедрение индивидуальных образовательных траекторий. Индивидуальная образовательная траектория – персональный путь реализации потенциала студента в образовательном процессе. Она учитывает сильные стороны, предпочтения студента и опирается на компетенции, необходимые рынку труда [5, с. 85].

Определение выбора образовательной траектории эстрадно-джазового вокалиста определяется комплексом факторов:

– во-первых, особенностями, интересами и потребностями самого обучающегося в достижении необходимого результата, этот фактор находит свое отражение в необходимом акценте воспитания исполнительской культуры, а именно в раскрытии индивидуальности исполнителя, которая подчеркивается с помощью удачного репертуара, исполнительской манеры и созданного сценического образа;

– во-вторых, профессионализмом педагога, который должен постоянно развиваться и совершенствовать методы обучения и воспитания, применять активные действенные технологии для каждого конкретного ученика и учебной ситуации;

– в-третьих, возможностями образовательной среды удовлетворить потребности обучающихся, современной материально-технической базой, учебно-методическим обеспечением, в котором содержание отвечает современным вызовам образования и несет актуальные опорные знания и способы действий, обеспечением художественно-творческой среды, способствующей развитию мотивации, заинтересованности и исполнительскому росту эстрадно-джазового исполнителя.

При подготовке индивидуального образовательного маршрута учитываются следующие критерии: уровень образования, особенности вокального развития, исполнительская зрелость, склонность к вокальной стилистике, работоспособность и темп усвоения учебного материала.

Компоненты индивидуального образовательного маршрута:

Целевой компонент включает цели и задачи вокального образования: от глобальной цели (всестороннее и гармоничное развитие личности исполнителя) до конкретных задач в формировании отдельных исполнительских качеств и элементов (выработка кантилены, четкой дикции и артикуляции, владение ровным дыханием и т. п.). Цели обучения есть идеальное предвосхищение конечных результатов исполнительской деятельности эстрадного певца. Целевые установки определяют смысл, способы организации и активизации учебно-познавательной деятельности. Целеполагание подразумевает решение трех основных групп взаимосвязанных целей: образовательных (профессиональные ЗУНы); развивающие (мышление, память, творческие способности); воспитательные (нравственность и эстетическая культура, научное мировоззрение).

Например, в основной профессиональной образовательной программе «Эстрадно-джазовое пение» обозначена крупная цель: углубленная и качественная подготовка конкурентоспособных и компетентных профессионалов, обладающих высоким уровнем общей и профессиональной культуры, фундаментальными знаниями в области музыкального искусства эстрады, способных и готовых к самостоятельной творческой и педагогической деятельности, востребованной обществом и государством. Или, например, к целям дисциплины «Основы вокальной импровизации» относятся усвоение теоретических и практиче-

ских основ джазового искусства, ознакомление с лучшими образцами вокальной импровизации знаменитых зарубежных и отечественных исполнителей.

Содержательный компонент включает обоснование структуры и содержания учебных предметов, отражает смысл обучения, устанавливает междисциплинарные и внутрипредметные связи. В обучении эстрадно-джазовому пению содержательный компонент состоит из системы основных специфических знаний и навыков (элементарных сведений о музыке, голосовом аппарате, истории эстрадно-джазовой музыки, понимании стилистических особенностей исполнительства, средствах музыкальной выразительности, использовании вокальных приемов и т. д.), опыта творческо-исполнительской деятельности (слуховые навыки – восприятие и внутрислуховое представление, звукообразование, эмоциональная выразительность исполнения и т. д.) и формировании системы ценностей, открывающих опыт эмоционально-волевого отношения к мирозданию (формирование эмоционального и интеллектуального настроения, активная жизненная позиция, содержательный вокальный репертуар и т. д.).

Технологический компонент определяет необходимость использования педагогических технологий, методов, методик и систем обучения и воспитания. Центром всей образовательной системы является *личностно ориентированная технология*, раскрывающая собственный опыт вокалиста и нацеленная на становление его личности путем организации творческой познавательной деятельности, основу данной технологии составляют индивидуализация и дифференциация обучения. Это знания, умения и навыки использования голоса как уникального исполнительского инструмента, способного будоражить души слушателей и находить положительные отклики у некоего идеального сообщества музыкантов.

Личностно ориентированная технология особенно широко представлена в дисциплине «Основы музыкальной арт-терапии», соответствующей педагогической направленности программы, где студентами применяются музыкально-терапевтические практики: ритмическая импровизация как способ психической разгрузки, вокалотерапия как метод активной музыкотерапии, певческая импровизация как источник коммуникации. Здесь также

будет уместно вспомнить использование различных технологий, которые мы привели в организационно-педагогическом условии актуализации опыта обучающегося.

Диагностический компонент определяет диагностический инструментарий оценки уровня освоения образовательной траектории, включает выявление стартовых возможностей и индивидуальных особенностей исполнителя, отслеживание динамики развития и коррекции образовательного процесса, диагностику уровня сформированности исполнительской культуры. В исследовательской практике диагностики исполнительской культуры этрадно-джазовых вокалистов в соответствии с опорой на развитие психических процессов музыкально-исполнительской деятельности используются инструменты диагностической оценки различных качеств обучающихся: тесты и опросники по методикам Г. Айзенка (определение темперамента), Г. Шмишека и Г. Леонгарда (диагностика типа акцентуации личности), В. И. Петрушина (тесты на отношение к педагогической, композиторской, музыковедческой деятельности); В. Г. Касимова (тест на отношение к исполнительской деятельности); Ч. Д. Спилбергера (опросник диагностики тревожности); Ю. А. Цагарелли (диагностика музыкальных способностей и профессионально важных качеств, формирования профессионального мастерства музыканта); методика Gold-MSI (диагностика музыкальности); диагностика Т. С. Князевой (музыкальные задачи) и т. д.

Гуманистическая направленность контрольно-оценочной деятельности и развитие способностей к самооценке и саморазвитию обеспечивают обучающимся совершенствование их учебной деятельности, углубление и усиление мотивов познания, единство основополагающих компонентов (эмоциональных реакций, реальной ситуации и общения), доминирование мотивации к самообучению, самооценке и саморазвитию студента, наличие креативной образовательной среды и самостоятельной работы.

Результативный компонент формулирует ожидаемые результаты. Предполагает достижение высоких показателей у 90 % обучающихся, сочетает контроль с самоконтролем итогов учебно-познавательной деятельности, включает объективность оценки формирования професси-

ональных компетенций, служит основанием для развития рефлексии и самоанализа участников образовательного процесса и формирует новые потребности в самосовершенствовании исполнителя и педагога.

В образовательном процессе направления «Эстрадно-джазовое пение» результативности соответствуют фонды оценочных средств рабочих программ дисциплин, в которых отражаются уровни освоения и требуемые ожидаемые результаты. Так, например, в требованиях к владению спецификой исполнения джазовых произведений на дифференцированном зачете по дисциплине «Основы джазовой импровизации» обозначены следующие уровневые результаты: базовый уровень – исполнение одного квадрата сложной вокальной импровизации, подготовленного на занятиях; средний уровень – исполнение двух джазовых стандартов с элементами импровизации, подготовленных на занятиях; высокий уровень – исполнение двух-трех джазовых стандартов с элементами импровизации, подготовленных самостоятельно.

В творческой работе (раскрытии индивидуальности исполнителя, подборе характерного репертуара и поиске сценического имиджа) используются средства совместного обсуждения и диалога, утверждения программы, манеры исполнения, костюма и сценического поведения на основе 1) принципов подбора репертуара в соответствии с возрастными особенностями, вокально-техническими возможностями исполнителя; высокой художественной ценности произведений; позитивного эмоционального настроения исполнителя (имеется ввиду жизненная позиция); доступности образного содержания музыкальных произведений; идейного и жанрового разнообразия; актуального запроса общества и жизнедеятельности (патриотические, воспитательные, военные произведения, посвященные праздничным датам); поднятия уровня исполнительского профессионального мастерства и т. д.; 2) рекомендаций по созданию картограммы исполнителя (выявление индивидуальных, личностных и профессиональных характеристик певца) и картограммы художественного персонажа исполняемого произведения; разработке и освоению индивидуальной «Я-концепции» (сущность, структура, самоустановка), включающей «фейсбилдинг» (выражение

лица, мимика, макияж, грим, волосы, прическа), кинесику (жесты, манера поведения), дизайн одежды, манеру общения, атмосферу «очарования звуком», особую энергетику и харизматичность; стрессоустойчивость и физическую самозащиту [7, с. 111–112].

Диверсификация уровней сопровождения образовательного процесса (индивидуальный, дифференцированный и интегративный подходы) обеспечивает полное воплощение целей и задач обучения эстрадных вокалистов и повышение качественных характеристик их исполнительской культуры, возможности вариативности образовательных услуг, программ, подходов, в ее основе лежит принцип структурирования системы образования.

Для достижения диверсификации уровней сопровождения и повышения степени реализации индивидуального, дифференцированного и интегративного подходов, как и соответствия применяемых методик и технологий обучения индивидуальным особенностям обучающихся, в качестве средств используется учебный материал в соответствии с уровнями подготовки обучающихся (I уровень – музыкальный колледж; II уровень – музыкальная школа; III уровень – без базового музыкального образования). Учебный материал представлен в виде теоретических и практических пособий, научной литературы, нотных и хрестоматийных изданий, учебных материалов, эффективных методик обучения, сборников вокально-тренировочных упражнений и распевок и соответствует принципу разнообразия исполнительской практики.

Принцип разнообразия исполнительской практики. Сценическое выступление обучающихся позволяет продемонстрировать владение исполнительской культурой, а также динамику развития студента. Опыт публичных выступлений есть путь к повышению самооценки исполнителя. Изучая свои ощущения от концертных выступлений (сильные и слабые стороны), исполнитель сознательно способен воспроизводить успешное состояние в последующем, подытожить достигнутое и наметить перспективы творческого роста. Для фиксации и презентации результатов деятельности в форме концертных выступлений психолого-педагогическими средствами являются активное участие в концертной и конкурсной де-

ятельности; технические зачеты и экзаменационные показы в виде сольного и ансамблевого номера, концертного блока, отделения и полноценного концерта.

Диверсификация уровней сопровождения образовательного процесса включает ведение карты достижений (индивидуального плана работы) в текущих, промежуточных и итоговых испытаниях; электронное портфолио результатов международных, всероссийских конкурсов и фестивалей; пройденные дополнительные вокальные, актерские и танцевальные курсы (в том числе онлайн); джем-сейшны в джазовых клубах; сессии в звукозаписывающих студиях; самостоятельную дополнительную работу по освоению изучаемых дисциплин с помощью информационно-коммуникативной среды и т. д.

Выводы. Реализация организационно-педагогических условий воспитания исполнительской культуры эстрадно-джазового вокалиста повышает познавательную активность и интенсифицирует мотивационно-смысловую сферу личности студента, расширяет границы и уровень амбициозности исполнителя, формирует эффективную образовательную среду, в которой учитываются источники стимулирования объектов воспитания, ориентации на конструктивные отношения, оптимальные особенности функционирования психолого-педагогических факторов, понимание поведенческих проявлений личности и т. д.

Таким образом, предложенные и реализованные организационно-педагогические условия эффективного воспитания эстрадно-джазового вокалиста органически включены в структуру факторов, процессов и явлений образовательной среды. В них отражаются основные требования организационной деятельности субъектно-объектных отношений, целенаправленно реализуемых психолого-педагогических воздействий, ориентированных на реализацию комплекса мер по достижению воспитания исполнительской культуры и способствующих повышению эффективности образовательного процесса в целом. Учитывая используемые в организационно-педагогическом процессе средства возможно отобразить и выстроить устойчивые оптимальные формы обучения, способствующие наиболее полному раскрытию индивидуальности исполнителя и повышению уровня его исполнительской культуры.

Литература

1. Голованова Ю. В. Модульность в образовании: методики, сущность, технологии [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2013. – № 12 (59). – С. 437–442. – URL: <https://moluch.ru/archive/59/8492/> (дата обращения: 06.01.2023).
2. Кустяева А. Р. Голососбережение при обучении пению студентов в вузе: современное состояние и пути внедрения в профессиональное пространство // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 3. – С. 140–147.
3. Маевская И. В. Жанрово-стилистические аспекты отечественной эстрадной песни второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов/н Д., 2020. – 28 с.
4. Михайлова А. О. Творческий поиск как ресурс управления развитием творческой активности школьников // Инновационная наука. – 2019. – № 6. – С. 171–174.
5. Никифорова Ю. О. Индивидуальная образовательная траектория как обязательный элемент деятельности вуза // Вопросы педагогики. – 2020. – № 8-2. – С. 85–88.
6. Нургаянова Н. Х. Педагогические условия формирования вокально-исполнительской культуры будущего учителя музыки: специальность 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования»: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Казань, 2010. – 22 с.
7. Петренко Е. В. Формирование сценического имиджа эстрадных певцов // Преподаватель XXI век. – 2015. – № 3–1. – С. 108–116.
8. Подпоринова Н. О. Современное вокальное эстрадное искусство в контексте российской музыкальной традиции XX века // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 1(60). – С. 94–97.
9. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады», утвержденный приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 15 июня 2017 года № 563 (ред. от 08.02.2021).

References

1. Golovanova Yu.V. Modul'nost' v obrazovanii: metodiki, sushchnost', tekhnologii [Modularity in education: methods, essence, technologies]. *Molodoy uchenyy [A young scientist]*, 2013, no. 12(59), pp. 437-442. (In Russ.). Available at: <https://moluch.ru/archive/59/8492/> (accessed 06.01.2023).
2. Kustyaeva A.R. Golososberezhenie pri obuchenii peniyu studentov v vuze: sovremennoe sostoyanie i puti vnedreniya v professional'noe prostranstvo [Voice saving when teaching students to sing at the university: the current state and ways of introducing it into the professional space]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 3, pp. 140-147. (In Russ.).
3. Maevskaya I.V. Zhanrovo-stilisticheskie aspekty otechestvennoy estradnoy pesni vtoroy poloviny XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Genre and stylistic aspects of Russian pop songs of the second half of the 20th century. Abstract of diss. of PhD Art History]. Rostov-on-Don, 2020. 28 p. (In Russ.).
4. Mikhaylova A.O. Tvorcheskiy poisk kak resurs upravleniya razvitiem tvorcheskoy aktivnosti shkol'nikov [Creative search as a resource for managing the development of schoolchildren's creative activity]. *Innovatsionnaya nauka [Innovative science]*, 2019, no. 6, pp. 171-174. (In Russ.).
5. Nikiforova Yu.O. Individual'naya obrazovatel'naya traektoriya kak obyazatel'nyy element deyatel'nosti vuza [Individual educational trajectory as an obligatory element of the activity of the university]. *Voprosy pedagogiki [Questions of Pedagogy]*, 2020, no. 8-2, pp. 85-88. (In Russ.).
6. Nurgayanova N.Kh. Pedagogicheskie usloviya formirovaniya vokal'no-ispolnitel'skoy kul'tury budushchego uchitelya muzyki: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk [Pedagogical conditions for the formation of the vocal-performing culture of the future music teacher. Abstract of diss. of PhD in Pedagogy]. Kazan, 2010. 22 p. (In Russ.).
7. Petrenko E.V. Formirovanie stsennicheskogo imidzha estradnykh pevtsov [Formation of the stage image of pop singers]. *Prepodavatel' XXI vek [Lecturer XXI century]*, 2015, no. 3-1, pp. 108-116. (In Russ.).
8. Podporinova N.O. Sovremennoe vokal'noe estradnoe iskusstvo v kontekste rossiyskoy muzykal'noy traditsii XX veka [Contemporary Vocal Variety Art in the Context of the Russian Musical Tradition of the 20th Century]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural Life of the South of Russia]*, 2016, no. 1(60), pp. 94-97. (In Russ.).
9. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya – bakalavriat po napravleniyu podgotovki 53.03.01 «Muzykal'noe iskusstvo estrady», utverzhdenyy prikazom Ministerstva obrazovaniya i nauki Rossiyskoy Federatsii ot 15 iyunya 2017 goda № 563 (red. ot 08.02.2021) [Federal state educational standard of higher education - bachelor's degree in the direction of preparation 53.03.01 "Musical Variety Art", approved by order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation of June 15, 2017 no. 563 (ed. from 08.02.2021)].* (In Russ.).

УДК 378.12

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-259-264

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК ФАКТОР ВОСПИТАНИЯ ДУХОВНОСТИ ЛИЧНОСТИ

Буратынская Светлана Вениаминовна, доцент кафедры балетмейстерского творчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: svvbur@mail.ru

Палилей Александр Васильевич, кандидат педагогических наук, профессор кафедры балетмейстерского творчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: palileyav@mail.ru

Целищева Оксана Дмитриевна, преподаватель кафедры народного танца, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: oxa_dancer@mail.ru

В статье рассматриваются вопросы духовно-нравственного воспитания личности и роли хореографического искусства в данном процессе. Раскрываются современные формообразования в различных видах искусства, в том числе и в хореографическом, как модные тенденции активного поиска реализации танцевального искусства. Приводится анализ хореографических фестивалей и конкурсов, от областных до международных, от любительских до профессиональных, от детских до взрослых, где нашествие «робототехники» в танце, абстракции, неоправданной философичности наблюдается в репертуарах творческих коллективов.

Рассматривается хореографическое искусство как средство творческой деятельности, развивающее духовные качества личности, воздействующее на внутренний мир человека, его доброжелательное отношение к лучшим национальным танцевальным традициям, которые являются живым выразительным воплощением национального миропонимания, нравственных и эстетических взглядов, составляющих особую ценность в определенный исторический период.

Определяется значимость сценических работ хореографа через понимание зрителем мастерства балетмейстера во владении пластическим языком, поскольку танец – это не только хореография, но и философия, рефлексия художественного мира. И чтобы понимать его, необходимо, прежде всего, понимать самого себя и сущность мира в целом. При расширении своего кругозора появляется вероятность уважения и понимания других культур, возможность высоко ценить и бережно относиться к своей, осмысленно оценивать огромный вклад, который привнесла своя культура в золотой фонд мирового культурного пространства.

Раскрывается роль и огромное значение танца как средства воспитания национального самосознания, которое вызывает эмоциональный отклик, связанный с преображенными с помощью его средств явлениями объективного мира.

Ключевые слова: эстетическое воспитание, духовность, балетмейстер, хореографическое искусство, межкультурный диалог, личность.

CHOREOGRAPHIC ART AS A FACTOR OF PERSONAL SPIRITUALITY EDUCATION

Buratynskaya Svetlana Veniaminovna, Associate Professor of Department of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: svvbur@mail.ru

Paliley Aleksandr Vasilyevich, PhD of Pedagogical Sciences, Professor of Department of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: palileyav@mail.ru

Tselishcheva Oksana Dmitrievna, Instructor of Department of Folk Dance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: oxa_dancer@mail.ru

The article discusses the issues of spiritual and moral education of the individual and the role of choreographic art in this process. Modern forms in various types of art, including choreography, are revealed as a fashionable trend of active search for the realization of dance art. The analysis of choreographic festivals and competitions, from regional to international, from amateur to professional, from children to adults, where the invasion of *robotics* in dance, abstraction, unjustified philosophicness is observed in the repertoire of creative teams.

Choreographic art is considered as a means of creative activity that develops spiritual qualities of a person.

The author gives an aspect of the impact of the art of choreography on the inner world of a person, his benevolent attitude to the best national dance traditions, which are a living expressive embodiment of the national worldview, moral and aesthetic views that are of particular value in a certain historical period.

The significance of the choreographer's stage works is determined through the audience's understanding of the choreographer's mastery of the plastic language, since a dancer is not only choreography, but also philosophy, reflection of the artistic world. And in order to understand it, it is necessary, first of all, to understand oneself and the essence of the world as a whole. With the expansion of one's horizons, there is a possibility of respect and understanding the other cultures, the opportunity to appreciate and take care of one's own, to appreciate the huge contribution that one's own culture has made to the golden fund of the world's cultural space.

The role and great importance of dance as a means of educating the national consciousness, which causes an emotional response associated with the phenomena of the objective world transformed by its means, is revealed.

Keywords: aesthetic education, spirituality, choreographer, choreographic art, intercultural dialogue, personality.

Мы можем точно утверждать, что испокон веков исконно русские культура и искусство, основанные на обычаях, аутентичности, преемственности, отличались своей духовностью, душевностью, возвышенностью, любовью к человеку, родине, земле, жизни.

Анализируя научные издания искусствоведов России [1; 6; 8] о творчестве ведущих художников, композиторов, хореографов, можно с уверенностью отметить, что созданные ими произведения укрепляют и развивают искусство, которое органично вошло в духовную жизнь людей. Становление и развитие творческого потенциала человека через понимание и любовь к искусству ориентируют его на совершенствование и развитие творческих способностей, что способствует развитию индивидуальной музыкальной, хореографической и другой деятельности.

Формирование духовно-нравственной культуры личности в процессе познавательной и творческой деятельности позволяет повышать уровень эстетической культуры и воспитания. Искусствовед Н. В. Соковикова в своей работе «Психология балета» указывает на то, что частью общей куль-

туры личности является эстетическая культура, которая по законам и нормам красоты и гармонии способна понимать и трансформировать действительность [8].

Подтверждением этому служит высказывание В. Г. Белинского: «Чувство изящного – есть условие человеческого достоинства... Без него, без этого чувства нет гения. Нет ума, остается один пошлый “здравый смысл”... Эстетическое чувство есть основа доброты, основа нравственности» (цит. по [8, с. 76]).

Хореографическое искусство как особый вид творческой деятельности было свободно и естественно вплетено в процесс духовной жизни людей, выполняло свои прямые художественные функции в культурном пространстве общества. Представляясь великолепным и выразительным олицетворением когнитивных особенностей национальных, нравственных и эстетических взглядов в разные периоды исторического развития, хореографическое искусство оказывало влияние на духовный мир человека, его положительное отношение к лучшим национальным традициям и общечеловеческим ценностям. Следовательно,

танец как вид искусства имеет огромное значение в сфере воспитания национального сознания и самосознания. Поэтому он вызывает эмоциональный отклик, связанный с преображенными с помощью его средств явлениями объективного мира. Подтверждением этому служат приведенные в работе В. Н. Рожкова, С. В. Буратынской [7] высказывания многих выдающихся хореографов, начиная от зарождения профессионального хореографического искусства до современности.

«Балетмейстер должен соединять совершенное знание искусства танца и пантомимы с основательными познаниями в музыке и рисовании. Изучение литературы и великих мастеров также для него весьма полезно. Балетмейстер должен иметь некоторое представление о механике и геометрии, что даст ему возможность точно и правильно построить рисунок и движение танца. ...Но знание, самое необходимое для автора театральных пьес, которое требует от него собственного внимания и от которого зависит весь эффект его работы, — это знание действительной жизни и человеческого сердца; без этого нельзя приступить ни к какой работе. ...Чтобы добиться славы, необходимо обладать известной чувствительностью души, которую все окружающее волнует, захватывает, трогает, интересует и которая живо откликается на малейшую эмоцию...»¹.

«Любой театральный танец, в том числе и классический, воздействует на зрителя лишь тогда, когда искусство танцовщика основывается на выразительном, а не механическом жесте, реалистичном, а не абстрактном движении»².

«Вместо традиционного дуализма, балет должен гармонично объединить три важнейших элемента — музыку, декорации и пластическое искусство... танец должен поддаваться осмыслению. Движения тела не должны опускаться до банальной пластики... танец обязан отражать душу»³.

¹ Карло Блазис, итальянский танцовщик, хореограф, балетный теоретик и педагог XVII века (цит. по [7, с. 12]).

² Советский артист балета, солист Большого театра, балетный педагог Николай Тарасов (цит. по [7, с. 24]).

³ Русский, позднее американский артист балета и хореограф Михаил Фокин (цит. по [7, с. 33]).

«Красота в скульптуре, живописи, поэзии и танце — это не геометрическая красота пропорций, но живое и воодушевленное ее выражение. Основное действие и весь ход театрального представления захватывают внимание только в том случае, если они даны интересно; тогда они беспокоят и волнуют наши чувства, и мы принимаем участие в судьбе действующих лиц. Главная заслуга автора заключается в умении завладеть умом и чувствами зрителя. Нашими образцами и вожатыми должны быть подлинные и душевные движения»⁴.

«Я не понимаю пустословия в искусстве... В искусстве лучше не сказать ничего, чем сказать ничего. Танцевать просто для того, чтобы танцевать, ничего этим не выразив: если не мысль, так чувства, — нет смысла! Иначе это не искусство, а пустое времяпрепровождение»⁵.

«Только бессмысленных движений и жестов не может быть и не должно быть в балете, поскольку жест и движение являются выразителями сознательных или подсознательных ощущений. Нельзя жонглировать жестом в угоду эффективности формы...»⁶.

Таким образом, ведущие балетмейстеры отмечают, что традиции танцевального искусства каждого народа являются важным компонентом духовного наследия. У народов славянского происхождения в танце обязательно должно присутствовать смысловое содержание, так как каждый эпизод, фигура танца имеют особую значимость, представляя конкретное действие.

Фестивали, конкурсы современной хореографии международного, российского уровня говорят об обратном. Танец не имеет души, живых переживаний и эмоций, трепета чувств. Он безличен и холоден. А еще зачастую агрессивен и содержательно пуст. Этому свидетельствуют мно-

⁴ Шарль Луи Монтескье, французский писатель, правовед и философ эпохи Просвещения (цит. по [7, с. 146]).

⁵ Игорь Моисеев, советский и российский артист балета, танцовщик, хореограф, педагог, основатель и балетмейстер Государственного академического ансамбля народного танца (цит. по [7, с. 151]).

⁶ К. Голейзовский, советский артист балета, балетмейстер, хореограф (цит. по [4, с. 328]).

гие комментарии известных хореографов, критиков-искусствоведов.

Так, например, в декабре 2016 года, после проведения XXIX Международного фестиваля современной хореографии IFMC в Витебске, свое мнение высказал один из членов жюри, хореограф, художественный руководитель театра современной хореографии «Киев Модерн-Балет» Радуга Поклитару: «...к сожалению, почти все конкурсные работы тяготеют к часто неоправданной многозначительности, сумраку, печали, депрессии. И очень редко современный танец дарит радость, улыбку и юмор» [6].

Мнение знаменитого хореографа поддержала Лариса Барыкина – председатель экспертного совета, член творческого союза СТД России и Союза композиторов СССР, музыкальный и театральный критик, эксперт Национальной театральной премии «Золотая маска», критик Nijinsky Dance Awards (Монако), член директората Российского отделения Всемирного танцевального альянса (WDA): «В современном танце каждый может назвать себя хореографом, в итоге индивидуальности на сцене не стало, прогрессируют некомпетентность и непрофессионализм. К сожалению, теперь стыдно быть эмоциональным, стыдно соответствовать хорошей музыке, надо быть “высокоинтеллектуальным” и говорить о каких-то глобальных страданиях и поисках» [2].

В 2016 году по завершении Открытого Российского конкурса артистов балета «Арабеск» имени Екатерины Максимовой, который проходил с 24 октября по 2 ноября на сцене Пермского театра оперы и балета, российский хореограф, солист и балетмейстер театра «Балет Евгения Панфилова», лауреат Российской национальной театральной премии «Золотая маска» Алексей Расторгуев в социальных сетях отметил, что гениальность хореографов, к сожалению, не замечена опять, а заниматься уроком каждый день не обязательно – зачем! Далее он отрицает мысль о том, что школы не нужны, вузы тем более! В конце своего выступления балетмейстер подчеркивает, что школа классического танца – основа всех видов хореографии.

Даже на основе этих трех высказываний можно сделать определенный вывод, не обяза-

тельно претендующий на итоговый. Современное танцевальное искусство претерпевает колоссальные изменения: с одной стороны, огромное влияние западной хореографической культуры в поисках инновационных хореографических форм, текстосложения, повышения уровня профессионального исполнительского мастерства, с другой – оскудение содержательности и чувственности. Все чаще танец не имеет души, он имеет только тело, зачастую идеальное, высокотехническое.

Следовательно, понятие «духовность» тесно связано с воспитанием у студентов нравственно-этических ценностей, заложенных в национальной народной культуре. Духовный мир студентов как будущих балетмейстеров заключается в своеобразном отображении интеллектуальной и духовно-нравственной жизни всего общества, со всеми его структурными элементами и социальными уровнями. Вместе с тем хореограф имеет и свой, обособленный мир, способный функционировать самостоятельно, вне зависимости от происходящего в обществе.

Формирование духовного мира студента-балетмейстера как творческой личности складывается из следующих факторов:

- характер субъектно-объектных отношений балетмейстера как личности и общества;
- социальная важность продуктивной творческой деятельности балетмейстера;
- социальная адаптация балетмейстера, способного непринужденно ориентироваться в решении творческих задач.

Таким образом, для развития духовных качеств студента-хореографа необходима ориентация на представленные ведущими балетмейстерами мира оригиналы сценического хореографического искусства. Как показывает практика, данная ориентация способствует творческой самореализации хореографов в практической деятельности, воплощая в творческие проекты идеалы бытовой жизни. Осуществляя творческо-педагогический процесс при постановке танцевального номера, балетмейстер ведет поиск таких средств, которыми можно выразить разнообразные общечеловеческие чаяния, надежды, чтобы проявить их в собственных творческих

работах. Посредством осознанного технического, физического и эмоционально-содержательного исполнения хореографического текста танцевальных композиций – образцов наследия классического, народно-сценического и современного танца – студенты приобретают необходимый сценический опыт безошибочного исполнения, с достижением желаемых результатов, к которым стремились балетмейстеры-педагоги в своих творческих работах.

Духовно-нравственный образ, имеющий важное значение для действия хореографического искусства, его эмоциональное переживание позволяют воспитать мощь духа, чувство долга и, вероятно, окажут положительное влияние на поведение поведения зрителя.

В настоящее время современными балетмейстерами подготовлено множество хореографических произведений, которые исходят из изысканий самой сути самореализации «углов души», потаенных порой от себя самого. Поэтому совершенно неслучайно в литературных источниках о хореографии есть доктрина о том, что современное хореографическое искусство – это искусство выражения языком тела и театральными средствами позитивных идей нашего времени, а также и злободневных тем.

Главный акцент в современных хореографических произведениях делается в танце на высокое исполнительское мастерство артистов-танцовщиков, правдивость воспроизведения танцевальных движений, этюдов, сцен, при этом недопустимо смешивание различных мелодий, без их жанровых, стиливых и временных оттенков.

Родник вдохновения танцовщика – его тело и наработанные индивидуально-творческие способности, но без заложенных с раннего детства жизненной позиции, мироощущения и тенденций мастерство хореографа может и не воплотиться из-за туманных представлений о предстоящей работе. В благоприятном же случае выходит потрясающая волна, которая подталкивает публику на высокую эмоциональную восприимчивость. Неиссякаемость интеллекта и его творческих феноменов являются самой основной мыслью как хореографического произведения, так и самого балетмейстера.

Следовательно, современный балетмейстер стремится к поиску всех компонентов своей хореографической работы внутри себя, в своем подсознании. Отсюда следует, что современные хореографические произведения получают свое развитие с ярким выражением темы и идеи номера, с соблюдением основных законов построения драматургического действия, а это значит, что в данном случае понимает постановку не только сам хореограф-постановщик, но и зритель. Если зритель поймет и осознать хотя бы половину представленного хореографического произведения – это уже можно считать успехом. Каждому хореографу характерен свой пластический язык. Именно он является отличительной чертой его творчества. Умение балетмейстера владеть пластическим языком определяется через понимание зрителем главной сути сценических работ хореографа. Танец не столько хореография, сколько философия художественной рефлексии мира, чтобы понимать его, необходимо, прежде всего, понимать самого себя и сущность мира в целом.

Формирование духовного прогресса личности предусматривает углубление миропонимания, восприимчивости к искусству в целом, в том числе и хореографическому. Современная хореография существует и развивается благодаря постоянному общению народов мира, представляющих свою культуру на творческих конкурсах и фестивалях. Способом в достижении взаимного понимания народов в области хореографического искусства являются движения. Танцевальный диалог – это своеобразный язык, который способствует пониманию своего «я» и общению с другими. В этом и заключается важнейшее условие подлинности творческого процесса в хореографическом искусстве.

Таким образом, диалог танцевального искусства народов мира имеет сильное влияние на становление и развитие творческой личности, предоставляется возможность расширить свой кругозор, уважение и понимание других культур, высоко ценить и бережно относиться к своей культуре, высоко ценить огромный вклад, который она привнесла в золотой фонд мирового культурного пространства. Грамотно подготовленный и проведенный хореографический межкультурный диа-

лог окажет содействие в представлении и понимании другой культуры – ее сущности и содержания, традиций и ценностей. В совокупности это даст возможность развития общекультурных черт личности, когнитивного побуждения к становлению и развитию хореографического опыта, профессиональному росту и свободомыслию. Любое искусство в целом направлено на сохранение и сбережение исторической памяти в художественно-образной форме, что способствует взаимному обогащению традиционных культур, их профессиональному проектному воплощению.

Поэтому, осознавая и воспринимая себя приемниками и последователями хореографического искусства, мы способствуем своему духовно-нравственному, творческо-профессиональному взрослению. Взаимодействие с танцевальными культурами других народов содействует воспитанию толерантности, признанию и уважению иных направлений воплощения искусства, стремлению к творческому общению, что в перспективе должно стать основой формирования и развития общепрофессиональной толерантности.

Литература

1. Астахова О. К вопросу о хореографической теме в классическом балете // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. – М.: Музыка, 1982. – Вып. 4. – 37 с.
2. Барыкина Л. Неклассические страсти [Электронный ресурс]. – URL: newsko.ru/articles/nk-3141373.html.
3. Богданов Г. Ф. Композиция и постановка танца. – М.: Искусство, 2007. – 100 с.
4. Васильева В. П., Чернова Н. Ю. Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, документы, воспоминания. – М.: Всероссийское театральное общество, 1984. – 575 с.
5. Варшава Б. Е., Выгодский Л. С. Психологический словарь. – М.: Тропа Троянова, Роща академии, 2008. – 264 с.
6. Радуга Поклитару разгромил Витебский фестиваль // «Витебский курьер». – 2016. – 6 дек.
7. Рожков В. Н., Буратынская С. В. Искусство балетмейстера: теоретические основы. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2019. – 251 с.
8. Соковицина Н. В. Психология балета. – Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2012. – 210 с.
9. Суриц Е. Балет и танец в Америке. – Екатеринбург: Урал. ун-т, 2004. – 392 с.
10. Чесноков В. И. Классики хореографии. – Л.; М.: Искусство, 1937. – 356 с., 32 вкл. л. портр.

References

1. Astakhova O. K voprosu o khoreograficheskoy teme v klassicheskom balete [To the question of the choreographic theme in classical ballet]. *Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta: sb. st [Music and choreography of modern ballet. Collection of articles]*. Moscow, Muzyka Publ., 1982, iss. 4. 37 p. (In Russ.).
2. Barykina L. *Neklassicheskie strasti [Non-classical passions]*. (In Russ.). Available at: newsko.ru/articles/nk-3141373.html.
3. Bogdanov G.F. *Kompozitsiya i postanovka tantsa [Composition and staging of dance]*. Moscow, Iskustvo Publ., 2007. 100 p. (In Russ.).
4. Vasilyeva V.P., Chernova N.Yu. *Kasyan Goleizovskiy. Zhizn' i tvorchestvo. Stat'i, dokumenty, vospominaniya [Kasyan Goleizovsky. Life and art. Articles, documents, memoirs]*. Moscow, Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo Publ., 1984. 575 p. (In Russ.).
5. Varshava B.E., Vygodskiy L.S. *Psikhologicheskiy slovar' [Psychological Dictionary]*. Moscow, Tropa Troyanova, Roshcha akademii Publ., 2008. 264 p. (In Russ.).
6. Radu Poklitaru razgromil Vitebskiy festival' [Radu Poklitaru crushed the Vitebsk festival]. *Vitebskiy kur'er [Vitebsk Courier]*, 6 December, 2016. (In Russ.).
7. Rozhkov V.N., Buratynskaya S.V. *Iskusstvo baletmeystera: teoreticheskie osnovy [Art of the choreographer: theoretical foundations]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2019. 251 p. (In Russ.).
8. Sokovikova N.V. *Psikhologiya baleta [Psychology of ballet]*. Novosibirsk, Novosibirskiy izdatel'skiy dom Publ., 2012. 210 p. (In Russ.).
9. Surits E. *Balet i tanets v Amerike [Ballet and dance in America]*. Ekaterinburg, Ural University Publ., 2004. 392 p. (In Russ.).
10. Chesnokov V.I. *Klassiki khoreografii [Classics of choreography]*. Leningrad; Moscow, Iskustvo Publ., 1937. 356 p., 32 add. portr. (In Russ.).

УДК 004.738.5:02

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-62-265-274

ФУНКЦИИ МЕТОДИЧЕСКИХ СЛУЖБ БИБЛИОТЕК: РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Дворовенко Ольга Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой технологии документальных и медиакоммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tdk@kemguki.ru

Приведены результаты исследования мнений специалистов по использованию методических ресурсов на сайтах и порталах библиотек, в социальных сетях, методических блогах. В качестве респондентов выступили руководители и сотрудники библиотек, представители методических служб. Всего в опросе приняли участие 754 респондента. Ответы представителей методических служб были проанализированы отдельно.

Исследование позволило выявить актуальные виды и жанры методической продукции библиотек. Сделан вывод о фокусировании интереса на отдельных жанрах производственно-практических документов (методические рекомендации, методические разработки, описания библиотечных новшеств, статьи-описания библиотечного опыта, практические руководства). Можно констатировать у респондентов отсутствие интереса к научно-аналитическим материалам и информационным документам. Это объясняется незнанием сотрудниками библиотек специфики содержания различных жанров методических продуктов.

Вторая часть исследования касалась актуальных для сотрудников библиотек знаний. Большинство респондентов обозначили, что для них важным является использование цифровых сервисов. По мнению респондентов, актуализации требуют знания, связанные с профессиональной деятельностью: составление библиографического описания на издания, справочно-библиографическое обслуживание, работа с библиотечным фондом. Респонденты указывают на необходимость знаний по подготовке мероприятий для различных категорий читателей.

Ключевые слова: методические службы библиотек, виртуальные представительства методических служб библиотек, официальный сайт библиотеки, портал библиотеки, социальные сети библиотеки, блог библиотеки, методическая продукция библиотек, компетенции сотрудников библиотек.

FUNCTIONS OF LIBRARY METHODOLOGICAL SERVICES: RESEARCH RESULTS

Dvorovenko Olga Vladimirovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department Chair of Documentary and Media Communications Technology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tdk@kemguki.ru

The article presents the results of a study of the opinions of specialists on the use of methodological resources on websites and portals of libraries, in social networks, and methodological blogs. The respondents were heads and employees of libraries, representatives of methodological services. A total of 754 respondents took part in the survey. The answers of representatives of the methodological services were analyzed separately from the rest.

The study made it possible to identify the actual types and genres of methodological products of libraries. It is concluded that interest is focused on certain genres of practical documents (methodological recommendations, methodological developments, descriptions of library innovations, articles describing the library experience, practical guides). It can be stated that the respondents have no interest in scientific and

analytical materials and information documents. This can be explained by the fact that library staff do not know the specifics of the content of various genres of methodological products.

The second part of the study dealt with knowledge that is relevant for library employees. The majority of respondents indicated that knowledge about the use of digital services is important to them. According to the respondents, the following knowledge related to professional activity requires updating: compiling a bibliographic description of publications, reference and bibliographic services, working with the library fund. Respondents also point out the need for knowledge in preparing events for various categories of readers.

Keywords: methodical services of libraries, virtual representations of methodical services of libraries, official website of the library, library portal, social networks of libraries, library blog, methodical products of libraries, competencies of library staff.

Введение

Методические службы библиотек имеют представительства в веб-среде:

- библиотечные интернет-порталы (Библиотеки Архангельской области, Портал библиотек Алтайского края, Информационный навигатор библиотечной сети Новосибирской области, Библиотеки Владимирского региона и др.);

- веб-страницы и разделы сайтов библиотек «Коллегам» / «Профессионалам» (Челябинская областная универсальная научная библиотека, Национальная библиотека им. А. С. Пушкина Республики Мордовия, Воронежская областная универсальная научная библиотека и др.);

- методические кабинеты (Национальная библиотека Республики Карелия, Белгородская государственная универсальная научная библиотека и др.);

- блоги (Библиоград, БиблиоПчелка, Просто библиоблог, Библиомания и др.);

- аккаунты в социальных сетях (Библиошпаргалка, Злой библиотечкарь, Планета методистов, Библиомания, Библ-стрим и др.);

- мессенджеры (Планета методистов и др.).

Создание порталов и отдельных страниц в помощь коллегам не только позволяет осуществлять обмен опытом, формировать унифицированные подходы к библиотечно-информационному производству, но и позиционирует центральную библиотеку как методический центр, который помогает библиотекам региона в реализации своих функций.

Функции методической службы библиотек в виртуальном пространстве И. С. Пилко определяет как информационную, навигационную, коммуникационную и профессионализации [10]. К этому перечню можно добавить научно-исследовательскую, отражающую результаты приклад-

ных научных, мониторинговых и маркетинговых исследований, направленных на совершенствование библиотечной деятельности.

На основании мониторинга виртуальных представительств методических служб библиотек в веб-среде И. С. Пилко установила, что ресурсная составляющая доминирует на сайтах [10]. Проанализировав публикации за период 2013–2018 годов, Т. М. Полякова обозначила, что вопросы представления методической продукции в электронной среде, ее жанровая специфика требуют дополнительного рассмотрения [13].

Для изучения мнения специалистов библиотек по обращению к методическим документам на официальных сайтах библиотек и определения актуальных знаний для сотрудников библиотек с июня по август 2022 года было проведено онлайн-исследование. Информационную поддержку в проведении исследования оказали секция Центральных библиотек субъектов Российской Федерации и Центральной городской публичной библиотеки имени В. В. Маяковского.

Участие в опросе приняли 754 респондента. География участников опроса представлена 59 регионами РФ. Это представители 8 Федеральных округов: Центральный – 216 респондентов, Сибирский – 174, Приволжский – 113, Уральский – 113, Южный – 51, Дальневосточный – 48, Северо-Западный – 28, Северо-Кавказский – 11.

Количественное распределение респондентов по должностям: библиотекари (305 респондентов – 40,5 %); директора библиотек и их заместители (153 респондента – 20,3 %) и руководители структурных подразделений (64 респондента – 8,5 %); заведующие методических отделов и методисты библиотек (192 респондента – 25,5 %); библиографы (3 %) и другие сотрудники

библиотек (9 человек – 1,1 %). 1,1 % опрошенных не указали свою должность.

Участие в опросе приняли специалисты библиотек, имеющие преимущественно стаж работы от 4 до 10 лет – 21,6 % респондентов, от 11 до 20 лет – 20,4 % респондентов, от 21 года до 30 лет – 18,2 %, от 31 года до 40 лет – 19,8 %. Респонденты – молодые специалисты библиотек – составляют 13,9 %. Меньшее количество опрошенных – это специалисты со стажем работы более 40 лет – 6,1 %. Такое распределение по стажу работы демонстрирует достаточный уровень профессиональной компетентности для ответов на предложенные в анкете вопросы.

72 % респондентов имеют высшее образование, среднее профессиональное – 26 %. Из них у 64 % ответивших на анкету профильное образование. Не имеют профильного библиотечного образования 36 % респондентов. Эти результаты демонстрируют высокий уровень образования руководителей и специалистов, ответивших на анкету.

Информационная функция: востребованность методической продукции библиотек в веб-представительствах

Полные тексты и перечни методической продукции библиотек размещаются преимущественно в разделах, отражающих аналитические и методические материалы на сайтах библиотек.

Сотрудниками методических служб библиотек готовятся разнообразные жанры методических документов. И. С. Пилко отмечает, что внедрение цифровых технологий в методическую деятельность библиотек способствовало диверсификации форм представления методической информации [11]. При этом она замечает недостатки методической продукции в электронной среде: несоответствие содержания документа указанному виду; недостаточное использование возможностей цифрового формата представления методической информации и др. [10].

По мнению Н. С. Редькиной, перспективой развития для библиотек становится использование онлайн-редакторов, подготовка электронных версий изданий и их представление в электронных библиотеках [16].

Анализ веб-представительств методических служб на сайтах федеральных библиотек с це-

лью выявления частоты встречаемости жанров методической продукции и новых форм представления их в электронной среде был проведен Т. М. Поляковой [12]. Она указывает, что методические продукты редко оформляются в форме самостоятельных электронных документов и изданий [12].

Также Т. М. Поляковой установлено, что основным источником методической информации являются тезисы докладов или сообщений профессиональных мероприятий (41,07 %). Статьи, отражающие описание передового библиотечного опыта на анализируемых сайтах составляют 14,09 %, инструктивно-методические материалы – 4,56 %, методические рекомендации – 2,18 % и др. [12].

С. В. Никель проанализировав видовое разнообразие методической продукции, представленной на сайтах библиотек, сделала выводы о том, что преобладают производственно-практические документы – 27,2 %, учебно-методические издания – 24,8 %, научные – 20,4 % и другие [8].

Результаты проведенного опроса показали, что основным источником профессиональной информации является раздел «Коллегам» / «Профессионалам» на официальном сайте библиотеки: 75,5 % руководителей и сотрудников методических служб, 69,4 % руководителей и специалистов библиотек обращаются именно к нему.

В качестве базы анализа была взята опытная классификация методической продукции, представленная Л. Л. Диденко [4], разработанная на основе классификации, предложенной А. Н. Ваневым [3]. Ответы респондентов были соотнесены с видами и жанрами методической продукции Л. Л. Диденко [4] (см. табл. 1). В опросном листе из перечня видов методической продукции были исключены рекламные документы, среди жанров методической продукции не представлены рецензии на методические издания и результаты экспертизы проектов (вид – научные документы); учебные планы и программы (вид – учебно-методические документы). Это было сделано целенаправленно, поскольку перечисленные жанры содержат специфическую информацию для методистов библиотек, которые изначально не входили в целевую группу для опроса.

Таблица 1

**Актуальные виды и жанры методической продукции библиотек
для представителей методических служб, руководителей и сотрудников библиотек**

Виды методических документов	Жанры методических документов	Представители методических служб		Руководители библиотек		Сотрудники библиотек	
		Абс.	Отн.	Абс.	Отн.	Абс.	Отн.
Официальные	Инструкции	98	51 %	122	56,2 %	140	40,6 %
Научные (научно-методические, научно-аналитические)	Тезисы докладов или сообщений научно-практических конференций	22	11,5 %	25	11,5 %	23	6,7 %
	Обзоры методических изданий	94	49 %	85	39,2 %	109	31,6 %
	Отчеты о выполнении инновационных проектов, исследований	87	45,3 %	72	33,2 %	63	18,3 %
	Научные, аналитические статьи	46	24 %	39	18 %	54	15,7 %
Производственно-практические	Методические рекомендации	172	89,6 %	161	74,4 %	229	66,3 %
	Практические руководства	128	66,7 %	136	62,7 %	167	48,4 %
	Методические разработки	161	83,9 %	136	62,7 %	222	64,3 %
	Инструктивно-методические материалы	81	42,2 %	75	34,6 %	55	15,9 %
	Описания библиотечных новшеств	133	69,3 %	143	65,9 %	181	52,4 %
	Методические письма	41	21,4 %	27	12,4 %	32	9,4 %
	Статьи с описанием опыта работы библиотек	130	67,7 %	137	63,1 %	182	52,7 %
	Инновационные предложения	127	66,1 %	136	62,7 %	140	40,6 %
Учебно-методические	Учебно-методические пособия	97	50,5 %	73	33,6 %	78	22,6 %
Информационные	Информационные листовки	20	10,5 %	26	12 %	46	13,4 %
	Информационные бюллетени	20	10,5 %	31	14,3 %	49	14,3 %
Издавания комплексного характера	Методико-библиографические пособия	79	41,1 %	60	27,6 %	106	30,7 %
	Научно-методические сборники	48	25 %	34	15,7 %	43	12,5 %
	Сборники методических материалов (методические, практические пособия)	104	54,2 %	78	35,9 %	101	29,3 %

Актуальными для всех категорий респондентов являются производственно-практические издания. Среди них отдельно можно выделить методические рекомендации (89,6 % – представители методических служб, 74,4 % – руководители и 66,3 % – специалисты библиотек), методиче-

ские разработки (83,9 % – представители методических служб, 62,7 % – руководители и 64,3 % – специалисты библиотек), описания библиотечных новшеств (69,3 % – представители методических служб, 65,9 % – руководители и 52,4 % – специалисты библиотек), статьи с описанием опыта

работы библиотек (67,7 % – представители методических служб, 63,1 % – руководители и 52,7 % – специалисты библиотек), практические руководства (66,7 % – представители методических служб, 62,7 % – руководители и 48,8 % – специалисты библиотек) и др.

Перечисленные жанры методических документов можно обозначить как самые распространенные среди методических продуктов библиотек [5]. Производственно-практические документы содержат сведения по методике, технологии и организации библиотечно-информационного производства.

Около половины респондентов – представителей методических служб (51 %) и руководителей библиотек (56,2 %) – в качестве актуального жанра отметили документы инструктивного характера. Их Л. Л. Диденко [4] отнесла к официальным документам, поскольку часто они издаются от имени учредителя, ведомств или общественных организаций. Инструкции содержат материалы нормативного или директивного характера.

Среди изданий комплексного характера интерес для методистов представляют сборники методических материалов (54,2 %) и методико-библиографические пособия, содержащие методические советы и рекомендации, практические разработки и библиографические списки (41,1 %).

Специалисты методических служб на сайтах библиотек обращаются к научно-методическим документам: обзоры методических изданий (49 %) и отчеты о выполнении инновационных проектов, исследований (45,3 %).

Для специалистов методических служб интерес представляют учебно-методические пособия, которые содержат материалы для организации и проведения занятий в системе повышения квалификации и переподготовки библиотечных специалистов – 50,5 %.

Можно констатировать у респондентов отсутствие интереса к:

- научно-аналитическим материалам: научные и аналитические статьи (24 % – представители методических служб библиотек, 18 % – руководители и 15,7 % – специалисты библиотек), тезисы докладов или сообщений научно-практических конференциях (11,5 % – представители методических служб библиотек, 11,5 % – руководители и 6,7 % – специалисты библиотек);

- информационным документам: информационные листовки (10,5 % – представители методических служб библиотек, 12 % – руководители и 13,4 % – специалисты библиотек) и информационные бюллетени (10,5 % – представители методических служб библиотек, 14,3 % – руководители и специалисты библиотек).

Фокусирование интереса на отдельных жанрах производственно-практических документов (методические рекомендации, методические разработки, описания библиотечных новшеств, статьи-описания библиотечного опыта, практические руководства) и игнорирование других демонстрирует ориентацию на отдельных видах документов при их подготовке, а также незнание специфики структуры и содержания методических продуктов библиотек.

Функция профессионализации: актуальные знания сотрудников библиотек

Функция профессионализации направлена на профессиональное совершенствование, повышение квалификации, развитие актуальных компетенций сотрудников библиотек.

Влияние цифровых технологий способствовало трансформации реализации функции профессионализации: библиотеки, имеющие лицензию на ведение образовательной деятельности, используют собственные образовательные платформы для обучения специалистов; в веб-представительствах размещают видеозаписи проведенных вебинаров.

Требования к специалистам библиотек и профессиональные компетенции, актуальные для реализации трудовых функций, охарактеризованы в работах И. Н. Дорониной [6], О. В. Макеевой [7], М. А. Пекшевой [9], Н. С. Редькиной [14]. Вопросы повышения квалификации представителями методических служб библиотек отражены в работах М. И. Акилиной [1; 2].

И. П. Тикунова, проанализировав деятельность методических центров библиотек, пришла к выводу, что специалисты обладают достаточным опытом, регулярно обновляют свои знания. В числе острых проблем – отсутствие утвержденных методик для расчета нормативов штатной численности этих подразделений, а также условий для повышения квалификации методистов [19].

А. Хан определяет структуру необходимых навыков для трудоустройства выпускников-библиотекарей: *общие*, связанные с творческим потенциалом; *самоуправления*, основанные на критическом мышлении и развитии межличностных отношений; *функциональные*, отвечающие за реализацию профессиональных задач; *вспомогательные*, направленные на достижение эффективной деятельности [20].

В 2021 году под руководством Н. С. Редькиной была проведена форсайт-сессия «Компетенции библиографа: непрерывность развития и точки разрыва», которая позволила построить модель компетенций современного библиографа.

В результате исследования был выстроен сводный рейтинг компетенций библиографа и представлен сравнительный анализ важности компетенций библиографа для библиотек разных типов. Исследователями рассматривались общепрофессиональные и профессиональные компетенции; профильные навыки по аналитико-синтетической обработке информации; иные жесткие навыки библиографа; мягкие навыки [15].

Одной из задач исследования, проведенного в июне-августе 2022 года, стало изучение актуальных для специалистов библиотек компетенций (см. рис. 1).

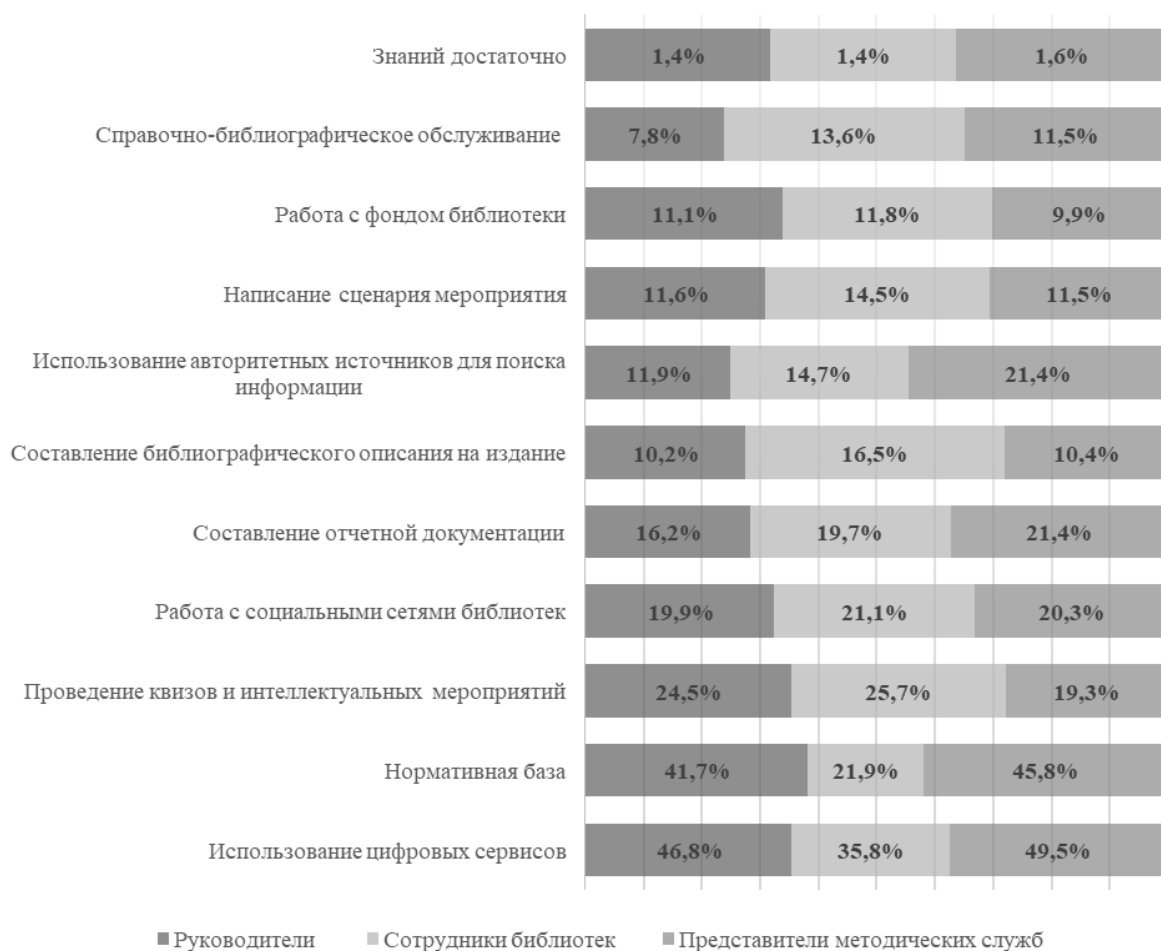


Рисунок 1. Актуальные компетенции для специалистов библиотек

Большинство респондентов обозначили, что для них актуальным является использование цифровых сервисов. На себя обращает внимание совпадение результатов управленческого состава библиотек (46,8 %) и представителей методических служб (49,5 %). Лишь 35,8 % библиотекарей интересуются этой информацией. В единичных ответах респонденты указывали, что необходимо освоение программы Excel.

В утвержденном профессиональном стандарте «Специалист по библиотечно-информационной деятельности» включены трудовые функции, отражающие использование цифровых технологий:

- стационарное, внестационарное и *дистанционное* обслуживание пользователей библиотек;
- ведение библиотечных сайтов / порталов, сетевых социальных сервисов;
- справочно-библиографическое обслуживание в стационарном и *дистанционном* режимах;
- информационное обслуживание в стационарном и *дистанционном* режимах;
- создание библиографических, аналитических, полнотекстовых, *мультимедийных* библиотечных информационных продуктов [17].

В качестве перспектив развития цифровых компетенций для специалистов библиотек авторы монографии рассматривают направления, связанные с социальными медиа и медиаконтентом в целом [18].

Знание ассортимента цифровых сервисов, их возможностей, обращение к методическим документам по использованию цифровых сервисов актуально для подготовки мультимедийных библиотечных продуктов, поиска, обработки, анализа, структурирования и передачи информации, в том числе в процессе работы с редкими и ценными документами.

Для представителей методических служб важными являются знания нормативной базы (45,8 %). Эти знания актуальны для 41,7 % руководителей и 21,9 % сотрудников библиотек.

Актуализации требуют компетенции, связанные с профессиональной деятельностью: составление библиографического описания на издания, справочно-библиографическое обслуживание, работа с библиотечным фондом.

Как показывает исследование, профессиональные компетенции, связанные со справочно-

библиографическим обслуживанием, обозначили 13,6 % сотрудников библиотек, 11,5 % представителей методических служб и 7,8 % руководителей. В профессиональном стандарте приведены требования к умению использовать цифровые технологии в процессах справочно-библиографического обслуживания, применять формы и методы связывания информации и др. [17].

Справочно-библиографическое и информационное обслуживание читателей библиотеки опирается на использование авторитетных источников для поиска информации, возможность осуществлять поиск по элементам библиографического описания, ключевым словам, предметным рубрикам, классификационным индексам, в том числе с использованием сетевых информационных ресурсов и электронных библиотек. Эта компетенция оказалась актуальной для пятой части представителей методических служб библиотек – 21,4 %, лишь 14,7 % библиотекарей и 11,9 % руководителей библиотек обозначили ее как важную. Для представителей методических служб в качестве актуальных компетенций можно отметить использование авторитетных источников для поиска информации (21,4 %) и составление отчетной документации (21,4 %).

Совершенствование компетенций по составлению библиографического описания документов разных типов и видов (печатных, электронных на физических носителях, установленных, локального и сетевого распространения, мультимедийных) существенно для 16,5 % библиотекарей, 10,4 % представителей методических служб и 10,2 % руководителей библиотек. Актуализация знаний, связанных с составлением библиографического описания, важна в связи с возникающими нюансами в описании документов, использовании в автоматизированных библиотечно-информационных системах.

Компетенции, связанные с комплектованием, обработкой и оцифровкой библиотечного фонда в своих ответах отразили 11,8 % сотрудников библиотек, 11,1 % руководителей и 9,9 % методистов. В профессиональном стандарте специалиста по библиотечно-информационной деятельности обозначено две обобщенные трудовые функции по формированию, учету и обработке (комплектование библиотечного фонда печатными и электрон-

ными документами, сетевыми ресурсами, учет и обработка библиотечного фонда), организации и сохранению библиотечного фонда (организация, обеспечение сохранности и безопасности библиотечного фонда, технология работы с фондом редких и ценных книг, книжных памятников, микрокопирование и оцифровка библиотечного фонда) [17].

Респонденты указывают на необходимость совершенствования компетенций по подготовке мероприятий для различных категорий читателей. Четверть руководителей (24,5 %) и сотрудников библиотек (25,7 %), пятая часть представителей методических служб (19,3 %) нуждаются в развитии компетенций по проведению квизов и интеллектуальных мероприятий. Для респондентов важны знания по психологии: работа с читателями, имеющими нарушения речевого аппарата и психическими расстройствами.

Респонденты отмечали, что нуждаются в развитии компетенций по выстраиванию партнерских отношений, написанию и реализации проектов и грантов.

В заключение стоит отметить, что необходимо использовать возможности виртуального про-

странства для информационного и методического сопровождения библиотек.

Методические службы слабо позиционируют информацию, размещаемую в профессиональных разделах на официальных сайтах или порталах, что вызывает неосведомленность респондентов о ее существовании и как следствие неочень высокая степень обращений руководителями и специалистами библиотек к методическим документам на сайтах и порталах библиотек.

Для сотрудников библиотек актуальными являются компетенции по использованию цифровых сервисов и ведению социальных сетей.

Перспективными направлениями методической деятельности в веб-пространстве являются создание электронных версий методических изданий библиотеки, обмен опытом работы библиотек, организация коммуникации в социальных медиа, систематизация методических ресурсов библиотек.

Для оперативного размещения методических документов, решения профессиональных вопросов и информирования возможно использование социальных медиа.

Литература

1. Акилина М. И. Кадры методистов центральных библиотек субъектов Российской Федерации // Труды ГПНТБ СО РАН. – 2021. – № 1(9). – С. 71–79. – DOI: 10.20913/2618-7575-2021-1-71-79.
2. Акилина М. И. Образование и повышение квалификации методистов: по материалам исследования // Библиотекосведение. – 2018. – Т. 67, № 5. – С. 571–579.
3. Ванев А. Н. Методическое обеспечение библиотечной деятельности: учеб. пособие. – М.: Профиздат, 2001. – 144 с.
4. Диденко Л. Л. Классификация методической продукции библиотек // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 3. – С. 147–151.
5. Диденко Л. Л. Методическое и технологическое знание о библиотечной деятельности (на основе анализа методической продукции библиотек): автореф. дис. ... канд. пед. наук: 05.25.03. – Челябинск, 2012. – 22 с.
6. Доронина И. Н. Формирование цифровых компетенций библиотечных специалистов на основе принципа фундаментальности [Электронный ресурс] // Культура: теория и практика. – 2020. – № 2. – URL: <https://readera.org/formirovanie-cifrovyyh-kompetencij-bibliotечnyhspetsialistov-na-osnove-principa-144160088> (дата обращения: 23.12.2022).
7. Макеева О. В. Компетенции библиотечных специалистов в эпоху цифровой экономики // Труды ГПНТБ СО РАН. – 2019. – № 4. – С. 84–88. – DOI: <https://doi.org/10.20913/2618-7515-2019-4-84-88>.
8. Никель С. В. Методическая продукция библиотек // Социальные и культурные практики в современном российском обществе: мат-лы науч.-метод. форума, Новосибирск, 23–28 апреля 2018 года. – Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2018. – С. 5.
9. Пекшева М. А. Профессиональные компетенции сотрудников библиотек, осуществляющих информационно-аналитическое сопровождение научных исследований // Библиосфера. – 2022. – № 2. – С. 38–47. – DOI: <https://doi.org/10.20913/1815-3186-2022-2-38-47>.

10. Пилко И. С. Виртуальные представительства методических служб библиотек // Культура: теория и практика. – 2022. – № 4 (49).
11. Пилко И. С. Развитие цифровых навыков библиотечных специалистов в дистанционном формате // Библиотекведение. – 2021. – Т. 70, № 5. – С. 539–550. – DOI: 10.25281/0869-608X-2021-70-5-539-550.
12. Полякова Т. М. Методическая продукция на сайтах российских библиотек // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2020. – № 2(14). – С. 168–170.
13. Полякова Т. М. Современное состояние методической деятельности библиотек в России: теория и практика: аналитический обзор // Петербургская библиотечная школа. – 2019. – № 4 (69). – С. 4–17.
14. Редькина Н. С. «Надпрофессиональные» навыки и профессиональные знания библиотечного специалиста: требования времени // Библиотекведение. – 2019. – Т. 68, № 6. – С. 647–658. – DOI: 10.25281/0869-608X-2019-68-6-647-658.
15. Редькина Н. С. Компетенции библиографа: непрерывность развития и точки разрыва // Библиосфера. – 2021. – № 4. – С. 59–77. – DOI: 10.20913/1815-3186-2021-4-59-77.
16. Редькина Н. С. Эффективные веб-технологии в деятельности библиотеки // Научные и технические библиотеки. – 2017. – № 3. – С. 15–24.
17. Профессиональный стандарт «Специалист по библиотечно-информационной деятельности» информации, утвержденный приказом Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 14 сентября 2022 года № 527н. [Электронный ресурс] – URL: https://rgub.ru/files/profstandart_project-970-2.pdf (дата обращения: 20.01.2023).
18. Тараненко Л. Г., Дворовенко О. В., Савкина С. В., Игишева Ю. А., Миронова Л. О., Боброва Е. И. Трансформация библиотечно-информационной деятельности под воздействием цифровой среды. – Кемерово: КемГИК, 2021. – 299 с.
19. Тикунова И. П. Методические службы центральных библиотек регионов: вопросы организационного и кадрового обеспечения деятельности // Библиотекведение. – 2018. – Т. 67, № 1. – С. 103–109. – DOI: 10.25281/0869-608X-2018-67-1-103-109.
20. Khan A. Development of employability framework through skill-discrepancy method: a perspective of LIS interns and librarians in the University of Peshawar, Pakistan // International Information and Library Review [ahead-of-print]. – 2021. – С. 1–14. – DOI: 10.1080/10572317.2021.1873052.

References

1. Akilina M.I. Kadry metodistov tsentral'nykh bibliotek sub" ektov Rossiyskoy Federatsii [Personnel of methodologists of the central libraries of the constituent entities of the Russian Federation]. *Trudy GPNTB SO RAN [Trudy GPNTB SO RAN]*, 2021, no. 1(9), pp. 71–79, doi: 10.20913/2618-7575-2021-1-71-79. (In Russ.).
2. Akilina M.I. Obrazovanie i povyshenie kvalifikatsii metodistov: po materialam issledovaniya [Education and advanced training of methodologists: based on research]. *Bibliotekovedenie [Bibliotekovedenie]*, 2018, vol. 67, no. 5, pp. 571–579. (In Russ.).
3. Vaneev A.N. *Metodicheskoe obespechenie bibliotечноy deyatel'nosti [Methodological support of library activities]*. Moscow, Profizdat Publ., 2001. 144 p. (In Russ.).
4. Didenko L.L. Klassifikatsiya metodicheskoy produktsii bibliotek [Classification of methodological production of libraries]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2008, no. 3, pp. 147–151. (In Russ.).
5. Didenko L.L. *Metodicheskoe i tekhnologicheskoe znanie o bibliotечноy deyatel'nosti (na osnove analiza metodicheskoy produktsii bibliotek): avtoref. dis. ... kand. ped. nauk [Methodological and technological knowledge about library activities (based on the analysis of methodological products of libraries). Author's abstract of Diss. PhD in Pedagogy]*. Chelyabinsk, 2012. 22 p. (In Russ.).
6. Doronina I.N. Formirovanie tsifrovyykh kompetentsiy bibliotечnykh spetsialistov na osnove printsipa fundamental'nosti [Formation of digital competencies of library specialists based on the principle of fundamentality]. *Kul'tura: teoriya i praktika [Culture: theory and practice]*, 2020, no. 2. (In Russ.). Available at: <https://readera.org/formirovaniye-tsifrovyyh-kompetentsiy-bibliotечnyhspecialistov-na-osnove-principa-144160088> (accessed 23.12.2022).

7. Makeeva O.V. Kompetentsii biblioteknykh spetsialistov v epokhu tsifrovoy ekonomiki [Competences of library specialists in the era of the digital economy]. *Trudy GPNTB SO RAN [Trudy GPNTB SO RAN]*, 2019, no. 4, pp. 84-88, doi: <https://doi.org/10.20913/2618-7515-2019-4-84-88>. (In Russ.).
8. Nikel S.V. Metodicheskaya produktsiya bibliotek [Methodological production of libraries]. *Sotsial'nye i kul'turnye praktiki v sovremennom rossiyskom obshchestve [Social and cultural practices in modern Russian society]*. Novosibirsk, Novosibirsk State Pedagogical University Publ., 2018, p. 5. (In Russ.).
9. Peksheva M.A. Professional'nye kompetentsii sotrudnikov bibliotek, osushchestvlyayushchikh informatsionno-analiticheskoe soprovozhdenie nauchnykh issledovaniy [Professional competencies of library employees providing information and analytical support for scientific research]. *Bibliosfera [Bibliosphere]*, 2022, no. 2, pp. 38-47, doi: <https://doi.org/10.20913/1815-3186-2022-2-38-47>. (In Russ.).
10. Pilko I.S. Virtual'nye predstavitel'stva metodicheskikh sluzhb bibliotek [Virtual representations of library methodological services]. *Kul'tura: teoriya i praktika [Culture: theory and practice]*, 2022, no. 4 (49). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/virtualnye-predstavitelstva-metodicheskikh-sluzhb-bibliotek> (accessed 23.12.2022).
11. Pilko I.S. Razvitie tsifrovyykh navykov biblioteknykh spetsialistov v distantsionnom formate [Development of digital skills of library specialists in a remote format]. *Bibliotekovedenie [Bibliotekovedenie]*, 2021, vol. 70, no. 5, pp. 539-550, doi: 10.25281/0869-608X-2021-70-5-539-550.
12. Polyakova T.M. Metodicheskaya produktsiya na saytakh rossiyskikh bibliotek [Methodological products on the websites of Russian libraries]. *Molodezhnyy vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Youth Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2020, no. 2(14), pp. 168-170. (In Russ.).
13. Polyakova T.M. Sovremennoe sostoyanie metodicheskoy deyatel'nosti bibliotek v Rossii: teoriya i praktika: analiticheskiy obzor [The current state of the methodological activity of libraries in Russia: theory and practice: an analytical review]. *Peterburgskaya bibliotchnaya shkola [Petersburg Library School]*, 2019, no. 4 (69), pp. 4-17. (In Russ.).
14. Redkina N.S. "Nadprofessional'nye" navyki i professional'nye znaniya bibliotchnogo spetsialista: trebovaniya vremeni ["Supra-professional" skills and professional knowledge of a library specialist: the requirements of the time]. *Bibliotekovedenie [Bibliotekovedenie]*, 2019, vol. 68, no. 6, pp. 647-658, doi: 10.25281/0869-608X-2019-68-6-647-658. (In Russ.).
15. Redkina N.S. Kompetentsii bibliografa: nepreryvnost' razvitiya i tochki razryva [Competences of a bibliographer: continuity of development and break points]. *Bibliosfera [Bibliosphere]*, 2021, no. 4, pp. 59-77, doi: 10.20913/1815-3186-2021-4-59-77. (In Russ.).
16. Redkina N.S. Effektivnye veb-tehnologii v deyatel'nosti biblioteki [Effective web technologies in the activities of the library]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki [Scientific and technical libraries]*, 2017, no. 3, pp. 15-24. (In Russ.).
17. Professional'nyy standart "Spetsialist po bibliotечно-informatsionnoy deyatel'nosti" informatsii", utverzhdenyy prikazom Ministerstva truda i sotsial'noy zashchity Rossiyskoy Federatsii ot 14 sentyabrya 2022 goda № 527n [Professional standard "Specialist in library and information activities" of information" approved by order of the Ministry of Labor and Social Protection of the Russian Federation dated September 14, 2022 No. 527n.]. (In Russ.). Available at: https://rgub.ru/files/profstandart_project-970-2.pdf (accessed 20.01.2023).
18. Taranenko L.G., Dvorenko O.V., Savkina S.V., Igisheva Yu.A., Mironova L.O., Bobrova E.I. Transformatsiya bibliotечно-informatsionnoy deyatel'nosti pod vozdeystviem tsifrovoy sredy [Transformation of library and information activities under the influence of the digital environment]. Kemerovo, KemGIK Publ., 2021. 299 p. (In Russ.).
19. Tikunova I.P. Metodicheskie sluzhby tsentral'nykh bibliotek regionov: voprosy organizatsionnogo i kadrovogo obespecheniya deyatel'nosti [Methodological Services of the Central Libraries of the Regions]. *Bibliotekovedenie [Bibliotekovedenie]*, 2018, vol. 67, no. 1, pp. 103-109, doi: 10.25281/0869-608X-2018-67-1-103-109. (In Russ.).
20. Khan A. Development of employability framework through skill-discrepancy method: a perspective of LIS interns and librarians in the University of Peshawar, Pakistan. *International Information and Library Review [ahead-ofprint]*, 2021, pp. 1-14, doi: 10.1080/10572317.2021.1873052. (In Engl.).

Алфавитный указатель авторов

Акуленко А. Л.	77
Астахов О. Ю.	13
Балакирева С. Ю.	13
Бердникова О. Ю.	177
Бородовская Л. З.	49
Буратынская С. В.	259
Ван Ци	183
Горлова И. И.	19
Григоренко Н. Н.	194
Гук А. А.	169
Дворовенко О. В.	265
Джуванышева Н. Н.	126
Заплата О. А.	230
Ивачева Д. А.	105
Ивлев С. В.	28
Кагакина Е. А.	222
Коренной А. С.	19
Кузнецова Е. Ю.	156
Лесникова С. Л.	222
Ли Линьсэнь	93
Лю Чэньси	99
Людмила Т. Н.	145
Матвеева И. Ю.	240
Мирная Р. Р.	247
Мухамедиева С. А.	201
Некрасова И. М.	118
Палилей А. В.	259
Панина Т. С.	217
Паничкина Е. В.	28
Поморцева Н. В.	88
Попов И. П.	209
Порошина А. И.	240
Потапова Н. В.	217
Путчева О. А.	137
Се Сяоцао	88
Семенова Т. С.	209
Семухина Е. А.	58
Синельникова О. В.	77
Сыпченко В. В.	63
Ся Юй	70
Урусов Г. К.	230
Ходанен Л. А.	41
Цветкова П. О.	189
Целищева О. Д.	259
Черных М. И.	230
Чурекова Т. М.	194
Шер А. А.	28

List of Authors in Alphabetical Order

Akulenko A.L.	77
Astakhov O.Y.	13
Balakireva S.Y.	13
Berdnikova O.Y.	177
Borodovskaya L.Z.	49
Buratynskaya S.V.	259
Wang Qi	183
Gorlova I.I.	19
Grigorenko N.N.	194
Guk A.A.	169
Dvoroenko O.V.	265
Dzhuvanysheva N.N.	126
Zaplatina O.A.	230
Ivacheva D.A.	105
Ivlev S.V.	28
Kagakina E.A.	222
Korennoy A.S.	19
Kuznetsova E.Y.	156
Lesnikova S.L.	222
Li Linsen	93
Liu Chensi	99
Lyudmilina T.N.	145
Matveeva I.Y.	240
Mirnaya R.R.	247
Mukhamedieva S.A.	201
Nekrasova I.M.	118
Paliley A.V.	259
Panina T.S.	217
Panichkina E.V.	28
Pomortseva N.V.	88
Popov I.P.	209
Poroshina A.I.	240
Potapova N.V.	217
Putecheva O.A.	137
Xie Xiaocao	88
Semenova T.S.	209
Semukhina E.A.	58
Sinelnikova O.V.	77
Sypchenko V.V.	63
Xia Yu	70
Urusov G.K.	230
Khodaneni L.A.	41
Tsvetkova P.O.	189
Tselishcheva O.D.	259
Chernykh M.I.	230
Churekova T.M.	194
Sher A.A.	28

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И УСЛОВИЯ ПРИЕМА СТАТЕЙ В ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ «ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

(Выходит 4 раза в год)

Перед подачей статьи авторам рекомендуется ознакомиться на сайте журнала «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» (<http://vestnik.kemgik.ru>) с концепцией издания, содержанием вышедших номеров.

1. Статью следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала.

2. Статья должна включать:

– наименование рубрики журнала, где будет размещена статья (в соответствии с рубрикатом журнала);

– индекс УДК (Универсальной десятичной классификации), отражающий содержание статьи;

– название статьи на русском и английском языках;

– аннотацию статьи (**объемом 150–300 слов**) на русском языке;

– ключевые слова (**не более 10 слов**) на русском и английском языках;

– автореферат статьи на английском языке (**250–300 слов**) и исходный текст автореферата на русском языке.

3. Текст статьи должен быть тщательно вычитан и подписан автором, который несет ответственность за научно-теоретический уровень публикуемого материала; статьи аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук дополнительно подписываются научным руководителем.

4. Ссылки на цитируемую литературу приводятся в конце статьи в Литературе в алфавитном порядке на русском языке в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 (Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления) и в References на латинице (транслитерация) и английском языке. Библиографические ссылки в тексте статьи указываются в квадратных скобках. Например, [1, с. 5]. Количество цитируемых источников – от 8 до 20.

5. Объем статьи – от 6 страниц формата А4.

6. Набор статьи должен быть осуществлен с использованием следующих правил:

– шрифт – Times New Roman;

– размер кегля – 12 пт;

– межстрочный интервал – одинарный;

– форматирование – по ширине;

– все поля – по 20 мм.

Образец оформления статьи

Рубрика журнала

УДК

**НАЗВАНИЕ СТАТЬИ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ,
БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)**

Сведения об авторе (-ах) (на русском языке): должны включать фамилию, имя и отчество (полностью), ученую степень, ученое звание, должность, место работы (город, страну).
E-mail:

Аннотация на русском языке...

Ключевые слова на русском языке: ...

**НАЗВАНИЕ СТАТЬИ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (ПО ЦЕНТРУ,
БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)**

Сведения об авторе (-ах) (на английском языке): должны полностью соответствовать русскоязычному варианту.

Аннотация на английском языке...

Ключевые слова на английском языке:...

Текст....

Литература (по центру, без отступа, шрифт жирный)

- 1.
- 2.
- ...

References (по центру, без отступа, шрифт жирный)

- 1.
- 2.
- ...

Сопроводительные документы к статье, направляемой для публикации в журнале «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств», включают:

1. Справку об авторе(ах);
2. Письмо-согласие на публикацию статьи и размещение ее в Интернете.

Требования к сопроводительным документам

Наименование документа	Необходимые сведения
1. Справка об авторе(ах)	– Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках); – ученая степень; – ученое звание; – должность; – место работы (учебы или соискательства); – контактные телефоны; – факс; – e-mail; – почтовый адрес с указанием почтового индекса
2. Письмо-согласие	– подписано автором; – заверено в организации (место работы или учебы)

Статью и сопроводительные документы следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала теоретических и прикладных исследований «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» по адресу: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются.

Цена 550 рублей

Дата выхода номера в свет 24.03.2023

Подписано в печать 08.02.2023

Формат 60x84¹/₈.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 11.

Уч.-изд. л. 30,3. Усл. печ. л. 32,4.

Тираж 550 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского
государственного института культуры:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел.: (3842)73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru

Price 550 roubles

Issue released on March 24, 2023

Signed for print on February 08, 2023

Format 60x84¹/₈.

Offset paper. Font «Times».

Order № 11.

Author's sheets 30,3. Printer's sheets 32,4.

Number of copies 550.

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