ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Журнал издается с 2006 года **№ 60/2022**
Выходит 4 раза в год

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
Главный редактор
А. В. Шунков, доктор филологических наук, доцент
Ответственный секретарь
Д. А. Огнев
Технический редактор
А. Ю. Константинова

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

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

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

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

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

ISSN 2078-1768

© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2022

BULLETIN OF KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

JOURNAL OF THEORETICAL AND APPLIED RESEARCH

Journal is published since 2006 **№ 60/2022**
Published quarterly

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

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

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

EDITORIAL BOARD
Editor-in-Chief
A.V. Shunkov, Dr of Philological Sciences, Associate Professor
Administrative Secretary
D.A. Ognev
Technical editor
A.Y. Konstantinova

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

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

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

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

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

ISSN 2078-1768

© FSFEI HE ”Kemerovo State University of Culture”, 2022

СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

Председатель совета:

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

Члены совета:

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

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

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

Гаваркевич Роман, доктор наук, профессор, Щецинский универитет (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

Departman of the Editorial Council:

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

Members of the Editorial Council:

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

Belozerova Marina Vitalyevna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Sr Researcher of Laboratory of Ethno-social 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 Цзиминь, 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»

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

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

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

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

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

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

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

SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

Scientific Editors of Sections

Section of Culturology

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

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

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

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

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

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

Minenko Gennadiy Nikolaevich, Dr of Culturology, Professor, Professor of the Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of Petrovskiy Academy of Sciences and Arts, Member

наук и искусств, член Международной славянской академии наук, образования, искусств и культуры (г. Кемерово, РФ).

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

Раздел «Искусствоведение»

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

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, 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).

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

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

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

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

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

Section of Art History

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

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

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

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

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

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

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

Раздел «Педагогические науки»

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

of the Russian Academy of Natural History, Member of Union Composers of Russia (Kemerovo, Russian Federation).

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

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

Section of Pedagogical Sciences

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

и праздников, проректор по учебно-творческой и проектной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

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

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

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

and Festivals, Vice-rector for Educational, Creative and Project Activity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Бояк Т. Н. О сохранении традиционной праздничной культуры в условиях современного села..... 13

Казаков Е. Ф. Цивилизация как «смерть лица»..... 18

Татарникова Ю. А. Концепт *Сибирь* в культуре Азиатско-Тихоокеанского региона..... 27

Кошкаров А. Г., Миненко Г. Н. Основные тенденции социокультурной адаптации православия в России в рамках процессов секуляризации и индустриализации российского общества и государства (XVIII–XX века)..... 35

Ефименко В. П. Экспертиза православной иконы: церковная и светская. Сходство и различия..... 46

Тагильцева Е. П. Драматизм как основа идентичности российской театральной культуры..... 51

Григорьянц Т. А., Басалаев С. Н., Мороз Т. И. Пластические формы трансляции художественного замысла в театральном искусстве..... 58

Мурзинцева А. Е. Сеть естественно-научных музеев Сибирского отделения Российской академии наук..... 64

Родионова Д. Д., Казарина Т. Ю., Спекторова Н. А. Подходы к созданию музейных и внемузейных экспозиций..... 73

Лупанова Е. М., Назаров Л. С. Инструмент чертежный, измерительный и вычислительный. Линейки XVII–XIX веков – неоцененные сокровища российских музейных собраний..... 79

Ермолаев В. А. Вызовы третьего тысячелетия для гастрономии..... 90

Ермолаев В. А. Гастрономический код как фактор межкультурной коммуникации..... 98

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Петропавловский А. В., Проскуров А. К. О формах бытования марша..... 106

Черноморец Н. А., Шак Т. Ф. Опера И. Стравинского «Соловей» в контексте медийных интерпретаций..... 113

Городилова Е. А. Интонационная теория Болеслава Яворского: феномен тяготения в исполнительской интерпретации музыкального произведения (первая часть сонаты Моцарта № 8 a-moll K. 310 в интерпретации Дьердя Циффры)..... 120

Чекменев А. И. Творческие грани Даниэле Ломбарди: звучащее и зримое..... 134

Синельникова О. В. Русские народные пословицы в музыке Родиона Щедрина..... 141

Девликамова Э. А., Чернышева М. Ю. Интермедиальность в театре: определения, восприятие и медиальные отношения..... 153

Сердюкова А. В. Функции, составные части, основные характеристики ритма спектакля и метод анализа его ритмической организации..... 160

Прокопова Н. Л. Обусловленность актуализации автореферентного типа речевого поведения актера влиянием перформативной эстетики..... 167

Вдовина Е. А. Зарождение ранних форм радиотеатра на примерах «Устной газеты РОСТА» и «Радиогазеты РОСТА»..... 175

Шайгозова Ж. Н., Нехвядович Л. И. Югра и Казахстан: этнокультурные параллели в творчестве художников..... 181

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Шунков А. В., Дворовенко О. В., Григоренко Н. Н., Борздун В. Н. Цифровизация образования в творческом вузе: идеи и реализация..... 190

Бородовская Л. З., Явгильдина З. М. Цифровой компонент компетентностной модели бакалавра профиля «Учитель музыки»..... 199

Матвеева Е. В. Сетевое пространство досуга и проблема самоидентификации молодежи..... 207

Касянчук Е. Н. Формирование интеллектуальной культуры студентов..... 217

Пригодич Е. О., Поморцева Н. В. Здоровьесберегающие образовательные технологии в процессе обучения музыканта-исполнителя..... 228

Пивторак А. Н. Инклюзивная компетентность в сфере хореографического образования..... 239

Казакова Е. С. Куклотерапия в обучении немецкому языку..... 247

Алфавитный указатель авторов..... 256

CONTENTS

CULTUROLOGY

Boyak T.N. Preserving the Traditional Festive Culture in the Modern Village Conditions..... 13

Kazakov E.F. Civilization as the *Death of the Face*..... 18

Tatarnikova Y.A. The Concept *Siberia* in the Culture of the Asia-Pacific Region..... 27

Koshkarov A.G., Minenko G.N. Main Trends in the Socio-cultural Adaptation of Orthodoxy in Russia within the Framework of the Processes of Secularization and Industrialization of the Russian Society and the Russian State (18th-20th Centuries)..... 35

Efimenko V.P. Expertise of an Orthodox Icon: Church and Secular. Similarities and Differences..... 46

Tagiltseva E.P. Dramatic Nature as the Basis of the Identity of Russian Theatrical Culture..... 51

Grigoryants T.A., Basalaev S.N., Moroz T.I. Plastic Forms of Translation of an Artistic Idea in Theatrical Art..... 58

Murzintseva A.E. Network of Natural History Museums of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences..... 64

Rodionova D.D., Kazarina T.Y., Spektorova N.A. Approaches to Creation of Museum and Non-museum Expositions..... 73

Lupanova E.M., Nazarov L.S. Drawing, Measuring and Calculating Instruments. Rulers of the 16th−19th Centuries as Unvalued Treasures of Russian Museum Collections..... 79

Ermolaev V.A. Challenges of the Third Millennium for Gastronomy..... 90

Ermolaev V.A. The Gastronomic Code as a Factor of Intercultural Communication..... 98

ART HISTORY

Petropavlovsky A.V., Proskurov A.K. About the Forms of Existence of the March..... 106

Chernomorets N.A., Shak T.F. I. Stravinsky's Opera *The Nightingale* in the Context of Media Interpretations..... 113

Gorodilova E.A. Intonation Theory of Boleslav Yavorsky: Phenomenon of Tension in Performing Interpretation of Musical Composition (W.A. Mozart, Piano Sonata No. 8 in A Minor, K. 310, 1st Movement Interpreted by Gyorgy Cziffra)..... 120

Chekmenev A.I. Daniele Lombardis Work: Sound and Visibility..... 134

Sinelnikova O.V. Russian Folk Proverbs in the Music of Rodion Shchedrin..... 141

Devlikamova E.A., Chernysheva M.Y. Intermediality in the Theatre: Definitions, Perception and Media Relations..... 153

Serdyukova A.V. Functions, Components, Main Characteristics of the Rhythm of Performance and Method for Analyzing Its Rhythmic Organization..... 160

Prokopova N.L. The Conditionality of the Actualization of the Self-referential Type of the Actor's Speech Behavior by the Influence of Performative Aesthetics..... 167

Vdovina E.A. The Early Forms of Radio Drama in Case of *Ustnaya Gazeta ROSTA* and *Radiogazeta ROSTA*..... 175

Shaygozova Z.N., Nekhvyadovich L.I. Yugra and Kazakhstan: Ethnocultural Parallels in the Work of Artists..... 181

PEDAGOGICAL SCIENCES

Shunkov A.V., Dvorovenko O.V., Grigorenko N.N., Borzdun V.N. Digitalization of Education in a Creative University: Ideas and Implementation..... 190

Borodovskaya L.Z., Yavgildina Z.M. Digital Component of Competence Model of Bachelor *Music Teacher*..... 199

Matveeva E.V. Leisure Network Space and the Problem of Youth Self-identification..... 207

Kasyanchuk E.N. Formation of Intellectual Culture of Students..... 217

Prigodich E.O., Pomortseva N.V. Health-saving Educational Technologies in the Process of Education of a Performing Musician..... 228

Pivtorak A.N. Inclusive Competence in the Field of Choreographic Education..... 239

Kazakova E.S. Puppet Therapy in Teaching the German Language..... 247

List of Authors in Alphabetical Order..... 256

КУЛЬТУРОЛОГИЯ
CULTUROLOGY

УДК [008:303.425.6] (571.54-22)
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-13-18

О СОХРАНЕНИИ ТРАДИЦИОННОЙ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО СЕЛА

Бояк Татьяна Николаевна, доктор социологических наук, доцент, профессор кафедры социально-культурной деятельности, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ). E-mail: boyakvsgaki@mail.ru

Статья посвящена осмыслению некоторых вопросов сохранения традиционной праздничной культуры в условиях современного села. В ней рассматривается укорененность праздника, ориентированность молодежи на приобщение, соблюдение праздничных традиций. Освещается значимость традиционного праздника в духовной культуре общества, социализации, воспитании молодого поколения. Отмечается, что социально-значимые функции, мировоззренческая основа традиционного праздника, связанная с землей, общечеловеческими ценностями, в сочетании с богатством народного творчества, определяют в совокупности его близость народу, устойчивость как ценности.

Подчеркивается роль институтов социализации в приобщении молодого поколения к традиционным праздникам, необходимость их организации в современных реалиях на высоком компетентном, профессиональном уровне с учетом специфики интересов, потребностей, психологических характеристик возраста, понимания особенностей культуры конкретного села, региона, с четким видением того, каким образом возможно максимально эффективно, полно реализовать воспитательный потенциал, заложенный в праздничных традициях.

Содержание статьи базируется преимущественно на анализе научной литературы, а также материалов социологических опросов, проведенных автором среди сельской молодежи Бурятии в разные годы (2005/06, 2019/20), основным методом сбора эмпирической информации выступило анкетирование.

Ключевые слова: праздник, традиции, традиционная праздничная культура, село, молодежь.

PRESERVING THE TRADITIONAL FESTIVE CULTURE IN THE MODERN VILLAGE CONDITIONS

Boyak Tatyana Nikolaevna, Dr of Sociological Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Socio-cultural Activity, East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: boyakvsgaki@mail.ru

The article is devoted to comprehending some issues of preserving the traditional festive culture in the modern village conditions. It considers the rootedness of the holiday, young people's orientation towards familiarization and observance of holiday traditions. The traditional holiday significance in spiritual culture of the society, socialization, and education of the younger generation is highlighted. It is noted that socially significant functions, the traditional holiday attitudinal basis connected with the earth, universal values

in combination with the folk art richness determine its closeness to the people, stability as a value. The role of socialization institutions in the knowledge of traditional holidays by the youngsters is emphasized as well as the necessity to organize them in modern realities on the high competent, professional level, taking into account the specifics of interests, needs, age psychological characteristics, understanding the peculiarities of the culture of a particular village, region with a clear vision of how it is possible to realize the educational potential of the holiday traditions in the most effective way.

The content of the article is based mainly on the analysis of the scientific literature and also on the materials of the sociological polls of the rural youth of Buryatia conducted by the author in different years (2005/06, 2019/20): questioning as the main method of collecting the empirical information.

Keywords: holiday, traditions, traditional holiday culture, village, youth.

Задачи сохранения этнического своеобразия, ценностей традиционных культур народов в современных реалиях общества, сопровождающихся процессами глобализации, интернетизации, модернизации, урбанизации, ускорения жизненного ритма, приобретают особую важность в силу неоднозначного влияния этих процессов на социализацию человека. Так, с одной стороны, они расширяют возможности относительно коммуникации, досуга, получении информации, образования, всестороннего развития, реализации в сфере деловых отношений, обмена опытом, совершенствования профессионализма, внедрения новаций. С другой стороны, содержат риски унификации, вытеснения самобытности традиционных культур народов. Внедрение новаций является, конечно, важным слагаемым социального прогресса. Однако необходимо, чтобы новации были взвешенными, высокопрофессиональными, научно обоснованными, содействовали задачам совершенствования общества, человека и не нивелировали ценное культурное наследие. Ведь размывание традиционных ценностей культуры – одна из причин ряда социальных проблем (снижение значимости коллективистских, общечеловеческих ценностей, уровня толерантности, терпимости в межличностных, межпоколенных отношениях, ослабление прочности института семьи и др.).

Основным хранителем ценностей традиционной культуры выступает село. И останется ли оно таковым в последующем, напрямую зависит от их роли и места в ориентациях молодых сельчан. Поэтому в нашей статье мы акцентируем внимание на данной группе.

Во многом благодаря укорененности в архетип села традиционных ценностей здесь (в сравнении с городом) более значимыми являются родственные, общечеловеческие, соседские отношения, менее выражены конфликты между поколениями. Как показывают результаты опроса, проведенного нами в 2019/20 году среди сельской молодежи Бурятии, несмотря на трудности сельской жизни, вынуждающие ее к выбывающей миграции (отсутствие работы, низкая заработная плата и др.), все же подавляющее большинство респондентов испытывают потребность жить на селе – 65,4 %, переживают за его будущее. Только 4,1 % ответили, что к селу и его проблемам относятся равнодушно. Данные опроса свидетельствуют, что любовь к селу, необходимость помогать родственникам, родным, привязанность к ним, желание жить на земле, хорошие отношения с односельчанами выступают основными слагаемыми, обусловливающими потребность группы жить в своем селе.

В современных реалиях многие традиции забылись, опростились, однако в целом молодые люди осознают их значимость. Многие интересуются информацией о традициях – 73,8 %, в той или иной степени их соблюдают (доля респондентов, совсем не соблюдающих традиции, составляет всего 6,2 %). Сравнительные данные наших опросов в разрезе – русская сельская молодежь Бурятии – показывают, что за 14 лет традиции не стали менее соблюдаемыми.

Заметим, что и дальнейшие перспективы сохранения народных традиций молодые жители села оценивают вполне оптимистично: пессимистов в этом вопросе 5,2 % .

В структуре традиций народа значимое место занимает праздник. Он представляет собой уникальный устойчивый во времени социальный механизм, функционирование которого оказывает эффективное влияние на процессы трансляции традиций, оставаясь ценностью для

человека и общества. М. М. Бахтиным в связи с этим верно отмечено, что «праздник – первичная и неуничтожимая категория человеческой культуры» [2, с. 300].

Традиционный праздник – воспитательно-педагогическая система, социокультурный комплекс, реализующий значимые социальные функции: регулирование отношений между людьми, ослабление, снятие социального напряжения, разрешение конфликтов, консолидация общности, формирование ценностей, творческих способностей личности, ее социализация, самореализация и др. «С точки зрения развития личности, опыт участия в празднике является чем-то уникальным, неповторимым» [8, с. 67].

Вопрос о выявлении причин устойчивости феномена праздника, механизмов его положительного влияния на человека, общество привлекал и продолжает привлекать внимание многих ученых. Одним из ключевых воспитательных, ценностно-формирующих механизмов праздника является игра, выступающая, как отмечал М. М. Бахтин, основным способом организации праздничного действия [2, с. 230]. Игра позволяет ощутить праздничное время, доступно, легко и психологически комфортно воздействует на чувства, вызывает положительные эмоциональные переживания, поэтому знания, ценности, традиции, которые транслирует праздник, настолько прочно усваиваются человеком, что через определенное время легко вновь воспроизводятся, автоматически повторяются. Особая атмосфера праздника, с ее символичностью, красочностью, раскрепощенностью, образностью, эмоциональной одухотворенностью, приподнятостью, во многом достигаемая посредством игрового механизма, позволяет человеку восторженно ощутить ключевую идею – обновления, продолжения жизни, надежды на лучшее будущее.

Множественность социально-значимых функций, мировоззренческая основа традиционного праздника, связанная с землей, общечеловеческими ценностями, в сочетании с богатством народного творчества определяют его духовную близость народу, а следовательно, и устойчивость.

Данные нашего исследования показывают, что в большинстве семей опрошенных молодых сельчан народные праздники отмечаются (см. табл. 1).

Таблица 1

Распределение ответов респондентов на вопрос о том, отмечаются ли в их семьях народные традиционные праздники (опрос молодежи Бурятии в 2019/20 году) – в %

Варианты ответа	Русские	Буряты	Другая национальность	В целом от числа опрошенных
Регулярно	46,7	74,7	54,3	50,9
От случая к случаю	42,2	19,5	37,1	39
Не отмечаются	3,5	1,2	8,6	3,4
Затрудняюсь ответить	4,5	1,2	0	3,8
Нет данных	3,1	3,4	0	2,9

Как видно из таблицы, традиционные праздники более регулярно отмечаются в бурятских семьях. Сравнение данных опросов русской сельской молодежи Бурятии 2019/20 и 2005/06 годов показывает, что за 14 лет праздник по-прежнему отмечается в той или иной степени в большинстве семей – 88,9 % (опрос 2019/20 года) и 96,6 % (опрос 2005/06 года).

То, что праздники отмечаются в кругу семьи добровольно, в соответствии с потребностями самого человека, в непринужденной, естественной обстановке, – самое убедительное подтверждение устойчивости традиционного праздника, значимости его места в современной сельской культуре.

Как показывают данные нашего опроса (2019/20), сельская молодежь по-прежнему считает, что именно семья выступает самым главным институтом приобщения личности к традициям – 77,1 %. Роль других институтов менее выражена: культурно-досуговые учреждения – 26,5 %, школы – 22,4 %. Еще меньшую роль, по мнению респондентов, играют в этом вопросе средства массовой информации, Интернет.

Конечно, образовательные, культурно-досуговые учреждения организуют традиционные народные праздники, мероприятия, направленные на сохранение, трансляцию культурного наследия.

Только 2,9 % от числа опрошенных нами молодых людей ответили, что такие мероприятия на селе не проводятся. В большинстве своем молодежь их посещает. Доля непосещающих составляет 6,5 %. Ведущие причины, по которым респонденты посещают организуемые на селе традиционные праздники: интерес, любовь, уважение к народным традициям – 60,6 %, зрелищность – 41,3 %, потребность общения – 28,3 %. Лишь 3,9 % ответили, что не посещают эти мероприятия в силу отсутствия интереса к традиционной народной культуре. Основная причина, препятствующая посещению мероприятий, – отсутствие времени (68,6 %).

Вместе с тем эффективность работы институтов социализации на селе по приобщению личности к традиционным ценностям требует внимания: доля респондентов, считающих, что в приобщении молодежи к традициям сегодня достаточно полно используются возможности учебного заведения – 33,3 %, культурно-досугового учреждения – 34,5 %.

Положительно оценивают уровень своего приобщения к традиционной культуре своего народа чуть более одной третьей (36,6 %) от числа опрошенных молодых сельчан.

На наш взгляд, в современных реалиях необходим поиск и внедрение новых, современных, действенных форм приобщения молодежи к ценностям традиционной этнической культуры.

Это требует от организаторов мероприятий высокого уровня компетентности, профессионализма, умений учитывать специфику интересов, потребностей, психологических характеристик молодежного возраста, понимания особенностей культуры конкретного села, региона, четкого видения того, каким образом возможно максимально полно реализовать воспитательный потенциал, заложенный в традициях в целом и в традиционном празднике в частности.

Достижение эффективности воспитательного воздействия организуемого традиционного праздника на молодежь во многом определяется такими слагаемыми, как простота, доступность, зрелищность, информативность, увлекательность, активное включение в действие самой молодежи, комфортность общения, оптимальные возможности для самореализации, развития.

Немаловажен современный подход к техническому оснащению, светозвуковому, сценографическому оформлению мероприятий.

Программа организуемых традиционных праздников должна соответствовать культурным потребностям современной молодежи. Помимо традиционного площадного действа она может включать ряд других мероприятий, призванных формировать у молодежи патриотизм, любовь и бережное отношение к традициям своего народа. Например, одним из таких мероприятий в контексте праздника может быть выставка-фотоконкурс, проводимая среди молодежи с целью популяризации ценностей традиционной культуры («О народных традициях с любовью», «Народные праздники вне времени», «Живая старина», «Дух предков» и др.). Здесь могут быть применены цифровые технологии, интернет-платформы (в том числе размещение конкурсных работ, голосование, создание каталога на интернет-странице). В организации непосредственно самого праздничного действа также можно использовать новые современные технологии, световые инсталляции, придающие особую выразительность, зрелищность.

Сегодняшняя молодежь, как верно отмечают исследователи, является «цифровой» [5, с. 79–80], поэтому компетентное применение цифровых, интернет-технологий, направленное на достижение педагогических, воспитательных задач, становится сегодня неотъемлемой частью работы с группой.

Цифровые технологии выступают и важнейшим средством обеспечения доступа современного человека к культурным ценностям [3, с. 192].

Заметим, что тема влияния цифровизации, интернетизации на современного человека находит отражение во многих научных публикациях [1; 4; 7].

В контексте анализа возможностей применения интернет-технологий в работе с молодым поколением М. С. Чванова, М. С. Анурьева, И. А. Киселева отмечают, что масштабные социальные интернет-проекты способны расширить круг общения, повысить уровень образованности группы [9, с. 30]. В. Ю. Музычук пишет о потенциале этих технологий в театре, организации досуговых мероприятий: «Речь идет об ис-

пользовании технологий match moving (совмещение реального и виртуального миров); видео проекций; электронных декораций с мультимедийными экранами; технологий профессиональной лазерной акустики; мультифункциональных световых приборов; компьютерной графики; дистанционного управления конструктивными элементами площадки и др. Все эти технологии позволяют усилить художественную выразительность исполнительских искусств и привлечь зрителя» [6, с. 59].

Продуманное, умелое внедрение современных технологий (интересных для молодежи) без искажения, причинения вреда самой сути традиций в организации этнонациональных праздников способно более убедительно донести до группы красоту, значимость и необходимость бережного сохранения ценностей традиционной культуры, укрепить потребность молодого поколения в приобщении культурному наследию.

Компетентная организация и проведение традиционных праздников в условиях села – важный фактор 1) приобщения молодого поколения к этнической культуре, сохранения культурного наследия, духовных ценностей села; 2) активизации участия жителей села в организованном досуге, стимулирования их интереса к мероприятиям, проводимым учреждениями образования и культуры на селе; 3) повышения уровня патриотизма, гражданственности, нравственности, социальной активности молодого поколения, 4) снятия или снижения уровня социально-психологической напряженности, конфликтности; 5) всестороннего личностного развития и самореализации.

Литература

1. Батов А. В. Проблемы и перспективы цифровой социализации // Экономика и социум. – 2015. – № 1–2 (14). – С. 376–379.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990.
3. Гендина Н. И., Колкова Н. И., Рябцева Л. Н. Цифровизация в сфере культуры: сущность, нормативно-правовое регулирование, приоритетные направления совершенствования кадрового обеспечения // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 50. – С. 183–196.
4. Кандыбович С. Л., Разина Т. В. Особенности социализации молодежи в условиях современной цифровой среды [Электронный ресурс] // Мировые цивилизации. – 2019. – № 3–4 (т. 4). – URL: https://wcj.world/PDF/06PSMZ319.pdf.
5. Коршунова С. А. Трансформация современной молодежной субкультуры в условиях развития цифрового общества // Alma mater. Вестник Высшей школы. – 2019. – № 6. – С. 77–80.
6. Музычук В. Ю. Основные направления цифровизации в сфере культуры: зарубежный опыт и российские реалии // Вестник Института экономики Российской академии наук. – 2020. – № 5. – С. 49–63.
7. Непомнящий А. В. Роль цифровых моделей жизненного контекста в процессе социализации личности // Культура. Наука. Интеграция. – 2017. – № 1(37). – С. 9–15.
8. Орлов О. Л. Российский праздник как феномен культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2006. – № 1. – С. 54–67.
9. Чванова М. С., Анурьева М. С., Киселева И. А. Влияние Интернета на социализацию молодежи // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. – 2017. – Т. 22, вып. 5 (169). – С. 23–36.

References

1. Batov A.V. Problemy i perspektivy tsifrovoy sotsializatsii [Problems and perspectives of digital socialization]. *Ekonomika i sotsium [Economy and society]*, 2015, no. 1-2 (14), pp. 376-379. (In Russ.).
2. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa [Creativity of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]*. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1990. (In Russ.).
3. Gendina N.I., Kolkova N.I., Ryabtseva L.N. Tsifrovizatsiya v sfere kul'tury: sushchnost', normativno-pravovoe regulirovanie, prioritetnye napravleniya sovershenstvovaniya kadrovogo obespecheniya [Digitalization in the sphere of culture: essence, legal regulation, priority directions of improving staffing]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo state university of culture and arts]*, 2020, no. 50, pp. 183-196. (In Russ.).
4. Kandybovich S.L., Razina T.V. Osobennosti sotsializatsii molodezhi v usloviyakh sovremennoy tsifrovoy sredy [Features of the youth socialization in the modern digital environment conditions]. *Mirovye tsivilizatsii [World civilizations]*, 2019, no. 3-4 (vol. 4). (In Russ.). Available at: https://wcj.world/PDF/06PSMZ319.pdf.

5. Korshunova S.A. Transformatsiya sovremennoy molodezhnoy subkul'tury v usloviyakh razvitiya tsifrovogo obshchestva [Transformation of modern youth subculture in the conditions of the digital society development]. *Alma mater. Vestnik Vysshey shkoly [Alma mater. Bulletin of Higher education school]*, 2019, no. 6, pp. 77-80. (In Russ.).
6. Muzychuk V.Yu. Osnovnye napravleniya tsifrovizatsii v sfere kul'tury: zarubezhnyy opyt i rossiyskie realii [The main directions of digitalization in the sphere of culture: foreign experience and Russian realities*]. Vestnik Instituta ekonomiki Rossiyskoy akademii nauk [Bulletin of the Institute of Economics of the Russian Academy of Sciences]*, 2020, no. 5, pp. 49-63. (In Russ.).
7. Nepomnyashchiy A.V. Rol' tsifrovykh modeley zhiznennogo konteksta v protsesse sotsializatsii lichnosti [The role of digital models of life context in the process of personality socialization]. *Kul'tura. Nauka. Integratsiya [Culture. Science. Integration]*, 2017, no. 1(37), pp. 9-15. (In Russ.).
8. Orlov O.L. Rossiyskiy prazdnik kak fenomen kul'tury [A Russian holiday as a phenomenon of culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo state university of culture and arts]*, 2006, no. 1, pp. 54-67. (In Russ.).
9. Chvanova M.S., Anuryeva M.S., Kiseleva I.A. Vliyanie Interneta na sotsializatsiyu molodezhi [The Internet influence on the youth socialization]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki [Bulletin of Tambov university. Series Humanities]*, 2017, vol. 22, iss. 5 (169), pp. 23-36. (In Russ.).

УДК 130.2
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-18-27

ЦИВИЛИЗАЦИЯ КАК «СМЕРТЬ ЛИЦА»

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

Автор продолжает анализ, начатый в статьях «История как "обретение лица"» и «Человеческое лицо: между "обретением" и "потерей"». В истории выделяются восходящая линия – к олицетворению человека, и нисходящая – к его обезличиванию. Высшей точкой истории предстает превращение лица в лик (икона Владимирской Богородицы), низшей точкой – превращение лица в личину (М. Эрнст «Ангел домашнего очага»). Проблема рассматривается на основании анализа образов современного искусства и литературы. Основным инструментом исследования является разработанный в «философии жизни» метод вчувствования. Человеческое лицо рассматривается как выражение различных состояний жизни души, духа и тела. Доказывается, что в современной культуре происходит «умирание» и «смерть» лица. «Умирание» лица рассматривается в многообразных аспектах. Это, например, перенесение акцента с лица души на лицо тела; нисхождение от доминанты глаз (как «портала» в душу) к доминанте рта (как «портала» в тело). Анализируется «тема затылка»: на многих произведениях художников главные персонажи изображаются повернутыми не лицом к зрителю, а спиной. Затылок – это «лицо», потерявшее собственно человеческий вид. «Смерть лица» связана с нивелировкой человеческой личности, что обусловлено массовой культурой и конформизмом. Нарастание *стихии душевной жизни*, связанное с общим усилением хаоса, приводит к «рассыпанию», «взрыву», гибели лица (С. Дали «Галатея сфер»). Выпадение из вечных планов бытия во временные приводит к текучести, «расплавленности» лица, выражающей сиюминутность, бренность душевных переживаний (С. Дали «Сон»). Погружение в духовную тьму приводит к потере контуров лица, его растворению в «ночной» культуре постмодерна. Ослабление культурных запретов, потеря устойчивых ценностных координат приводят к тому, что человек затрудняется отличить живое лицо от мертвого, лик от антилика, Христа от Антихриста (И. С. Глазунов «Христос и Антихрист»). «Черный квадрат» К. Малевича трактуется как «закрашенное черным» лицо, поглощенное духовной тьмой. В то же время в современной культуре не исчезла восходящая линия, находящая выражение в интенции преображения лица в лик (Христос в «Тайной вечере» С. Дали).

Ключевые слова: современность, искусство, человек, душа, тело, лицо, лик, личина, духовное, вещное, плотское, грезящее, организмическое.

CIVILIZATION AS THE *DEATH OF THE FACE*

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

The author continues the analysis started in the articles "History as *finding a face*" and "The human face: between *finding* and *loss*." In history, there is an ascending line – to the personification of a person, and a descending line – to his depersonalization. The highest point of history is the transformation of a face into a face (the icon of the Vladimir Virgin), the lowest is the transformation of a face into a disguise (M. Ernst "The Angel of the Hearth"). The problem is considered on the basis of the analysis of images of contemporary art and literature. The main research tool is the method of feeling developed in the Philosophy of Life. The *dying* of the face is seen as a shift of emphasis from the face of the soul to the face of the body; as a descent from the dominant of the eyes (as a *portal* to the soul) to the dominant of the mouth (as a *portal* to the body). The growth of the element of spiritual life leads to an *explosion*, the death of a person (S. Dali "Galatea of Spheres"). Falling out of the eternal planes of being leads to a *fluidity* of the face, expressing the frailty of spiritual experiences (S. Dali "Dream"). The loss of stable value coordinates leads to the fact that a person finds it difficult to distinguish a living face from a dead one, a face from an anti-face, Christ from the Antichrist (I. S. Glazunov "Christ and the Antichrist"). K. Malevich's "Black Square" is interpreted as a *black-painted* face absorbed in spiritual darkness. At the same time, the ascending line has not disappeared in modern culture, which finds expression in the intention of transforming the face into the face (Christ in the Last Supper by S. Dali).

Keywords: modernity, art, man, soul, body, face, guise, disguise, spiritual, material, carnal, dreaming, organismic.

Введение

Лицо – это не просто *передняя часть головы*. У зверя, птицы, рыбы лица нет, а голова есть. Лицо – это знак именно *человеческого* бытия в мире. Обретение миром человека – это обретение миром лица. Обретение лица – высшая точка мировой истории, ее апогей. Лицо в значительной степени самодостаточно, в нем уже все есть: и тело, и природа, и Бог, и прошлое, и настоящее, и будущее, и даже вечное; дольнее и горнее, подлинное и иллюзорное. Лицо – это портрет человека в целом. Оно – «награда» и «приговор, наказание», в нем визуализируется итог (промежуточный или окончательный) пути, пройденного человеком (не случайно добрые люди со временем хорошеют, а злые – дурнеют). Жизнь «записана» в лице человека, поэтому его можно «читать» как «книгу», «пролистывая страницы» назад, отчасти вперед.

Не только глаза – «зеркало» души, им является все лицо (в глазах фокусировка душевных переживаний достигает максимума, они – *лицо лица*). Не только состояния души отражаются в лице, но и состояния тела (физическая усталость, голод). Лицо – это душа и тело, «вывернутые наизнанку», «вынесенные наружу». Лицо – концентрированное внешнее выражение внутреннего облика человека в целом или отдельных (частных, доминантных) его состояний. Сущностным началом человека предстает именно душа (сократовское «человек есть душа»), и именно душа в значительной степени задает состояния тела (будучи, по Аристотелю, «принципом жизни»), направление его активности. Жизнь лица – это выражение в большей мере жизни души (или ее «смерти», если у человека – «мертвая душа»). Душа есть *чувствилище* (по Аристотелю), точнее *нравственное чувствилище* (соловьевское «стыжусь, следовательно, существую»). Она включает также религиозные, эстетические переживания и мыслительные процессы.

Жизнь лица может аутентично выражать жизнь души, а может искажать ее («спектакль» лица, лицо как симулякр). Лицо может быть выражением самого себя (как «поверхность, выражающая поверхность», «маска»). Оно может выражать то или иное доминирующее состояние души: лицо мыслителя, мечтателя; плотское, вещное лицо. Выражая низшие (плотские) состояния души, оно превращается в личину; выражая

высшие (духовные) состояния – превращается в лик. Личина и лик – визуальное выражение противоположных «полюсов» внутренней жизни: обездушенности, «смерти» и обоженности, высшей жизненности. Между этими «полюсами» и располагается все многообразие состояний душевной жизни.

Цель и задачи

Целью настоящего исследования является изучение истории человеческого лица на материале искусства и литературы XX–XXI веков. Эволюция лица отображает эволюцию душевных состояний человека, доминирующих в них тенденций. Важность этой цели заключается в том, что история из внешней (история экономики, политики, социальных отношений) становится внутренней, обретает человеческий облик, одушевляется. Лицо человека предстает как маркер собственно человеческого бытия, выделяющего его из природной реальности. Если в предыдущих авторских статьях [6; 7] рассматривались начальные этапы истории лица (с древности до XIX века), то в настоящей статье исследуется современность. Тем самым целостный взгляд на историю лица обретает завершенность, позволяя в качестве вывода выделить важнейшие ступени восходящей и нисходящей ее линий. Задачами настоящего исследования выступает анализ (на материале современного искусства и литературы) многообразия проявлений «смерти лица», предстающей доминирующей тенденцией современной культуры.

Методы и материалы

Для достижения поставленных исследовательских задач используется разработанный в «философии жизни» (В. Дильтеем, Г. Зиммелем, О. Шпенглером) метод вчувствования, наиболее адекватный для исследования образного ряда произведений искусства и литературы. Используется также сравнительно-исторический подход, позволяющий выделить своеобразие основных этапов истории лица, идентифицировать особенности его современной ступени. Материалом для исследования служат произведения современного искусства (изобразительного, прежде всего) и литературы [1; 5]. Особый акцент делается на анализе портретной галереи, где лицо запечатлено в наиболее полном виде. Лицо (не только глаза) можно назвать «зеркалом» (иногда «затуманенным», иногда «кривым»), в котором отображаются состояния души, духа и тела. Произведения искусства (портреты, прежде всего) предстают своеобразным «зеркалом зеркала», запечатлевающим лица, запечатлевающие души. Именно произведения изобразительного искусства позволяют выстроить единую линию человеческой истории от глубокой древности до современности, сформировав тем самым целостный взгляд на историю лица.

Современность как нисхождение от «живого» лица к «мертвому»

В современную эпоху продолжается развертывание ряда тенденций, актуализировавшихся на предыдущих этапах. Превращение культуры в цивилизацию (в шпенглеровской трактовке этих понятий) сопровождается возрастанием роли материальной системы ценностей. Телесное все более доминирует над душевным, следствием чего предстает продолжение нисхождения от *лица души* к *лицу тела* (см. Р. Магритт «Донна», «Преображение пространства»). Последнее полотно предстает *портретом* голого тела (где лица и ноги ниже колен всех трех персонажей остаются за границами холста): груди – «глаза», пупок – «нос», лоно – «рот». *Лицо тела* – менее зрячее, более закрытое, не такое содержательное. Логичным завершением этой линии является картина Р. Магритта «Насилие», где голый женский торс стал полноценной головой, обретшей шею, плечи и прическу из распущенных волос. Этот торс настолько напоминает «Виллендорфскую Венеру», что дает основание говорить о «возврате» к первобытной телесности. Языческое буйство плоти (вспомним ночь на Ивана Купала) словно опять оживает в «Красном танце» А. Матисса. *Лица голов* здесь повернуты к нам затылками или почти закрыты волосами; то есть, по сути, их там нет. Зато *лица тел* предстают во всех ракурсах, всей красе. Тело здесь гораздо больше наполнено динамичной жизнью, чем полусонная душа (и формально выражающее ее лицо).

Если у Р. Магритта и А. Матисса мы видим неоязыческие мотивы, то в скульптурах А. Майоля («Помона», «Средиземное море», «Лето») торжествует неоантичность. Как и у античных ста-

туй, лицо здесь – обобщенное, не выражающее никаких эмоций. Все внимание сконцентрировано на совершенной красоте тела, гармоничного, рельефного, сексуального. *Лицо тела* оказывается содержательнее *лица души*. Духовное зрение у современного человека ослабевает, а физическим зрением эфемерную душу не увидеть. Если ее не видно, то она как бы и не существует. Поэтому главная забота современного человека – о *лице тела* (культуризм, бодибилдинг, фитнес, аэробика). Отсюда, культ спорта и вечной молодости (то есть, вечно молодого *лица тела*). Эта тенденция особенно зримо выражается в боди-арте, *где лицо тела* становится самодостаточной палитрой, затмевающей незначительность, бессодержательность, да, в общем-то, и ненужность, *лица головы*.

В чем же здесь проявляется умирание, если тело наполнено динамикой, красотой, жизнью? Душа – носитель активности, принцип жизни, форма, а тело – пассивная, косная материя [2, с. 24]. Душа обладает большей степенью жизненности, так как она, в отличие от бренного тела, – бессмертна. В современной культуре жизнь души (в ее духовных состояниях) почти не проявлена. Редукция к более простым организмическим функциям, затухание высших, собственно человеческих переживаний – причина омертвления *лица души.* Динамика тела пытается скрыть, компенсировать умирание души, симулировать «бьющую фонтаном» жизнь. «Красный танец» слишком уж похож на пляску зомби-мертвецов.

Дальнейшее развитие получает «тема спины» как выражение отторжения, прятанья от мира, как приговор ему (С. Дали «Спина девушки», «Моя жена, обнаженная, смотрит на собственное тело», «Дали, рисующий Гала со спины»). *«Спиной» лица* является затылок. У затылка нет «выражения» (или оно минимизировано: *взъерошенный, унылый* затылок), нет эмпатии (это «глухонемое, ослепшее лицо»); деградировавшее, заросшее «шерстью», вернувшееся в звериное состояние (Р. Магритт «Дух путешествия», «Репродуцирование запрещено», «Великое столетие»; С. Дали «Три Сфинкса острова Бикини»). Иногда голова – затылок со всех сторон (словно перевязана везде «бинтом-затылком»). Затылком к затылку – лица не увидать. *Голова-затылок* – выражение предельной отчужденности людей друг от друга, словно на их головы надеты *меш-ки-затылки* (Р. Магритт «Влюбленные»; пианист О. Каравайчук давал концерты с надетой на голову наволочкой).

Но если даже люди не повернуты друг к другу затылками, их лица могут отворачиваться, глаза – не встречаться. На картинах П. Пикассо персонажи никогда не смотрят друг на друга, не смотрят на зрителя (П. Пикассо «Странствующие гимнасты», «Смерть Арлекина»). У них схожие лица с покорными судьбе, опустошенными глазами. Такое впечатление, что это – одно и то же лицо, расположенное в разных ракурсах. Данные лица, часто изображенные в пол-оборота, предстают *полузатылком.* Они отворачиваются не только от других, но и от самих себя, *разворачиваясь и к себе затылком.* На картине Р. Магритта «Сын человеческий» персонаж смотрит на себя в зеркало, а видит затылок. Лицо, ставшее затылком, – потерянное, потерявшееся, «похоронившее» себя. «Смерть» лица – это его утрата, происходящая через замещение антиподом – затылком.

Один из примеров «умершего» лица – «стертое», анонимное лицо, вроде бы чье-то и в то же время ничье (К. Малевич «Спортсмены»). Индивидуализация внутреннего и внешнего облика – одно из главных отличий человека от других живых существ. Деиндивидуализация лица – это его расчеловечивание. *Никакое* лицо никакого человека – то, по которому о человеке нечего сказать. *Лицо без свойств* – это маркер «человека без свойств» (Р. Музиль), «господина из Сан-Франциско» (И. А. Бунин), не имевшего *лица-имени*. Об этом *лице без лица* писал В. В. Маяковский в «Надоело»: «Глядишь и не знаешь: дышит или не дышит он. / Два аршина безлицого розоватого теста: / хоть бы метка была в уголочке вышита» [8, с. 64]. Неслучайно *анонимус* – главный субъект (точнее, актор) Интернета.

В век конформизма, массового производства и культуры нарастает стандартизация, стереотипность труда и образа жизни. Конвейерное производство (в том числе в киноиндустрии) формирует *конвейерное лицо* (лицо М. Монро, ставшее «иконой XX века», копировалось тысячами поклонников). Для выполнения тех или иных производственных обязанностей *лицо-личность* не нужно, достаточно *лица-функции*. *Лицо-личность* становится даже помехой, отвлекая от четкого следования нужному алгоритму [9, с. 145]. Происходит за ненадобностью нивелировка, *потеря*

лица (Р. Магритт «Котелок»). Если лицо нельзя идентифицировать, то его как бы и нет. Человек со «стертым ластиком» лицом становится *невидимкой* (Р. Магритт «Пилигрим»). В «производственном искусстве» лицо *человека-винтика* не отличить от производственных конструкций (О. Гутфройнд «Труд», Ф. Леже «Передача энергии», Т. Барфай «Металлурги»). Обезличенный работник (с *лицом-актором*) создает обезличенный продукт для обезличенного потребителя.

Массовая культура продуцирует *массовую душу* (с однотипными потребностями, ценностями, желаниями), находящую выражение в *массовом лице.* У человека толпы, человека массового общества – одно общее лицо, в котором нет индивидуальных различий (Р. Магритт «Голконда»). Происходит «возврат» к первобытному синкретизму, когда человек внутри общины не выделялся (схожесть с современной корпоративной этикой: «мы – команда»).

Лицо тела несет в себе больше индивидуальности, *чем лицо души*. Душа испытывает мощное воздействие массовой культуры, а тело сохраняет больше природного своеобразия. *Если бы души стали телами, то нас невозможно было бы друг от друга отличить.* Именно внешний облик является маркером, позволяющим идентифицировать человека, отделить его от других. Лица «Авиньонских девиц» П. Пикассо – одинаково-никакие, что выражает их одинаково-никакие души. *Лица душ* здесь идентифицировать невозможно, потому что их просто нет. А вот *лицами тел* (пропорциями фигур, позами, жестами) они друг от друга, как раз, и отличимы. На *лице души* не сделаешь тату, пирсинг, не покрасишь волосы в кислотный цвет, не выщипаешь брови, не выправишь губы; а вот с *лицом тела* эти манипуляции возможны. *Лица тел* «спасают» (рисуют, конструируют) человеческую единичность, позволяя выделить ее из безликой массы. Поэтому такую значимую роль играет косметология, пластическая хирургия, искусство стилиста, имиджмейкера. *У тебя нет лица, не страшно, мы его тебе сконструируем*. Только *рыночное лицо* может быть конкурентным. Иметь *свое лицо* (пусть искусственное, *не живое*) важно с экзистенциальной точки зрения: чтобы *доказать себе* (и другим), *что я есть.*

Взгляд на человека опускается с *верхнего* на *нижнее лицо*, на *лицо ниже спины* (С. Дали «Фигура у окна», «Содомское самоудовлетворение невинной девы»). По сравнению с пустым, потерянным *лицом головы*, *заднее лицо* оказывается презентабельнее, привлекательнее, содержательнее. В *лице головы* эта нисходящая линия выражена в смещении акцента с глаз (как «окон» в метафизическое) на рот (как «окно» в физическое). «Спектакль» *лица как целого* сводится к «театру одного актера» – *рта как части* (Э. Уорхол «Бирюзовая Мэрилин Монро»). Глаза становятся настолько малозначимыми, а рот – настолько важным и самодостаточным, что появляются портреты одного лишь рта (Д. Тилсон «Автоматические губы»). Если глаза и остаются, то они превращаются *еще в два рта*, образуя *троеротого* человека (С. Дали «Лицо войны»), или *рот во все лицо* (сатиры Т. Футуры на общество потребления). *Оротивание* лица превращает его в *лицо-рот*. Человек целиком превращается в ненасытный рот, пытаясь поглотить весь мир (м/ф С. Коваля «Глинька»). В мире «*ад-иночества* в толпе», кроме кричащего рта, от человека ничего не остается (Э. Мунк «Крик»).

Рот настолько важен для презентации человека, что его даже специально «рисуют», «наклеивают» («американская улыбка»), накачивают силиконом, чтобы придать лицу нужное искусственное (неживое) выражение. Рот чаще погружен в сиюминутное, насущное, глаза – в желаемое. Современный человек живет больше настоящим, полезным, выгодным. Рот побеждает даже небесное око (В. Куш «Губы заката»). Относительно омертвляющихся глаз (выражающих омертвление души) рот предстает более наполненным жизнью (выражая доминанту организмического, переходящую в его торжество).

Одно из выражений омертвления лица – его овеществление. Нисхождение от «быть» к «иметь» [12, с. 24] привело к тому, что не человек – «мера всех вещей» (Протагор), а вещи – *Мера всего человека. Суммой вещей* становится (чего не было в парадном портрете) именно лицо человека (С. Дали «Лицо Мэй Уэст, которое может быть использовано под квартиру»). Вещи и лицо образуют в симбиозе *лицо-вещь.* Лицо теряет самодостаточность, самоценность, оно теряется без наполненности, украшенности вещным. Для того чтобы глаза стали видимыми, привлекательными, необыкновенными, только глаз мало, их необходимо инкрустировать драгоценными камнями (С. Дали «Глаз времени»). А чтобы сделать

заметными губы, на них нужно нанизать жемчуг (С. Дали «Рубиновые губы»).

Потерявшееся, опустошенное лицо человека стало настолько неинтересным, что художников больше интересуют не лица людей, а *лица вещей* (К. Олденберг «Гигантская шведская люстра», «Мягкий туалет»; С. Дали «Тачка»; Г. Раушенберг «Звукоизмерение»; М. Дюшан «Велосипедное колесо»). Человек здесь уже предстает «инструментом», посредством которого вещи (техновещи) рисуют свои автопортреты. Происходит нисхождение от образа человека к противообразу, теряющему сходство с ним. Вещи (техновещи) все больше предстают не «зеркалом» человека, а «зеркалами» самих себя. Они теряют заложенную человеком функциональность, претендуя на самодостаточность, самоценность. Мир, наполняемый вещами, становится все более обезлюденным, мертвым.

Лицо-вещь все более отождествляется с *лицом-маской*. Кубистические портреты П. Пикассо имеют сходство с африканской ритуальной маской («Голова женщины», «Женщина с веером», «Плачущая женщина»). *Лицо-маска* – это поверхность поверхности, поверхность внутри и снаружи; поверхность, за которой ничего нет. «Поверхностные, бездушные» миры торжествуют [14, с. 463]. Для «одномерного человека» (Г. Маркузе) органичным является «одномерное», «плоскостное» лицо, потерявшее «объем», содержательную глубину. Отсутствие глубины позволяет «считывать» поверхностное лицо «в один клик». Оно перестает здесь быть «книгой жизни» (как в портретах Рембрандта), в нем вообще исчезает одушевленность.

Портреты П. Пикассо – это мертвые лица, расщепляющиеся, «разбивающиеся на осколки» («аналитический» кубизм), разлагающиеся прямо пред нашим взором (к «африканскому» периоду Пикассо относятся «Фермерша», «Три фигуры под деревом»). Если ритуальные маски несли в себе явные или скрытые магические, религиозные смыслы; то лица «Авиньонских девиц» – абсолютно бессмысленны, пусты, унылы. В них нет живой мысли, эмоций. Происходит вполне очевидное нисхождение от *всеединого лица* (иконописного лика, в котором – все) к *ничтожному лицу* (лицу, в котором – ничто). *Лицо-маска* превращается посмертную маску. *Мертвое лицо* – выражение *мертвой души*, превратившейся в «могилу Бога» и самого человека. М. Шагал в это время не случайно берется иллюстрировать «Мертвые души» Н. В. Гоголя. «Моя душа смердит», – говорит главный герой фильма «Остров» (реж. П. Лунгин).

В *обществе торжествующей поверхности* внешний облик человека ценится гораздо больше, чем внутренний. Нередко он предстает самоценностью, полностью исчерпывающей себя. В продолжение проявившейся на предыдущих этапах темы парадных портретов утверждается *парадное лицо* (Э. Уорхол «Портрет Елизаветы», «Голубая простреленная Мэрилин»). Популяризируется декоративно-прикладное лицо, лицо-украшение богатого интерьера, успешного партнера, своего тела. Появляется *лицо-товар* (лица известных спортсменов, артистов, используемые для рекламы), *статусное лицо*, *лицо бренда* (И. Шейк, К. Дженнер, А. Гранде). *Лицо на продажу (продаваемое лицо)* становится таким же рыночным товаром, как любой продукт. Лицо монетизируется, становится источником вложения и получения капитала, происходит *капитализация лица*. У лица возникает цена, которая колеблется, исходя из успехов и неудач его носителя. Работает целая индустрия для превращения лица в красиво упакованный, пользующийся повышенным спросом товар. Утверждается система ценностей, убеждающая человека в том, чтобы как можно выгоднее продать свое лицо. Прибыльная продажа преподносится как настоящее счастье (Э. Паолоцци «Я была игрушкой богатого человека»).

Душевные переживания выражаются часто через физические страдания (С. Дали «Окровавленные розы», «Возрождение плоти», эскизы декораций к «Вакханалии» Р. Вагнера и «Лабиринту» Ф. Шуберта). Происходит редукция душевного к психическому и далее – к физическому, где собственно человеческое «умирает». *Лицо психосоматики* не выражает не только метафизические, но и просто возвышенное, редуцируясь к исходным влечениям: либидо и танатос. «Любовь и голод правят миром», страх смерти (П. Пикассо «Плачущая женщина») и желание любви (П. Пикассо «Влюбленные на пляже»). Происходит нисхождение этих переживаний на организмический уровень: страх смерти сводится к ужасу физической кончины [10, с. 72], желание любви сводится к сексуальному влечению, переходящему в похоть (к/ф «Я и он», реж. Д. Дерри).

Лицо смерти С. Дали изобразил в картине «Предчувствие гражданской войны в Испании». Оно обращено в небо, но глаза закрыты, полное отчаяние, никакой надежды на спасение свыше. Лицо здесь *жалуется небу на небо*, обвиняя его в безучастности. Эта же тема развивается в «Гернике» П. Пикассо: мы словно слышим предсмертные вопли из страшно разверзшихся ртов, страдания настолько немыслимы, что глаза вылезают из своих орбит и вертятся-скачут по лицу в безумной пляске. В «Штурмовой группе в газовом облаке» О. Дикса в *лицах-противогазах* не осталось уже ничего человеческого. Самой знаковой картиной этого плана является «Лицо войны» С. Дали. Мы видим здесь *лицо-череп*, из зениц и рта которого также выглядывают черепа (из зениц и ртов которых продолжают выглядывать черепа, и так до бесконечности). «Лицо войны» – это дурная бесконечность *черепа в черепе*, уходящая в беспредельность прошлого, настоящего и, к сожалению, будущего.

Лицо сексуального влечения С. Дали изобразил в «Великом мастурбаторе». Все полотно здесь занимает деформированное лицо, из которого поднимается обнаженная женская фигура, тянущаяся к интимным местам мужчины. На рту этого лица – саранча, по которой ползут муравьи (символизируя страх и тлен). «Схлопывающееся» на себе самоудовлетворение превращает либидо в танатос. *Сексуальное лицо* – один из трендов современной культуры, продукт сексуальной революции. В рекламе часто используется молодое лицо (обычно женское) с полуоткрытым ртом, обнажающим зубы (иногда и язык), и прямым завлекающим взглядом. Демонстрационная сексуальность вовсе не служит здесь функции сохранения и продолжения жизни. Она предстает лишь симулякром, на самом деле нацеленным на извлечение прибыли. Чем сексуальнее лицо – тем выше его коммерческая цена. За внешней привлекательностью здесь прячется мертвенность *лица квазижизни*.

Если на предыдущих этапах художники чаще изображали ожидание, предчувствие любви, любовные грезы, игры, то в современном искусстве – акцент переносится на само любовное действо и его последствия. Любовное чувство, теряя духовную составляющую, становится голым сексуальным влечением на грани агрессивности, жестокости, приводящих к ломке, коверкании лиц (П. Пикассо «Объятия», «Голова женщины», «Сидящая женщина»). Деформированная, расколотая кубистическая реальность – изнасилованная до смерти. Запрокинутые, уродливые, безжизненные лица – итог этой сексуальной деструкции (П. Пикассо «Лежащая обнаженная женщина», «Фигура на пляже»). Апофеоз этого – ужас и отчаяние изнасилованного женского *лица-торса* (Р. Магритт «Изнасилованная»). *Изнасилованное лицо – мертвое*.

Голый страх смерти и голая сексуальность – свидетельства голой души голого человека, сбросившего с себя «культурные одежды». Выражением голой души является *голое лицо*, на котором откровенно запечатлены «трещины и разломы» бытия (экспрессионизм О. Кокошки, Г. Гросса, О. Дикса, Ж. Руо). *Голое лицо* – не *лицо-итог*, а *лицо-сиюминутность*; выражение выхолощенного, полого внутреннего облика. *Голое лицо* здесь – *полое лицо* (Р. Магритт «Лицо гения»; С. Дали «Портрет», «Возрождение плоти», эскизы декораций к «Вакханалии» Р. Вагнера и «Лабиринту» Ф. Шуберта). От лица человека осталась лишь оболочка, за которой – тьма, пустота. Это лицо, скрывающее-обнажающее ничто, *лицо-ничто*, наполненное пустотой «до краев». «Крайности сходятся»: голости (особенно внутренней, то есть полости) – все больше; и одетости (особенно внешней, то есть «вещной шкурки») – все больше. Внешнее пространство – все более заполнено, внутреннее – все более оголено, опустошено. «Природа не терпит пустоты», только у человека могут быть пустые сердце и мысли, взгляд, слова и поступки… *пустое лицо*. У человека – *лицо фабрики по производству пустот,* внутренних и внешних.

Современное искусство дает много примеров нарастания хаоса, просто разрывающего человека на элементарные структуры. Так, в «аналитическом кубизме» П. Пикассо образ человека раскалывается на множество мелких осколков настолько, что собрать их в узнаваемую целостность не удается («Аккордеонист», «Женщина, сидящая в кресле», «Голова мужчины с усами»). В ряде образов С. Дали «большой взрыв вселенной» словно продолжается в «малом взрыве» души, отображающемся во «взрыве» лица («Взрыв рафаэлевской головы», «Галатея сфер», «Максимальная скорость Мадонны Рафаэля»). Происходит очевидное нарастание хаоса и в природе, и в обществе, и в межличностных отношениях,

и во внутреннем мире человека. Декларирование свободы как главной ценности привело к отказу от устойчивой системы ценностных координат (нашедшей выражение в «культуре отмены», постправде и постморали). Душа современного человека – эклектична, в ней соединяется несоединимое: светское и религиозное, научное и мистическое, подлинное и мнимое. Такое состояние души С. Л. Франк определил как «стихию душевной жизни» [11, с. 91]. Отсутствие целостности внутреннего и внешнего облика человека обусловливает его противоречивость, спонтанность. С точки зрения христианства, душа бессмертна, так как не распадается на атомы (как тело). Если же она, подчиняясь материально-телесному миру, становится его частью, то оказывается в «могиле тела» (Платон), расщепляясь-умирая вместе с ним. «От нас останутся лишь наши лица», – писал Л. Шестов [13, с. 34]. Но лишь в том случае, если не рассыплется на безликие атомы душа.

Жизнь человека становится гораздо более динамичной, чем в предыдущие эпохи. На портретах П. Пикассо лицо одновременно изображается и в фас, и в профиль; словно на наших глазах человек так быстро вертит головой, что сосредоточиться на одном его ракурсе невозможно («Женщина с птицей», «Портрет Доры Маар», «Сидящая женщина в синем кресле»). Хочется, вслед за Фаустом, воскликнуть: «Остановись, мгновение!», но оно неудержимо, «ломает», «смывает» человеческий облик. В скульптуре К. Варотсоса «Бегущий герой» облик человека словно состоит из лоскутов, развевающихся на ветру. Лицо, превратившись в вихревые порывы, не просто неузнаваемо, его там нет. *Хлопочущее, снующее, мельтешащее лицо* – поверхностное, растворяющееся во все обезличивающем потоке. Все быстрее *бегущее лицо* превращается в движение, освобожденное от лица (кинетическое искусство).

Погружение отчетливого, устойчивого, определенного, вечного (запечатленного в иконописных ликах) в изменчивое, временное, непостоянное, приводит к появлению *кажущегося (мимолетного) лица* (С. Дали «Рынок рабов с исчезающим бюстом Вольтера», «Изображение исчезает», «Исчезающие образы»; Р. Магритт «Век просвещения», «Мысли, зависшие в пространстве»). Земной мир Платон называл «иллюзорным». Погружаясь в него, человек превращается в эфемерность, а его лицо – в «раскрашенный воздух», мерцающий-тающий на глазах. Происходит нисхождение от лица-подлинности к лицу-сновидению, от лица-нечто – к лицу-ничто. Исчезающее лицо – маркер исчезающего в силу неукорененности в бытие человека.

Включение человека в бешеный бег времени приводит к появлению *потекшего лица* (Р. Магритт «Время, стоп»; П. Пикассо «Женщина с синим воротником»; С. Дали «Безумный Тристан»). Формулу нашего времени выразил Л. Кэролл («чтобы оставаться на месте, надо бежать») и довел до максимы Э. Бернштейн («движение – все, конечная цель – ничто»). Бег из средства, пути достижения цели превращается в самоцель: бег ради бега. Бег становится «богом» современного человека. Человек бежит во все стороны сразу, ото всего и ни к чему: от прошлого, настоящего, будущего, от Бога, от своего лица. Это не только внешний бег (тела), но и внутренний бег (души); непрерывная смена впечатлений, отношений, звуков, картинок (*клиповый, мозаичный поток сознания*). Это *бег от себя* внутри себя. «От себя не убежишь»; но если бежать очень быстро, то некогда задуматься об этом. От быстрого бега пейзажи, события, лица мелькают с такой скоростью, что их не разглядишь. Они сливаются в один мельтешащий поток, в котором теряется человек (А. Йорн «Письмо моему сыну»; Р. Делоне «Парижанка»; Д. Поллок «Портрет и мечта», «Лунная женщина», «Женщина-луна вырезает круг»). *Растекающееся (в плавящемся времени) лицо* можно, хотя бы ненадолго, остановить лишь искусственными подпорками (С. Дали «Сон», «Мягкий автопортрет»). Погруженность лица во временное есть погруженность его в тленное. Парадокс в том, что бренное воспринимается как более реальное, чем вечное. *«Богом» современного человека становится смерть.* Служа материальному миру, душа становится частью тела, обретая его свойства, в том числе, смертность. Выражением *мертвой души* и является *смерть лица*.

Выводы

История лица (после полуденного Средневековья) со всей очевидностью демонстрирует линию нисхождения от лика к лицу, от лица живого – к лицу мертвому. Происходит *затмение лица*, оно проваливается в духовную ночь, растворяясь в ней, становясь неидентифицируемым, невидимым. Затылок (которым так часто поворачи-

вается современный человек) – это *ночное лицо.* Вместо *утреннего лица* праксителевской Афродиты и *полуденного лика* Владимирской Богородицы актуализируется *ночное лицо* продажной Венеры (О. Дикс «Венера в черных перчатках»). На картине Р. Магритта «Фальшивое зеркало» показано затмение солнечного небесного ока, переходящего в затмение человеческого глаза, а значит, и души. В «Черном квадрате» К. Малевича это затмение достигает апогея: «черным закрашивается» весь глаз, все лицо, все солнце («Черный квадрат» был декорацией к пьесе «Победа над солнцем»). Ночной сон души переходит в ночную смерть, спящее лицо от мертвого уже не отличить (Р. Магритт «Смысл ночи»).

В сгустившейся тьме острота духовного зрения теряется, границы лиц, личин и ликов ломаются, размываются. Деформированное человеческое лицо превращается в «образину», безобразность, антиобраз (П. Пикассо «Королева Изабо», «Дама с веером»; О. Кокошка «Автопортрет»; Х. Сутин «Пироженщик с красным платком»). Иногда антиобраз скрывается за образом так ловко, что его не просто разглядеть. На картине И. С. Глазунова «Христос и Антихрист» мы видим практически одно и то же лицо. А. Блок в поэме «Двенадцать» называет Антихриста Христом: «В белом венчике из роз – / Впереди – Иисус Христос» [3, с. 89]. Впереди революции, с ее богоборческими лозунгами, приведшей к братоубийственной войне, не мог идти Спаситель. В «тоталитарном искусстве», создавшем целую «иконографию вождей» [4, с. 121], А. Гитлер возводится на роль Спасителя (Г. Хойер «В начале было слово (Гитлер на митинге)»). Если в картине И. С. Глазунова Антихрист еще прячет свой сатанинский облик под благообразной внешностью, то в картине М. Эрнста «Ангел домашнего очага» он обрел соответствующую личину. Адская личина – выражение «комплекса нисхождения в ад» [15, с. 155] Актуализируется противоположный духу «полюс» плоти, иконе противостоит антиикона («Черный квадрат» называли «авангардистской иконой»), лику – антилик.

Но линия духовного нисхождения, умирания-смерти лика-лица не является единственной, полностью победившей. «Клиническая смерть» еще не превратилась в «биологическую», сквозь *гипсовую маску лица* еще просачивается кровь (Р. Магритт «Память»). На картине И. С. Глазунова образ Антихриста не затмил, не вытеснил, не победил Лик Христа. Затмение на картине Р. Магритта («Фальшивое зеркало») не закрыло все небо. И даже торжество черной квадратной бездны не является абсолютным. Внутри «Черного квадрата» есть множество цветных вкраплений. А цвет – это преломленный свет. Значит, внутри этой, якобы торжествующей тьмы, не угас источник света – метафоры жизни и надежды, символа пресветлого Бога. Одним из воплощений этого светоносного духовного начала является лик Христа в картине С. Дали «Тайная вечеря». Его вряд ли можно назвать сакральным, но возвышенность и просветленность в нем есть. Оно предстает *лицом рая*, противостоящим *лицу ада* («Ангел» М. Эрнста). *Лицо живой души* актуализировано также со всей очевидностью (М. Шагал «Зима», «Две головы», «Прогулка», «Букет цветов и двое влюбленных»; К. Брынкуши «Поцелуй»; А. Матисс «Радость жизни»; С. Дали «Пара с облаками вместо голов»). Таким образом, линии нисхождения к *смерти лица* противостоит линия восхождения к *жизни и сверхжизни лица*.

В ходе истории *небытие* человеческого лица (морда зверя) превращается в *предбытие* (первобытное лицо-тело), в *бытие* (античное лицо-душа), сверхбытие (средневековое лицо-лик). В новой и новейшей истории восходящей линии истории лица все более противостоит нисходящая линия, приводящая к *послебытию* лица (современному *лицу-личине*). На современном этапе *постлица* (достигающем предельных оснований) актуализируется восходящая линия, проявляющаяся в устремлении к новому обретению *лица души, лица-лика.*

Литература

1. Аксенова А. С. Искусство XX века. Ключи к пониманию. – М.: Бомбора, 2021. – 208 с.
2. Аристотель. О душе. – М.: Мир книги, 2008. – 407 с.
3. Блок А. А. Двенадцать. – М.: Прогресс-Плеяда, 2017. – 48 с.
4. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994. – 296 с.
5. Искусство XX века. – М.: АСТ, 2009. – 336 с.

6. Казаков Е. Ф. История как «обретение лица» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 51. – С. 84–92.
7. Казаков Е. Ф. Человеческое лицо: между «обретением» и «потерей» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 22–32.
8. Маяковский В. В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. – М., 2016. – Т. 8. – 678 с.
9. Оруэлл Дж. 1984. – М.: АСТ, 2013. – 320 с.
10. Уэльбек М. Элементарные частицы. – М.: Азбука, 2013. – 384 с.
11. Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. – М.: АСТ, 2000. – 992 с.
12. Фромм Э. Иметь или быть. – М.: АСТ, 2016. – 320 с.
13. Шестов Л. Власть ключей. – М.: АСТ, 2007. – 357 с.
14. Шпенглер О. Закат Европы. – М.: Попурри, 2019. – 704 с.
15. Юнг К. Проблемы души нашего времени. – М.: Прогресс книга, 2019. – 416 с.

References

1. Aksenova A.S. *Iskusstvo XX veka. Klyuchi k ponimaniyu [The art of the XX century. Keys to understanding].* Moscow, Bombora Publ., 2021. 208 p. (In Russ.).
2. Aristotel. *O dushe [About the soul].* Moscow, Mir knigi Publ., 2008. 407 p. (In Russ.).
3. Blok A.A. *Dvenadtsat' [Twelve].* Moscow, Progress-Pleyada Publ., 2017. 48 p. (In Russ.).
4. Golomshtok I.N. *Totalitarnoe iskusstvo [Totalitarian art].* Moscow, Galart Publ., 1994. 296 p. (In Russ.).
5. *Iskusstvo XX veka [Art of the XX century].* Moscow, AST Publ., 2009. 336 p. (In Russ.).
6. Kazakov E.F. Istoriya kak "obretenie litsa" [History as "finding a face"]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Art]*, 2020, no. 51, pp. 84-92. (In Russ.).
7. Kazakov E.F. Chelovecheskoe litso: mezhdu "obreteniem" i "poterey" [Human person: between "gaining" and "losing"]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Art]*, 2021, no. 55, pp. 22-32. (In Russ.).
8. Mayakovskiy V.V. *Stikhotvoreniya. Poemy. P'esy [Poems. Poems. Plays].* Moscow, 2016, vol. 8. 678 p. (In Russ.).
9. Oruell Dzh. *1984.* Moscow, AST Publ., 2013. 320 p. (In Russ.).
10. Uelbek M. *Elementarnye chastitsy [Elementary particles].* Moscow, Azbuka Publ., 2013. 384 p. (In Russ.).
11. Frank S.L. *Predmet znaniya. Dusha cheloveka [The subject of knowledge. The soul of man].* Moscow, AST Publ., 2000. 992 p. (In Russ.).
12. Fromm E. *Imet' ili byt' [To have or to be].* Moscow, AST Publ., 2016. 320 p. (In Russ.).
13. Shestov L. *Vlast' klyuchey [The power of keys].* Moscow, AST Publ., 2007. 357 p. (In Russ.).
14. Shpengler O. *Zakat Evropy [The Decline of Europe].* Moscow, Potpourri Publ., 2019. 704 p. (In Russ.).
15. Yung K. *Problemy dushi nashego vremeni [Problems of the soul of our time].* Moscow, Progress kniga Publ., 2019. 416 p. (In Russ.).

УДК 008
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-27-35

КОНЦЕПТ *СИБИРЬ* В КУЛЬТУРЕ АЗИАТСКО-ТИХООКЕАНСКОГО РЕГИОНА

Татарникова Юлия Андреевна, аспирант кафедры теории, истории культуры и музеологии, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: yulicezar88@ngs.ru

Автор статьи обращается к исследованию концептов региональной культуры на примере Сибирского региона, в частности Новосибирской области. Сибирь анализируется *изнутри* и *извне. Изнутри* Сибирь репрезентируется в словарных статьях авторитетных словарей, во фразеологических единицах, включающих в свой состав топоним *Сибирь*, в ключевых текстах культуры. Взгляд

на Сибирь *извне* представлен результатами опроса представителей культур Азиатско-Тихоокеанского региона (далее АТР), попавших в Сибирь с целью получения образования, культурного обмена и туризма. Данное исследование подтверждает наличие трехкомпонентной полевой структуры концепта *Сибирь* (историко-событийный, культурно-географический и образно-метафорический компоненты). В рамках данного исследования автор выделяет основные коннотативные значения, их соотнесенность в полевой структуре концепта *Сибирь*, а также обнаруживает область пересечения двух смысловых форм. В статье были использованы следующие методы: метод сплошной выборки, метод полевых социальных исследований и метод интервьюирования. Сочетая три этих метода, видится возможным не только получение информации о сфере сознания представителей культуры АТР, выделение компонентов концепта и их локация на промежутке от ядра к периферии, но и выделение совокупности концептуальных (ментальных и оценочных) стереотипов, основанных на понимании и интерпретации концепта *Сибирь* в сознании респондентов.

Ключевые слова: концепт региональной культуры, Сибирь, Азиатско-Тихоокеанский регион, компонент концепта, концептосфера.

THE CONCEPT *SIBERIA* IN THE CULTURE OF THE ASIA-PACIFIC REGION

Tatarnikova Yuliya Andreevna, Postgraduate of Department of Theory, History of Culture and Museology, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail:yulicezar88@ngs.ru

The author of the article refers to the study of concepts of regional culture in the case of Siberian region, in particular, Novosibirsk region. Siberia is analyzed from the inside and from the outside. From the inside, Siberia is represented in dictionary entries of authoritative dictionaries, in phraseological units that include the toponym Siberia, in key cultural texts. A look at Siberia from the outside is presented by the results of a survey of representatives of cultures of the Asia-Pacific region (hereinafter the APR) who came to Siberia for the purpose of education, cultural exchange and tourism. This study confirms the presence of a three-component field structure of the concept of Siberia (historical-event, cultural-geographical and figurative-metaphorical components). Within the framework of this study, the author identifies the main connotative meanings, their correlation in the field structure of the concept Siberia, and also discovers the area of intersection of two semantic forms. The following methods were used in the article: the method of continuous sampling, the method of field social research and the method of interviewing. Combining these three methods, it seems possible not only to obtain information about the sphere of consciousness of representatives of the culture of the Asia-Pacific region, to isolate the components of the concept and their location in the interval from the core to the periphery, but also to isolate a set of conceptual (mental and evaluative) stereotypes based on the understanding and interpretation of the concept *Siberia* in the minds of respondents.

Keywords: concept of regional culture, Siberia, Asia-Pacific region, concept component, conceptosphere.

Термин *концепт* занимает центральное место в современных гуманитарных науках. Его используют в философии, логике, когнитивной лингвистике, культурологии, лингвокультурологии и т. д. В логике и философии концепт – содержание понятия, которое в свою очередь синонимично термину «смысл». В культурологии в смысл включена история концепта как доминирующая линия в его структуре [11, с. 41–42]. *Концепт* – это базовая единица культуры (Ю. С. Степанов), явление лингвокогнитивное (Н. Д. Арутюнова, Е. С. Кубрякова и др.), психолингвистическое (А. А. Залевская) и лингвокультурное (В. И. Карасик и др.). Для нас основополагающим подходом является лингвокультурологический (Д. С. Лихачев, С. Г. Воркачев, В. И. Карасик, Ю. С. Степанов, В. А. Маслова, И. В. Кондаков и др.), концепт предстает как базовая единица

культуры, где вектор внимания направлен от культуры к индивидуальному сознанию. Основываясь на определении культуролога Ю. С. Степанова, можно сказать, что концепт – это «сгустки национально-культурных смыслов, парящие в культуре» [11]. В свою очередь, данные смыслы, обладающие коннотациями и эмотивностью, репрезентируются в языке и культуре, образуя концептосферу (термин академика Д. С. Лихачева). Культуролог И. В. Кондаков замечает, что «концептосфера – это смоделированная сеть обобщающих концептов, соединяющих в себе понятия, обобщающие образы и символы культуры, служащих средством организации смыслового пространства и его теоретического обобщения (концептуализации)» [6, с. 21]. Отметим важную для нас мысль И. В. Кондакова: «…каждый объект… может быть представлен через его личную концептосферу» [6, с. 21]. Концепт *Сибирь* не только входит в концептосферу русской культуры, наряду с такими концептами, как *простор, Родина, путь, дом* и другие, но и образует свою личную концептосферу, сеть обобщающих концептов.

Актуальным направлением исследования *концептов* считается обращение к региональной культуре. Появление интереса исследователей к изучению идентичности Сибирского региона в идеях и идеалах, по словам ряда историков (А. В. Ремнева, М. А. Жигуновой, Н. Г. Суворовой), восходит к своеобразному общественному движению, получившему название «сибирское областничество», во главе которого стояли Н. М. Ядринцев и Г. Н. Потанин. Ученые замечают, что с приростом миграции в регион усилится желание отделить себя от «новоселов», что и приведет к появлению отличия, которое закрепится особой сибирской идентичностью [4, с. 48].

В этот период русская культура полностью представляет, как замечает филолог В. И. Тюпа, Сибирь в качестве *концепта*. В сознании нации Сибирь мифологизировалась хронотопическим образом способа присутствия человека в мире. С одной стороны, в русской классической литературе Сибирь – страна холода, зимы, ночи (луны), то есть, по словам В. И. Тюпы, страна мертвых или страна смерти, с другой – страна безлюдного и беспредельного пространства. По мнению В. И. Тюпы, основной причиной мифологизации Сибири является уникальное взаимоналожение геополитических, культурно-исторических и природных факторов [12].

В Сибирском регионе исторические смыслы Сибири, связанные с памятью, нашли свое отражение в работах историков-краеведов Н. А. Землякова, А. В. Ремнева, Н. Н. Родигиной.

Исследование концепта *Сибирь* посредством словарных статей, фразеологических единиц, текстов культуры *изнутри* подтверждает наличие трехкомпонентной структуры: историко-событийный, культурно-географический и образно-метафорический компоненты, значения которых выстраиваются по направлению от ядра к периферии по принципу частотности.

В ходе анализа концепта *Сибирь* автором был использован метод сплошной выборки, было проанализировано более сорока единиц, входящих в лексико-семантическое поле *Сибирь*. Автор использовал следующие словари:

1) толковые словари [3; 10; 13];

2) отечественные лингвострановедческие словари по собственной лингвокультуре [8; 14];

3) отечественные лингвокультурологические словари [1; 9].

В некоторых словарях ни одной единицы, связанной с Сибирью, не было обнаружено [15; 16].

В словаре В. И. Даля находим лишь статью о сибиряке. Сибиряк у него – житель, уроженец Сибири; наряду с ним сибирит (ценный камень, красный турмалин), сибирская язва, сибирский начальник, сибирский кедр, сибирский лен и сибирщина (каторга, тяжкая, нестерпимая жизнь) [3].

Анализируя словари В. М. Мокиенко [8], А. И. Федорова [14], а также толковые словари В. И. Даля [13] и А. П. Евгеньевой [10], можно выделить следующие группы, входящие в состав концепта *Сибирь*: 1) богатство края; 2) место ссылки/каторги; 3) бескрайняя, удаленная Сибирь; 4) сибиряк и другие.

Историко-событийный и культурно-географический компоненты расположены в диапазоне от отрицательного (ссылка, каторга, суровые морозы) до положительного (например, богатство региона). Образно-метафорический компонент концепта *Сибирь* здесь представляется зрительными, вкусовыми и другими характеристиками (бескрайние леса, полноводные реки, кедровые орехи, сибирские пельмени).

Анализируя отечественные лингвокультурологические словари, а именно словарь Ю. Е. Прохорова [9] и словарь О. К. Ансимовой [1], можно сделать следующие выводы.

Культурно-географический компонент в словарях представлен общими сведениями: географическое положение, протяженность территорий, климатические условия и др. В словаре Ю. Е. Прохорова говорится о том, что Сибирь – основной район добычи пушнины (соболь и др.), а также о населении и крупных сибирских городах (Новосибирск, Красноярск), об этнической составляющей региона (русские, украинцы, белорусы и коренные сибирские народы: ханты, манси, алтайцы и др., их традиционное хозяйство). Он определяет сибиряков как русских и представителей других, некоренных народов, живущих в Сибири. Сибиряк у него – энергичный, смелый, полный чувства собственного достоинства (отсюда в языке сибирский характер, сибирское здоровье) [9, с. 512]. В словаре О. К. Ансимовой мы встречаем распространенные ассоциации (холод, снег, медведи, тайга, Новосибирск, валенки, кедр, Ермак, Строгановы, Транссиб и другие), использование выражения «крепкое сибирское здоровье» в пожеланиях [1, с. 40].

Историко-событийный компонент представлен блоком, включающим освоение Сибири во времена Древней Руси; образование независимого татарского ханства Кучума с главным городом Сибирь; упоминание промышленников Строгановых; поход казачьего атамана Ермака. О. К. Ансимова добавляет информацию об острогах (укрепленные поселения, форпосты). Отдельным блоком у Ю. Е. Прохорова Сибирь предстает как место ссылки и каторги, где отбывали наказания политические заключенные и др. В словаре Ю. Е. Прохорова встречается одно важное для нашего исследования событие, оказавшее существенное влияние на развитие всего региона, – это появление Академгородка, Сибирского отделения Академии наук СССР. В дополнение делается акцент на вкусовом образе Сибири, например, сибирские пельмени – традиционное кушанье многих сибирских народов [9, с. 515].

В двух словарях образно-метафорический компонент представлен в известной картине красноярского живописца В. И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» (1891–1895) (Ю. Е. Прохоров) и портретом Ермака (автор неизвестен) (О. К. Ансимова).

Тема Сибири у Ю. Е. Прохорова раскрывается в словаре и словом, в творчестве писателей-сибиряков (В. Я. Шишкова, В. П. Астафьева, поэта Е. А. Евтушенко и др.). Ю. Е. Прохоров приводит пример из песен о Сибири: это и народные – «Песня о Ермаке», и авторские – композитора А. Н. Пахмутовой и поэта Н. Н. Добронравова.

Извне в Сибирь попадают по-разному: путешественники, ссыльные, ученые. Например, одним из первых декабристов к теме Сибири обращается поэт К. Ф. Рылеев, хотя лично он не был там. В его произведении 1821 года «Смерть Ермака» покоритель Сибири – герой, собравший в себе все лучшие черты нации. Русский прозаик А. П. Чехов, отправившийся в конце 1870-х годов в путешествие по Сибири, начал очерки «Из Сибири» удивлением: «Отчего у вас в Сибири так холодно?» Другой взгляд на Сибирь был у приговоренного к смертной казни писателя Ф. М. Достоевского, переживания которого можно найти в романе «Идиот» [7]. Еще одним примером осмысления пути в Сибирь является работа историка О. Н. Катионова «Московско-Сибирский тракт». Ученый рассматривает Московско-Сибирский тракт не только как путь, связывающий и развивающий внешнеэкономически отдаленный регион с Европейской Россией, но и как важную артерию в системе карательной политики государства, особенно с 20-х годов XIX века [5].

Следует предположить, что в сознании представителей культуры АТР концепт *Сибирь* будет иметь схожие значения и дополнится отличными от стереотипных.

Помимо метода сплошной выборки автор использует и социологический метод опроса. Была разработана анкета, состоящая из 40 вопросов. Выделим следующие блоки: 1) вопросы, направленные на сбор общей информации: возраст, место жительства, гендерная принадлежность, образование, национальность, родной язык и другие; 2) блок о России: был ли респондент в России, с какой целью, какие места в России известны респонденту и другие; 3) сибирский блок: что знает или слышал о Сибири респондент, какие места для туризма популярны в Сибирском регионе, исторические личности и достопримечательности, что известно о Сибири его со-

отечественникам, какие люди живут в регионе, объяснение ряда фразеологических единиц, включающих в себя топоним *Сибирь* и другие; 4) блок о Новосибирской области: символы области (например герб региона), знакома ли респонденту акция «Тотальный диктант», достопримечательности области (например Академгородок) и другие вопросы; 5) завершающий блок: как можно повысить интерес к региону, какая информация о регионе интересна респонденту и др.

Автором был проведен опрос в виде анкетирования, разработанный на базе китайского приложения WeChat (微信) и Google Forms. В нем приняли участие 105 респондентов в возрасте от 19 до 55 лет из Китайской Народной Республики и Республики Корея, из них 16 % – мужчин, 84 % – женщин. Уровень образования: 10 % имеют ученую степень, 66 % – оконченное высшее образование, 21 % – неоконченное высшее, 3 % – среднее образование. 98 % респондентов – гуманитарии, представители разных профессий, в большей степени это филологи, лингвисты, русисты, переводчики, госслужащие, некоторые работают в сфере туризма, страхования, экологии, экономики. Лишь 20 % респондентов никогда не были в России. География участников разнообразна: большая часть респондентов из КНР – это представители СУАР (Урумчи, Инин, Карамай, Чанцзи, Хами, Куйтун, Тачэн), провинции Ганьсу, Шаньдун, Шаньси, Гуандун, Хэнань, Хунань, Хэбэй, Сычуань, Хэйлунцзян и др. Представителей Республики Корея немного, 10 человек (провинция Кенгидо). Респондентами стали не только ханьцы (КНР) и корейцы (Республика Корея), но и представители малых народов, проживающих на территории СУАР КНР: казахи, дунгане, узбеки и монголы.

По итогам опроса можно сделать следующие выводы: Центральная Россия является наиболее привлекательным местом для туризма. 98 % респондентов называют Москву и Санкт-Петербург самыми популярными туристическими местами. Сибирь – непригодное для туризма место – холодно, второй ответ – далеко от столицы. Недостаточный уровень информированности отмечают 96 %, в связи с этим их соотечественники о Сибири знают мало. Удаленность, холод и неосведомленность несут отрицательную коннотацию и являются частотными ответами, находятся ближе к ядру концепта *Сибирь* в сознании информантов.

Для устранения этих проблем респонденты предлагают повысить интерес к Сибирскому региону. Все полученные ответы можно объединить в несколько групп: 1) подробная информация и качественный пиар (пропаганда, общение с представителями КНР); 2) использование географических преимуществ (прекрасной природной среды); 3) расширение образовательного туризма, культурного сотрудничества, проведение выставок и конкурсов; 4) поддержка туристической сферы (упрощение процесса оформления виз, увеличение прямого сообщения).

К отрицательно окрашенным семантическим компонентам концепта *Сибирь* можно отнести место ссылки. 50 % не смогли объяснить, почему Сибирь была местом, куда отправляли преступников. Другие ответы отличаются своим разнообразием. Выделим основные группы: 1) тяжелые жизненные и климатические условия (раньше не было калориферов; было очень тяжело жить; если люди ошибались, их отправляли в сибирскую тюрьму; среда в Сибири не очень хорошая, более подходит ссылкам и каторгам преступников; очень холодно); 2) отсутствие людей (огромные пространства, во многих местах совсем нет людей); 3) изолированность региона (Сибирский регион географически обособлен). Полученные результаты являются яркими примерами характеристики Сибири как непригодного для жизни места и находятся ближе к ядру концепта.

Удаленность и морозы оставляют свой след на жителях Сибирского региона. Респондентам предлагалось описать сибиряка тремя прилагательными. Частотными ответами стали добрый, гостеприимный (ближе к ядру концепта *Сибирь*), реже холодный, научный (периферия).

На высокий уровень заинтересованности представителей АТР этнокультурными особенностями Сибирского региона указывают следующие ответы: мне интересна современная жизнь сибиряков/ информация о питании, месте работы и погода/ сибирские пейзажи/ культура и обычаи народов, простых людей и другие.

Анкета подтверждает наличие интереса к Сибири не только в туристической, но и в образовательной области. Примером такого сотрудничества является организация коллаборативных

образовательных программ, создание сетевых университетов и совместных образовательных учреждений. Как отмечает филолог, переводчик Л. С. Афанасьева, сейчас Россия и Китай реализуют 250 совместных образовательных программ (СОП), в которых принимают участие университеты не только Центрального, Дальневосточного и Уральского округов, но и Сибирского [2].

Респондентам предлагалось объяснить выражение, представленное в словаре В. М. Мокиенко «В Сибири 100 рублей не деньги, 100 верст не расстояние» [8]. Ответы были такими: Сибирь очень большая/ огромна и богата/ обширность и безбрежность Сибири/ здесь есть очень много природных ресурсов/ для них 100 рублей просто пустяки. В сознании представителей культуры АТР, Сибирь – это красивый, богатый край. Частотность ответов относит богатство края, обширность территорий к центру концепта *Сибирь*.

Говоря о достопримечательностях, 12 % респондентов назвали озеро Байкал одним из самых известных мест в Сибирском регионе. Большая часть респондентов, проживавших на территории Новосибирской области, отметили места, которые можно классифицировать следующим образом (классификация 1):

1) городские локации и памятники, например, площадь Ленина; Статуя соболей (или композиция «Сибирские просторы»);

2) парки и зоопарк, например, Новосибирский зоопарк;

3) театры, например, Новосибирский театр оперы и балета;

4) транспорт Новосибирска, например, Новосибирский метромост;

5) наука и образование – Университет (Новосибирский государственный университет, Новосибирский государственный педагогический университет); Академгородок;

6) священные сооружения – Церковь Николая (Часовня Николая Чудотворца), Собор Невского (Собор Александра Невского).

Респондентам малознаком монетный двор в Сузунском районе, где выпускалась особая сибирская монета. 18 % респондентов в своих ответах упомянули Ермака. Исторические персоналии и территориально удаленные места Новосибирской области, несущие для представителей русской культуры особые смыслы, в культуре АТР стремятся к периферии концепта *Сибирь*. В свою очередь туристические места, передающие облик города (в частности Новосибирска) направлены к ядру.

Для уменьшения дефицита знания о Сибири Министерство экономического развития Новосибирской области выпустило карту достопримечательностей для китайских туристов, которые можно разделить на две категории (классификация 2):

1) в Новосибирске первая группа – это театры (Новосибирский театр оперы и балета, Кукольный театр и др.); вторая группа – зоопарк и парки (Новосибирский зоопарк и Дельфинарий, Зельцовский парк); третья группа – развлечение и спорт (Горнолыжный комплекс «Иня», Аквапарк и др.); четвертая группа – музеи (Планетарий, Краеведческий музей и др.);

2) в Новосибирской области («Мраморное озеро» в Ордынском районе; р.п. Колывань – «Школа церковно-приходская, соборная» и «Сузунский монетный двор»).

Метод интервьюирования позволил представить классификацию основных маршрутов в Новосибирске (классификация 3). В интервью приняла участие китаист-переводчик Мария П., работавшая в туристическом агентстве Новосибирской области «Савс»:

1) места развлечений, например зоопарк; театр Оперы и балета, цирк, театр «Красный факел»; ферма в Бурмистрово (Новосибирская область);

2) места шопинга – ТЦ «Аура», ТЦ «Галерея» и другие;

3) объекты, относящиеся к советской эпохе (проводилась пешая экскурсия по Красному проспекту с посещением площади Ленина и Монумента славы). Большая часть туристов – пенсионеры в возрасте 60+ изъявляли желание пройти по местам «красного туризма», по объектам, связанным с революционным движением, с Гражданской войной, памятниками Великой Отечественной войны.

4) объекты науки и образования – Сибирское отделение Российской академии наук, Новосибирский государственный университет, Ботанический сад.

Приведенные выше классификации имеют свои сходства и различия. Различными для трех будут объекты советской эпохи (классификация 3), транспорт Новосибирска (классификация 1), экс-

курсии по области (классификация 2), священные сооружения в городе (классификация 1), места шопинга (классификация 3) и т. д., сходными – театры и музеи; для классификации 1 и 2 – объекты науки и образования и т. д.

В ответах респонденты упомянули и Тотальный диктант (Тест TRUD) как культурную акцию, связанную с Новосибирском. Респонденты знают, что родиной Тотального диктанта является Новосибирск. Тотальный диктант – это ежегодная просветительская акция в форме диктанта, демонстрирующая, что быть грамотным – модно и престижно. Тест TRUD – это проект для иностранных граждан, изучающих русский язык как иностранный [9]. Участвуя в данной акции, иностранцы могут не только проверить свои знания русского языка, но овладеть культурными коммуникативными компетенциями, ведь материалы рассказывают о русской культуре, истории, науке. Большая часть представителей культуры АТР, принявших участие в опросе, отмечают, что было честью принять участие в такой масштабной акции.

Рассмотрев Сибирь *извне*, выделим культурно-географический компонент и представим его в последовательном порядке от ядра к периферии в виде классификации: 1) удаленность региона от Центральной части России; 2) сибирский холод/ лютые морозы; 3) неизвестность; 4) сибиряк добрый, гостеприимный; 5) туристические места/ достопримечательности (в том числе Новосибирск, Иркутск, оз. Байкал, Томск); 6) Сибирь как место ссылки; 7) TRUD-Новосибирск.

Опираясь на полученные данные, можно предположить, что частотные ответы представителей культуры АТР отражают стереотипное представление о Сибирском регионе, он предстает удаленным, холодным и малоизвестным. Хотя и встречается TRUD как неожиданное и символическое проявление проникновения, диффузии одной культуры в другую. Приближаясь к периферии, мы встречаем сибиряка как холодного, научного, а также исторические персоналии и территориально-удаленные места Новосибирской области.

Культурно-географический компонент представим в виде прямой, имеющей отрицательные, нейтральные и положительные коннотативные значения. Например, отсутствие калорифера, изолированность, отсутствие хорошего пиара и др. – отрицательные; богатство края, много природных ресурсов – положительные; нейтральные – обширность и безбрежность Сибири.

Образно-метафорический и историко-событийный компоненты проявляются в высоком уровне заинтересованности этнокультурной идентичностью региона (сибирскими пейзажами/культурой и обычаями простых людей).

Подводя итоги, отметим, что Сибирь, представленная *изнутри* и *извне*, имеет сходства и различия. Сходны, например, удаленность региона, богатство края, холод. Различает взгляд *извне* на Сибирь малоизвестность, туристические места и TRUD, являющиеся для представителя культуры АТР неким культурным маркером, демонстрирующим знание региональной культуры (в частности Новосибирска).

Литература

1. Ансимова О. К. Ключ к русской культуре: словарь лингвокультурной грамотности. – М.: Русский язык. Курсы, 2020. – 248 с.
2. Афанасьева Л. С. Сотрудничество России и Китая в области инженерного образования // Российско-китайское региональное сотрудничество: новые вызовы и возможности: материалы V Международной научно-практической конференции (Новосибирск, 11–12 ноября 2021 года) / под ред. В. А. Гавриловой, И. Г. Хрипунова. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2021. – С. 5–10.
3. Даль В. И. Иллюстрированный толковый словарь русского языка: современное написание: ок. 1500 ил. – М.: Астрель: АСТ: Хранитель, 2006. – С. 87.
4. Жигунова М. А., Ремнев А. В., Суворова Н. Г. Сибирский ракурс региональной идентичности // Национальные приоритеты России. – Омск: Омский научный вестник, 2014. – № 2. – С. 48–62.
5. Катионов О. Н. Московско-Сибирский тракт и его жители в XVII–XIX веках. – 2-е изд. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2014. – 567 с.
6. Кондаков И. В. Пушкин: рождение концептосферы русской культуры // Вестник культурологии. – 2020. – № 1. – С. 9-37.
7. Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: 1821–1881 / сост. И. Д. Якубович, Т. И. Орнатская; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. – СПб.: Академический проект, 1993. – Т. 1 (1821–1864). – 540 с.

8. Мокиенко В. М., Никитина Т. Г., Николаева Е. К. Большой словарь русских пословиц. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. – 1024 с.
9. Россия. Большой лингвострановедческий словарь: 2000 реалий истории, культуры, природы, быта и др. / [В. И. Борисенко и др.]; под общ. ред. Ю. Е. Прохорова; Гос. ин-т русского яз. им. А. С. Пушкина. – М.: АСТ-Пресс, 2009. – 725 с.
10. Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. – 3-е изд., стер. – М.: Русский язык, 1985–1988. – Т. 4: С–Я. – 1988. – С. 243.
11. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
12. Тест TRUD [Электронный ресурс] // Тотальный диктант. – URL: https://totaldict.ru/about/trud (дата обращения: 22.06.2022).
13. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. – М.: РИПОЛ классик, 2006. – Т. 4: Р–Я. – 672 с.
14. Фразеологический словарь русских говоров / А. И. Федоров. – М.: Наука, 1983. – 232 с.
15. Фелицына В. П. Русские пословицы, поговорки и крылатые выражения: лингвострановед. слов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Рус. яз., 1988. – 269 с.
16. Фелицына В. П., Мокиенко В. М. Русские фразеологизмы: Лингвострановедческий словарь. – М.: Русский язык, 1990. – 220 с.
17. Тюпа В. И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. – 2002. – № 1. – С. 27–35.

References

1. Ansimova O.K. *Klyuch k russkoy kul'ture: slovar' lingvokul'turnoy gramotnosti [The key to Russian culture: a dictionary of linguistic and cultural literacy]*. Moscow, Russkiy yazyk. Kursy Publ., 2020. 248 p. (In Russ.).
2. Afanasyeva L.S. Sotrudnichestvo Rossii i Kitaya v oblasti inzhenernogo obrazovaniya [Cooperation between Russia and China in the field of engineering education]. *Rossiysko-kitayskoe regional'noe sotrudnichestvo: novye vyzovy i vozmozhnosti: materialy V Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Novosibirsk, 11–12 noyabrya 2021 goda) [Russian-Chinese regional cooperation: new challenges and opportunities: materials of the V international scientific and practical conference (Novosibirsk, November 11–12, 2021)]*. Ed. V.A. Gavrilova, I.G. Khripunova. Novosibirsk, NGTU Publ., 2021, pp. 5-10. (In Russ.).
3. Dal V.I. *Illyustrirovannyy tolkovyy slovar' russkogo yazyka: sovremennoe napisanie: ok. 1500 il [Illustrated explanatory dictionary of the Russian language: modern spelling: approx. 1500 ill]*. Moscow, Astrel', AST, Khranitel' Publ., 2006, p. 87. (In Russ.).
4. Zhigunova M.A., Remnev A.V., Suvorova N.G. Sibirskiy rakurs regional'noy identichnosti [Siberian Perspective of Regional Identity]. *Natsional'nye prioritety Rossii [National Priorities of Russia]*. Omsk, Omskiy nauchnyy vestnik Publ., 2014, no. 2, pp. 48-62. (In Russ.).
5. Kationov O.N. *Moskovsko-Sibirskiy trakt i ego zhiteli v XVII–XIX vekakh [Moscow-Siberian tract and its inhabitants in the XVII-XIX centuries]*. Novosibirsk, NGPU Publ., 2014. 567 p. (In Russ.).
6. Kondakov I.V. Pushkin: rozhdenie kontseptosfery russkoy kul'tury [Pushkin: the birth of the concept sphere of Russian culture]. *Vestnik kul'turologii [Bulletin of Culturology]*, 2020, no. 1, pp. 9-37. (In Russ.).
7. *Letopis' zhizni i tvorchestva F.M. Dostoevskogo: 1821–1881 [Chronicle of the life and work of F.M. Dostoevsky: 1821–1881]*. Comp. I.D. Yakubovich, T.I. Ornatskaya, In-t russkoy literatury (Pushkinskiy Dom) RAN. St. Petersburg, Akademicheskiy proekt Publ., 1993, vol. 1 (1821–1864). 540 p. (In Russ.).
8. Mokienko V.M., Nikitina T.G., Nikolaeva E.K. *Bol'shoy slovar' russkikh poslovits [A large dictionary of Russian proverbs]*. Moscow, OLMA Media Grupp Publ., 2010. 1024 p. (In Russ.).
9. *Rossiya. Bol'shoy lingvostranovedcheskiy slovar': 2000 realiy istorii, kul'tury, prirody, byta i dr. [Russia. Big linguistic and cultural dictionary: 2000 realities of history, culture, nature, life, etc.]*. Ed. Yu.E. Prokhorova; Gos. in-t russkogo yaz. im. A.S. Pushkina. Moscow, AST-Press, 2009. 725 p. (In Russ.).
10. *Slovar' russkogo yazyka: v 4 t. [Dictionary of the Russian language: In 4 volumes]*. AN SSSR, In-t rus. yaz.; Ed. A.P. Evgenyeva. Moscow, Russkiy yazyk Publ., 1985–1988, vol. 4. S–Ya, 1988. 243 p. (In Russ.).
11. Stepanov Yu.S. *Konstanty. Slovar' russkoy kul'tury. Opyt issledovaniya [Constants. Dictionary of Russian culture. Research experience]*. Moscow, Shkola "Yazyki russkoy kul'tury", 1997. 824 p. (In Russ.).
12. Test TRUD: [TRUD test]. *Total'nyy diktant [Total dictation]*. (In Russ.). Available at: https://totaldict.ru/about/trud (accessed 22.06.2022).

13. Dal V.I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: v 4 tomakh [Explanatory dictionary of the living Great Russian language. In 4 volumes].* Moscow, RIPOL klassik Publ., 2006, vol. 4. R-Ya. 672 p. (In Russ.).
14. *Frazeologicheskiy slovar' russkikh govorov [Phraseological dictionary of Russian dialects].* Moscow, Nauka Publ., 1983. 232 p. (In Russ.).
15. Felitsyna V.P. *Russkie poslovitsy, pogovorki i krylatye vyrazheniya: lingvostranoved. slov. [Russian proverbs, sayings and catchphrases. Linguistic and cultural dictionary]*. Moscow, Rus. yaz. Publ., 1988. 269 p. (In Russ.).
16. Felitsyna V.P., Mokienko V.M. *Russkie frazeologizmy: Lingvostranovedcheskiy slovar' [Russian phraseological units. Linguistic and cultural dictionary].* Moscow, Russkiy yazyk Publ., 1990. 220 p. (In Russ.).
17. Tyupa V.I. Mifologema Sibiri: k voprosu o "sibirskom tekste" russkoy literatury [Mythology of Siberia: on the issue of the "Siberian text" of Russian literature]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal [Siberian Journal of Philology]*, 2002, no. 1, pp. 27-35. (In Russ.).

УДК 27-4
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-35-46

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ ПРАВОСЛАВИЯ В РОССИИ В РАМКАХ ПРОЦЕССОВ СЕКУЛЯРИЗАЦИИ И ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА И ГОСУДАРСТВА (XVIII–XX ВЕКА)

Кошкаров Анатолий Геннадьевич, директор Православной гимназии во имя Святителя Луки Войно-Ясенецкого (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: koshkaroff@mail.ru

Миненко Геннадий Николаевич, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии, философии и искусствоведения, заместитель заведующего кафедрой теологии и религиоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: antropologmin@mail.ru

Статья посвящена проблеме социокультурной адаптации православия в России в рамках процессов секуляризации и индустриализации. Авторы подробно рассматривают предварительные общестановые условия адаптации религиозной традиции и анализируют факторы, повлиявшие на структуру и функции транслирующих ее институтов. В частности, дана характеристика православной традиции в ее русском варианте на 1917 год: отмечены особенности ее изменения, трансформации и адаптации за предшествующие 200 лет (со времени Петровских реформ) – укрепление иерархии и рождение церковной бюрократии, рационализация богословия и приходской жизни, укрепление сословных границ между священством и мирянами. Авторы отмечают, что реформы, инициированные государством за указанный период, повлияли на русскую религиозную традицию на всех ее уровнях в значительной степени, в отличие от других сфер общественной жизни.

После 1917 года вплоть до второй половины XX века религия давала ответ кризису, порожденному советским государством. Исследование религиозной сферы общественной жизни после 1917 года авторы осуществляют на основе трудов и воспоминаний представителей русского духовенства – современников рассматриваемого периода: митрополита Вениамина Федченкова, святителя Иоанна (Максимовича), митрополита Антония (А. Б. Блума), протопресвитера В. В. Зеньковского и других. В заключении авторы приходят к выводу, что кризис во взаимоотношении Церкви и государства мог повлиять на внешние структуры самоорганизации традиции, физически деформировать ее, но не изменить аксиологическое содержание русского православия, чему способствовал высокий адаптационный потенциал русского церковного общества и православных институтов.

Ключевые слова: религия, традиционное общество, советское индустриальное общество, религиозная адаптация.

MAIN TRENDS IN THE SOCIO-CULTURAL ADAPTATION OF ORTHODOXY IN RUSSIA WITHIN THE FRAMEWORK OF THE PROCESSES OF SECULARIZATION AND INDUSTRIALIZATION OF THE RUSSIAN SOCIETY AND THE RUSSIAN STATE (18TH-20TH CENTURIES)

Koshkarov Anatoliy Gennadyevich, Director of Orthodox Gymnasium in the name of Prelate Luka Voino-Yasenetsky (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: koshkarofff@mail.ru

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

The article is devoted to the problem of socio-cultural adaptation of Orthodoxy in Russia within the framework of secularization and industrialization processes. The authors examine the preliminary country-wide conditions for adaptation of religious tradition in detail and analyze the factors influenced the structure and functions of institutions communicating it. In particular, the authors present the characteristics of the Orthodox tradition in its Russian version in 1917: the features of its change, transformation and adaptation for the previous 200 years (since Peter the Great's reforms), namely: the strengthening of the hierarchy and the birth of the church bureaucracy, the rationalization of theology and parish life, the strengthening of class boundaries between the priesthood and the laity. The authors note that the reforms initiated by the state during this period have influenced all levels the Russian religious tradition to a significant extent, unlike other spheres of public life.

After 1917, until the second half of the 20th century, religion responded to the crisis generated by the Soviet state. The authors carry out the study of the religious sphere of public life after 1917 on the basis of the works and memoirs of representatives of the Russian clergy – contemporaries of the period under consideration: Metropolitan Veniamin Fedchenkov, prelate Ioann (Maksimovich), Metropolitan Antoniy (A.B. Blum), Protopresbyter V.V. Zenkovskiy and others. At the end of the article, the authors conclude that the crisis in the relationship between the church and the state could affect the external structures of the tradition's self-organization, physically deform it, but not change the axiological content of Russian Orthodoxy, which was facilitated by the high adaptive potential of the Russian church society and Orthodox institutions.

Keywords: religion, traditional society, Soviet industrial society, religious adaptation.

Петровские судоверфи, демидовские заводы, горнодобывающие предприятия Алтая и Урала начали активно действовать в начале XVIII века. К моменту реформ Александра II Россия была уже в значительной степени технологически оснащена, а с 1861 по 1913 год продемонстрировала свою экономическую устойчивость и жизнеспособность. Наряду с экономическими и государственными преобразованиями Петр I пристальное внимание уделял изменениям повседневной жизни подданных, созиданию новой культуры европейского образца, в том числе религиозной ее составляющей. Для Петра Великого примерами оказались не только голландские верфи и шведская армия, но и религиозные учреждения протестантских и католических стран.

Европейская Реформация ворвалась в Россию в виде Духовного Регламента Петра I. То, что увидел Петр на Западе, убедило его в необходимости введения этого и в России. В первую очередь он увидел часть Европы, свободную от папской власти. Для Петра Папа Римский и Патриарх Московский являлись тождественными фигурами. В протестантских церквях он увидел возможность богослужения без папы, патриарха или иной фигуры, несущей некоторые регалии высшей власти. Отсюда становится понятной организация церковного управления в России в лютеранском

и англиканском духе – с подчинением духовных властей светским. В частности, Священный Синод виделся как бюрократическая структура, в которой решаются основные церковные дела. Он был создан под непосредственным контролем государственных чиновников по немецкому лютеранскому образцу. Учреждению Синода предшествовало фактическое упразднение патриаршества. Новый патриарх по смерти Адриана в 1700 году просто не был выбран. Общей идеей петровских преобразований церковных институтов стало ослабление традиционной иерархии, основанной на авторитете, верности традиции и определенных личных заслугах, создание регулярной церковной бюрократии, тесно связанной с государством и лояльной ему, а также подчинение всех церковных вопросов этому бюрократическому аппарату. Подобные преобразования вызывали недоумение и протест многих церковных деятелей, иерархов, священников и простых мирян. Показательны слова современника: «На благочестие и веру нашу православную наступили, но таким образом и претекстом, будто они не веру, но непотребное и весьма вредительное искореняют» [15, с. 95].

Наиболее заметными для носителей традиции были внешние изменения: вместо традиционного одноголосого – знаменного – в церквях зазвучало партесное многоголосное пение; иконы стали писать по католическим образцам, где господствовали чувственные образы: «пухленькие» ангелочки, «румяные» мученики. При этом русские допетровские иконы закрашивались, постепенно изменялась под влиянием западных образцов и храмовая архитектура. Но более важным следствием государственной бюрократизации и централизации Церкви оказалась трансформация богословия и богословского образования.

В России к началу правления Петра уже существовала местная православная традиция, находившаяся в постоянном контакте и под сильным влиянием западного богословия. Это была традиция Восточной Украины, перешедшая из Польши в Москву в 1654 году. Обычным для украинских иерархов было хорошее знание латыни и европейских языков, близкое знакомство с католической и лютеранской литературой, довольно регулярный ее перевод на «славянское наречие» – местный вариант церковно-славянского языка. В частности, к подобным иерархам относятся Иоанн Максимович (1651–1715), архиепископ Черниговский, в конце своей жизни митрополит Тобольский и Сибирский, многие из трудов которого были переводами книг католических и лютеранских богословов[1].

В правление Петра архиереи такого рода получали назначения на кафедры за пределами Украины, их деятельность и труды, ранее воспринимаемые в Москве и других городах с непониманием, получили государственную поддержку.

Богословское образование, ранее опиравшееся скорее на личную инициативу и самоорганизацию, также было устроено на регулярной основе по европейским образцам – славяно-греко-латинские школы, затем система епархиальных училищ и семинарий во главе с Духовной академией в Петербурге. К организации учреждений были допущены в основном люди, разделявшие взгляды императора на необходимость церковных преобразований. Таким образом, католическая и лютеранская литература, соответствующие образцы и сам тип богословского мышления с XVIII века прививались будущим священникам и епископам, а затем от них передавались и прихожанам.

Многочисленные дословные переводы католических катехизисов и книг догматического и апологетического содержания готовились для непосредственного применения в православных общинах. Отсюда появилось выражение, характеризующее петровскую и послепетровскую эпоху в жизни Церкви, данное исследователями конца XIX–XX века: «пленение православного богословия западным».

В этом отношении трансформация богословия подтвердила отказ от традиционной иконописи и храмовой архитектуры, стала фундаментом для выхолащивания богослужения. Изменения коснулись и приходской жизни. Церковная община традиционно состояла из духовенства и мирян, которые содержали клир и являлись прихожанами храма. На клириков государством были возложены не относящиеся к религии функции: чтение на

[1] «Святитель Иоанн Тобольский в качестве оригинального латинского текста пользовался текстом произведения немецкого писателя и проповедника монаха Иеремии Дрекселя (1581–1638)» [10, с. 3].

богослужениях государственных указов, приказов, манифестов, «предупреждения и пресечения возможных волнений» [10], ведение метрических книг, выдача свидетельств, проведение «брачных обысков», регистрация смертей. Священник становился не столько служащим представителем общины, сколько представителем государственной власти в общине. Укрепление сословных границ, разный образовательный уровень, разные права и обязанности перед государством дополнительно закрепили эту рознь между священством и прихожанами. Для духовенства перспектива нереализованных возможностей сулила недовольство по разным поводам. Это «ограничения в карьерном росте <…> способностей, личных амбиций и стремлений. Отсюда проистекали чувство приниженности, комплексы неполноценности и “маленького человека”» [17, с. 33]. Священническая среда реагировала на это отходом от традиционного сословного принципа: отец священник – сын священник. Дети духовенства в семинарии начали идти не по желанию дальнейшего служения церкви, а по причине более дешевого способа обучения. В начале XX века из семинарий только пятнадцать или двадцать процентов выпускников шли в пастыри. Остальные по окончании семинарий шли в «университеты, в разные институты, в учителя» [14, с. 117].

Не менее значителен и упадок монашеской жизни. Его причины можно искать как в государственном влиянии[2], так и в отсутствии богословской поддержки, в следствиях более раннего кризиса русского православия середины XVII века. В итоге в конце XVIII – начале XIX века монашеская традиция была заново «экспортирована» в Россию из Молдавии уроженцем Украины Паисием Величковским, который, кроме того, заложил основания для возрождения традиционного православного богословия, переведя на славянский язык несколько важных греческих сборников святоотеческих трудов. В той или иной мере с Паисием связаны все последующие деятели данного возрождения: Феофан Затворник, Игнатий Брянчанинов, оптинские старцы. Первенствующим и официальным оставалось православие «западного» облика, представленного системой семинарий, Синодом, Академией, большинством архиереев и священников.

В целом о XVIII–XIX веках в истории русского православия можно говорить как о времени весьма значительной трансформации традиций, проводимой по абсолютной государственной инициативе, порой наталкивавшейся на глухое недовольство или сопротивление церковных низов, реже – иерархов и опережавшей общественные изменения. Данные изменения традиций, имеющих католические и умеренно протестантские образцы, можно сопоставить с традиционно протестантской в институциональном отношении и неокатолической в богословском отношении религиозной традицией в Европе. Однако данному опережающему религиозному процессу соответствовало более архаичное, традиционное и мало индустриализованное общество, взорвавшееся под грузом собственных противоречий в 1917 году.

Если изменение религиозной традиции в России, начавшееся с Петровских реформ, в итоге достигло самых низов – приходской жизни и отношений, то реформы государственного устройства, высокой культуры и экономики чаще характеризуются как верхушечные, затронувшие только аристократию, высшее дворянство и тех людей иных слоев, которые с энтузиазмом восприняли новые порядки. По итогам преобразований начала XVIII века Россия приобрела современные на тот момент армию, правительство и бюрократию, оставшись при этом аграрной страной, большинство жителей которой руководствуются нормами традиционного общества и тяжело идут на контакт с представителями и структурами «нового» государства. Начавшееся при Петре I ужесточение крепостного права закончилось при его преемниках трансформацией данного права в институт, скорее напоминающий рабство. Данное разрешение скрытого конфликта между европеизированными «верхами» и большинством традиционных «низов» можно признать логичным, осуществлявшимся через колонизацию и порабощение более развитым обществом менее развитого, но его сложно признать позитивным с точки зрения общей трансформации русского

[2] Петр ввел ряд законодательных ограничений для деятельности монастырей, в середине XVIII века уже в качестве реакции на дезорганизацию данной сферы государство просто закрыло значительное число монастырей.

общества – его перехода из состояния аграрно-традиционного к индустриальному. Скорее, результатом столетнего существования крепостного права в самых жестких его формах стали закрепление прежнего уклада и мировоззрения крестьянства и даже его некая архаизация, приобретение крестьянами таких культурных черт, которые не были характерны для него до XVIII века.

Таким образом, о начале полноценного перехода к индустриальному обществу и заимствовании европейских образцов уже на уровне народных масс можно говорить лишь начиная с 1861 года – времени отмены крепостного права. «В промышленном развитии пореформенной России можно выделить пять этапов» [5]: становление фабрично-заводского производства (1850–60-е годы); подъем фабрично-заводской промышленности (1885–1900-е годы); индустриальный кризис (1901–1902) и депрессия (1903–1908); экономический подъем (1909–1913); развитие индустриализма в военное время. Перечисленные этапы индустриализации естественным образом способствовали росту городского населения, что затронуло помимо сельской общины и приходскую – церковную общину.

Возникающие крупные города страны оказываются анклавами рождающегося индустриального общества, ключевыми элементами которого оказываются интеллигенция, городские разночинцы и высшее дворянство, ведущие образ жизни, во многих элементах близкий быту средних слоев населения передовых европейских стран, также купечество и рабочие, включенные в отношения экономики нового типа – рыночной и индустриальной. Именно в больших городах рождается новая индустриальная культура и, наконец, востребованным оказывается существующий и насаждаемый государством европеизированный тип религиозности.

При этом анклавы индустриальной экономики и индустриального общества все также были окружены «сельским морем». Россия и после полувека активной индустриализации оставалась преимущественно аграрной страной – 86,3 %, «городское население составляет всего лишь 13,7 процентов» [11, с. 38–39]. Это «сельское море» только при взгляде извне казалось единой массой, а на деле оказывалось раздробленным на множество локальных групп с диалектными низовыми культурами, построенными вокруг зачастую архаических общинно-родовых традиций. Вышеописанная религиозная традиция европейского облика в подобных условиях может рассматриваться как традиция высших слоев общества. «Их» религия не воспринимается в полной мере народным большинством, трактующим существующие символы и ритуалы в архаическом духе, смешивая суеверия и христианство.

Так как именно исчезновение и вытеснение мифологического мышления стало основным признаком религиозной трансформации в Европе XV–XVIII веков, то в нашем случае можно говорить лишь об изменении собственно религиозной традиции, но не о религиозной трансформации общества в целом, значительные группы которого вообще оказались на доаграрной стадии развития культуры. В последующий период попытки быстро изменить и индустриализовать общество под государственным давлением совпадут с экстремальным влиянием на религиозную традицию, попытками полностью исключить ее воздействие на какие бы то ни было общественные процессы и по возможности уничтожить саму традицию и ее носителей. Вследствие Октябрьской революции 1917 года государственное отношения к религиозным институтам в корне изменилось.

Революционеры созидали новую религиозность, против чего выступал В. И. Ленин, хотя преодолеть это не пытался. Первый нарком просвещения А. В. Луначарский считал, что «философия Маркса есть философия религиозная»: «Социализм вытекает из религиозных исканий прошлого, он религиозен по существу, хотя и оплодотворен фактом экономического роста человечества» [12][3]. Это была рациональная

[3] А. В. Луначарский даже сочинял молитвы: «Да приидет царствие Божие, Regnum gloriae, апофеоз человека, победа разумного существа над прекрасной в своем неразумии сестрой его – природой. Да будет воля Его, его хозяйская воля, от предела до предела, то есть без предела. Да святится имя Его. На троне миров воссядет Некто, ликом подобный человеку, и благоустроенный мир устами живых и мертвых стихий, голосом красоты своей воскликнет: “Свят, свят, свят, полны небо и земля славы твоей” …И человек-бог оглянется и улыбнется, ибо вот все добро зело» [12].

религия, от ума. А Луначарский выступал как жрец большевистской религии, основанной на марксизме [12].

Как в свое время христианство «пришло в Россию не только как религия, но и как мировоззрение, во всем объеме его содержания, охватывающего самые различные темы» [8, с. 29–30], так и большевики принесли не только мировоззрение, охватывающее все стороны политической и социальной жизни, но и религию, претендующую на духовное господство.

Декрет об отделении церкви от государства и школы от церкви, запрещение церковного «набатного звона» были первыми законодательными актами советского государства, которые еще лежали в рамках европейского опыта. В дальнейшем – с конца 1920-х и до начала 1940-х годов большевистская власть перешла к не имевшим в мировой практике аналогов мерам государственного террора против Церкви и священнослужителей. Тому же самому подверглись другие элементы «старого общества» – дворянское, купеческое, городское сословия.

Стратегия уничтожения сменилась другим направлением. Не надо совершенно уничтожать религию, необходимо взять ее под пристальный контроль. Жизнь в церкви решили поддерживать, но в «коматозном» состоянии. Разработку программы ограничения религии в советском государстве взяли на себя органы госбезопасности.[4]

Подобная стратегия относится еще к 1920-м годам, когда низовая приходская жизнь была относительно свободной.

В 1927 году появилось скандальное заявление митрополита Сергия (Страгородского). В нем выражались мысли, в которых митрополит «прикрывал» антирелигиозный характер советской власти. На что, естественно, последовала буря недовольства в зарубежной прессе. Звучали разгневанные возгласы и осуждения эмигрантов-соотечественников[5].

Советская система дистанцировалась от институтов индустриально-капиталистического Запада, таких как демократия и свободный рынок. После принятых решений XIV съезда партии в 1925 году взяли курс на то, чтобы на равных противостоять мировому капитализму. За первую (1929–1932) и вторую (1933–1937) пятилетки были построены новые и реконструированы старые предприятия. Сталинградский, Челябинский, Харьковский тракторные заводы, Днепровская ГЭС, Магнитогорский металлургический комбинат, Кузнецкий металлургический комбинат, Туркестано-Сибирская железная дорога, этими и другими стройками в стране начал созидаться советский индустриализм, а с ним и новые идеологические «подпорки».

После Великой Отечественной войны, во второй половине двадцатого века, получает распространение «Сен-Симоновский индустриализм» в связи с появлением понятия конвергенции – той идеи, благодаря которой начали серьезно и методично искать точки соприкосновения социализма и капитализма, пытаясь заимствовать из другой системы позитивные свойства и характерные черты. Сама идея на Западе получила свое развитие в работах Дж. Гэлбрейта, У. Ростоу, П. Сорокина, Я. Тинбергена, Р. Арона. В СССР с этой идеей выступил общественный деятель, а позже диссидент и правозащитник, академик АН СССР, один из создателей первой советской водородной бомбы – А. Д. Сахаров. Суть его выступлений сводилась к тому, что необходимо заканчивать с холодной войной и начать создавать единую не милитаризированную цивилизацию.

---

[4] В документе № П-173, Отчетном докладе начальника VI отделения Секретного отдела ОГПУ Е. А. Тучкова заместителю председателя ОГПУ В. Р. Менжинскому о работе отделения в 1923 году было настоятельно рекомендовано создать такую осведомительную сеть, которой можно было бы «руководить <…> всей церковью <…> После этого и имея уже целую сеть осведомления возможно было направить церковь по такому пути, какой нам был нужен». Эта методика достигнет своего апогея во второй половине XX века [1].

[5] «Это окаменение во всем – в спорах о “русскости”, в “национальных организациях”, потому что оно в самом сознании. Поэтому эмиграция реакционна по самой своей природе. Не участвуя в реальной жизни страны, народа, культуры, она может только “реагировать”, но реакция эта, определенная изнутри этим отрывом, мертворожденная, иллюзорная. Все это я почувствовал, если не осознал…» [19, с. 122].

Религиозные организации индустриализму в Советском Союзе не сопротивлялись, так как, во-первых, религиозные работники заводов на свои «кровно заработанные» содержали духовенство и храмы, что делало этот труд «богоугодным». Во-вторых, во времена петровских преобразований, несмотря на государственную бесцеремонность в решении некоторых церковных вопросов, у Церкви авторитет был несопоставим со временами советского «атеизма». Официальная церковь против нового вида хозяйствования голоса не возвышала. В-третьих, между капитализмом (индустриализмом) и социализмом существует большая разница. Как замечал Б. П. Вышеславцев, западный индустриализм построен на индивидуалистическом капитализме, а советский индустриализм базируется на государственном капитализме [4]. Так что в советской индустриальной системе экономические аспекты не противоречат общинным установкам церкви.

Начиная с 1948 года теплые государственно-церковные отношения 1943–1947 годов сменяются холодом идеалогической отчужденности. У государства в лице ЦК появились претензии к Церкви. Исследователь этой проблемы А. В. Горбатов данные претензии суммировал в двух позициях. Первое – это негласное управление Русской православной церковью и контроль должны принадлежать Отделу пропаганды и агитации ЦК ВКП(б). Второе – Совет по делам РПЦ при Совете министров СССР должен отказаться от роли посредника и координатора Церкви и стать, по сути, управляющим административным механизмом, действующим «в интересах партии и социалистического строительства» [7, с. 166]. «Социалистическое строительство» и было той самой индустриализацией. Тема индустриализма стала актуальной, если не сказать самой значимой, почти во всех государственных начинаниях.

Руководство СССР прокладывало курс индустриального строительства. Вместе с появлением советского индустриализма в церковной среде стали происходить диалектически-риторические изменения, связанные с заводскими традициями.

Дисциплинарные установки индустриальных заводов получили место в церковных общинах, так как выходцы именно из этой среды становились прихожанами и работниками различных храмов.

Собрания «трудового коллектива», выговоры «товарищам», лишение премиальных «нарушителей трудовой дисциплины» и многое другое стало возможным услышать и увидеть в церковных коридорах.[6]

Что касается ментально-психологических установок индустриального человека, то можно сравнить позиции Декарта, Ламетри, Кеплера, ставящих в один ряд людей, животных и вселенную с механизмами, и, например, Н. И. Бухарина, который выводил из коммунизма особый вид трудовой кооперации «людей, рассматриваемых как живые машины в пространстве и времени» (см. [18, с. 59–60]). Поэтому следует учитывать, что для европейских мыслителей их механицизм – скорее пафосная метафора, ни к чему грандиозно революционному не обязывающая. Для Н. И. Бухарина это политическая программа. Бухарин писал о том, что «процесс строительства коммунизма является в значительной мере сознательным, то есть организованным» (см. [18, с. 58]). А капитализм организовывать необходимости не было, так как «его не строили, он сам строился» (см. [18, с. 58]). Социализм во всех проявлениях, в том числе в индустриализме, был продуктом «социальной инженерии» (см. [18, с. 58]).

Можно предположить, что именно по этой причине на первый взгляд ничего не представ-

[6] В такой системе страдает идея пастырства как наиглавнейшего составляющего элемента церковно-общинной жизни. «Самое название священника – пастырь, отец духовный, заимствованы из области житейской практики: пастырь – пастух, отец духовный – отец семейства» [16, с. 13]. Отличительные «черты дара священства: пастырю дается благодатная, сострадательная любовь к пастве, обусловливающая собой способность переживать в себе скорбь борьбы и радость о нравственном совершенствовании своих пасомых, способность чревоболеть о них, как апостолы Павел или Иоанн. Такое свойство пастырского духа и выражает самую сущность пастырского служения» [16, с. 18]. В представлении члена церковной общины пастырство – это «не ремесло, не техника, не руководство, не властвование, а именно ласковое, жертвенное служение» [2, с. 16].

ляющий из себя тост, произнесенный на приеме в Кремле в честь участников Парада Победы 25 июня 1945 года И. В. Сталиным, до сегодняшнего дня обсуждается наравне с речью В. И. Ленина о том, что «каждая кухарка должна научиться управлять государством»[7].

«Железный занавес» опустился, и для каждого «винтика» большой страны стали актуальными и приобрели новое и особенное звучание идеи, впервые озвученные в 1930-х годах: «Догнать и перегнать!». Мысли советских граждан сконцентрировались на этой индустриальной гонке. Улицы городов, поселков стали называться индустриальными именами. К «сонму» героев революции и Великой Отечественной войны стали приписывать ударников заводского труда, инженеров и руководителей заводских предприятий. Авторы художественных произведений, фильмов, представители различных направлений культуры смотрели в этом же направлении. Спорт, при том, что он далек от социально-политических установок, но даже из него сделали рупор индустриализма. Взять, к примеру, названия спортивных команд: «Металлург», «Химик», «Локомотив», «Трактор», «Шахтер» и пр. Все силы страны сконцентрировали на этой гонке, только Церковь посреди всего этого стояла особняком.

Социализм в противовес капитализму настаивал на принудительной обязательности исполнения производственных функций, обслуживающих индустриализм. Демократии как неизменной сущности капитализма в социализме не предвиделось[8].

Вся тоталитарная советская «машина» двигалась в этом направлении, но поразительным образом Церковь оставалась вне этой системы, так как, во-первых, законодательно была отделена от государства, а, во-вторых, государство, в лице своих вождей, само не желало видеть Церковь в числе своих помощников.

Грандиозные индустриальные планы, пятилетки, ударный труд и прочее – все это непосредственно церковных организаций не касалось и в церковной среде язык «винтиков» был вытесняем традиционным обращением к живым образам: «я лоза, а вы ветви» (Ин. 15:5) и прочее. В Церкви существовал свой устав и своя иерархия (в том числе ценностей).

Так как религиозное сообщество не «понимало», чего от него хочет добиться советское общество, то иногда создавалось впечатление, что собственно государство на правах сильного, просто так («для профилактики») использовало модель манипулирования, которую исследователь религиозной жизни Сибири А. В. Горбатов определил как программную государственную триаду: «контроль (управление) – профилактика – репрессии» [6, с. 121].

И. В. Сталин к 1943 году уже решил, как сделать из Церкви свою опору и помощника, об этом свидетельствует его встреча с тремя православными иерархами и радикальное смягчение советской политики к Церкви из-за «церковной патриотической позиции». Н. С. Хрущев даже не рассматривал подобный вариант. Если для И. В. Сталина перспектива мягкого управления Церковью – посредством создания министерства, где появился Совет Русской православной церкви – была чем-то вроде аналога дореволюционного министерства, возглавляемого оберпрокурором Священного Синода, то для Н. С. Хрущева верующие – это отсталые, малограмотные люди. Лидеры на местах стали требовать от «уполномоченного», чтобы он с жесткостью исполнял

[7] «Не думайте, что я скажу что-нибудь необычайное. У меня самый простой, обыкновенный тост. Я бы хотел выпить за здоровье людей, у которых чинов мало и звание незавидное. За людей, которых считают “винтиками” великого государственного механизма, но без которых все мы – маршалы и командующие фронтами и армиями, говоря грубо, ни черта не стоим. Какой-либо “винтик” разладился – и кончено. Я подымаю тост за людей простых, обычных, скромных, за “винтики”, которые держат в состоянии активности наш великий государственный механизм во всех отраслях науки, хозяйства и военного дела. Их очень много, имя им легион, потому что это десятки миллионов людей. Это – скромные люди. Никто о них не пишет, звания у них нет, чинов мало, но – это люди, которые держат нас, как основание держат вершину. Я пью за здоровье этих людей, наших уважаемых товарищей» [13, с. 1].

[8] В социалистической системе церковь чувствовала себя неуверенной: «“где Дух Господень – там свобода”, и “к свободе призваны вы, братья”. Во имя этого принципа отрицается прежде всего тоталитарная диктатура марксизма и утверждается свободная правовая демократия» [4].

свои функции, через которые государство стало диктовать Церкви что, где и когда делать, как помогать советскому правительству. Н. С. Хрущев поддался старому искушению: «что не понятно, то необходимо уничтожать». Хотя, например, в социалистической Румынии был опыт сотрудничества Церкви с государством и как раз это время совпадает с индустриальными пятилетками в Румынии[9].

И последнее. Западное индустриальное общество построено на индивидуализме – наперекор общинной традиционной системе ценностей. Советское индустриальное общество имело квазиобщинно-коммунистическую систему, что в корне меняет ментально-психологический подход к самоидентификации и культуре советского индустриального общества. Сравнивая европейское традиционное доиндустриальное общество с индустриальным, мы находим в традиционном обществе общинные, или в религиозном ключе – соборные идентификационные обоснования, а в индустриальном – индивидуалистические, антиобщинные.

Заключение

Характер развития отношений Церкви и государства в дореволюционный (синодальный) период в рамках процессов секуляризации и индустриализации российского общества и государства можно охарактеризовать, прежде всего, как стремление ослабить традиционную православную иерархию путем государственной бюрократизации церковных институтов. Усиление Церкви поддерживалось государством только в вопросах социальной и просветительской значимости. Вследствие индустриализации и урбанизации трансформации подверглась церковная община – путем роста числа прихожан за счет сельской общины. При этом вследствие секуляризации произошел отход от традиционных сословных принципов наследования сана и прихода.

Развитие отношений Церкви с советским обществом выстраивалось путем исключительной дискредитации православной традиции всеми инструментами государства. Вплоть до Великой Отечественной войны 1941–1945 годов само существование церковной общины было поставлено под сомнение.

Индустриализация требовала особого идеологического импульса, который она нашла в стахановском движении и ему подобных процессах. В этом ключе прослеживаются попытки подмены советскими идеологами традиционных религиозных институтов квазирелигиозными коммунистическими идеологемами.

Наше предположение состоит в том, что этот кризис мог повлиять на внешние структуры самоорганизации традиции, физически деформировать ее, но не изменить аксиологическое содержание русского православия, что можно увидеть в нижепредставленных выводах.

1. Допетровское православие имело и дорожило своими религиозными особо русскими чертами. Приходы были архаичными и консервативными. Нахождение в общине предполагало полное приятие форм и традиций. С момента петровских преобразований эти формы и традиции были поколеблены. С этого времени начался процесс обратной адаптации, где общины начали усваивать те «завезенные продукты», которые являлись характерными для иных религиозных толков. Появление этих форм закрепило и переработало новую культуру, о чем свидетельствуют архитектура, художественная культура, музыка и литература. Таким образом, Церковь адаптировалась к новым формам.

2. Священника сделали представителем государственной власти, возложив на него регистрационную и фискальную работу учета и исполнения гражданских вопросов, связанных с регистра-

[9] В 1944 году священник после совершения службы закрывает храм и тут слышит голос мужчины. Тот просит укрыть его от преследования. Он тут же открывает храмовые двери и вталкивает его внутрь. Пробегающим мимо полицейским указывает в заведомо неверном направлении. Беглец через два года стал президентом коммунистической Румынии. Звали его Георге Георгиу-Дежу. Своего спасителя он сделал патриархом. «Третьим патриархом Румынии стал Юстиниан Марина, избранный 24 мая 1948 года» [3]. Мало того, Церковь в Румынии не была отделена от государства и священнослужители получали зарплату от государства. Даже пионеры, проходящие с пионервожатыми возле храма, организованно останавливались и крестились в сторону куполов. Так, в социалистической Румынии церковная проповедь благословляла индустриальное строительство «родного социалистического богоспасаемого отечества». Положение оставалось таковым до прихода Николае Чаушеску.

цией рождения, бракосочетания, смерти. Также контроль над гражданами относительно участия в церковных таинствах, что, безусловно, ставило духовенство в разряд не популярных институтов. Церковная общественность так и не смогла адаптироваться к этой роли, что видно из тенденций сокращения численности и отношения духовного сословия к этим повинностям.

3. Индустриальное общество породило новый – европеизированный тип российской религиозности. Отход от архаических общин, родовых традиций протекал гладко и размеренно, во всем совпадая с процессами урбанизации, поэтому адаптация религии к новым условиям носила мягкий и безболезненный характер.

4. Советские попытки изменить и индустриализировать общество совпали с экстремальным давлением на религию, что предрешило своеобразный ответ на этот вызов последней. Религиозные институты показали способность адаптироваться к подобным ситуациям, создавая прецеденты не только для выживания, но и для развития.

5. Государственные заимствования методик и практик, взятых в качестве образца у религии, не разрушили отношение граждан к традиционной вере. Советская квазирелигиозность в совокупности со светскими обрядами не сакрализировала советскую власть, здесь религия осталась не конкурентной.

6. Дисциплинарные уставы, терминология, особенности заводских трудовых взаимоотношений были безболезненно усвоены церковным сообществом. Это адаптация стала практически безальтернативной установкой, которая по сей день таковой и остается.

7. На семантическом уровне индустриальные механистические символы не смогли вытеснить традиционные «живые» религиозные символы.

Литература

1. Архивы Кремля. В 2 кн. Кн. 2. Политбюро и церковь. 1922–1925 годы. Документы разных дел из фондов АПРФ, ГАРФ, РЦХИДНИ, ЦА ФСБ. 1922–1925 [Электронный ресурс] / издание подготовили: Н. Н. Покровский, С. Г. Петров. – М.: РОССПЭН, 1998. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/books/file/24099-Архивы-Кремля-Политбюро-и-Церковь-Книга-2-1922-1925-гг.pdf (дата обращения: 10.05.2022).
2. Блум А., митрополит. Пастырство. – Изд. 2-е. – Таганрог: Новые Мехи; Информ. агентство Белорус. Православ. Церкви, 2005. – 459 с.
3. Воспоминания архиепископа Элистинского и Калмыцкого Юстиниана «Румыния времен Чаушеску и старца Клеопы» [Электронный ресурс]. – URL: https://pravoslavie.ru/orthodoxchurches/print77349.htm (дата обращения: 10.05.2022).
4. Вышеславцев Б. П. Кризис индустриальной культуры [Электронный ресурс]: избранные сочинения. – М.: Астрель, 2006. – 1037 с. – URL: http://marsexxx.com/lit/vysheslavcev-krizis_industrialnoy_kultury.htm (дата обращения: 10.05.2022).
5. Гвоздецкий В. Л. Индустриальное развитие Российской Империи (1861–1917) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.sinref.ru/razdel/05250tehnika/03/86944.htm (дата обращения: 01.02.2022).
6. Горбатов А. В. Государство и религиозные организации Сибири в 1940-е – 1960-е годы: дис. … д-ра исторических наук / ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет». – Кемерово, 2009. – 437 с.
7. Горбатов А. В. Государственно-церковные отношения в Сибири (1949–1952) // Известия Томского политехнического университета. – 2007. – Т. 310, № 3. – С. 166–170.
8. Зеньковский В. В., протопресвитер. Смысл православной культуры. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2007. – 272 с.
9. Максимович Иоанн, святитель. Илиотропион / предисл. и прим. свящ. Александра Гумерова. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2008. – 656 с.
10. Римский С. В. Российская Церковь в эпоху Великих реформ (Церковные реформы в России 1860–1870 годов) [Электронный ресурс]. – М., 1999. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/rossijskaja-tserkov-v-epohu-velikih-reform/1 (дата обращения: 10.05.2022).
11. Рубакин Н. А. Россия в цифрах. – СПб.: Изд-во Вестника знания (В. В. Битнера), 1912. – 214 с.
12. Рылев К. Э. Священнослужители культуры. Почему в Москве много театров? 24 февраля 2010 года [Электронный ресурс]. – URL: http://www.chaskor.ru/article/cvyashchennosluzhiteli_kultury_15455 (дата обращения: 10.05.2022).
13. Сталин И. В. За здоровье скромных людей! // Правда. – 1945. – 27 июня.
14. Федченков В., митрополит. Россия между верой и неверием. – М.: Русь, 2003. – 733 с.

15. Флоровский Г. В. Пути русского богословия. – Вильнюс, 1991. – 848 с.
16. Храповицкий А., митрополит. Пастырское богословие. – М.: Издание Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря, 1994. – 325 с.
17. Худолеев А. Н. Отечественная историография революционной теории П. Н. Ткачева (1920–1980-е годы) / под ред. В. П. Зиновьева. – Томск: Томский государственный университет, 2012. – 348 с.
18. Шафаревич И. Р. Духовные основы российского кризиса века. Записки русского экстремиста. – М.: Алгоритм, 2005. – 320 с.
19. Шмеман А. Д., протоиерей. Дневники. 1973–1983 / сост., подгот. текста: У. Шмеман, Е. Дорман, Н. Струве. – М.: Русский путь, 2005. – 720 с.

References

1. *Arkhivy Kremlya. V 2 kn. Kn. 2. Politbyuro i tserkov' 1922-1925 gody. Dokumenty raznykh del iz fondov APRF, GARF, RTsKhIDNI, TsA FSB. 1922-1925 [The Kremlin Archives. In 2 vol. Vol. 2. Politburo and the Church in 1922-1925. Documents of different cases from the funds of APRF, GARF, Russian Center for the Storage and Study of Documents of Modern History Russian Central Archives of the Federal Security Service, Central Archive of FSB 1922-1925].* Ed. by: N.N. Pokrovskiy, S.G. Petrov. Moscow, ROSSPEN Publ., 1998. (In Russ.). Available at: https://azbyka.ru/otechnik/books/file/24099-Архивы-Кремля-Политбюро-и-Церковь-Книга-2-1922-1925-гг.pdf (accessed 10.05.2022).
2. Blum A., Metropolitan. *Pastyrstvo [Pastorate]*. Taganrog, Novye Mekhi, Information agency of Belorusskaya Pravoslavnaya Church Publ., 2005. 459 p. (In Russ.).
3. *Vospominaniya arkhiepiskopa Elistinskogo i Kalmytskogo Yustiniana «Rumyniya vremen Chaushesku i startsa Kleopy» [Memories of Archbishop Justinian of Elista and Kalmyk «Romania in the times of Ceausescu and the elder Cleopa»]*. (In Russ.). Available at: https://pravoslavie.ru/orthodoxchurches/print77349.htm (accessed 10.05.2022).
4. Vysheslavtsev B.P. *Krizis industrial'noy kul'tury: izbrannye sochineniya [Crisis of industrial culture. Selected works]*. Moscow, Astrel Publ., 2006. 1037 p. (In Russ.). Available at: http://marsexxx.com/lit/vysheslavcev-krizis_industrialnoy_kultury.htm (accessed 10.05.2022).
5. Gvozdetskiy V.L. *Industrial'noe razvitie Rossiyskoy Imperii (1861–1917) [Industrial development of the Russian Empire (1861-1917)]*. (In Russ.). Available at: https://www.sinref.ru/razdel/05250tehnika/03/86944.htm (accessed 10.05.2022).
6. Gorbatov A.V. *Gosudarstvo i religioznye organizatsii Sibiri v 1940-e – 1960-e gody: dis. ... d-ra istoricheskikh nauk [State and religious organizations of Siberia in the 1940s - 1960s. Diss. of Dr of historical sci.]*. Kemerovo, Kemerovo State University, Publ., 2009. 437 p. (In Russ.).
7. Gorbatov A.V. Gosudarstvenno-tserkovnye otnosheniya v Sibiri (1949-1952) [State-church relations in Siberia (1949-1952)]. *Izvestiya Tomskogo politekhnicheskogo universiteta [Proceedings of Tomsk Polytechnic University]*, 2007, vol. 310, no. 3, pp. 166-170. (In Russ.).
8. Zenkovsky V.V., protopresbyter. *Smysl pravoslavnoy kul'tury [Meaning of Orthodox culture]*. Moscow, Sretenskiy Monastery Publ., 2007. 272 p. (In Russ.).
9. Maksimovich Ioann, prelate. *Iliotropion [Iliotropion]*. Preface and note by prelate Aleksandr Gumerov. Moscow, Sretenskiy Monastery Publ., 2008. 656 p. (In Russ.).
10. Rimskiy S.V. *Rossiyskaya Tserkov' v epokhu Velikikh reform (Tserkovnye reformy v Rossii 1860-1870 godov) [The Russian Church in the Age of Great Reforms (Church Reforms in Russia 1860-1870)]*. Moscow, 1999. (In Russ.). Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/rossijskaja-tserkov-v-epohu-velikih-reform/1 (accessed 10.05.2022).
11. Rubakin N.A. *Rossiya v tsifrakh [Russia in Figures]*. St. Petersburg, Publishing house of Bulletin of Knowledge (V.V. Bitner), 1912. 214 p. (In Russ.).
12. Rylyov K.E. *Svyashchennosluzhiteli kul'tury. Pochemu v Moskve mnogo teatrov? 24 fevralya 2010 goda [The priests of culture. Why is there a lot of theaters in Moscow? February 24, 2010]*. (In Russ.). Available at: http://www.chaskor.ru/article/cvyashchennosluzhiteli_kultury_15455 (accessed 10.05.2022).
13. Stalin I.V. Za zdorov'e skromnykh lyudey! [For the health of humble people!]. *Pravda [Truth]*, 1945, 27 June. (In Russ.).
14. Fedchenkov V., Metropolitan. *Rossiya mezhdu veroy i neveriem [Russia between faith and unbelief]*. Moscow, Rus Publ., 2003. 733 p. (In Russ.).
15. Florovskiy G. V. *Puti russkogo bogosloviya [Ways of Russian theology]*. Vilnius, 1991. 848 p. (In Russ.).
16. Khrapovitsky A., Metropolitan. *Pastyrskoe bogoslovie [Pastoral theology]*. Moscow, Svyato-Uspenskiy Pskovo-Pecherskiy Monastery Publ., 1994. 325 p. (In Russ.).

17. Khudoleev A.N. *Otechestvennaya istoriografiya revolyutsionnoy teorii P. N. Tkacheva (1920-1980-e gody) [Domestic historiography of revolutionary theory of P.N. Tkachev (1920-1980)]*. Ed. P. Zinovyev. Tomsk, Tomsk State University Publ. 2012. 348 p. (In Russ.).
18. Shafarevich I.R. *Dukhovnye osnovy rossiyskogo krizisa veka. Zapiski russkogo ekstremista [Spiritual Foundations of the Russian Crisis of the Century. Notes of the Russian extremist]*. Moscow, Algoritm Publ., 2005. 320 p. (In Russ.).
19. Schmeman A.D., archpriest. *Dnevniki. 1973-1983 [Diaries. 1973-1983]*. Compiled text preparation U. Shmeman, E. Dorman, N. Struve. Moscow, Russkiy put' Publ., 2005. 720 p. (In Russ.).

УДК 130.2
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-46-51

ЭКСПЕРТИЗА ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ: ЦЕРКОВНАЯ И СВЕТСКАЯ. СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЯ

Ефименко Виктория Павловна, аспирант кафедры истории, философии и культурологии, Омский государственный университет путей сообщения (г. Омск, РФ). E-mail: vsegda-est@rambler.ru

Природа и экспертиза иконы – темы, обладающие непреходящей актуальностью в культурологическом и искусствоведческом дискурсе. При этом данная проблематика привлекательна для широкого круга интересующихся людей: как верующих и почитающих сакральные смыслы иконы, так и для светских ценителей этого высоко значимого культурного феномена. Принижение значения различий во взглядах религиозного и светского характеров могут порождать недопонимание критериев оценивания иконы.

Научная литература широко освещает проблемы создания религиозных образов и их восприятия верующим и секулярным сообществами, но аспекты видения иконы как сакральной или художественно-исторической ценности недостаточно обобщены и сопоставлены.

В статье проанализирована разница творческих установок светских художников и иконописцев, показано, как эта разница отражается на отношении мастеров к искусству, на формировании их идей, на воплощении предмета изображения и выборе художественного языка. Кроме того, акцентируется внимание на отличии восприятия иконы верующими и светскими людьми, рассматриваются нюансы их оценивания; выявлены пересечение и различие точек зрения на предмет изучения и оценки специалистами религиозной и светской областей; обращено внимание на вариативность существовавших и существующих ценностных подходов в среде иконописцев, института церкви, реставраторов, экспертов, знатоков и любителей.

В исследовании рассмотрены ключевые художественные формы, техники и средства создания иконы как символа веры и художественного произведения. Осуществлен междисциплинарный подход, привлечены материалы трудов специалистов в области психологии, истории, искусствоведения, философии.

Ключевые слова: экспертиза икон, православная икона, оценка икон.

EXPERTISE OF AN ORTHODOX ICON: CHURCH AND SECULAR. SIMILARITIES AND DIFFERENCES

Efimenko Viktoriya Pavlovna, Postgraduate of Department of History, Philosophy and Culturology, Omsk State Transport University (Omsk, Russian Federation). E-mail: vsegda-est@rambler.ru

The nature and the expertise of the icon are the topics of enduring relevance in cultural and art criticism discourse. Notably, this issue appeals to a wide range of interested people, both, believers and worshippers of the sacred meanings of the icon, and for secular connoisseurs of this highly significant cultural phenomenon.

The difference of views of religious and secular characters often leads to misunderstanding the criteria for evaluating the icons.

Research literature widely covers the issues of creating the religious images and their perception by believers and secular communities, meanwhile aspects of seeing the icon as a sacred or artistic and historical value are not sufficiently summarized and compared.

The article analyzes the difference between the creative attitudes of secular artists and icon painters, demonstrates how this difference affects the masters' attitude to art, the formation of their ideas, the embodiment of the subject of the image and the choice of artistic language. In addition, the article focuses on the difference in the perception of the icon by believers and secular people, considering the nuances of their evaluation; revealing the intersection and difference of viewpoints on the subject of study and evaluation by specialists in the religious and secular areas; drawing attention to the variability of former and present value approaches among icon painters, the church institute, restorers, experts, connoisseurs and amateurs.

The research examines the key artistic forms, techniques and means of creating the icon as a symbol of faith and a work of art. The author has implemented an interdisciplinary approach involving the materials from the works of experts in the field of psychology, history, art history, and philosophy.

Keywords: examination of icons, Orthodox icon, evaluation of icons.

Значение термина «икона» имеет некоторые расхождения в христианских и светских словарях. Разнородность пояснений заключается в несхожих отношениях к иконе в разных социальных группах. По мнению автора статьи, некоторые словари не дают в краткой форме емкого толкования. Новая философская энциклопедия предлагает следующую трактовку: «Икона (от греч. Εικών – образ, изображение) – один из главных феноменов православной культуры в целом и русской в частности; важная категория православного религиозно-эстетического сознания» [9, с. 114–115]. Вестминстерский словарь теологических терминов дополняет: изображение иконы всегда размещено «на плоскости или двухмерной поверхности» [8, с. 149]. На основании этих дефиниций можно сформулировать более полное определение иконы как изобразительного предмета, продукта производительного труда, отображающего символы веры на плоскости различных видов (гладкой или рельефной). Он может быть выполнен в разнообразных техниках: живописи, мозаики, резьбы, вышивки, полиграфической печати и т. д. Соответственно, произведение создается неравноценными средствами труда: ручным, машинно-ручным, машинным, механизированным или автоматизированным (компьютеризированным). Наиболее традиционной техникой исполнения иконы принято считать темперную живопись.

Для верующих икона не является материальным объектом в традиционном его понимании, это средство для вхождения в молитвенное состояние. На заре христианства поднимался вопрос о целесообразности и правомерности икон. Апостол Дионисий Ареопагит (I век н. э.) считал основанием для изображения духовных сущностей отсутствие способностей у человека «непосредственно возноситься к созерцанию духовных предметов» [5, гл. 2. § 2]. Преподобный Иоанн Дамаскин (676–749) также объяснял, что человек может понять божественное только через форму, «подобно тому, как кто-либо желает построить дом, то сначала в уме начертывает и изображает его форму» [4, с. 4, X–XI]. Далее богослов разъяснял, что увиденное человеком в соединении с его умом способствует единению с Богом. Иконопочитание утвердил II Никейский собор (VII Вселенский), состоявшийся в 787 году.

Другим предназначением иконы является повествование Священной истории в изобразительной форме. Молельный образ нередко совмещен с разновременными сценами из жизни священномучеников или из евангельских историй и событий Ветхого Завета. Эти объемные по содержанию композиции необходимо было закомпоновать на иконной плоскости. Решением такой задачи для художников-иконописцев стало замещение реалистичных картин символами христианства.

Разработанная особая изобразительная организация иконы способствует погружению в атмосферу молитвы. Такая система изображения складывалась в течение длительного времени по мере становления христианских традиций и

оформилась в каноны. Были выработаны изобразительные средства и художественные обобщения икон, такие как:

– композиционное построение с применением прямой, перцептивной и обратной перспектив, при которых создается иллюзия присутствия наблюдателя композиции внутри нее, а ее участники обращены к смотрящему;

– плоскостная подача изображения, которая отводит зрителя от реальности;

– передача каких-либо действий без указания на время и пространство или размещение на поверхности различных временны́х сюжетов, сочетание которых не привязывает к конкретному моменту (таким образом, время и пространство здесь имеет надысторический характер);

– разномасштабное изображение фигур и их частей, предметов, архитектурных элементов (или намеренное их невоспроизведение) и другие художественные приемы для выделения доминанты в сюжете;

– цветовая гамма и передача освещения в композиции, помогающие выразить духовную идею.

Дополнительные источники света у икон и устроенный интерьер также оказывают влияние на восприятие священных изображений молящимися.

В результате многочисленного копирования известных икон и создания новых сюжетов по подобию уже существующих накапливались иконографические правила (изводы), увеличивались технические и технологические возможности в рамках традиций Священного Писания. Первоначально это были лишь списки и прориси с известных образов, затем они были собраны в свод предписаний – в «Русский иконописный подлинник», состоящий из «иконографических схем или изводов, как их называли на Руси» – и описания к ним [1, с. 16–17]. Одним из первых исследователей иконописного подлинника был преподаватель Тотемской семинарии Д. А. Григоров (1860–1929). В своей кандидатской диссертации он проследил историческое развитие текста «Русского иконописного подлинника», определил и сравнил его редакции [6]. Автор отметил, что «время появления толкового иконописного подлинника в России с точностью определить невозможно», далее исследователь утвердил, что во второй половине XVI века сборник был широко распространен [3, с. 4]. Массовое его использование Д. А. Григоров объясняет вероятностью составления единого российского подлинника Стоглавым собором 1551 года [3, с. 5]. В последующее время к известному своду были только дополнения.

Религиозный философ и богослов Павел Флоренский (1882–1937) писал, что Церковь не настаивает на безукоризненном исполнении устоявшихся изобразительных форм, не противопоставляет их новым. «Церковь, “столп и утверждение Истины”, требует только одного – истины», и она может выражаться как в существующих, так и в новых формах [11, с. 64]. Церковь же определяет присутствие высшей истинности в предмете поклонения и при ее наличии «благословляет и вкладывает в свою сокровищницу истины, а если не дано – отвергает» [11, с. 64]. Отсутствие жестких ограничений на изображение в канонах подтверждают многие исследователи иконописного подлинника, такие как М. В. Никольский или Е. А. Кузнецова. Священнослужители глубоко убеждены, что становится иконографическим каноном икона, соответствующая тексту подлинника и смыслу Священного Писания.

Феномен иконы заключается в том, что ее символическое и обобщенное изображение доступно восприятию неискушенного молящегося, который ограничивается полученным комплексом впечатлений от эстетического воздействия иконы и в первую очередь от ее цветовой гаммы. Исследования в области психологии, изучающие влияние цвета на человека, ведутся уже несколько десятилетий. Научные поиски показали, что определенный цвет действует на состояние реципиента: так, синий формирует ощущение комфорта и спокойствия, красный стимулирует зоны активности и т. д. Цвет, его оттенки, размер области распространения и освещение влияют на настроение человека. Также подтверждено, что существуют цвета, вызывающие одинаковую ассоциацию у различных национальностей. Искусствовед Е. А. Кузнецова отметила, что еще греческие Отцы Церкви считали цвет пробуждением сверхсознания, тем не менее богословы не составили толкования о его значениях, ограничились лишь перечислением конкретных контекстуальных привязок.

Следовательно, можно с уверенностью утверждать, что одной из причин почитания икон среди рядовых верующих является близкая им на чувственном уровне изобразительная форма подачи Священного Писания. Иконописцы интуитивно нашли необходимые композиционные и колористические решения, вызывающие молитвенное состояние. Творчество иконописца, в отличие от поисков свободного художника, отображающего свое отношение к миру, ближе к деятельности артиста, цель которого при помощи своего таланта и эмоционального заряда донести до зрителя основную идею автора. Иконописец также через собственные творческие способности и глубокое проникновение в православное богословие передает верующему духовную истину. Таким образом, художники-иконописцы посредством субъективного ви́дения и понимания иконописного подлинника, даже копируя списки с икон, создают неповторимые произведения. Ранее индивидуальные особенности совмещались с региональными традициями иконописи. Так оформились различные иконографические изводы (иконописные школы): Гурьяновский, Сийский, Строгановский, Новгородский, Смоленский, Вологодский, Псковский и другие.

Проанализировав основные особенности изображения религиозного духовного представления в иконописи, можно сделать вывод, что икона оценивается церковными экспертами по единственному критерию – по соответствию воплощения в образе слова Священного Писания и Священного Предания, а именно по степени достижения правдивой передачи их духа и учения, достигнутой при гармоничном соединении человека с Богом. Иерей А. Н. Литвиненко, руководитель иконописного отделения Донской духовной семинарии Ростова-на-Дону, поясняет, как определяется церковная принадлежность иконы, ее сакральный характер: «Это ее чисто техническая и даже технологическая составляющая, на которую непосредственно влияет опыт и мастерство иконописца, это художественное достоинство произведения, его пластический и колористический строй, а также выразительность образа, его открытость молящимся» (см. [2]). При этом А. Н. Литвиненко поясняет, что «духовные качества иконы: молитвенность, возвышенность, одухотворенность – все эти качества не измеряются по какой-то шкале, но они видны при созерцании образа» (см. [2]). В конечном счете степень молитвенного напряжения и глубины созерцания в иконе достигаются посредством двух компонентов: иконописного ремесла (композиции, рисунка, живописи) и духовной зрелости художника. Выражаются они в гармоничном соединении, преобразуясь в красоту, или прекрасное. Согласно православной доктрине, существует первая степень красоты – видимая, воспринимаемая на уровне чувств, поэтому у каждого человека она индивидуальна. Если видимая красота вливается в истинную красоту, идущую от самого Бога, то, по размышлениям о красоте Дионисия Ареопагита, истинная красота объединяет людей, не вызывает разногласий и соединяет их с Богом. Вступить в общение с Богом, то есть насладиться прекрасным, возможно лишь свободной душе, не отягощенной пороками. Очень доступно о красоте писал преподобный Варсонофий Оптинский (1845–1913): «Внешний мир с его красотами благотворно действует на человека, и душа, способная наслаждаться красотой мира, есть душа возвышенная, но человек, достигший совершенства, созерцает в душе своей такую красоту, перед которой видимый мир ничего не стоит. Господь сказал про душу человека, любящего Бога: “Мы придем к Нему и обитель у Него сотворим” [10, Ин. 14:23]. Непостижимо, как это в маленьком сердце помещается Сам Господь, а где Господь, там и рай, там и Царство Божие. “Царствие Божие внутрь вас есть“» [10, § 7]. Также Отцы Церкви видели пользу для общества в созидании красоты человеком путем изготовления предметов.

В светском понимании икона – это культурная ценность, имеющая материальный вид. Уже само восприятие ее как предмета отличается от отношения религиозного человека, для которого изображение священного образа в любом материале, даже на упаковочных средствах, служит объектом почитания. Представление светских людей исторически уже с конца XVIII века сформировалось так, что иконой принято считать живописное произведение, исполненное на доске. Молельные образы, выполненные в других видах изобразительного искусства, называются по технике их изготовления. Например, иконы стенной

росписи, скорее, будут обозначены как религиозная монументальная живопись, реализованная в технике фрески или мозаики. Материальная составляющая икон определяет их значимость. Так, образы или другие религиозные сюжеты, нанесенные тиражным способом, не будучи редким изданием, не попадают в область мирского интереса. Соответственно, светские люди прежде всего определяют культурную (историческую и художественную) ценность произведения. Их внимание может распространиться на творческие работы, выполненные вне иконописного подлинника и не принятые христианской церковью. Тут необходимо добавить, что в России имела место практика написания икон художниками (не иконописцами), например, до революции или в постсоветское время. Такие произведения в искусствоведческой среде расценивались как имитация и стилизация, они также приобрели культурную ценность со временем, а именно в конце XX века.

С конца XIX века среди ценителей искусства появилось увлечение коллекционированием икон. Повышенный интерес к данному виду культурного наследия увеличил его коммерческий спрос и спровоцировал появление фальсификаций на антикварном и аукционном рынках. Соответственно, для экспертов усложнился процесс выявления ценных национальных памятников в целях дальнейшего их сохранения. Если для церковного специалиста, как было описано выше, подделкой является икона, не имеющая истины их веры, то светский оценщик древнерусской живописи выставляет больше признаков для установления подлинника и, прежде всего, соответствие произведения иконописной школе, а это значит полное совпадение с традициями стиля (иконографией, изводом, техникой и технологией, временем создания и т. д.). Надо отметить, многочисленные поновления икон затрудняют точное определение периода их написания.

Светская экспертиза икон, в отличие от церковной, подразумевает установление их подлинности двумя способами: субъективным и объективным. Первый основан на знаниях и опыте специалиста, определяющего иконографию. Второй способ заключается: а) в сопоставлении существующих изводов; б) в сборе и изучении различных сведений о произведении: исторических (архивных, провенанса), иконографических рисунков, техники и технологии: материального составляющего предмета, исследуемого с помощью естественно-научных методов. При таком комплексном подходе может быть получена наиболее достоверная информация о памятнике. По мнению экспертов О. В. Лелековой и М. М. Наумовой, оценку иконы «необходимо начинать с материальной стороны памятника», но иметь в виду, что «не во всех случаях применимы одни и те же методы или комплекс исследований, каждый случай требует своего подхода» [7, с. 42].

Таким образом, икона является символом Божественного Духа для верующих и предметом искусства для невоцерковленных. Соответственно, ее влияние на каждую категорию людей неодинаковое. Определенное понимание памятника формирует критерии его оценки, а они, в свою очередь – методы экспертизы. Так, различие восприятия одного и того же объекта людьми религиозными и светскими может вызвать парадокс: икона, выполненная в полном соответствии с иконописным каноном и признанная священнослужителями, окажется подделкой для секулярного общества.

Литература

1. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – СПб.: Мирфил, 1995. – 256 с.
2. Грамматика и откровение образа [Электронный ресурс] // Приходы. Церковь – это жизнь: информационно-просветительский портал. – URL: prichod.ru (дата обращения: 16.04.2022).
3. Григоров Д. А. Русский иконописный подлинник. – СПб.: Императорская академия наук, 1887. – 147 с.
4. Дамаскин И. Три слова в защиту иконопочитания / пер. с греч. А. Бронзова. – СПб.: Азбука-Классика, 2001. – 186 с.
5. Дионисий Ареопагид. О небесной иерархии. – СПб.: Глаголъ, 1997. – 183 с.
6. Дмитрий Александрович Григоров [Электронный ресурс]. – URL: http://shaski.narod.ru/publ/dmitrij_aleksandrovich_grigorov_i_ego_kniga_o_totme/1-1-0-4462 (дата обращения: 17.04.2022).

7. Лелекова О. В., Наумова М. М. Исследование иконы «Спас Вседержитель» из Тверской областной картинной галереи // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: мат-лы IX науч. конф. – М.: МагнумАрс, 2005. – С. 41–43.
8. Мак-Ким Д. К. Вестминстерский словарь теологических терминов: пер. с англ. – М.: Республика, 2004. – 503 с.
9. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН, Национальный общественно-научный фонд. – М.: Мысль. Т. 2: Е–М, 2001. – 634 с.
10. Преподобный Варсонофий Оптинский. Беседы. Келейные записки. – Козельск: Введенский ставропигиальный мужской монастырь Оптина Пустынь, 2017. – 400 с.
11. Флоренский П. А. Иконостас: Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил: Русская книга, 1993. – 365 с.

References

1. Bobrov Yu.G. *Osnovy ikonografii drevnerusskoy zhivopisi [The basics of iconography of ancient Russian painting].* St. Petersburg, Mirfil Publ., 1995. 256 p. (In Russ.).
2. Grammatika i otkrovenie obraza [Grammar and revelation of the image]. *Prikhody. Tserkov' – eto zhizn'. Informatsionno-prosvetitel'skiy portal [Parishes. The church is life. Information and educational portal].* (In Russ.). Available at: https://prichod.ru (accessed 16.04.2022).
3. Grigorov D.A. *Russkiy ikonopisnyy podlinnik [A rule book for icon-painting]*. St. Petersburg, Imperatorskaya akademiya nauk Publ., 1887. 147 p. (In Russ.).
4. Damaskin I. *Tri slova v zashchitu ikonopochitaniya [Three words in defense of icon worship].* St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2001. 186 p. (In Russ.).
5. Dionisiy Areopagid. *O nebesnoy ierarkhii [About the heavenly hierarchy].* St. Petersburg, Glagol Publ., 1997. 183 p. (In Russ.).
6. *Dmitriy Aleksandrovich Grigorov [Dmitry Aleksandrovich Grigorov].* (In Russ.). Available at: http://shaski.narod.ru/publ/dmitrij_aleksandrovich_grigorov_i_ego_kniga_o_totme/1-1-0-4462 (accessed 17.04.2022).
7. Lelekova O.V., Naumova M.M. Issledovanie ikony "Spas Vsederzhitel'" iz Tverskoy oblastnoy kartinnoy galerei [The study of the icon "Saviour the All-Mighty" from the Tver regional picture gallery]. *Ekspertiza i atributsiya proizvedeniy izobrazitel'nogo iskusstva: materialy IX nauchnoy konferentsii [Expertise and attribution of works of fine arts. Preprints of IX scientific conference].* Moscow, Magnum ArS Publ., 2005, pp. 41-43. (In Russ.).
8. Mak-Kim D. K. *Vestminsterskiy slovar' teologicheskikh terminov [Westminster dictionary of Theological].* Moscow, Respublika Publ., 2004. 503 p. (In Russ.).
9. *Novaya filosofskaya entsiklopediya: v 4 t. [The New Philosophical Encyclopedia. In 4 vol.].* Moscow, Mysl' Publ., vol. 2: E–M, 2001. 634 p. (In Russ.).
10. Prepodobnyy Varsonofiy Optinskiy. *Besedy. Keleynye zapiski [Conversations. Cell notes]*. Kozelsk, Vvedenskiy stavropigial'nyy muzhskoy monastyr' Optina Pustyn Publ., 2017. 400 p. (In Russ.).
11. Florenskiy P.A. *Ikonostas: Izbrannye trudy po iskusstvu [Iconostasis: Selected works on art].* St. Petersburg, Mifril, Russkaya kniga Publ., 1993. 365 p. (In Russ.).

УДК 008
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-51-57

ДРАМАТИЗМ КАК ОСНОВА ИДЕНТИЧНОСТИ РОССИЙСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Тагильцева Елена Павловна, старший преподаватель кафедры филологии и сценической речи, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: tag.elena@icloud.com

В статье аргументируется укрепление за период прошедшего XX столетия психолого-реалистического инструментария отечественной театральной практики, системы театрального образования с опорой на парадигму драматизма как ценностных составляющих российской театральной культуры.

Автор доказывает, что именно драматизм в театральной практике и образовании можно рассматривать как своего рода маркеры русской театральной культуры, как свойства национальной культурной идентичности.

Исследуется проблема возможной утраты идентичности российской театральной культуры в условиях культуры «отмены». Анализируется столкновение инструментария отечественной театральной культуры и ценностей постдраматического театра. В рамках анализа, представленного в статье, формулируется содержание понятия категории драматизма как одного из элементов кода идентичности российской театральной культуры. В качестве эмпирического материала рассматривается спектакль «Город Эн» Прокопьевского драматического театра, режиссера А. Устинова. Спектакль наполнен элементами постдраматического театра, применение которых не затмевает ценности национальной театральной культуры.

Выводами служат утверждения о значимом влиянии категории драматизма в современной театральной культуре, и это связано с литературоцентричностью отечественного театра, где по-прежнему востребована классическая драматургия; ментальным дискурсом русской культуры, где внутренняя двойственность, противоречивость являются признаком национального характера, а борьба человека с самим собой становится основой драматического действия для художественного осмысления драматургов, режиссеров; очищающим воздействием драматизма как акта единения актеров и зрителей через художественное решение спектакля; ориентацией исполнительской техники на систему переживания, отчего русский театр обрел свои особые характеристики, неповторяющиеся ни в одной театральной системе мира.

Ключевые слова: театральная культура, идентичность, культурный код, драматизм, постдраматизм.

DRAMATIC NATURE AS THE BASIS OF THE IDENTITY OF RUSSIAN THEATRICAL CULTURE

Tagiltseva Elena Pavlovna, Sr Instructor of Department of Philology and Scenic Speech, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: tag.elena@icloud.com

The article argues for the strengthening over the past 20th century of the psychological and realistic tools of domestic theatrical practice, the system of theatrical education based on the paradigm of drama as the value components of Russian theatrical culture. The author proves that dramatic nature in theatrical practice and education that can be considered as a kind of markers of Russian theatrical culture, as properties of national cultural identity.

The problem of possible loss of identity of the Russian theatrical culture in the conditions of the *cancel* culture is considered. The collision of the tools of the national theatrical culture and the values of post-drama theater are analyzed. Within the framework of the analysis presented in the article, the content of the concept of category of drama as one of the elements of the identity code of Russian theatrical culture is formulated. As an empirical material, the play *The City of N* by the Prokopievsk Drama Theater, directed by A. Ustinov. The performance is filled with elements of post-drama theater, the use of which does not overshadow the values of the national theatrical culture.

The conclusions are statements about the significant influence of the category of drama in modern theatrical culture, and this is due to: the literary centrality of the domestic theater, where classical drama is still in demand; the mental discourse of Russian culture, where internal duality, inconsistency, are a sign of national character, and a person's struggle with himself becomes the basis of dramatic action for the artistic comprehension of playwrights, directors; the purifying effect of drama as an act of unity of actors and viewers

through the artistic interpretation of the play; the orientation of performing technique on the system of experience, which is why the Russian theater has acquired its own special characteristics that are not repeated in any theatrical school in the world.

Keywords: theatrical culture, identity, cultural code, drama, post-drama.

В настоящее время синдром «отмены» русской культуры наблюдается повсеместно. Данное явление стремительно развивается в виде провокационных акций в учреждениях образования и культуры в европейских государствах. Отказ от русского балета, спектаклей русских драматургов, изучения русской классической литературы свидетельствует о стремлении вычеркнуть российскую идентичность из мирового культурного пространства. Представленная проблема, с одной стороны, препятствует возможности самовыражения отечественной современной культуры, с другой стороны, повышает уровень консолидации российского общества, укрепляет код национальной идентичности. В данный момент традиционные ценности русской культуры требуют от соотечественников особого внимания, защиты и сохранения лучших ее образцов. Одним из них является психолого-реалистический дискурс (или психолого-реалистические ценности) отечественного театра как код национальной идентичности русской культуры.

Потребность в актуализации психолого-реалистического дискурса обусловлена тем, что театральная культура в России в начале XXI века представляет собой неоднородное, крайне многообразное и во многом противоречивое явление. Вместе с тем при всем обилии театральных форм, стилистических и жанровых экспериментов, наиболее отчетливо выражены две крайние тенденции сторонников парадигмы драматизма и парадигмы постдраматизма. При этом многие молодые режиссеры увлеченно экспериментируют именно в направлении постдраматизма, нередко отрываясь от психолого-реалистических ценностей русской театральной культуры. Именно поэтому сохранение национального культурного кода в современных условиях – актуальная проблема для российского общества. Неслучайно в статье Л. В. Гавриловой, О. А. Карловой *The Mystery of the "Finest Hour" of Russian Theatre (Theatre Art as a Way of Constructing Russian Cultural Identity)* поднимаются вопросы исследования театральной культуры в контексте конструирования российского кода идентичности [10, с. 1244]. Важной составляющей статьи является рассмотрение дискуссии о «смерти драмы» и определении постдраматических элементов в контексте идентичности русского театра. «Есть ли какие-либо элементы постдраматического театра в живой практике современного российского театра? Это действительно не праздный вопрос. Критики настаивают на необходимости понять, представляют ли эти элементы угрозу традициям российской сцены, для которой характерны национальный актерский стиль, демократизм здравого смысла и духовный поиск. Мнения по этому вопросу могут быть разными» [10, с. 1244][1]. В последнее время все чаще публикуется культурологические и искусствоведческие научные статьи, анализирующие явление постдраматизма. Например, на страницах Петербургского театрального журнала встречаем серию статей известных театроведов Ю. М. Барбой, В. И. Максимова, Н. С. Скороход, посвященных постдраматическому театру [1]. Осмыслению присутствия тенденций постдраматизма в спектаклях нестоличных театров посвящены работы Н. Л. Прокоповой, В. Л. Прокопова, И. А. Крылова, Е. Н. Шевченко и др. В частности, Н. Л. Прокопова, И. А. Крылов «Режиссерские стратегии в постдраматическом театре: спектакль-мистификация» [8], Н. Л. Прокопова, В. Л. Прокопов «Интонационно-мелодическая документальность речевой стороны спектаклей как проявление перформативного поворота в театральном искусстве» [9]. Здесь отметим, что анализ публикаций, а также собственные наблюдения за тенденциями современного театрального процесса свидетельствуют о наличии примеров отрицания эстетики постдраматизма отечественным зрителем. Этот факт подтверждают неоднократные конфликты в культурно-информационном пространстве, связанные с непринятием спектаклей, основанных на эстетике постдраматизма. Нередко такого рода постановки вызывают сопротивление у российских зрителей [3, с. 42]. В этом смысле современ-

[1] Перевод автора статьи.

ная театральная культура развивается в условиях конфликта двух эстетических парадигм: драматизма и постдраматизма.

Однако в рамках данной статьи на этом конфликте подробно останавливаться не будем, а обратимся к рассмотрению основного понятия, которое является водоразделом между двумя крайними позициями. Такого рода понятие – категория драматизма. Именно категория драматического формирует отечественную театральную школу, основанную на принципах психолого-реалистического театра. Театр в России всегда зиждился на драматургии, которая вмещала в себя национальную самобытность через русское слово, особое мыслечувствование «негероических» персонажей, которым сострадает зритель. Современные режиссеры, отказываясь от пьес, обнаруживают иной текстовый формат, нередко прибегая к инсценированию прозы, исследуют художественные возможности документального театра, техники вербатим, хеппенинга. Тем не менее эксперименты в этих направлениях нередко основаны на категории драматизма, свойственного русской театральной школе. В связи с этим цель данной статьи связана с обоснованием драматизма как одного из элементов кода идентичности российской театральной культуры.

Еще раз подчеркнем, что развитие театральной культуры в XX веке неразрывно связано с категорией драматического. Неслучайно большая часть государственных театров уже на уровне названия определяют свою принадлежность к категории драматического. Однако в XXI веке в связи с сильным культурным влиянием европейских театральных практик на отечественный театр наблюдается отказ от опоры на категорию драматизма при создании спектакля. На эту тенденцию указывают и театральные критики, отмечающие «смерть драмы» и акцентирующие возникновение нового дискурса в театральной практике. Ханс-Тисс Леман, наиболее известный в России из зарубежных исследователей теоретик постдраматизма, полагал, что «драма все больше становится ядром более или менее банальных массовых развлечений, где она сплющевается в простое “действие”, – и та же драма одновременно все больше исчезает из более сложных форм новаторского театра» [5, с. 304]. Здесь было бы уместно рассмотреть категорию драматического с разных позиций, определить наиболее существенные характеристики, отражающие данное понятие.

Обратимся к работе советского литературного критика, литературоведа, профессора кафедры русского и советского театра Ленинградского театрального института (в настоящее время – РГИСИ) Бориса Осиповича Костелянца «Драма и действие» (1976, 1994). Стоит отметить, что Борис Осипович – автор фундаментальных работ, в которых выявляется то позитивное, что в философской теории драмы сохранило свое значение для современности. В его работах понятие «драма» определяется не как один из родов литературы, а как исключительная сфера творчества, где в ситуации драматического выбора проверяется мера душевной активности и где связи человека с человеком и человека с миром также безобманно и каждый раз заново проверяются на прочность [4, с. 5]. Б. О. Костелянец формулирует основу драматической активности в обосновании и раскрытии действия, которое по-разному трактуется у теоретиков театра. Он полагает, что действие в драме – это борьба человека (и персонажа, и зрителя) с самим собой, преодоление внутреннего противоречия, которое, в свою очередь, является столкновением «двух миров» в общемировом движении [4, с. 13]. Таким образом, действие у Костелянца надо понимать не как активность, направленную на достижение цели, вследствие столкновения персонажей, конфликта характеров, а как духовный акт очищения актеров и зрителей. Основой драматического действия является борьба человека с самим собой, возможность возвыситься над материально-чувственной природой и достичь нравственных высот.

Национальная идентичность отечественной театральной культуры тесно связана с постижением мира через категорию драматического. Русский народ в исторической перспективе нередко находился в состоянии идейного раскола, ведущего к братоубийственным столкновениям (крестьянские восстания, раскол русской церкви, гражданская война). История России содержит немало печальных событий, где соотечественники проливали кровь по причине идейных противоречий внутри страны. Фундаментальная двойственность свойственна русскому человеку.

Подтверждение этой мысли мы находим у философа-экзистенциалиста Н. А. Бердяева: «Подойти к разгадке тайны, сокрытой в душе России, можно, сразу же признав антиномичность России, жуткую ее противоречивость. …Творчество русского духа так же двоится, как и русское историческое бытие. …Бездонная глубь и необъятная высь сочетаются с какой-то низостью, неблагородством, отсутствием достоинства, рабством. Бесконечная любовь к людям, поистине Христова любовь, сочетается с человеконенавистничеством и жестокостью. Жажда абсолютной свободы во Христе мирится с рабьей покорностью. Не такова ли и сама Россия?» [2, с. 9]. По мнению мыслителя, русский человек имеет внутренние неразрешимые противоречия в своей духовной жизни. Русский дух двоится. Отрицание достоинств сменяется подъемом национального самосознания, нередко с элементами национализма. Это проблема порождает необходимость идейного поиска, поэтому, пишет Н. А. Бердяев, русский народ страдает. Именно страдание и сострадание является основанием категории «драматического».

Литература последних двух столетий стала отправной точкой в становлении психолого-реалистической направленности русского театра как кода идентичности национальной культуры. Благодаря пьесам А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, А. П. Чехова, М. Горького театральная жизнь России обрела богатейшие возможности для постижения драмы, теоретического и практического осмысления категории драматизма. И это послужило основанием для формирования уникальности русской театральной культуры. И если для американского театра «визитной карточкой» является мюзикл, для японского – театр Кабуки, для итальянского – комедия дель арте, то для российского – драма. Отечественная театральная сцена всегда была и остается литературоцентричной.

Исходя из вышесказанного, полагаем, что драматизм – это сложная художественная категория, вбирающая в себя эстетические и идейные характеристики и определяющаяся через крайнюю напряженность противостоящих друг другу сил, субъектов, идей. С точки зрения литературной формы, драма – это текст, написанный специально для театральной сцены, с одной стороны, и конфликтное происшествие, сопровождающееся действенной борьбой персонажей спектакля, с другой. С точки зрения содержания, драма обладает идейно-тематической основой, концентрирует в себе глубину замысла автора спектакля, то, «ради чего» перед зрителем разворачивается действие. Особенности русской драмы, с точки зрения ментального дискурса, определяются наличием эстетических парадоксов, рожденных парадоксами социальной, нравственной, художественной жизни России.

Заметим, что, несмотря на влияние эстетики постдраматизма, стремление к опоре на драматизм сохраняется в отечественной театральной практике. При этом речь идет не о «музейных» спектаклях, а о постановках, которые, с одной стороны, содержат драматическое напряжение, а с другой – созданы благодаря использованию современного режиссерского инструментария. Полагаем, что, отстаивая ценности психологического театра, основанного на глубоком постижении категории драматического, не следует отказываться от инноваций, которые могут обогатить язык современной театральной культуры.

Яркий пример экспериментального спектакля, в котором драматическая составляющая обладает значимой художественной ценностью, – это спектакль Прокопьевского драматического театра имени Ленинского комсомола «Город Эн» (реж. Артем Устинов). Примечательно, что работа режиссера была отмечена на фестивале «Кузбасс-FEST-2021: Театр здесь!» в 2021 году. Артем Устинов учился в Самарском государственном институте культуры (курс В. В. Петрова), закончил Российский институт театрального искусства (ГИТИС), мастерскую С. В. Женовача. Полагаем, что мастерская С. В. Женовача полностью отражает наивысшее понимание русской театральной школы как кода идентичности. Не случайно Б. Н. Любимов, советский и российский театровед и педагог, ректор Высшего театрального училища имени М. С. Щепкина, отмечает: «…глядя его спектакли, лишний раз убеждаешься в том, что будущее за искусством, ориентированным на неразрушенное, внятно произнесенное слово; что во времена террора похабщины самым эротическим искусством оказывается искусство целомудренное; что в век развлечения самым

притягивающим оказывается искусство серьезное» [6, с. 54–55]. Мастерская Сергея Васильевича проповедует классические ценности русского театра: педагогический подход в режиссуре, предельная внимательность в работе над текстом, студийный лаконизм художественного оформления спектаклей и наивысший драматизм актерского исполнения ролей. Драматизм как ценностная идентичность российской театральной школы выразительно читается во всех спектаклях С. В. Женовача и убедительно проявился в постановке Артема Устинова.

Спектакль «Город Эн» пронизан лирической атмосферой взросления главного героя. Режиссер Артем Устинов соединил внешние обстоятельства романа и внутренние чувства персонажа в пространстве художественной целостности – граница между реальными событиями и переживаниями героя практически отсутствует. В спектакле «Город Эн» режиссер мастерски применяет элементы постдраматизма: цифровизацию театрального искусства, коллажность, цитататность, игровые способы эпизации прозаического текста и др. При этом спектакль пронизан драматической ситуацией, которая объединяет сложную композицию сцен. Мы сострадаем главному персонажу, в связи с его одиноким существованием в маленьком городе, трагическими событиями в его жизни, жестокой расправой исследователей в финале спектакля. Драматизм объединяет и роднит актеров и зрителей в финале спектакля. Применяя обновленные средства художественной выразительности, режиссер не выхолащивает, а, наоборот, укрупняет драматическую ситуацию, и все элементы постдраматизма подчинены этой цели. Мысль о том, что категория драматизма служит основой для отечественной театральной культуры, находим и в размышлениях современных исследователей театра, например, у авторов коллективной монографии «Жанрово-стилевые метаморфозы в искусстве начала XXI столетия» (2019). В частности, анализируя театральную культуру Кузбасса, профессор Н. Л. Прокопова в параграфе «Постдраматические театральные знаки в драматических спектаклях» утверждает, что в современных спектаклях «стилевые черты постдраматического театра соседствуют с эстетикой традиционного драматического искусства» [7, с. 154], а также и то, что «в них сохраняется верность традициям драмы на уровне структуры придуманного текста» [7, с. 156]. Полагаем, такое соединение драматизма и постдраматизма характерно для современной театральной культуры.

В качестве выводов отметим, что категория драматизма в русской театральной культуре является основополагающей, это связано с рядом факторов: 1) литературоцентричностью отечественного театра, где по-прежнему востребована классическая драматургия А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, А. П. Чехова, М. Горького, а следовательно, законы драмы укореняются как национальный культурный код; 2) ментальным дискурсом русской культуры, где внутренняя двойственность, противоречивость, являются признаком национального характера, а борьба человека с самим собой становится основой драматического действия для художественного осмысления драматургов, режиссеров; 3) очищающим воздействием драматизма как акта единения актеров и зрителей через художественное решение спектакля; 4) ориентацией исполнительской техники на систему переживания, отчего русский театр обрел свои особые характеристики, не повторяющиеся ни в одной театральной системе мира.

Можно утверждать факт значительного влияния категории драматизма в современной театральной культуре. Спектакли молодых режиссеров в лучших своих постановках мастерски совмещают элементы постдраматизма с традициями русской театральной школы, важнейшей ценностью которой является категория драматизма.

Литература

1. Барбой Ю. М. Постдраматический театр и постреальный драматизм [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2014. – № 2 [76]. – URL: https://ptj.spb.ru/archive/76/introduction-to-lehman/postdramaticheskij-teatr-ipostteatralnyj-dramatizm-76 (дата обращения: 02.08.2022).
2. Бердяев Н. А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. – М.: МГУ, 1990. – 256 с.

3. Губина Н. В., Тагильцева Е. П. Кризис культурной идентичности в театре в контексте актуализации эстетики перформативности // Ученые записки. – Барнаул, 2021. – 3 (29). – С. 40–45.
4. Костелянец Б. О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / сост. и вст. ст. В. И. Максимова. – М.: Совпадение, 2007. – 503 с.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / предисл. А. Васильева; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой. – М.: ADCdesign, 2013. – 311 с.
6. Любимов Б. Н. Век нынешний – минувшие века: избранное: в 2 т. / сост., ред. Е. Е. Сизенко. – М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016. – Т. 1. – 446 с.
7. Прокопова Н. Л. Постдраматические театральные знаки в драматических спектаклях // Жанрово-стилевые метаморфозы в искусстве начала XXI столетия: кол. моногр. / Н. С. Попова, К. А. Мелехова, Б. Стано, О. В. Синельникова, Н. Л. Прокопова, В. В. Чепурина; отв. ред. Н. Л. Прокопова; пер. О. В. Ртищевой. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2019. – С. 155–156.
8. Прокопова Н. Л., Крылов И. А. Режиссерские стратегии в постдраматическом театре: спектакль-мистификация // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 22–30.
9. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Интонационно-мелодическая документальность речевой стороны спектаклей как проявление перформативного поворота в театральном искусстве // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 59. – С. 70–77.
10. Gavrilova L., Karlova O. The Mystery of the “Finest Hour” of Russian Theatre (Theatre Art as a Way of Constructing Russian Cultural Identity) // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2018. – 11 (8). – P. 1243–1261.

References

1. Barboy Yu.M. Postdramaticheskiy teatr i postreal’nyy dramatizm [Post-dramatic theater and post-real drama]. *Peterburgskiy teatral’nyy zhurnal [Petersburg theater magazine]*, 2014, no. 2 [76]. (In Russ.) Available at: https://ptj.spb.ru/archive/76/introduction-to-lehman/postdramaticheskij-teatr-ipostteatralnyj-dramatizm-76 (accessed 02.08.2022).
2. Berdyaev N.A. Sud’ba Rossii. Opyty po psikhologii voyny i natsional’nosti *[The fate of Russia. Experiments on the psychology of war and nationality]*. Moscow, MGU Publ., 1990. 256 p. (In Russ.).
3. Gubina N.V., Tagiltseva E.P. Krizis kul’turnoy identichnosti v teatre v kontekste aktualizatsii estetiki performativnosti [The crisis of cultural identity in the theater in the context of the actualization of the aesthetics of performance] *Uchenye zapiski (Altayskaya gosudarstvennaya akademiya kul’tury i iskusstv) [Scholarly notes (Altai State Academy of Culture and Arts]*. Barnaul, Altai State Academy of Culture and Arts Publ., 2021, no. 3 (29), pp. 40-45. (In Russ.).
4. Kostelyanets B.O. *Drama i deystvie. Lektsii po teorii dramy [Drama and action. Lectures on Drama Theory]*. Compilation and introductory article by V.I. Maksimov. Moscow, Sovpadenie Publ., 2007. 503 p. (In Russ.).
5. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr [Post-drama theater]*. Foreword by A. Vasilyev; translation from German, introductory article and commentary by N. Isaeva. Moscow, ADCdesign Publ., 2013. 311 p. (In Russ.).
6. Lyubimov B.N. *Vek nyneshniy – minuvshie veka: izbrannoe: v 2 t. [The present century – past centuries. Selected works. In 2 volumes]*. Compiled, edited by E.E. Sizenko. Moscow, Rossiyskiy institut teatral’nogo iskusstva – GITIS Publ., 2016, vol. 1. 446 p. (In Russ.).
7. Prokopova N.L. Postdramaticheskie teatral’nye znaki v dramaticheskikh spektaklyakh [Postmodern theatre symbols in drama performances]. *Zhanrovo-stilevye metamorfozy v iskusstve nachala XXI stoletiya: kol. monogr. [Genre-stylistic metamorphoses in art of the beginning XXI century. Collective monograph]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2019, pp. 155-156. (In Russ.).
8. Prokopova N.L., Krylov I.A. Rezhisserskie strategii v postdramaticheskom teatre: spektakl’-mistifikatsiya [Directing strategies in post-drama theater: a hoax performance]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 49, pp. 22-30. (In Russ.).
9. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Intonatsionno-melodicheskaya dokumental’nost’ rechevoy storony spektakley kak proyavlenie performativnogo povorota v teatral’nom iskusstve [Intonation-melodic documentary of the speech side of the performances as a manifestation of the performative turn in theatrical art]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 59, pp. 70-77. (In Russ.).
10. Gavrilova L., Karlova O. The Mystery of the “Finest Hour” of Russian Theatre (Theatre Art as a Way of Constructing Russian Cultural Identity). *Journal of Siberian Federal Universi-ty. Humanities & Social Sciences*, 2018, no. 11(8), pp. 1243-1261. (In Engl.).

УДК 792
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-58-63

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ТРАНСЛЯЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Григорьянц Татьяна Александровна, кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Басалаев Сергей Николаевич, кандидат культурологии, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sat3@mail.ru

Мороз Татьяна Ивановна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

В статье рассматриваются вопросы поиска в современных художественных практиках визуальных выразительных средств, отражающих работу с семантически значимым пластом – визуальным пространством – с целью адекватной трансляции художественного замысла. Театральное искусство обращается к новым выразительным формам, предоставляет иные средства художественной коммуникации, которые способствуют трансляции культурного опыта. Визуальный ряд сценического действия представляет особым образом созданную знаковую систему, наделенную художественным смыслом. Отмечается, что в процессах художественного общения средствами театрального искусства особо выделяется качество пластического мышления актера, способствующее проявлению его художественной выразительности. Пластическое мышление предполагает активную готовность психофизического аппарата в любой ситуативной неподготовленной познавательной деятельности восприятия к постоянной перегруппировке и трансформации всех содержаний сознания и к нахождению внешнего индивидуального пластического выражения, адекватного данной деятельности. Также значимым является режиссерское умение мыслить пластическими формами, которые запечатлевают комплексы значений, транслируя художественное содержание.

Авторы говорят о необходимости воспитания и развития умений создавать особую знаковую систему пластических форм у актера и режиссера театра в процессе профессиональной подготовки; предлагают подход, направленный на сознательную активизацию пластического мышления обучающихся театральному искусству. В статье рассматриваются этапы трансляции художественного замысла с его потенциальностью знакового выражения и воплощения в пластических формах; пластический этюд исследуется как форма воплощения и презентации практического материала на занятиях по сценическому движению; анализируются условия создания авторского текста пластического этюда; отмечается роль пластического воображения как профессионального «инструмента» режиссера в работе над постановкой спектакля. Интересным представляется опыт работы с пластическим спектаклем, имеющим литературную основу. Авторы делают акцент на таком виде упражнения, как пластическая зарисовка – важном этапе в формировании пластической культуры режиссера.

Ключевые слова: художественная коммуникация, художественный замысел, авторское высказывание, пластическое мышление, сценическое движение, пластическое воспитание.

PLASTIC FORMS OF TRANSLATION OF AN ARTISTIC IDEA IN THEATRICAL ART

Grigoryants Tatyana Aleksandrovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Professor of Department of Art of Theatre, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Basalaev Sergey Nikolaevich, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Theatral Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sat3@mail.ru

Moroz Tatyana Ivanovna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

A searching for visual expressive means in modern artistic practices, reflecting thework with a semantically significant layer – visual space – in order to adequately translate the artistic meaning are considered in the article. The visual range of the stage action represents asign system created in a special way, endowed with artistic meaning. It is noted that in the processes of artistic communication by means of theatre art, the quality of the actor's plastic thinking is especially distinguished, which contributes to the manifestation of his artistic expressiveness. Plastic thinking presupposes the active readiness of the psychophysical apparatus in any situational unprepared cognitive activity of perception for constant regrouping and transformation of all contents of consciousness and for finding the external individual plastic expression. Also significant is the producer's ability to think in plastic forms that capture complexes of meanings, broadcasting the artistic content. The authors talk about the need to educate and develop the skills to create a special symbolic system of plastic forms for an actor and theater producer in the process of professional training. It is possible to propose an approach aimed at the conscious activation of the plastic thinking of students in theatrical art. The stages of translation of an artistic concept with its potentiality of symbolic expression and embodiment in plastic forms are considered.

The plastic etude is studied as a form of implementation and presentation of practical material. The conditions for creating the author's text of plastic study are analyzed. The role of plastic imagination as a professional *tool* of producer in the work on the performance is noted. The authors focus on this type of exercise as plastic sketching as an important stage in the formation of the producer's plastic culture.

Keywords: artistic communication, artistic idea, author's statement, plastic thinking, stage movement, plastic education.

Развитие современного социального потенциала сопряжено со множеством изменений, затрагивающих различные сферы жизни человека. Помимо политики и экономики, данные изменения предполагают повышение роли культуры, поскольку развитие современного общества во многом связано с процессами сохранения, передачи и усвоения смыслов и духовных ценностей. В современных исследованиях, затрагивающих вопросы функционирования культуры, осмысление феномена культурной коммуникации рассматривается в тесной взаимосвязи с художественными практиками. Они дают богатый материал, позволяя осуществлять поиск методологических оснований для адекватной интерпретации процессов передачи и усвоения ценностно значимой информации.

Формирующаяся в современных условиях новая художественная среда отличается активной трансформацией художественного пространства как виртуального, с значительным доминированием визуальной компоненты, что существенно меняет психологию реципиента. В свою очередь, театральное искусство пытается разворачивать и углублять визуальный диалог со зрителем. Нередко данные процессы сопряжены со многими сложностями при адаптации современной театральной культуры к складывающейся социокультурной ситуации. Театральное искусство направляет поиск в область новых форм, сопряженных с активной разработкой важного семантического пласта – визуального ряда спектакля, и предоставляет новые средства художественной коммуникации, которые способствуют трансляции культурного опыта. При этом театральное искусство всегда обладало уникальной способностью живого воздействия на сознание зрителя, приводило «здесь и сейчас» к его качественной трансформации, закладывало иные установки поведения, меняло образ мыслей. Данный процесс свершался в русле формирования особых качеств сознания, необходимых для жизни в условиях того или иного общества.

Именно внутренний мир человека, сложные связи и отношения, рожденные в процессе

со-бытия с Другим, «жизнь человеческого духа» (К. С. Станиславский) во всей его полноте и со всеми противоречиями разворачиваются в процессе сценического общения. В поле устанавливающейся живой бытийной связи между актером и зрителем возникает нефиксируемое художественное общение, с помощью которого свершается важный артеакт трансляции и усвоения общечеловечески значимой информации и культурных ценностей.

В исследованиях Г. Н. Поспелова, Ю. Б. Борева, А. А. Михайловой, А. Я. Бродецкого, Е. Я. Басина, В. П. Крутоуса и др. рассматривается феномен художественного общения в различных аспектах, в том числе во взаимосвязи с художественным замыслом, его потенциальностью знакового выражения и образного воплощения. В художественной культуре феномен общения выступает актом культурной коммуникации, которому присущи импровизационность, активность восприятия, невоспроизводимость, знаковость, взаимовлияние, взаимооценка, порождение новых смыслов, преображение действительности и сознания личности, значимость морально-этических принципов, нравственно-художественных качеств культурной личности, а также важность роли невербальных средств коммуникации при передаче художественной информации [1].

Поиск новых актуальных смыслов реальности, открытие иных ракурсов в восприятии современной жизни предполагают активные исследования в области театральных выразительных средств. Часто, соединяясь неожиданным образом, возможности художественного мира дают интересный, более точный результат для выражения авторской идеи и создают поток оригинальной художественной информации близкой и понятной для зрителя.

В процессах художественного общения средствами театрального искусства особо выделяется качество внутренней пластичности мышления актера, способствующее проявлению его художественной выразительности. Профессиональное театральное образование обеспечивает артистов и режиссеров базовыми практическими знаниями и умениями, самым важным из которых предстает способность синтезировать основные навыки в художественные смыслы. Обладая профессионально «настроенным» голосом, выразительной речью и внешней техникой, именно исполнитель являет собой конечный результат непростого процесса – рождения художественного образа. В палитре художественных выразительных средств исполнителя особое место занимает незаурядная пластическая и танцевальная техники, которые не только организуют и презентуют сценическое действие, но и создают атмосферу и интонацию этюда, композиции, спектакля.

Пластическая культура актера и возможность включать ее в процесс работы над ролью, «то есть уровень и качество способности быть телесно выразительным», является «самым очевидным и показательным в сложной системе спектакля…» [4, с. 105]. Для выражения всей полноты чувств, эмоций, мотивов, сопровождающих поступки персонажей, необходимо не только владеть телесностью как инструментом, но и обладать пластическим мышлением. Пластическое мышление предполагает активную готовность психофизического аппарата в любой ситуативной неподготовленной познавательной деятельности восприятия к постоянной перегруппировке и трансформации всех содержаний сознания и к нахождению внешнего индивидуального пластического выражения, адекватного данной деятельности. Создание пластического рисунка роли и персонажа является достаточно сложным процессом, но необходимым, поскольку способствует созданию зримой картины образа. По мнению современных театральных практиков, профессиональный актер при владении своим телом, оснащенностью специальными сценическими навыками должен уметь сознательно выстраивать линию физического поведения персонажа.

Становится очевидным, насколько важно иметь яркий, точно организованный жест, который «как смысловая единица выразительного языка пластики тела лежит в основе любого искусства» [3, с. 150]. А режиссер, владея всеми выразительными средствами мастерства режиссуры, «должен уметь простроить пластическую партитуру спектакля» [6, с. 9]. Не в меньшей степени важно режиссерское умение мыслить пластическими формами, которые запечатлевают комплексы значений, транслируя художественное содержание. Режиссерский замысел создает и

особую знаковую систему, наделенную смыслом. Данные смысловые ряды раскрываются отчасти в визуальных пластических формах. Сегодня все более очевидным становится факт необходимости воспитания и развития пластического мышления актера и режиссера театра в процессе профессиональной подготовки. Возможным видится предложить подход, направленный на сознательную активизацию пластического мышления обучающихся театральному искусству.

Сценическое произведение – драматический спектакль – представляет собой своеобразную «единицу», сложно организованный знак художественного творчества. Формирование спектакля – это соединение различных компонентов (свет, музыка, исполнение, декорации, хореография, пластика, костюмы), но все подчиняется руководителю и автору творческого процесса – режиссеру. Задача режиссера состоит в оформлении всего «потока» выразительных средств в «тело» спектакля – единое сценическое действие, которое предполагает борьбу, представляющую собой психофизический процесс, в котором и физическое, и психическое существуют в неразрывной и непосредственной связи как два компонента единого целого – артиста.

Сценическое движение – одна из дисциплин театральной школы, целью которой является воспитание пластической культуры артистов и режиссеров. Освоение практических навыков на этих уроках позволяет обучающимся составить представление о «действии двигательном», представляющем собой «последовательную цепочку движений, направленных на решение конкретной двигательной задачи» [8, с. 25]. Постановка верной двигательной задачи, затем поиск необходимых (в соответствии с замыслом) движений и жестов можно рассматривать своеобразным режиссерским тренингом, развивающим гибкость мышления, пластическое воображение, умение фантазировать в пространстве телесной пластики.

Формирование и становление внешней техники артистов и режиссеров-постановщиков включает разнообразные методические приемы и способы их использования в процессе образования, фиксации и «отработки» пластических умений и знаний. Последовательность освоения профессиональной пластичности предполагает следующую схему «упражнение – зарисовка – этюд» [5, с. 201]. На уровне упражнения формируется понимание внешней техники и ее значения для исполнителя, тренируется весь телесный аппарат воплощения. Осваиваются частные пластические навыки, отрабатываются возможности синтеза и трансформации полученных практических знаний. Переход к работе с зарисовками происходит по достижению определенного уровня в пластической технике. Этот период интересен появлением первых пластических знаков (движения обретают значения) и их осознания. Зарисовку можно представить своеобразным «мостом» к пластическому этюду. Несколько зарисовок могут стать основой пластической композиции или даже спектакля. Данный этап и вид работы очень важен. Именно в этот период происходит отбор и фиксация выразительных средств (движений, жестов, позировок, ракурсов и т. д.), то есть формируется лексическая составляющая пространства будущего пластического этюда. Здесь же рождается заявка на смысловую и стилевую определенность, эмоциональную напряженность работы.

Создание пластического этюда – главное событие в пластическом воспитании студентов – будущих актеров и режиссеров. Этот этап требует активизации пластического мышления и воображения, где в полной мере проявляет себя выработанный художественный вкус. Пластический этюд заставляет подключать знания и практические умения, полученные на уроках по режиссуре и актерскому мастерству, танцу и сценической речи. Пластические этюды, сочиняемые на уроках по сценическому движению, квалифицируются как актерские и режиссерские. Первые – максимально нацелены на обретение и тренировку профессиональной телесной выразительности: умение слышать и слушать тело в пространстве и времени. Вторые (режиссерские этюды) – предполагают формирование и становление пластического мышления и воображения.

Этюдная работа важна не только на занятиях по сценическому движению. Она является неотъемлемым компонентом в воспитании актерской техники и режиссерского таланта. Пластические этюды дают возможность воспитывать способность к отбору в использовании телесной лексики, то есть быть более строгим в выборе движе-

ний, манеры их воплощения, темповой окраски и ритмического рисунка. Еще одной особенностью пластического этюда является возможность его разработки до пластического номера.

Упражнения пластического тренинга развивают и совершенствуют элементы актерской психотехники. Это приводит к улучшению и развитию внешней техники выражения внутренних переживаний. Зарисовка как первый шаг от упражнения к этюду, но не еще не являющаяся этюдом, формирует умение у исполнителей и режиссеров сочинить оригинальный телесный рисунок и способность воплощать авторскую идею.

При постановке пластического этюда большое значение имеет самостоятельная работа, в которой проявляется воображение, пространственное мышление, способность создавать режиссерские знаки, через которые реализуется авторская идея. Изучив природу движения и возможности тела, студент может самостоятельно создавать телесные партитуры и организовывать пластические жесты в сценическом пространстве. Для этой цели существуют специальные упражнения, которые можно определить как пластические зарисовки к этюду. Важным здесь является обнаружение способности мыслить пластическими образами, уметь рождать движение и трансформировать его в самом неожиданном направлении.

Таким образом, пластическое воображение – необходимый профессиональный «инструмент» режиссера, который не только играет значительную роль в деле организации пластических этюдов, но и является залогом успешной работы со спектаклем, композицией, стимулирует пластическое воображение, в том числе и практический опыт. По мнению известного театрального деятеля, автора книг по предметам пластического цикла, замечательного режиссера и педагога, профессора Галины Викторовны Морозовой, «чтобы у*видеть* нечто в своем воображении, нужно об этом хоть что-то з*нать*, а еще лучше – *уметь делать*» [7, с. 8].

Одним из вариантов развития пластического этюда, который часто встречается в процессе освоения акробатических элементов и элементов пантомимы и свободной пластики, является его трансформация в пластический спектакль. Одним из важных обстоятельств успеха в работе над спектаклем и часто проблемой представляется процесс перевода литературной основы на язык художественной телесности. Возможно указать некоторые принципы подобного перевода (принцип иллюстрации текста, использование метафоры, комбинированный принцип), но спецификой пластических произведений всегда было и остается оригинальность авторской мысли в подходе к драматургическому материалу и способу его сценической реализации.

Существуют различные способы преобразования литературного материала в сценический текст. Результатом подобного преобразования является пластическая партитура спектакля, которая представляет собой «законченное эстетическое целое, отличающееся от своей литературной основы» [2, с. 163–164]. Вопрос оригинальности возникшего сценического телесного пространства остается важным и предполагает исследования в области возможностей телесной пластики и пластичности. Воплощение драматургического фундамента происходит в несколько этапов. Первый предполагает работу по созданию авторской истории по известному литературному материалу. На следующем этапе придуманная история материализуется, обретает определенные формы. При этом один этап должен плавно перетекать в другой, «с целью преодоления зазора между ними возникает режиссерский прием» [2, с. 167].

Процесс рождения смысла в движении, то есть организация пластической зарисовки, которая представляет собой пробное движение к необходимой мысли или эмоции, является важным и необходимым этапом в воспитании у режиссеров чувства формы и умения воплощать художественную информацию пластическими образами. Г. В. Морозова считает, что «режиссура есть искусство пластической композиции спектакля» [8, с. 9].

Современная художественная культура, являясь сложным, динамично развивающимся явлением, отличается обновлением устоявшихся форм художественного мышления. Продолжающийся поиск новых выразительных средств, путей и способов их трансформации и синтеза ведет к появлению интересных возможностей в материализации режиссерского замысла.

Литература

1. Басалаев С. Н. Системная интерпретация сценического общения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – Томск: ТГУ, 2018. – Вып. 29. – С. 43–62.
2. Басалаев С. Н. Еще раз о границах интерпретации авторского текста в современном театральном искусстве // Театр и драма: эстетический опыт эпохи: сборник науч. трудов. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2013. – Вып. 1. – С. 163–172.
3. Бабич Н. Ф. О пластическом театре и роли музыки в создании художественного образа // Академия пантомимы: теория и практика: сб. статей. – М.: Миттель Пресс, 2011. – Вып. 1. – С. 149–157.
4. Григорьянц Т. А. Актуализация пластичности в спектаклях Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского (конец XX – начало XXI века) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 33 /1. – С. 104–111.
5. Григорьянц Т. А., Чепурина В. В. Потенциал пластической зарисовки в эмоционально-смысловой организации сценического текста // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 51. – С. 200–204.
6. Закиров А. З. О пластической культуре // На пути к выразительному движению: учеб. пособие. – М.: Изд-во ГИТИС, 2020. – С. 5–11.
7. Морозова Г. В. Пластическая культура актера: Толковый словарь терминов. – М.: Изд-во ГИТИС, 1999. – С. 25.
8. Морозова Г. В. О пластической композиции спектакля: метод. пособие – М.: Всерос. Центр художеств. творчества учащихся и работников нач. проф. образования, 2001. – С. 141.

References

1. Basalaev S.N. Sistemnaya interpretatsiya stsenicheskogo obshcheniya [Sistem interpretation of stage communication]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of the Tomsk State University. Cultural Science and Art Criticism].* Tomsk, TGU Publ., 2018, iss. 29, pp. 43-62. (In Russ.).
2. Basalaev S.N. Eshche raz o granitsakh interpretatsii avtorskogo teksta v sovremennom teatral'nom iskusstve [Once more about bounders of the interpretation of author text in modern theatre art]. *Teatr i drama: esteticheskiy opyt epokhi [Theater and drama: aesthetic experience of the epoch].* Novosibirsk, NGTU Publ., 2013, iss. 1, pp. 163-164. (In Russ.).
3. Babich N.F. O plasticheskom teatre i roli muzyki v sozdanii khudozhestvennogo obraza [About plastic theatre and role of the music in the forming of art image]. *Akademiya pantomimy: teoriya i praktika [Academy of Pantomime: Theory and Practice].* Moscow, Mittel Press, 2011, iss. 1, pp. 149-157. (In Russ.).
4. Grigoryants T.A. Aktualizatsiya plastichnosti v spektaklyakh Kemerovskogo oblastnogo teatra drami imeni A.V. Lunacharskogo (konetz XX – nachalo XXI veka) [Actualization of plasticity in performances of Kemerovo Drama Theatre (the end of XX – beginning of the XXI)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts: Journal of theoretical and applied research]*, 2015, no. 33/1, pp. 105-111. (In Russ.).
5. Grigoryants T.A., Chepurina V.V. Potentsial plasticheskoy zarisovki v emosional'no-smyslovoy organizatsii stsenicheskogo teksta [Potenthional of the plastic scetch in the emotional meaning forming of the stage text]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts: Journal of theoretical and applied research]*, 2020, no. 51, pp. 200-204. (In Russ.).
6. Zakirov A.Z. O plasticheskoy kul'ture [About plastic culture]. *Na puti k vyrazitel'nomu dvizheniyu [On the way to expressive movement].* Moscow, GITIS Publ., 2020, pp. 5-11. (In Russ.).
7. Morozova G.V. *Plasticheskaya kul'tura aktera: Tolkovyy slovar' terminov [Plastic culture of actor: comment dictionary of terms].* Moscow, GITIS Publ., 1999. 316 p. (In Russ.).
8. Morozova G.V. *O plasticheskoy kompozitsii spektaklya [About plastic composition of the performance].* Moscow, All-Russian Center of Arts Creativity of Students and Employees of the Beginning Prof. Education Publ., 2001, p. 9. (In Russ.).

УДК 069.02:5 (571.1/.5)
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-64-72

СЕТЬ ЕСТЕСТВЕННО-НАУЧНЫХ МУЗЕЕВ СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Мурзинцева Александра Евгеньевна, кандидат культурологии, хранитель фондов, Бурятский научный центр Сибирского отделения Российской академии наук (г. Улан-Удэ, РФ). E-mail: masash@inbox.ru

В статье характеризуется один из сегментов музейной сети страны, выделенный по региональному, профильному и ведомственному признакам. Музеи Российской академии наук в группе музеев естественно-научного профиля – наиболее крупные и значительные. В системе Министерства культуры сопоставимых с ними нет. Более близкие по характеристикам – музеи вузов и Министерства природы (бывшие музеи Министерства геологии). Выгодное отличие сибирских академических музеев – целостный характер их сети, включающий распределенность по всему региону и, главное, взаимодополняющий характер собраний, охватывающих все основные направления внутри естественно-научного профиля.

История формирования сети в период с 1930-х по 2010-е годы включает три этапа, связанные как с общими тенденциями развития академической науки в Сибири, так и с закономерностями функционирования академического сообщества как субкультурной группы. География распределения сети в целом повторяет сеть научных учреждений СО РАН: музеи действуют во всех научных центрах (кроме Тюменского), наибольшая их концентрация наблюдается в Новосибирске. В сравнении со столичными академическими музеями (в Москве и Санкт-Петербурге) региональные музеи отличаются большей вариабельностью в выборе тематики деятельности и форм экспонирования, большим вниманием к просветительской работе. Несмотря на небольшой срок существования, сибирские музеи сумели сформировать представительные собрания. Сибирский зоологический музей вошел в число крупнейших зоологических музеев мира. Важными элементами сети музеев, влияющими на их развитие, стали Научный совет по музеям СО РАН и регулярно проводимые музеологические конференции.

Проблемы в деятельности музеев сети составляет не вполне определенный юридический статус научного музея, что влияет на устойчивость развития институций и недостаток публикаций, посвященных теоретическим и методологическим аспектам естественно-научной музеологии.

Ключевые слова: музей, научный музей, академический музей, музейная сеть, Российская академия наук, естественно-научная музеология, Сибирь.

NETWORK OF NATURAL HISTORY MUSEUMS OF THE SIBERIAN BRANCH OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

Murzintseva Aleksandra Evgenyevna, PhD in Culturology, Museum Fund Keeper, Buryat Science Center of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: masash@inbox.ru

The article characterizes one of the segments of the museum network in Russia, identified by regional, profile and departmental features from the standpoint of a systematic approach. A bibliography devoted to the issue under study is given. The history of the formation of a network of natural science museums in Siberia, which took place in the period from the 1930s to the 2010s, is considered. There are three stages associated with both, the general trends in the development of academic science in Siberia and with the patterns of functioning of the academic community as a subcultural group. A comparison is made between academic museums, university museums and popular museums. The differences between the Siberian museums and the Moscow and St. Petersburg museums of the Academy of Sciences are formulated. The geographic

distribution of the network of museums of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences is analyzed, which is subordinate to, but not directly duplicating, the geography of the distribution of scientific centers and institutes of the branch. The individual features of the museums included in the described network and the elements that unite them into a system are characterized. The range of problems common to the museums of the network under consideration is determined. These include the not quite definite legal status of a scientific museum and publications devoted to the theoretical and methodological aspects of Natural History Museology.

Keywords: museum, scientific museum, academic museum, museum network, Russian Academy of Sciences, Natural History Museology, Siberia.

Одним из важнейших процессов развития музейного дела в Советском Союзе стало формирование музейной сети по всей территории страны. Созданные краеведческие (комплексные) музеи остаются наиболее массовым профилем музейных структур в нашей стране до сих пор. Музеи естественно-научного профиля распространены в значительно меньшей степени. По ведомственному подчинению они, как правило, относятся не к Министерству культуры, а к Министерству науки и высшего образования, Министерству природы.

Основу естественно-научного профиля общероссийской сети составляют музеи Российской академии наук, крупнейший региональный сегмент которой – музеи Сибирского отделения РАН. Академические музеи выделяются не только богатейшими коллекциями, формирование которых – составная часть исследовательского процесса, но и региональной направленностью географии своих собраний, а также уникальной тематикой.

В научных публикациях деятельность академических музеев представлена достаточно полно. Сотрудники каждого музея, как правило, публикуют статьи о своей работе. Но, в большинстве случаев, эти публикации носят описательный (музеографический) характер либо демонстрируют историю формирования и анализ деятельности одного конкретного музея. В таком ключе выстроена коллективная монография «Музеи научных центров и институтов Сибирского отделения Российской академии наук» (2009).

Отметим, что в указанной монографии сеть музеев СО РАН структурируется в первую очередь по профилю, тогда как в публикациях, характеризующих сеть Российской академии наук в целом, сибирские академические музеи представлены всегда как географическая общность. В таком ракурсе они демонстрируются в «Альманахе музеев Российской академии наук», выходившем в 1998–2013 годах в справочных изданиях – «Музеи Российской академии наук» (1999) и «Виртуальный музей истории Российской академии наук» на портале «Архивы Российской академии наук».

Членами Научного совета по музеям СО РАН был выпущен значительный корпус публикаций, представляющих сибирские академические музеи в качестве целостной региональной сети (работы О. Н. Шелегиной, В. А. Ламина, Г. М. Запорожченко, О. Н. Труевцевой, И. А. Крайневой и др.).

Исследователи отмечают, что естественно-научные музеи, один из интереснейших феноменов музейного дела, развивающийся на стыке гуманитарных и естественных наук, до сих пор остаются недостаточно теоретически освещенными. Как сформулировала А. И. Клюкина, президент Ассоциации музеев естественно-научного профиля, «естественно-научные музеи веками оставались вне комплексного научного осмысления и методического руководства» и «к концу XX века в России не оказалось директивных документов и обобщающих публикаций, которые давали бы четкое представление об этом направлении музейного дела» [6, с. 23–24].

В настоящей работе представлена попытка анализа естественно-научных музеев СО РАН как профильной сети на территории Сибири с позиций системного подхода, предполагающего сопоставление входящих в общность составных частей и выявление их взаимосвязей.

Музейная сеть СО РАН – самая крупная из региональных подразделений сети музеев РАН. Сибирские академические музеи обладают как наиболее типичными чертами музеев Академии наук, так и индивидуальными особенностями, выделяющими их из общей совокупности. Важными элементами сети также следует назвать Научный совет по музеям СО РАН и регулярно проводимые

этими музеями всероссийские конференции, существенно влияющие на поддержание исследовательского профессионализма сотрудников музеев.

Формирование СО РАН и его музейной сети относится ко второй половине XX века, однако этот процесс имеет свою предысторию, складывавшуюся из двух векторов: российской научной школы, в досоветский период развивавшейся преимущественно в центре страны, и краеведческого движения в самой Сибири [15]. До революции Российская академия наук носила название Санкт-Петербургской, за небольшим исключением ее учреждения были сосредоточены только в столице. Великая Отечественная война доказала необходимость не только хозяйственного, но и научного освоения Сибири и Дальнего Востока. В 1957 году было создано Сибирское отделение Академии наук. В него были переданы академические филиалы, расположенные к востоку от Уральского хребта.

Создание сети академических музеев в Сибири не было целенаправленным, в планах развития АН музейное дело не занимало уже такого значительного места, как это было в 1920–30-х годах. В большинстве случаев инициаторами появления новых музеев выступали сотрудники институтов, а не вышестоящее руководство. Как правило, это были крупные специалисты, принимающие участие в управлении научным учреждением (заведующие лабораториями, директора и т. п.). Помимо административной воли, люди вкладывали во вновь создаваемый музей и свои научные коллекции, и интеллектуальные ресурсы. Представления о музее как необходимом элементе структуры организации академической науки, о музеефикации научных коллекций как естественном этапе научной работы свидетельствуют о сложившемся музейном компоненте в культуре научного сообщества [12].

В отличие от столичных, миссией ряда региональных музеев изначально было определено не формирование фондовых коллекций (этим занимались иные структуры научных институтов), а распространение знаний. Ярким примером такого подхода является Байкальский музей. С самого начала его задачами было распространение естественно-научных знаний, а также пропаганда исследований самой станции, разъяснение целей и смысла ее работы. В качестве результата можно назвать уважительное отношение местного населения к деятельности станции, ее положительный имидж, притом что все научные сотрудники были приезжими, представителями иных культурных кругов. Таким образом, методика коммуникации между наукой и обществом посредством музейных технологий, доказавшая свою эффективность в первые годы советской власти, нашла применение в период формирования сети учреждений академии. Они располагаются по всей территории страны, в первую очередь в крупных городах. Сеть музеев подчинена структуре распределения научных центров и отделений РАН, однако не повторяет ее.

По географическому признаку среди академических музеев можно выделить две большие группы: музеи столичные (Санкт-Петербурга и Москвы) и региональные. Региональные музеи отличаются от столичных по ряду показателей. По размерам собрания они преимущественно относятся к среднему классу. Хотя некоторые (Сибирский зоологический, Геологический музей имени Чернова) за сравнительно небольшой срок существования сформировали огромные и весьма представительные собрания. Сибирский зоологический музей входит в тройку крупнейших музеев своего профиля в нашей стране наряду с Зоологическим музеем в Санкт-Петербурге (РАН) и в Москве (МГУ). В Сибири шире представлены нетрадиционные для академической сети формы музеефикации (музеи-заповедники, музеи-аквариумы и т. п.); присутствуют комплексные музеи.

Характерной чертой сети академических музеев стал монографический характер собраний: число комплексных академических музеев незначительно, тогда как тип комплексного краеведческого музея для нашей страны – один из преобладающих. Академия наук распределяет исследовательские направления между своими институтами без дублирования, поэтому и академические музеи не повторяют тематику друг друга. Благодаря этому обстоятельству мы можем говорить о сети академических музеев как о взаимодополняющей целостности.

В ведении Научного совета по музеям СО РАН на сегодня состоит 35 музеев и музейных объектов. Из них естественно-научных музеев – 11. В выборку не вошли комплексные – Музей Бурятского научного центра СО РАН, Природ-

но-ресурсный музей Тувинского института комплексного освоения природных ресурсов СО РАН, включающие, помимо естественно-научного, также археологический и профиль истории науки. Музей горного дела Института горного дела СО РАН (Мемориальная комната чл.-корр. АН СССР Н. А. Чинкала) и Музей генетики в Сибири (Мемориальная комната-музей академика Д. К. Беляева) также были отнесены преимущественно к мемориальному профилю.

Хронологически в формировании сети естественно-научных академических музеев в Сибири можно выделить три этапа. Первый – сопряженный с появлением научных институтов в регионе, при которых сразу создавались музейные подразделения. В 1944 году был создан Сибирский зоологический музей, в 1958 году – Центральный сибирский геологический музей в Новосибирске и Геологический музей Института геологии алмаза и благородных металлов в Якутске. В 1969 году также был учрежден Музей бурятского камня в г. Улан-Удэ, вошедший в дальнейшем в комплексный Музей Бурятского научного центра. Преобладание геологической тематики в музейной деятельности отражало государственную политику по освоению сибирских недр. Но самым ранним по времени создания стал Байкальский музей, берущий начало в 1930 году с музейно-лабораторной комнаты при лимнологической станции. Его опыт в значительной мере повлиял на формирование образа сибирского академического музея.

Второй этап приходится на первую половину 1990-х годов, когда на базе накопившихся в институтах коллекций были сформированы музейные структуры. Это Ботанический музей Ботсада в Новосибирске и еще три геологических: Музей нефтей, Музей угля и Музей института земной коры. С позиций теории музеефикации культуры, этот процесс оценивается не в качестве показателя развития научной культуры, но как проявление культурного кризиса, требующего переоценки накопленных ценностей и усилий по сохранению смыслового ядра культуры [5].

Третий этап приходится на начало XXI века, время действия целевой «Программы поддержки музеев СО РАН». В это время оформляются в большей мере биологические музеи – Музей лесных экосистем в Красноярске и Музей наземных экосистем в Иркутске. С появлением в числе сибирских академических музеев Почвенного музея (Новосибирск) мы можем говорить о достижении музейной сетью тематической полноты. Все основные профили естественно-научных музеев в ней представлены.

Внутри сети сибирских естественно-научных музеев распределение сравнительно равномерно. Музеи действуют во всех научных центрах, кроме Тюменского. В Иркутском научном центре естественно-научная тематика преобладает над прочими (3 из 5 музеев). Байкальский музей, расположенный на берегу оз. Байкал, стал главным туристским аттракционом на Байкале. Начало музею было положено еще в 1930 году, когда на лимнологической станции Академии наук была оборудована специальная музейно-лабораторная комната с натурными экспонатами, картами, картинами, в которой проводились лекции для местного населения [1].

Главными целями музея определены систематизация, хранение, описание байкальских коллекций и проведение образовательной и просветительской работы. Экспозиция дает представление о природе Байкала по всем направлениям: геология, флора, фауна озера и его побережья, экология региона. Крупным шагом стал «выход» музея из помещения. Проводятся научно-познавательные круизы по озеру. На территории Байкальского музея организован дендропарк с набором уникальных ландшафтов и редких растений (занесенных в Красную книгу Иркутской области и Бурятии), аквариум, образовательно-просветительский центр. Музей проводит выставки за рубежом (Нидерланды, США, Монголия, Польша, Чехия, Словакия, Австрия, Япония, Корея) [1].

Музей наземных экосистем Байкальской Сибири в Сибирском институте физиологии и биохимии растений СО РАН начал формироваться в конце 1970-х годов, когда с научно-исследовательской и научно-просветительной целями была создана оранжерея с коллекцией экзотических растений тропиков в составе научной группы «Гербарий». В настоящее время оранжерея превратилась в музейно-выставочный комплекс. Здесь демонстрируется одна из самых крупных в Восточной Сибири коллекций насекомых и гербариев. Всего она включает в себя 140 тысяч экземпляров растений, грибов и мохообразных и 90 тысяч экземпляров насекомых, из которых основная часть – редкие. Коллекции собира-

лись в качестве рабочих материалов сотрудников института. С 2006 года музей открылся для посетителей [9].

В Институте земной коры СО РАН геологический музей был создан в 1996 году на правах самостоятельного структурного подразделения. Общая профильная направленность музея – петрографическая. Объем собрания – более 4000 образцов. Экспозиция включает три зала, демонстрирующих минералы, горные породы и материалы по истории института. Для сотрудников музея была определена научно-исследовательская тематика в области изучения геодинамики и рудоносности продуктивных структур внутриконтинентального орогенеза. Просветительная работа включила в себя подготовку учебных коллекций горных пород и минералов для учебных заведений, проведение выставок цветных и поделочных камней, выставок геологических значков и марок [4].

В Кемеровском научном центре по инициативе директора Института угля и углехимии СО РАН, член-корреспондента РАН Г. И. Грицко в 1997 году был создан Музей угля. Основная тематика музея: разнообразие углей Кузбасса и России, вмещающие породы и генезис месторождений, технологии добычи и переработки углей, история горной науки в регионе. Музей проводит научно-исследовательскую работу по научно-информационному и историческому направлениям. Прежде всего, это работа по изучению и созданию полной коллекции углей Кузбасса; формированию баз данных по музейным коллекциям и углеведению. Использование БД при работе с посетителями позволяет Музею удовлетворять информационные потребности двух совершенно разных групп пользователей: массового посетителя и научного работника. В Музее угля формируется также соответствующая профилю музея видеотека, используемая во время экскурсий [11].

В Красноярском научном центре с 2007 года действует Сибирский музей лесных экосистем Института леса имени В. Н. Сукачева СО РАН. Коллекции, вошедшие в его собрание, формировались научными подразделениями института с 1944 года. Гербарий включает около 10 тысяч гербарных листов представителей лесной флоры, а также степных видов Южной Сибири, Забайкалья. Предназначение музея заключается в обобщении и придании наглядной формы научной информации о закономерностях функционирования лесных экосистем Сибири, их биосферного, экономического и социального значения. Музей лесных экосистем, в отличие от ботанических, зоологических и других музеев, сосредотачивает внимание не на демонстрации отдельных элементов экосистем, а на их взаимообусловленности. По этим признакам он не имеет аналогов. Научно-информационный раздел музея хранит рабочие коллекции, автоматизированные каталоги, библиотеку, образцы и препараты для работы и обмена, фототеку космоснимков, картографический материал и региональные базы данных: лесотипологическую, таксономическую, дендроклиматическую, палеоэкологическую, спорово-пыльцевых сборов и реконструкций, лесоэнтомологическую и другие. Просветительный раздел включил также дендрарий, примыкающий к зданию института, насчитывающий около 350 видов древесных растений [8].

Музей нефтей Института химии нефти в Томском научном центре был создан в 1992 году как научно-информационное подразделение института. Обратим внимание, что корпоративные музеи добывающих компаний, как правило, именуются «музей нефти» (например, Музей томской нефти ОАО «Томскнефть), тогда как музей Института нефтехимии выбрал для своего названия множественную форму термина, употребляемую только в профессиональной речи. Структурно музей состоит из трех разделов: рабочее хранилище нефтей, экспозиционная часть, автоматизированный банк данных о составе и свойствах нефтей. Хранилище предназначено для оперативного обеспечения ученых образцами нефтей различных месторождений для проведения научных исследований и технологических проработок. В настоящее время в нем имеется более тысячи образцов, в том числе уникальные, из разведочных скважин. В экспозиционной части Музея нефтей демонстрируются образцы нефтей различных месторождений Томской и Тюменской областей, отличающиеся по физико-химическим параметрам и внешнему виду, а также образцы кернов нефтевмещающих пород, карты нефтяных месторождений. Представлены достижения Института химии нефти СО РАН в решении различных промышленных и исследовательских задач [10]. Несмотря на действующие технические ограничения на посещение института, Музей

нефтей считает важной просветительскую работу и проведение экскурсий для посетителей.

В Якутском научном центре в 1959 году был основан Геологический музей. Целью создания музея изначально была популяризация геологических знаний. В музее два зала – рудно-минералогический и палеонтологический. Экспозиция дает общее представление о геологической истории территории Якутии с момента зарождения Земли. Здесь представлены все минералы, встречающиеся в республике, – около 600 видов, а также изделия из них; коллекция алмазов, золотых самородков. Уникальна коллекция кимберлитов со всех трубок Якутии, осколки метеоритов. Палеонтологический раздел также располагает уникальными экспонатами: здесь выставлены два черепа пещерных львов (всего в мире их три), полный скелет шерстистого носорога (один из трех в мире), скелет и нога мамонта, сохранившаяся в мерзлоте с шерстью и мягкими тканями. Постоянные посетители Геологического музея – туристы и школьники. Тематика экскурсий: история науки Якутии, геологические исследования, уникальные разработки Института [3].

В фондах музея хранятся десятки монографических палеонтологических коллекций. Ископаемые остатки представлены голотипами, паратипами и их дублетами. Наибольший интерес представляет коллекция мамонтовой фауны (мамонта, шерстистого носорога, бизона, овцебыка, сайгака, пещерного льва и др.) – костные остатки, шерсть, кожа, мягкие ткани уникальной сохранности. Выставки из фондов музея проходят по всему миру (в Монголии, Австрии, Японии, Кореи, Франции и Германии и т. д.). Музей оказывает методическую помощь музеям и школам республики [3].

Новосибирский научный центр – один из самых «музеефицированных» в стране. В большой мере это результат Программы развития музейного дела в Сибирском отделении.

Сибирский зоологический музей Института систематики и экологии животных – один из самых крупных биологических музеев страны, несмотря на то что он заметно моложе московского и санкт-петербургского аналогов. Коллекции музея начали формироваться в 1945 году в Медико-биологическом институте Западно-Сибирского филиала АН СССР. Профессор А. И. Янушевич создал при Лаборатории териологии небольшую зоологическую выставку, представлявшую 2 десятка чучел сибирских зверей и птиц. С 1945 по 1960 год в лабораториях института скопились огромные зоологические материалы, поэтому в 1960 году было принято решение об организации специального структурного подразделения – Зоологического музея в ранге самостоятельной лаборатории Биологического института СО АН СССР [7]. Его основу должны были составить фонды других лабораторий, личные коллекции сотрудников, поступления из краеведческих музеев маленьких сибирских городков, где погибали остатки сборов путешественников-натуралистов прошлого века.

Общий объем коллекций позвоночных и беспозвоночных животных составляет более 13 млн единиц хранения (600 семейств, 26 тысяч видов). Особенно полны коллекции млекопитающих и яиц более 250 видов птиц, коллекции насекомоядных и грызунов. География коллекций определяется Сибирью и Дальним Востоком, имеются материалы, происходящие с Кавказа, из Средней Азии, Урала и Казахстана. Активно формируется коллекция типовых экземпляров, в том числе голотипов. Созданы и опубликованы каталоги многих групп животных (печатный и электронный варианты) на русском и английском языках. Ведется обмен с музеями со всего мира. Постоянная экспозиция у музея появилась только в конце 1990-х годов. Ее целью было определено формирование представлений о разнообразии животного мира Сибири как многоуровневой системе – от индивидуальной изменчивости к разнообразию видов и, наконец, к сообществам и экосистемам [7].

Центральный Сибирский геологический музей Института геологии и минералогии имени В. С. Соболева был основан в 1958 году в ранге лаборатории. В отделе минералогии и полезных ископаемых хранятся материалы систематической минералогической коллекции, насчитывающей около 800 минеральных видов; тематические коллекции горных пород и руд более 100 редких, уникальных и типовых месторождений; коллекция минералов, синтезированных в лабораториях Института. В число особо ценных экспонатов входит коллекция, включающая 56 метеоритов общим весом 150 кг. В палеонтолого-стратиграфическом отделе хранятся более 310 монографических изученных коллекций ископаемых фауны и флоры. Здесь собраны оригинальные матери-

алы – голотипы, паратипы и неотипы представителей ископаемой фауны морских беспозвоночных. Издано 11 каталогов коллекций музея. Экспозиции дают представление о современном состоянии геологической изученности азиатской территории России. Благодаря участию в выставках государственного и международного уровня (в Германии, Финляндии, Италии, Японии, Чехословакии, Швейцарии, Бельгии и США) музей известен за рубежом. Число посетителей музея за все годы его работы превысило миллион человек [15].

Так же, как зоологический и геологический музеи в Новосибирске, широко известен Центральный Сибирский ботанический сад. В 1998 году при нем открыт Ботанический музей, целями которого были определены демонстрация истории и достижений ботанической науки. В экспозиции трех залов представлены темы: история ботанических исследований и растительность Сибири; история и основные направления исследований Центрального Сибирского ботанического сада СО РАН (с 1946 года); полезные растения. В фондах музея хранятся фототека, кино- и видеофильмы, отчеты, карты, книги. Гербарные коллекции растений достигли 450 тыс. образцов. В музее формируется архив сибирских ученых-ботаников [2].

Почвенный музей института почвоведения и агрохимии – один из самых молодых в музейной сети Академии наук. Он был открыт в 2001 году по инициативе директора института И. М. Гаджиева. До этого времени почвоведческих музеев в сети РАН, как и СО РАН, не было (за исключением Центрального музея почвоведения имени В. В. Докучаева в 1946–1961 годах).

Наиболее ранние экспонаты музея были собраны еще до организации специализированного Института почвоведения в 1950–60-е годы. Коллекции накапливались и хранились разрозненно в лабораториях и кабинетах, пока не было принято решение об организации музея для экспонирования и обработки имеющихся и вновь поступающих материалов. Собрание музея включает крупные коллекции монолитов почв Западной Сибири, почвообразующих пород, а также картографические материалы, фотоматериалы, коллекции публикаций сотрудников института, мемориальные предметы и портретную галерею. Общий объем собрания – более 1000 единиц хранения. Экспозиция построена по тематическому принципу последовательного показа зональных почвенных типов Сибири [14].

Таким образом, структура естественно-научного сегмента музейной сети СО РАН в общих чертах повторяет Всероссийскую академическую музейную сеть: около половины музеев сосредоточено в центре отделения (Новосибирске), в том числе наиболее крупные музеи, действующие на протяжении многих десятилетий, география собраний которых включает в себя всю территорию Сибири и Дальнего Востока, а также сопредельных территорий – Сибирский зоологический, Центральный Сибирский геологический музеи. Музеи действуют в большинстве научных центров Сибирского отделения (исключение – Тюменский научный центр).

По профилю сегмент хорошо сбалансирован. Представлены все профильные группы естественно-научных музеев. Существует тенденция максимально узкого профилирования музеев: Музей угля, Музей нефтей, Сибирский музей лесных экосистем, Музей наземных экосистем Байкальской Сибири. Вместе с тем представлены и комплексные музеи, число которых среди академических невелико (Музей Бурятского научного центра, Естественно-научный музей ТувИКОПР). Сибирский музей лесных экосистем и Байкальский музей дополняют свои экспозиции дендрариями. Последний также организовал аквариум, за счет экскурсионных туров расширил площадь работы на территорию самого оз. Байкал. И наоборот, ботанические сады, сформировавшие за десятилетия своей работы значительные фондовые коллекции, открывают ботанические музеи – Ботанический музей в Центральном Сибирском ботаническом саду, Музей наземных экосистем Байкальской Сибири в Сибирском институте физиологии и биохимии растений.

Существенной проблемой развития ведомственных естественно-научных музеев стал их юридический статус. Поскольку в российском законодательстве музей трактуется как некоммерческое учреждение культуры, в Российской академии наук музеев нет. Подавляющее большинство академических музеев – не самостоятельные учреждения, но отделы научных институтов (исключения – Байкальский музей, Государственный геологический и Минералогический музеи в Москве, Санкт-Петербургская Кунсткамера). Как подразделения Минобрнауки все они – учреждения на-

уки. Таким образом, научные музеи в нашей стране трактуются как негосударственные музеи либо «иные государственные организации», в пользовании которых находятся музейные предметы и музейные коллекции, включенные в состав Музейного фонда Российской Федерации. Научные коллекции, не включенные в состав Музейного фонда РФ, никакого охранного статуса не имеют.

Отнесение музеев к учреждениям культуры вывело их из числа приоритетов руководящих наукой органов. После образования ФАНО и преобразования его в Минобрнауки ведомственные программы поддержки академических музеев были прекращены. Стали развиваться альтернативные формы организации работы с научными коллекциями. Например, придание биологическим коллекциям статуса «уникальная научная установка».

Отличие музея от других близких ему форм организации коллекций (камнехранилища, гербарии, депозитарии, архивы, библиотеки) – в сочетании трех базовых функций: собирания, изучения и популяризации. Ограничивать работу с коллекциями только первыми двумя из них не рационально. Популяризация – инструмент, работающий на интересы как местного сообщества, так и ученых. Практика начального советского периода, когда Академия наук активно задействовала музейные технологии для налаживания взаимосвязей с вновь создающимся советским обществом и государством, доказала свою эффективность [12]. Мировой опыт однозначно показывает важность популяризации для развития науки и научной культуры.

Обратим внимание, что единая система учета и хранения музейных предметов, которая в нашей стране развивалась последние сто лет не каждым музеем по отдельности, но на общегосударственном уровне, – наиболее проработанная методика обращения с коллекциями. Необходимость ее внедрения в практику Академии наук была определена еще в середине 1980-х годов.

На современном этапе активность в развитии естественно-научных музеев сместилась от академических музеев к вузовским. Но на их деятельности так же сказывается неопределенность юридического статуса. Естественно-научные музеи университетов Сибири, за исключением Томского, более молодые и менее масштабные. Они создавались в постсоветский период. Выгодным отличием академических музеев в Сибири, в сравнении с вузовскими, можно назвать сформированный, целостный характер музейной сети, неповторимость и взаимодополняемый характер их собраний, ставший следствием распределения исследовательских тем между научными институтами, тогда как учебные специальности и программы, для сопровождения которых в вузах создаются учебные коллекции, могут дублироваться.

Литература

1. Байкальский музей Иркутского научного центра СО РАН [Электронный ресурс]. – URL: http://www.bm.isc.irk.ru (дата обращения: 27.07.2022).
2. Ботанический музей Сибири / Центральный Сибирский ботанический сад СО РАН [Электронный ресурс]. – URL: http://www.csbg.nsc.ru (дата обращения: 27.07.2022).
3. Геологический музей имени Н. В. Черского [Электронный ресурс] // Институт геологии алмаза и благородных металлов СО РАН. – URL: http://diamond.ysn.ru (дата обращения: 27.07.2022).
4. Иванова Л. А. Музей Института земной коры сегодня // Геодинамика и тектонофизика. – 2014. – Вып. 1, т. 5.– С. 223–229.
5. Калугина Т. П. Музей и «музеефикаторский» тип культуры // В диапазоне гуманитарного знания. Серия «Мыслители». – Вып. 4. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 243–244.
6. Клюкина А. И. Музеи естественно-научного профиля в духовной жизни общества // Вестник КемГУКИ. – 2014. – Вып. 27. – С. 23–29.
7. Мордкович В. Г. Сибирский зоологический музей // Альманах – 1999. Музеи Российской академии наук. – М.: Научный мир, 2000. – С. 85–94.
8. Музей лесных экосистем Института леса имени В. Н. Сукачева СО РАН [Электронный ресурс] // Архивы РАН. – URL: http://arran.ru (дата обращения: 27.07.2022).
9. Музей наземных экосистем Байкальской Сибири [Электронный ресурс] / Сибирский институт физиологии и биохимии растений СО РАН. – URL: http://www.sifibr.irk.ru (дата обращения: 27.07.2022).
10. Музей нефтей Института химии нефти СО РАН [Электронный ресурс]. – URL: https://oilmuseum.ipc.tsc.ru (дата обращения: 27.07.2022).

11. Музей угля [Электронный ресурс] / Институт угля ФИЦ УУХ СО РАН. – URL: http://www.icc.kemsc.ru (дата обращения: 27.07.2022).
12. Мурзинцева А. Е. История и типология музеев Российской академии наук // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии: мат-лы III Междунар. симпозиума: в 3 т. – Улан-Удэ: ИПК ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2006. – Т. 3. – С. 276–287.
13. Мурзинцева А. Е. Роль научных музеев Восточной Сибири в формировании культурного пространства региона: традиции и современность // Образование, культура и гуманитарные исследования Восточной Сибири и Севера в начале XXI века: в 2 т. – Улан-Удэ: ИПК ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2005. – Т. 2. – С. 321–327.
14. Почвенный музей Института почвоведения и агрохимии Сибирского отделения РАН [Электронный ресурс] // Архивы РАН. – URL: http://arran.ru (дата обращения: 27.07.2022).
15. Центральный Сибирский геологический музей [Электронный ресурс] // Институт геологии и минералогии имени В. С. Соболева. – URL: https://www.igm.nsc.ru (дата обращения: 27.07.2022).

References

1. *Baykal'skiy muzey Irkutskogo nauchnogo tsentra SO RAN [Baikal Museum of the Irkutsk Scientific Center of the SB RAS]*. (In Russ.). Available at: http://www.bm.isc.irk.ru (accessed 27.07.2022).
2. *Botanicheskiy muzey Sibiri / Tsentral'nyy Sibirskiy botanicheskiy sad SO RAN [Botanical Museum of Siberia / Central Siberian Botanical Garden SB RAS]*. (In Russ.). Available at: http://www.csbg.nsc.ru (accessed 27.07.2022).
3. Geologicheskiy muzey im. N.V. Cherskogo [Geological Museum named after N.V. Chersky]. *Institut geologii almaza i blagorodnykh metallov SO RAN [Institute of Geology of Diamond and Precious Metals SB RAS]*. (In Russ.). Available at: http://diamond.ysn.ru (accessed 27.07.2022).
4. Ivanova L.A. Muzey Instituta zemnoy kory segodnya [Museum of the Institute of the Earth's Crust Today]. *Geodinamika i tektonofizika [Geodynamics and Tectonophysics]*, 2014, iss. 1, vol. 5, pp. 223-229. (In Russ.).
5. Kalugina T.P. Muzey i "muzeefikatorskiy" tip kul'tury [Museum and "museification" type of culture]. *V diapazone gumanitarnogo znaniya. Seriya "Mysliteli" [In the range of humanitarian knowledge]*. St. Petersburg, 2001, vol. 4, pp. 243-244. (In Russ.).
6. Klyukina A.I. Muzei estestvenno-nauchnogo profilya v dukhovnoy zhizni obshchestva [Museums of natural science profile in the spiritual life of society]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, iss. 27, pp. 23-29. (In Russ.).
7. Mordkovich V.G. Sibirskiy zoologicheskiy muzey [Siberian Zoological Museum]. *Al'manakh-1999. Muzei Rossiyskoy akademii nauk [Almanac-1999. Museums of the Russian Academy of Sciences]*. Moscow, Scientific world Publ., 2000, pp. 85-94. (In Russ.).
8. Muzey lesnykh ekosistem Instituta lesa im. V.N. Sukacheva SO RAN [Museum of Forest Ecosystems of the Forest Institute. V.N. Sukachev SB RAS]. *Arkhivy RAN [Archives of RAS]*. (In Russ.). Available at: http://arran.ru (accessed 27.07.2022).
9. *Muzey nazemnykh ekosistem Baykal'skoy Sibiri / Sibirskiy institut fiziologii i biokhimii rasteniy SO RAN [Museum of Terrestrial Ecosystems of Baikal Siberia / Siberian Institute of Plant Physiology and Biochemistry SB RAS]*. (In Russ.). Available at: http://www.sifibr.irk.ru (accessed 27.07.2022).
10. *Muzey neftey Instituta khimii nefti SO RAN [Oil Museum of the Institute of Petroleum Chemistry SB RAS]*. (In Russ.). Available at: https://oilmuseum.ipc.tsc.ru (accessed 27.07.2022).
11. *Muzey uglya / Institut uglya FITs UUKh SO RAN [Museum of Coal / Institute of Coal, Federal Research Center of UUH SB RAS]*. (In Russ.). Available at: http://www.icc.kemsc.ru (accessed 27.07.2022).
12. Murzintseva A.E. Istoriya i tipologiya muzeev Rossiyskoy akademii nauk [History and typology of museums of the Russian Academy of Sciences]. *Kul'turnoe prostranstvo Vostochnoy Sibiri i Mongolii: materialy III Mezhdunarodnogo simpoziuma [Cultural space of Eastern Siberia and Mongolia. Materials of the III International Symposium]*. Ulan-Ude, IPK FGOU VPO VSGAKI Publ., 2006, vol. 3, pp. 276-287. (In Russ.).
13. Murzintseva A.E. Rol' nauchnykh muzeyev Vostochnoy Sibiri v formirovanii kul'turnogo prostranstva regiona: traditsii i sovremennost' [The role of scientific museums in Eastern Siberia in the formation of the cultural space of the region: traditions and modernity]. *Obrazovanie, kul'tura i gumanitarnye issledovaniya Vostochnoy Sibiri i Severa v nachale XXI veka [Education, culture and humanitarian research in Eastern Siberia and the North at the beginning of the XXI century]*. Ulan-Ude, IPK FGOU VPO ESGAKI Publ., 2005, pp. 321-327. (In Russ.).
14. Pochvennyy muzey Instituta pochvovedeniya i agrokhimii Sibirskogo otdeleniya RAN [Soil Museum of the Institute of Soil Science and Agrochemistry, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences]. *Arkhivy RAN [Archives of the Russian Academy of Sciences]*. (In Russ.). Available at: http://arran.ru (accessed 27.07.2022).
15. *Tsentral'nyy sibirskiy geologicheskiy muzey / Institut geologii i mineralogii im. V.S. Soboleva [Central Siberian Geological Museum / Institute of Geology and Mineralogy after V.S. Sobolev]*. (In Russ.). Available at: https://www.igm.nsc.ru (accessed 27.07.2022).

УДК 069
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-73-79

ПОДХОДЫ К СОЗДАНИЮ МУЗЕЙНЫХ И ВНЕМУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ

Родионова Дарья Дмитриевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kafedramd@yandex.ru

Казарина Татьяна Юрьевна, доцент, декан факультета визуальных искусств, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatkazarina@gmail.com.

Спекторова Надежда Анатольевна, доцент, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства факультета визуальных искусств, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: dpi@kemguki.ru

Статья посвящена экспозиционно-выставочной деятельности, в рамках которой презентуется культурное наследие, связанное с декоративно-прикладным искусством Кузбасса. Обозначены понятия экспозиции и выставки, а также соотношение выставки музейной и внемузейной. Принципы и методы построения экспозиции рассматриваются на примере ряда проектов по презентации художественного экспонирования произведений художника Надежды Анатольевны Спекторовой, реализуемых при участии студентов Кемеровского государственного института культуры. Авторами предпринята попытка обоснования необходимости совместной работы студентов направлений подготовки «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», «Теория и история искусств», «Декоративно-прикладное искусство» в рамках практико-ориентированного обучения на уровне бакалавриата. Особо отмечается, что в современном проектировании художественных экспозиций важную роль играет куратор выставки, который выполняет многие функции, касающиеся следующих позиций: определение концепции и темы художественной экспозиции, отбор и группировка произведений выставки в соответствии с экспозиционными площадями, рекламная функция. Подобный подход к музейным экспозициям заставляет искать новые методы работы с музейным пространством и решать соответствующие творческие задачи. Это особо актуально для выставочных проектов, организуемых как на базе музеев, на и внемузейном пространстве.

Ключевые слова: экспозиция, выставка, экспозиционно-выставочная деятельность, проектирование музейных и выставочных экспозиций, коллекционный метод, ансамблевый метод, иллюстративно-тематический метод, художественно-мифологический метод.

APPROACHES TO CREATION OF MUSEUM AND NON-MUSEUM EXPOSITIONS

Rodionova Darya Dmitrievna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). Email: kafedramd@yandex.ru

Kazarina Tatyana Yuryevna, Associate Professor, Dean of the Faculty of Visual Arts, Associate Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatkazarina@gmail.com

Spektorova Nadezhda Anatolyevna, Associate Professor, Associate Professor of Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: dpi@kemguki.ru

The article is devoted to exposition and exhibition activities, within the framework of which the cultural heritage associated with the arts and crafts of Kuzbass is presented. The concepts of exposition and exhibition, as well as the ratio of museum and non-museum exhibitions are indicated. The principles and methods of constructing an exposition are considered on the example of a number of projects for the presentation of artistic exhibition of works by artist Nadezhda Anatolievna Spektorova, implemented with the participation of students from the Kemerovo State University of Culture. The authors made an attempt to substantiate the need for joint work of students from the areas of study *Museology and protection of objects of cultural and natural heritage*, *Theory and history of art, Decorative and applied arts* within the framework of practice-oriented education at the undergraduate level. It is especially noted that in the modern design of art expositions, an important role is played by the exhibition curator, who performs many functions related to the following positions: defining the concept and theme of an art exposition, selecting and grouping exhibition works in accordance with exposition areas, advertising function. Such an approach to museum expositions forces one to look for new methods of working with the museum space and solve corresponding creative tasks. This is especially true for exhibition projects organized both, on the basis of museums and outside museums.

Keywords: exposition, exhibition, exposition and exhibition activities, designing museum and exhibition expositions, collection method, ensemble method, illustrative thematic method, artistic and mythological method.

Экспозиционная деятельность многократно служила предметом исследования музееведов, искусствоведов и специалистов других направлений. Тем не менее обращение к терминологии представляется необходимым в настоящей работе, в которой «экспозиция» или «выставка» являются объектом исследования. Слово «экспозиция», происходящее от латинского expositio, собственно, и означает выставку. Эти понятия в научной литературе иногда используются в качестве равнозначных, хотя в последние годы наблюдается тенденция их разведения: экспозицией называют постоянную выставку, а сама выставка рассматривается как временная экспозиция. В данной статье эти понятия определяются как синонимичные, а музейная экспозиция в современном музееведении понимается как целостная предметно-пространственная система, «в которой музейные предметы и другие экспозиционные материалы объединены концептуальным (научным и художественным) замыслом» [3, с. 175].

Одной из форм сохранения и презентации культурных ценностей в рамках основных направлений музейной деятельности каждого музея является его экспозиция, которая рассматривается музееведами как значимое звено музейной коммуникации. Посредством коммуникации обеспечивается непосредственное взаимодействие посетителей с артефактами, презентуемыми посредством экспозиционно-выставочной деятельности. Специфически музейная коммуникация не может быть воспроизведена в рамках других общественных институтов, что служит основанием признавать музей как культурный феномен, отличающийся от функционально близких учреждений культуры: архивов, библиотек, культурно-исторических центров и т. д.

В настоящее время наблюдается изменение вектора государственной культурной политики, переориентированной на поддержку тех направлений культурной деятельности и, в частности, тех музейных проектов, которые связаны с актуализацией, воспроизведением и сохранением культурных ценностей, присущих российскому обществу, а также укрепление российской идентичности и ее культурного и гуманитарного развития. Подобный подход к музейным экспозициям заставляет искать новые методы работы с музейным пространством и решать соответствующие творческие задачи.

Искусство музейной экспозиции за последние десятилетия утвердило себя как самостоятельный и самоценный жанр творчества, и этот процесс был обусловлен изменением социокультурного заказа общества. В задачи экспозиционного творчества входит комплексное создание «концептуально» обусловленной среды, включающей в себя определенное соотношение ряда компонентов, объединенных общим концептуально-художественным замыслом в единую пред-

метно-пространственную систему [4, с. 64–67]. Современные экспозиции отличает определенная динамика, которая выражается как в привлечении современных технических средств, так и в широте авторских интерпретаций экспозиционных тем.

Следует отметить близость к музейным экспозициям экспозиций внемузейных, организация которых похожа по своим принципам и методике. Создание обоих типов экспозиции представляет собой творческий процесс, включающий разработку документации для будущей экспозиции, а также осуществление авторского надзора за реализацией этого проекта [5, с. 35–54].

Что касается принципов построения экспозиции, их в современном музееведении выделяется три: принцип научности, принцип предметности и принцип коммуникации. Принцип научности предусматривает изучение экспонируемых предметов, их атрибуцию. Принцип предметности наиболее применим при организации экспозиции на основе подлинных музейных предметов, однако в случае создания выставки из авторских работ художника данный принцип, на наш взгляд, также соблюдается. Принцип коммуникативности ориентирует создаваемую экспозицию на восприятие разных групп посетителей.

В рамках подготовки специалистов высшей квалификации для музейной отрасли, которые будут принимать активное участие в создании музейных и внемузейных экспозиций (музеологов, искусствоведов, специалистов в области декоративно-прикладного искусства и др.), особое внимание уделяется дисциплинам, связанным с экспозиционно-выставочной деятельностью. В основные профессиональные образовательные программы подготовки по направлениям «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», «Теория и история искусств», «Декоративно-прикладное искусство» традиционно «закладываются» дисциплины, связанные с проектированием экспозиций: научным и художественным, которые существуют в единой комплексной системе взаимодействия. Практико-ориентированное обучение в рамках технологических практик по данным направлениям позволяет создавать творческие проекты, направленные на сохранение историко-культурного наследия региона.

Рассмотрим проекты современного художественного экспонирования, в создании которых принимали участие студенты Кемеровского государственного института культуры вышеуказанных направлений подготовки, на примере персональных выставок Надежды Анатольевны Спекторовой, народного мастера России, народного мастера Кузбасса, члена ВТОО «Союз художников России», доцента кафедры декоративно-прикладного искусства КемГИК, художника росписи по металлу, мастера по кемеровской росписи подносов и изделий. Декоративные подносы Н. А. Спекторовой находятся в коллекциях Музея изобразительных искусств Кузбасса (г. Кемерово), музея «Археология, этнография, экология Сибири» (г. Кемерово), Нижнетагильского музея-заповедника горнозаводского дела Среднего Урала (г. Нижний Тагил), Российского этнографического музея (г. Санкт-Петербург).

За последние несколько лет в городе Кемерово прошло несколько персональных художественных выставок Н. А. Спекторовой. Так, например, в марте 2019 года в выставочном пространстве Кемеровского государственного института культуры прошла персональная выставка Н. А. Спекторовой «О том, что помню и люблю». Выставка была посвящена 300-летию Кузбасса, 65-летнему юбилею Надежды Анатольевны и 40-летию ее творческой деятельности. На выставке были представлены 25 авторских декоративных подносов, посвященных флоре и фауне Сибири: «Полуденный свет. Август», «Пробуждение», «Середина лета», «Цветущий Кузбасс», «На берегах Томи», «Медоносы», «Букет с хмелем», «Золотая осень», «Светлячки», «Беседа», «Таежный уголок», «На токовище», «Посланник тайги» и др. Особенностью данной экспозиции можно считать представление каталога юбилейной персональной выставки Н. А. Спекторовой.

В феврале-марте 2022 года состоялась персональная художественная выставка Н. А. Спекторовой «О жизни тепло и просто» в Государственной научной библиотеке Кузбасса имени В. Д. Федорова. Данная экспозиция была приурочена к Году культурного наследия народов России. Экспозиция, размещенная на выставочной площадке библиотеки, включала 75 работ мастера – это подносы разных размеров, форм и

тематики, самовары и шкатулки с орнаментами сибирских трав и кедровых шишек. Структура экспозиции выставки состояла из нескольких тематических блоков, представляющих разные по колористическому и сюжетному решению декоративные композиции на подносах – времена года, флора и фауна Сибири, а также оформленные кемеровской росписью декоративные ансамбли и изделия – самовары, шкатулки и др.

Расширение границ данной выставочной экспозиции было связано с работой в рамках выставки региональной творческой лаборатории «Осваиваем кемеровскую роспись», которая была организована Центром народного творчества Кузбасса. Формат лаборатории позволил провести тематические мастер-классы, а также апробировать систему проведения занятия с обучающимися разного возраста (учащиеся, студенты, педагоги дополнительного образования).

Обе выставки объединены художественной технологией, носителем которой является автор выставочных экспозиций – Н. А. Спекторова: все представленные произведения декоративно-прикладного искусства связаны с традиционной художественной росписью, которая появилась в городе Кемерово в начале 80-х годов XX века, – это кемеровская роспись по металлу как одна из ветвей урало-сибирской декоративной росписи. За основу кемеровской росписи взят уральский двухцветный объемный мазок, но он, благодаря кемеровским художницам, был изменен и усложнен. Эти изменения и усложнения были связаны с появлением двухцветного мазка, который позволяет выполнять произведения с декоративной росписью в один многочасовой прием. Расписные подносы Надежды Анатольевны отмечены высоким живописным мастерством и глубокой поэтичной задушевностью. Они изящны и разнообразны по форме, колориту, сюжету. Многие ее произведения декоративно-прикладного искусства связаны с флорой и фауной Сибири (кедровая шишка, купавка, рябина, глухарь, сова, филин и др.). Технология кемеровской росписи транслирует идентичность региональной культуры Кузбасса.

На выставках представлены авторские работы, получившие в экспозиции статус экспонатов. Каждый из экспонатов обладает определенной ценностью, и ему присущи такие свойства, как информативность, экспрессивность и аттрактивность, определяемые функционированием предмета в сфере экспозиционно-выставочной деятельности. При создании выставки учитывалось, как воздействует каждое из отмеченных свойств экспоната на посетителя. Ценность предметов декоративно-прикладного искусства связана непосредственно с их информативностью, и экспонирование, как правило, предусматривает развернутый комментарий о технологии, мотивах декорирования и пр. Аттрактивность, связанная с внешними качествами экспоната, воздействует на посетителя выставки непосредственно. Экспрессивность представленных на выставках предметов тесно связана с их авторством, то есть подлинностью и причастностью к творчеству художника. Именно это студенты попытались сделать основой концепции выставки. Усилением восприятия представленной экспозиции стала культурно-образовательная программа, включившая в себя подробный рассказ о каждом из представленных предметов, а также технологии создания и нанесения конкретного рисунка. Кроме того, в рамках открытия данных выставок были организованы мастер-классы Н. А. Спекторовой, в ходе которых она подробно рассказа и показала, как создается конкретный рисунок. Особо следует отметить, что мастер-классы были рассчитаны на разные возрастные категории посетителей выставки, что позволило освоить навыки кузбасской росписи непосредственно под руководством автора данной технологии.

При создании выставок до начала их проектирования решался важнейший вопрос – определение методов их построения. При выборе метода было определено соотношение формы и содержания экспозиции, возможности интерпретации экспонатов. Отмеченные выше экспозиции выстраивались на основе тематического метода как наиболее распространенного при организации выставок. Присущие художественным коллекциям образность и эмоциональность приводят к сочетанию тематического метода с музейно-образным. Это подтверждается тем, что в выставочных экспозициях создается полноценный экспозиционно-художественный образ, связанный с художественной традицией декоративной кемеровской росписи. При этом экспозиции не иллюстрируют научную идею, а составлены из самостоятельных произведений декоративно-прикладного искусства со специфическими содержанием и формой.

В ходе подготовки данных выставок студенты: музеологи, искусствоведы, прикладники – под руководством научных руководителей и при непосредственном участии художника Н. А. Спекторовой приняли участие в разработке научной концепции данных выставок, определяющей все последующие этапы проектирования.

На сегодняшний день в разных областях отрасли культуры: в музеологии, в искусствоведении и др. – понятие научной концепции понимается по-разному. Приведем одно из определений: «Концепция есть наиболее общая конструктивная идея (трактовка) чего-либо, рефлексирующая в себе, то есть складывающаяся как бы из положенности ряда более конкретных идей, ее образующих, которые, в свою очередь, так же рефлексированы в себя до тех пор, пока не будет обнаружен уровень достаточности для обеспечения соответствия назначению и направленности концепции, то есть подчинению той задаче, которую концепция должна решить» [6].

Следовательно, под научной концепцией экспозиции подразумевается целостное понимание задач выставочного проекта в области экспозиционной деятельности, в конкретном случае – система основных тем, идей и проблем, раскрываемых в проектируемой экспозиции. Таким образом, научная концепция как проектный документ определяет цели, актуальность, задачи и способы их решения на уровне содержания экспозиции, а также включает краткую структуру экспозиции на уровне ее основных разделов. Научная концепция образуется в соответствии с архитектурно-художественной концепцией, где воплощается объемно-пространственный образ экспозиции, найденный куратором на базе научной концепции, описывающей основные разделы. Воплощается архитектурно-художественная концепция обычно в форме макета из бумаги, картона, аналогичных материалов, а в последние десятилетия – в электронном формате. Ею завершается первый этап совместного проектирования.

Именно таким образом, применяя полученные в ходе обучения знания, умения и практические навыки, студенты кафедр музейного дела, декоративно-прикладного искусства, культурологии, философии и искусствоведения приступили к разработке концепции внемузейной выставки художника Н. А. Спекторовой.

На следующем этапе были разработаны два документа, которые находятся во взаимодействии. Первый документ – *расширенная тематическая структура*, то есть тематическая разработка экспозиции, детализированная до уровня основных тем и тематических комплексов, с обозначением ведущих экспонатов, иллюстрирующих локальную тему [1, с. 25–30].

Второй документ – *эскизный проект*, то есть развернутая архитектурно-художественная концепция, детализированная до уровня основных тем и тематико-экспозиционных комплексов, включая детальную проработку их пространственного, цветового и, если необходимо, электронно-мультимедийного решения.

Третий этап является завершающим, начинается с разработки тематико-экспозиционного плана и заканчивается составлением монтажных листов. Тематико-экспозиционный план включает наименование разделов, тем и тематических (тематико-экспозиционных) комплексов, а также ведущие тексты, аннотации и подробный перечень экспонатов с указанием их характера, размеров, места хранения и многое другое. *Монтажный лист* – чертежи участков экспозиционной поверхности, называемых «экспозиционными комплексами», на которых указано размещение конкретных экспонатов и вспомогательных экспозиционных объектов (типовых или оригинальных витрин, электронных экранов, выставочных подиумов) в определенном масштабе [2; 7; 8].

Дополнительный этап – *техническое проектирование*, включающее чертежи вспомогательных экспозиционных объектов и технического оборудования (оригинальных витрин, осветительных установок, электронных конструкций).

Таким образом, поэтапная совместная работа позволила создать интересную внемузейную выставку, а студентам – получить новые навыки, которые пригодятся им в дальнейшей практической деятельности. На наш взгляд, данные совместные проекты позволят сформировать новые знания и умения, наиболее востребованные при создании музейных и внемузейных выставок. В этой связи особо отметим потребность современных музеев, в том числе и музеев Кемеровской области, в таких специалистах, как музейный дизайнер.

В настоящее время художественная экспозиция значительно превышает свою роль в презентации современного станкового искусства

(произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства). В рамках экспозиционно-выставочной деятельности это создание содержательного контента экспозиционного пространства, разработка его выставочной стратегии, выявление наиболее актуальных тем различной тематики, формирование культурного кода городской среды. В пространстве художественного рынка выставка обеспечивает существование и актуализацию современных форм искусства посредством института кураторства, а также осуществление художественных проектов.

Современное проектирование художественных экспозиций предполагает непосредственное сотрудничество с художником – автором произведений, которые представлены в авторской выставочной экспозиции. И соответственно автор экспозиции является участником практически всех этапов проектирования выставочной экспозиции. Работа над такого рода художественной экспозицией включает определение ее темы и идеи, целевой установки будущей экспозиции, отбор предметов для экспозиции, их интерпретация и группировка, кроме этого, автор экспозиции должен знать примерный размер и характер экспозиционной площади. В рамках экспозиционного проектирования появляется возможность представления автора художественных произведений многоаспектно: тематическое структурирование художественных произведений, демонстрация авторской технологии и знакомство с традицией, обучающие мастер-классы, творческие встречи со зрителями и т. д. Выставки размещаются на разных экспозиционных площадках – специализированных (в музее и центре искусств) и неспециализированных (в библиотеке, вузе и т. п.). В современном проектировании художественных экспозиций важную роль играет куратор выставки, который выполняет многие функции, касающиеся следующих позиций: определение концепции и темы художественной экспозиции, отбор и группировка произведений выставки в соответствии с экспозиционными площадями, рекламная функция. При этом куратор выставки должен находиться в постоянном взаимодействии с автором художественных произведений. В случае организации внутривузовской выставки в качестве куратора может выступать преподаватель соответствующего направления подготовки студентов.

Таким образом, обращение к научным принципам и методике построения экспозиций позволяет реализовать проекты по презентации культурного наследия в рамках сотрудничества художников, преподавателей и студентов.

Литература

1. Гройс Б. О музее современного искусства // Художественный журнал. – 1999. – № 23. – С. 25–30.
2. Деготь Е. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2000. – 224 с.
3. Музейное дело России / под ред. М. Е. Каулен, И. М. Коссовой, А. А. Сундиевой. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: ВК, 2010. – 676 с.
4. Петрийчук С. Искусство видеть // Ваш досуг. – 2004. – № 10. – С. 64–67.
5. Поляков Т. П. Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов и построения экспозиции // Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности: сб. науч. тр. – М.: НИИК, 1989. – С. 35–54.
6. Равикович Д. А. Социальные функции и типология музеев // Музееведение: Вопросы теории и методики: сб. науч. тр. – М.: НИИК, 1987. – С. 10–24.
7. Розенберг П. Время и пространство в музее // Музеум. – 1995. – № 185. – С. 6–8.
8. Розенблюм Е. Время и пространство в музейной экспозиции // Музееведение: На пути к музею XXI века: Музейная экспозиция: сб. науч. тр. – М.: РИК, 1997. – С. 177–195.

References

1. Groys B. O muzee sovremennogo iskusstva [About the Museum of Contemporary Art]. *Khudozhestvennyy zhurnal [Art Journal]*, 1999, no. 23, pp. 25-30. (In Russ.).
2. Degot E. *Russkoe iskusstvo XX veka [Russian art of the XX century].* Moscow, Trilistnik Publ., 2000. 224 p. (In Russ.).
3. *Muzeynoe delo Rossii [Museum business in Russia]*. Ed. by M.E. Kaulen, I.M. Kossovaya, A.A. Sundieva. Moscow, VK Publ., 2010. 676 p. (In Russ.).
4. Petriychuk S. Iskusstvo videt' [The art of seeing]. *Vash dosug [Your leisure]*, 2004, no. 10, pp. 64-67. (In Russ.).

5. Polyakov T.P. Obrazno-syuzhetnyy metod v sisteme vzaimosvyazey traditsionnykh metodov i postroeniya ekspozitsii [Figurative-plot method in the system of interconnections between traditional methods and exposition construction]. *Problemy kul'turnoy kommunikatsii v muzeynoy deyatel'nosti: sbornik nauchnykh trudov [Problems of cultural communication in museum activities. Collection of scientific works].* Moscow, NIIK Publ., 1989, pp. 35-54. (In Russ.).
6. Ravikovich D.A. Sotsial'nye funktsii i tipologiya muzeev [Social functions and typology of museums]. *Muzeevedenie: Voprosy teorii i metodiki: sbornik nauchnykh trudov [Museum Studies: Questions of Theory and Methodology. Collection of scientific works].* Moscow, NIIK Publ., 1987, pp. 10-24. (In Russ.).
7. Rozenberg P. Vremya i prostranstvo v muzee [Time and space in the museum]. *Muzeum [Museum]*, 1995, no. 185, pp. 6-8. (In Russ.).
8. Rozenblyum E. Vremya i prostranstvo v muzeynoy ekspozitsii [Time and Space in the Museum Exposition]. *Muzeevedenie: Na puti k muzeyu XXI veka: Muzeynaya ekspozitsiya: sbornik nauchnykh trudov [Museum Studies: On the Way to the Museum of the 21st Century: Museum Exposition. Collection of scientific works].* Moscow, RIK Publ., 1997, pp. 177-195. (In Russ.).

УДК 069.013(42)
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-79-90

ИНСТРУМЕНТ ЧЕРТЕЖНЫЙ, ИЗМЕРИТЕЛЬНЫЙ И ВЫЧИСЛИТЕЛЬНЫЙ. ЛИНЕЙКИ XVII–XIX ВЕКОВ – НЕОЦЕНЕННЫЕ СОКРОВИЩА РОССИЙСКИХ МУЗЕЙНЫХ СОБРАНИЙ

Лупанова Евгения Михайловна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: lupanova@kunstkamera.ru

Назаров Леонид Семенович, старший научный сотрудник, хранитель и куратор коллекции геодезических инструментов, Политехнический музей (г. Москва, РФ). E-mail: nazarovle@yandex.ru

Линейки в музейных собраниях редко привлекают внимание и посетителей, и специалистов. Эти, подчас уникальные, предметы только кажутся нам всем хорошо знакомыми со школьной скамьи. Помимо общеизвестных чертежных и измерительных функций, они использовались очень широко. Это были счетные устройства, они были незаменимы не только при измерении и черчении, но также при переводе из одной системы измерений в другую, из одного масштаба в другой. Музейные линейки, отражая и документируя технический уровень на время своего производства, являются вещественными источниками информации о развитии счетных систем, материалов и технологий, о развитии геодезии, картографии, инженерного дела, архитектуры и планировки городов, плотницкого и столярного ремесел, флота. Увеличение точности артиллерийской стрельбы неразрывно связано с появлением новых инструментов этого вида и расширением их функциональности. Изготовление и распространение эталонов мер десятилетиями и даже веками оставалось важной частью политики стандартизации, затрагивавшей системы сбора податей, государственное регулирование внешней и внутренней торговли. В статье представлено авторское видение истории развития линеек, их роли в развитии государства, торговли и технологий; типизация. Предлагаемая система является перспективной с точки зрения методики атрибуции, описания и классификации музейных предметов, оценки их информационно-технологической ценности. Разработка и принятие подобной концепции позволит объединить множество разрозненных единичных предметов, хранящихся в различных музеях страны, в единый комплекс вещественных исторических источников.

Ключевые слова: музейное дело, музейные коллекции, вещественные источники, атрибуция, линейка, история, измерение, масштабирование, арифметические операции, соотношение систем измерений.

DRAWING, MEASURING AND CALCULATING INSTRUMENTS. RULERS OF THE 16TH–19TH CENTURIES AS UNVALUED TREASURES OF RUSSIAN MUSEUM COLLECTIONS

Lupanova Evgeniya Mikhaylovna, PhD in History, Sr Researcher, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: lupanova@kunstkamera.ru

Nazarov Leonid Semenovich, Sr Researcher, Custodian and Curator of the Collection of Geodetic Instruments, Polytechnic Museum (Moscow, Russian Federation). E-mail: nazarovle@yandex.ru

Rulers of museum collections hardly ever drag the attention of visitors or specialists. These, sometimes unique objects, just seem to be well known for anyone since early school years. In the 16–19th centuries their meaning was especially high due to the *spirit of mechanicalism* – the popular idea of Enlightenment (especially the German version) – that everything in the world must be measured and calculated to be well-studied, comprehended and properly (rationally) used. Besides the generally known functions of measurement and drawing, they were used much wider. Rulers were used as calculating tools and distance measurers important for artillery operations and navigation tasks too. They were indispensible for transfers from one measuring system to another, for scaling operations. Improvement of technologies, development of geodesy, cartography, engineering, city planning, carpenters' and joiners' crafts, artillery, navy and fleet were closely connected with the appearance of new instruments of that type and widening their functionality. The authors present in this article their own idea of history of rulers, the role of this instrument in the development of state, trade and technologies; their own regimentation, concentrating the major attention on the Russian realities. The materials for the article were the rulers stored at the collections of Polytechnic Museum in Moscow and M.V. Lomonosov's Museum MAE (Kunstkamera) RAS in St. Petersburg. The results can be important for a wide circle of museum specialists and private collector to attribute and describe each item and finally create a large database of these material historical sources. The authors' idea present a scheme of measuring instruments development to let an interested person estimate the functionality and historical meaning of any precise item.

Keywords: museum studies, museum collections, material sources, attribution, ruler, history, measuring, scale transfer, calculating, correlation of systems of measurements.

Дух механицизма оказал большое влияние на развитие науки и политической мысли XVII–XVIII века. В частности, реформы аппарата государственного управления трактовались как совершенствование механизма. В свою очередь, развитие механизмов понималось как дело государственной важности. В период «пороховой революции» успехи на полях сражений начинало определять качество артиллерии – передовых для своего времени орудий и вспомогательных приспособлений, хорошо обученных людей. Одновременно шли процессы освоения новых территорий и развития торгово-экономических связей.

Названные тенденции способствовали повышению значения научных исследований и увеличению различных изобретений. В числе прочих технических новинок XVII век породил целый ряд чертежных и счетных устройств. Ранее, на протяжении нескольких столетий, казались достаточными несложные приспособления типа угольника без разметки, абака или счетов. Век механицизма вместе с увеличением потребности вычислений породил целый ряд счетных устройств. Одной из самых дешевых и потому популярной впоследствии стала логарифмическая линейка. Она широко использовалась вплоть до последних десятилетий XX века, когда стали повсеместно использоваться калькуляторы, а затем – цифровая техника.

До сегодняшнего времени остаются практически не введенными в научный оборот артефакты XVII–XIX веков, хранящиеся во многих музейных собраниях. Эти уникальные исторические источники открывают новые возможности для из-

учения истории чертежных и счетных устройств. Целью данной статьи являются частичное заполнение данной лакуны и привлечение внимания исследователей к данному виду исторического источника. Материалами для статьи послужили коллекции Политехнического музея в Москве и Музея М. В. Ломоносова в составе Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамеры) (МАЭ РАН). Опыт их изучения, сопоставления и систематизации коллекций может быть использован широким кругом музейных специалистов при проведении аналогичных исследований, при атрибуции и описании музейных предметов.

Определение и классификация. Линейками называются жесткие твердые плоские чертежные и измерительные инструменты, вытянутые в одном направлении и предназначенные для работы в одномерном линейном пространстве.

Виды линейно-измерительных и вычислительных инструментов были рассмотрены нами в одной из наших предыдущих публикаций, в которой предложена разработанная нами система их классификации. В той же статье авторы дали общую характеристику коллекции и подробную информацию о самых простых инструментах, имеющих равномерные шкалы [8].

В данной публикации подробно будут рассмотрены более сложные линейки, позволявшие не только производить измерения, но и соотносить различные системы. Такие инструменты были необходимы в торговле, геодезии, навигации, картографии.

Схематически историю развития линейки можно представить следующим образом. На начальном этапе в течение многих столетий *линейки* существовали в двух видах:

– как инструменты для черчения прямых линий;

– как измерительный инструмент.

С древнейших времен значительную роль играли антропогенные меры. С интенсификацией экономического и культурного обмена в Новое время остро встал вопрос соразмерности и определения эталона. В дальнейшем развитие технологий породило новые функции, их объединение при создании универсальных инструментов, а затем – функциональную специализацию:

1. Функция механического пространственного ограничения (шаблона, кондуктора). Основа – механическое пространственное ограничение движения инструмента (карандаша, пера, ножа и т. д.). Конструкция предполагает наличие ограничивающего упора (бортика) и механическое закрытие прилегающего пространства (плоскостью линейки). Так, например, линейки для проведения линий пером с тушью отличаются наличием «козырька», приподнятого над плоскостью листа для предотвращения капиллярного затекания туши под плоскость линейки. Механические пространственные ограничители стали востребованы в век механицизма вместе с появлением запроса на изготовление точно подогнанных друг к другу деталей (зубчатые колеса, ровные плоские поверхности и т. п.).

2. Функция измерения. Линейки предназначены для кодирования или «оцифровывания» измеряемых величин для дальнейших операций с ними.

3. Функция математических операций.

3.1. Функция сложения и вычитания посредством относительного сдвижения вправо-влево равномерных шкал от исходного значения A на заданный шаг B с итоговым получением C (для сложения A+B=C).

3.2. Функция умножения и деления выполняется относительным сдвижением вправо-влево логарифмических шкал, что для умножения соответствует формуле: $\log A + \log B = \log (A+B)$.

3.3. Проецирование угловых мер на линию (пример градштока) с получением неравномерной шкалы, являющейся проекцией математической функции (шкала градштока – по сути, проекция движения радиуса по дуге в четверть окружности). Примерами неравномерных шкал, проекций математических функций могут служить шкалы квадратичная, корневая, логарифмическая, длина отрезка которой пропорциональна логарифму отношения величин, отмеченных на концах этого отрезка.

3.4. Картографические функции перехода от одного масштаба к другому (масштабные линейки).

Типизация линейно-измерительных инструментов по функциям и их развитие от простого к сложному может быть наглядно представлено

в виде двух таблиц (см. табл. 1 и 2). Предлагаемая система является перспективной с точки зрения методики описания и классификации музейных предметов. Разработка и принятие подобной концепции позволит объединить множество разрозненных единичных предметов, хранящихся в различных музеях страны, в единый комплекс вещественных источников. Этот комплекс будет иметь большое значение для дальнейшего развития исторической метрологии.

Таблица 1

Типизация линеек по функциям

Функция	Принцип работы	Конструкция	Тип линеек
Задание направления движения инструмента	Ограничение движения посредством пространственного барьера	Пространственный барьер (бортик, козырек, упор и т. п.)	Направляющие (задатчик или директор направления: шаблон, лекало, кондуктор и т. п.)
Эталонирование, компарирование, поверка	Точное соответствие длины в нормальных условиях	Стабильная конструкция из максимально устойчивого материала	Эталонно-поверочные (эталоны, концевые меры)
Измерение	«Оцифровывание» через механическое прикладывание	Имеется оцифрованная шкала и ровный край для прикладывания	Линейки с равномерной шкалой
Переход к другой системе мер	Измеренная величина считывается по параллельной шкале иной системы мер	Имеются оцифрованные шкалы разных систем мер	Транс-измерительные с равномерными шкалами разных систем мер
Проецирование геометрических функций	Нелинейные процессы (геометрические кривые) проецируются на линию	Имеется неравномерная шкала-проекция геометрической функции	Линейки с неравномерной шкалой (математической функцией)
Вычисление (математические операции)	Пространственные операции с линейными шкалами-проекциями математических функций	Имеются фиксированные и подвижные шкалы разных математических функций	Счетные и логарифмические линейки
Вспомогательная функция при основном устройстве	Дистанционное цифровое измерение (оптическое)	Линейная шкала встроена или часть комплекта устройства	Съемные шкалы, геодезические, артиллерийские рейки

Таблица 2

Развитие функций при переходах от линейного пространства к плоскостному и объемному

Функция	Пространство		
	линейное	плоскостное	объемное
Направляющая (пространственный ограничитель или директор направления)	Линейки с прямой ровной стороной	Угольники, пропорциональные циркули, лекала	Объемные ограничительные шаблоны (нарезные плашки, метчики – совмещение с инструментом)
Эталонно-поверочные (ограничительно-измерительные)	Эталон длины, брус с поверочной шкалой, торговые меры	Линейки поперечного масштаба с канавками-трансверсалями и шкалой	Дистанционные (оптический) компараторы
Измерительные (длиномерные часто складные или наматываемые на вал, бобину)	Линейки с равномерными шкалами одной системы мер	Штангенциркули, мерные масштабные линейки, мерное колесо, курвиметр	Дистанционные оптические дальномеры с внешним базисом

Окончание таблицы 2

Функция	Пространство		
	линейное	**плоскостное**	**объемное**
Транс-измерительные с равномерными шкалами разных систем мер	Линейки с равномерными шкалами разных систем мер	Мерные колеса, курвиметра с разными метрическими шкалами	Оптические дальномеры с внешним базисом, где рейки имеют разные метрические шкалы
Проецирование геометрических функций	Линейки с неравномерными (степенными) шкалами	Планисферные астролябии	Внутрибазные оптические дальномеры
Вычисление (математические операции)	Прямые логарифмические линейки с подвижной шкалой	Круглые логарифмические линейки	Номограммные счетные устройства
Универсальные (многофункциональные), в том числе измерительно-расчетные	Многошкальные линейки (длина, вес, объем и др. в разных системах счисления)	Графопостроители	Объемное компьютерное моделирование

Все названные виды инструментов различного функционального назначения с XVII века имели широкое применение в торговле, картографии, военном и инженерном деле, архитектуре; использовались для вычислений и чертежей. Появление более сложных в техническом отношении инструментов не влекло за собой прекращение использования менее совершенных.

От многообразия мер к единой системе измерений. До международного признания метрической системы в каждой стране бытовали свои системы мер, весов, денежных единиц. Даже теперь, когда на большей части планеты применяется всего две системы – метрическая и основанная на английских дюймах, – существует целый ряд проблем точного перевода мер из одной системы в другую. Отсюда вытекают вопросы совместимости водо- и газопроводных труб, автозапчастей (так, диаметры автомобильных колес, как правило, устанавливаются в целых дюймах, а ширина шин – в миллиметрах), комплектующих и расходных материалов электронной техники (так, ширина каретки широкоформатных компьютерных принтеров измеряется в дюймах, в то время как стандарты изготовления бумаги и пленки основаны на метрической системе (A0, A1); это приводит к потерям материалов при обрезке). Казалось бы, это незначительные погрешности. Однако они ведут к несовместимости крепежных элементов и деталей с резьбой разных типов, даже если внешне они кажутся совершенно идентичными, а подчас – к фатальным последствиям.

Яркой иллюстрацией несогласованности систем измерения являются катастрофы в космосе. В апреле 2005 года аппарат DART, созданный NASA для перенаправления астероидов и предотвращения их падения на Землю, отклонился от курса и столкнулся с военным спутником MUBLCOM. Причина аварии заключалась в том, что навигатор DART рассчитывал данные в метрической системе, а система воспринимала их в футах. Этот нюанс был обнаружен еще перед стартом, но корректировка требовала более тщательных работ, чем позволяли установленные сроки. Было решено, что такая мелочь не является основанием для откладывания запуска.

Итак, существование всего лишь двух систем в век цифровых технологий, когда компьютеры производят все вычисления с быстротой и точностью, просто несопоставимой с человеческими возможностями, влечет за собой целый ряд серьезных проблем. Для понимания важности общепринятой системы мер и соответствующих измерительных инструментов 200–300 лет назад нужно увеличить количество примеров разных систем измерений, а также добавить вопросы стандартизации.

Торговые меры. Появление эталонов и концевых мер. Разные системы измерений бытовали не только в разных странах. Границы

между различными королевствами, княжествами, курфюршествами и т. д. не были границами бытования мер, весов и валют. Национальные государства, формировавшиеся в XV–XIX веках, на протяжении долгого времени сохраняли наследие феодальной раздробленности с характерными для нее местными особенностями каждого бывшего удела. Стремление центральной власти к усилению проявлялось в создании единых законов, судебной и административной системы, церковных канонов, пантеонов святых. В том же русле была и политика стандартизации мер. Существует обширная историография об изначальной слабости центральной власти государств Нового времени. Постепенное укрепление абсолютизма требовало десятилетий, на протяжении которых воеводы продолжали собирать «корм» уже не в силу закона, а по обычаю, сила указов о «заповедных летах» ограничивалась возможностями властей контролировать передвижение беглых, предписания об использовании современных технологий разбивались о силу традиций и неспособность властей технически организовать контроль сооружения каждого торгового судна или солеварни.

То же самое касалось системы мер. При чтении литературы на эту тему может сложиться ошибочное впечатление, что уже к первым годам правления Ивана Грозного относится «введение централизованной системы хранения и распространения эталонов мер. Специально отлитые на Монетном дворе эталоны из меди отправлялись курьерами по всем крупным городам» [1, с. 223]. За Двинской грамотой 21 декабря 1550 года в литературе закрепилось значение «исторически важного документа, который дает особенно обстоятельное представление о системе мероприятий… и о порядке передачи верных значений единиц измерения от образцовых мер к рабочим» [14, с. 50]. При более пристальном изучении вопроса оказывается, что политика Ивана Грозного была направлена не на внедрение новаций, а на сохранение традиционного, в частности – защиту «добрых» денег и мер, продолжение линии, начатой отцом и дедом. Такая характеристика реформ середины XVI века убедительно показана на материалах, связанных с историей денежного обращения [4, с. 16]. При имеющихся расхождениях мнение о результатах внедрения эталонов является настолько устойчивым, что транслируется в современных учебниках для исторических вузов. «Нынешний великий князь [Иван IV] достиг того, что по всей Русской земле, по всей его державе – одна вера, один вес, одна мера», – цитирует Г. Штадена автор одного из них [5, с. 265–266]. Процитированная фраза отражает стремление власти, тенденцию, но понимается авторами учебника буквально. На основании слов Г. Штадена они делают вывод об итогах метрологической политики. Такое понимание процесса представлено для будущих профессиональных историков как несомненное и единственно верное.

Однако мир Средневековья и Нового времени практически не знал одномоментных изменений, в особенности это было невозможно там, где речь шла об унификации, сглаживании региональных особенностей, а также определялось техническими возможностями согласования. Помимо устойчивых местных традиций, чрезвычайно значимыми были пока еще весьма скромные силы административного и полицейского контроля, а также ограниченные технологические возможности изготовления единых мер и весов в достаточном количестве. Процесс перехода на единые хотя бы в пределах одной страны меры затягивался на многие десятилетия. Даже в документах XVII – первой половины XVIII века наблюдается «значительное число самых разных мерных и тарных единиц. Часть из них принадлежит к официально установленным государственным мерам… Но большинство… являлись народно-бытовыми или торговыми. Они имели свои региональные и временные особенности. Их весовое или количественное значение было весьма вариативным» [12, с. 74]. Трудности соотношения различных систем были существенным препятствием развития товарно-денежных отношений и вели к консервации практики натурального обмена.

В России государственное значение мер закреплялось клеймом с изображением двуглавого орла. По его наличию эти меры называли орленными. Законодательство предписывало такие «весы и меры иметь правдивые». Частота таких напоминаний свидетельствует о нередких нарушениях, длительности и сложности установления государственного стандарта и контроля его со-

блюдения. Клеймо должно было стоять «в таких местах, в которых бы ни урезать, ни упиловать не можно было бы». Действительно, на обоих предметах мы видим орла, выбитого на уплощенных краях. Эталоны предписывалось хранить в коллегиях (позже – в министерствах), ими «ничего не весить и не мерить, кроме поверки, дабы не смолились, или не портились» [11, т. XVII, № 12459, с. 254; т. XXXV, № 27536, с. 568; т. XV, № 10789, с. 142; т. XXIV, № 17938, с. 591–594]. Коллекция образцовых мер и весов хранится сейчас в фондах Политехнического музея, хорошо описана и изучена, сведения о ней нашли свое отражение в статье О. Н. Литвиновской [7].

В начале XIX века работой по установлению единого эталона в России занялся инструментальный мастер английского происхождения Р. Гайнам. Он изготовил медные аршины для отправки в каждую губернию империи и ходатайствовал перед Государственным советом об учреждении «фабрики аршинов» и о «повсеместном введении единообразной меры» [11, т. XXXI, № 24275, с. 222]. Проект получил одобрение, финансирование, был реализован, однако не был достаточен для исчезновения постоянных напоминаний об использовании только мер, соответствующих утвержденному эталону. Апрельский указ 1824 года предписывал разослать по губерниям уже до 400 000 эталонных аршинов, старые меры следовало «отбирать и ломать как запрещенную вещь, а с обличенного в употреблении оных взыскивать штраф за каждый аршин по 2 руб. серебром и с понуждением его купить вместо оного новый аршин». Контроль за исполнением указа возлагался на городскую и земскую полицию [11, т. XXXIX, № 29760, с. 42].

Именно работы Р. Гайнама послужили внедрению в широкий обиход новой укороченной сажени (в 213 см вместо 216), приравненной к 7 футам, укороченных аршина и вершка, внедрению английских мер (дюймов). Это внедрение английских мер часто приписывают Петру I, но музейные фонды свидетельствуют о том, что это анахронизм, Петр I больше пользовался старыми русскими.

Во второй половине XIX века частные фирмы-изготовители (Е. С. Трындина С-вей и др.) стали получать звание «Поставщик Двора Его Императорского Величества» с правом нанесения на выпускаемые изделия российского герба – двуглавого орла.

Казалось бы, XIX век – это время уже промышленного производства соответствующих эталонам концевых мер. Технологические мощности и сила государственной власти должны быть достаточными для исключения какой-либо вариативности хотя бы в рамках традиционной русской системы измерений. Однако на протяжении всего XIX столетия вопрос стандартизации мер сохранял актуальность. Усилия центрального административного аппарата разбивались о повседневные реалии, входили в противоречие с интересами получения прибыли, когда «свой аршин» и «своя гиря» оказывались соблазнительно выгодными.

В каталоге Л. Е. Майстрова приведены данные о 23 аршинах и их производных (полуаршины, четверти аршина), хранившихся в музеях СССР. Для четырех предметов размеры не указаны. Что касается остальных инструментов этого типа, то среди них нет ни одного точно соответствующего стандарту «71,1 см». Длина остальных (в том числе образцовых, рассылавшихся Казенными палатами как поверочные) соответствует считающемуся устоявшимся в XIX веке стандарту лишь приблизительно, погрешность составляет несколько миллиметров; как правило, в большую сторону [9, с. 141–144]. Примерно такая же картина складывается при анализе материалов, имеющихся в Государственном каталоге. Наличие аршинов несколько бóльшего размера, чем положено, можно трактовать как свидетельство недостаточного уровня развития техники. А можно трактовать его как намеренный «запас»: торговцам выгоднее иметь аршины возможно меньшего размера (особенно изворотливые пытались «упиловать»). Памятуя об этой традиции, казенные изготовители «орленых» концевых мер могли закладывать небольшой запас с мыслью «все равно хоть немного, да подпилят». Меру можно было увеличить несколькими ударами по концам. Отсюда следует третья возможная трактовка – «правильные» клейменые меры преднамеренно увеличены. Однако этот вариант представляется наименее вероятным, так как традиционно инструменты измерения находятся в руках розничных продавцов, а не покупателей.

Форма «орленых» аршинов, хранящихся в Музее Ломоносова и в Политехническом музее (МЛ-445, МЛ-504, КП № 12852), указывает на торговое назначение: линейки явно не для черчения, плоские торцы в виде клиньев удобны только для замеров длин отрезов ткани, а при замере длин линий (в столярных, слесарных работах) дадут большую погрешность даже без перекоса аршин. Казалось бы, что это очевидно, но следствием общеизвестного факта является возможность исследователей музейных коллекций судить о назначении предмета по неким конструктивным признакам. Не всегда эта возможность осознается и используется в полной мере. Об этом свидетельствуют некоторые описания предметов в Государственном каталоге [2]. Так сотрудники Музея Погарского района «Радогощ» атрибутируют один из предметов своего хранения как «аршин чертежный», в то время складной инструмент, для черчения явно не предназначен, а использовался для торговли тканями либо на строительных и плотницких работах. Еще один предмет того же собрания зарегистрирован как «угольник чертежный». Это предмет довольно грубой работы, изготовленный посредством простого наложения двух полос, причем с небольшим сдвигом. Более вероятно, что он служил в качестве кондуктора (ограничителя) на строительных и плотницких работах. Зарегистрированные под названием «линейка» предметы тоже подчас вызывают сомнения. Например, аршин из коллекций Историко-мемориального музея М. В. Ломоносова датирован XX веком. Его длина указана как равная 72,5 см. Датировка и размеры противоречат друг другу, так как аршин мог равняться 72,5 см только до работ Р. Гайнама, сократившего в 1806 году сажень с 216 см до 213 см для удобства приравнивания к 7 футам. Проекты с подобными предложениями обсуждались в XVIII веке, в музейных собраниях есть концевые меры, соответствующие новым установленным стандартам (например, четверть аршина МЛ-504 Музея Ломоносова МАЭ РАН), но использование в строительстве XX века старинной меры, имевшей хождение в XVI–XVII веках (уже в меньшей степени в XVIII веке) требует к себе особого исследовательского внимания: либо допущена ошибка при описании (атрибуции) предмета, либо это интересный материал для исследования устойчивости традиций. В Политехническом музее хранится предмет, атрибутированный как «линейка чертежная четырехгранная», но при этом явно не предназначенная для черчения. Это, скорее, эталон меры (возможно, в 1/10 части немецкой руты – меры длины, применявшейся в Германии и Австрии при землемерных работах вплоть до XX века, равная приблизительно 3,77 метра). Конструкция (квадратный брус без делений) отвечает концевой мере (в Музее геодезических инструментов ОАО «Геостройизыскания» есть металлический концевой метр сходной конструкции, тоже изготовленный в Германии). Либо это может быть брус («правило»), служивший для поверки (определения кривизны путем простого приложения) и исправления тех же чертежных линеек.

Итак, налаживание использования только одной системы измерений требовало длительных усилий. Разнообразие использовавшихся несколько столетий назад инструментов обусловливает разнообразие сохранившихся в музеях артефактов, что порой ставит сотрудников перед непростыми задачами. Теперь стоит вновь вспомнить о том, что каждая такая система не была единственной. Торговля между городами и государствами требовала понимания отношений мер. Типичные задания из учебников арифметики XIX – начала XX века должны были подготовить ребят к решению аналогичных задач во взрослой жизни: «Тесемка длиною 45 футов стоит 1 р. 35 к. Что стоит аршин этой тесемки?» [13, с. 15]. Такие задачи учили решать учеников земских и церковно-приходских школ второй половины XIX века. Одна из целей предоставления возможности крестьянам получать образование заключалась в их защите. Выпускника школы становилось труднее обсчитать или убедить заключить невыгодную для него сделку. Широкое снабжение всех губерний поверенными эталонами также было частью повышения честности торговли.

Хранящиеся сейчас в музеях предметы свидетельствуют о том, что на рубеже XIX–XX веков в нашей стране были востребованными инструменты, позволявшие соотносить английские дюймы с французскими сантиметрами и русскими вершками, в более раннее время – линейки с дюймами различных региональных стандартов. Рост спроса на инструменты, позволяющие соот-

носить три названные системы, был обусловлен происходившим во многих странах переходом на метрическую систему мер после подписания Метрической конвенции 20 мая 1875 года – первого международного соглашения в области метрологии. В России, согласно Положению 1899 года, разрешалось применение метрической системы. После Октябрьской революции 1917 года она стала основной в нашей стране. Присоединение к метрической конвенции должно было обеспечить единство стандартов измерений, благоприятствовать развитию торговых отношений, сделать их более прозрачными. В сфере промышленного производства становилась возможной закупка запчастей и комплектующих. Единые стандарты измерений должны были делать детали, изготовленные на предприятиях разных стран, совместимыми между собой. Однако ориентация на парижские эталоны влекла за собой одновременно новые трудности. Сверка с эталонами требовала нормальных взаимоотношений между двумя странами, что стало невозможным в годы Гражданской войны и иностранной интервенции и сложным в ситуации противостояния СССР и стран НАТО во второй половине XX века.

Однако жесткий государственный контроль за качеством производства обеспечивал в целом высокий уровень соблюдения стандартов в СССР. Имеющие в настоящее время хождение инструменты измерений, спустя некоторое время, тоже станут артефактами, позволяющими судить об особенностях исторического периода. Через 100 лет историки тоже сделают обоснованный вывод о проблемах соблюдения стандартов в эпоху массового промышленного производства. Расхожим «приколом» современных школьников являются фотографии положенных рядом двух линеек, на которых видна разница в размере сантиметров [3; 6; 10]. Наличие в продаже инструментов, не соответствующих стандартам, стало следствием ослабления государственного контроля производства и огромного потока китайской продукции, качество которой, конечно, еще сложнее оценивать (см. рис. 1).

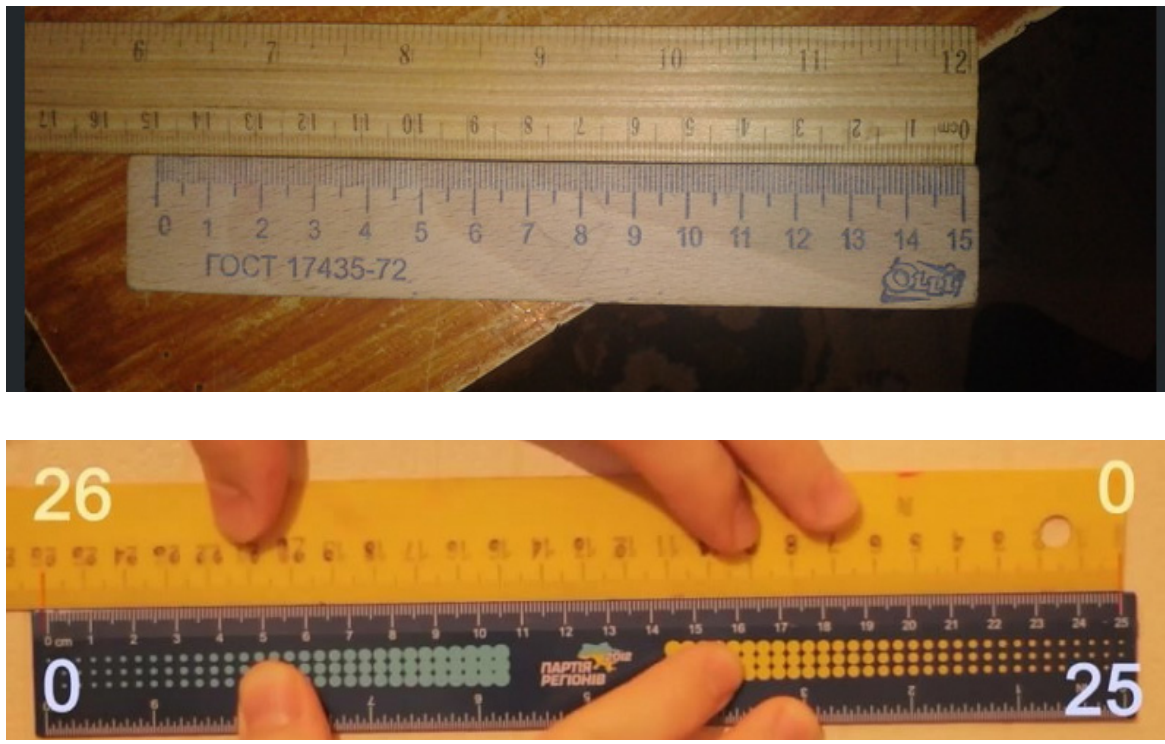


Рисунок 1. Современные линейки, не соответствующие стандартам

Последняя фотография свидетельствует о том, что в примененных для изготовления линеек эталонах метра погрешность может составлять до 4 см (или 1 см на каждую четверть метра).

Исторически сложилась интересная ситуация с метрической системой в целом. Изначальная идея создания меры, соответствующей одной десятимиллионной части меридиана, разбилась об точные подсчеты и измерения еще в XIX веке, когда было доказано, что длина земного меридиана не является неизменной величиной и потому не может быть основой для создания «естественной» единицы измерения. В 1869 году Петербургская Академия наук обратилась к ученым всего мира с соответствующим заявлением, после которого основой метрической системы были признаны меры, изготовленные в 1799 году, а от идеи привязки метра к длине меридиана отказались. В 1960 году Генеральная конференция по мерам и весам приняла новое определение метра, положенное в основу Международной системы единиц (СИ): «Метр – длина, равная 1650763,73 длины волны в вакууме излучения, соответствующего переходу между уровнями 2p10 и 5d5 атома криптона 86». Для обеспечения высокой точности воспроизведения метра в международной спецификации строго оговорены условия воспроизведения первичного эталонного излучения. Такое определение не может применяться в странах, не имеющих своего точного приборостроения, высокоточных таймеров, такие страны будут вынуждены просто использовать зарубежные эталоны без попыток выпускать свои согласно официальному определению метра.

Современные жизненные реалии подчас столь же далеки от идеалов, устанавливаемых международными соглашениями, как и 200 лет назад. В перспективе дальнейшая ориентация на разные государственные эталоны, а также свободное развитие производства без тщательного контроля соблюдения стандартов приведет к тому, что европейское точное приборостроение будет несовместимо с китайским (а не только дюймовым) при кажущемся применении единой метрической системы.

Заключение. Подводя итог, можно сказать, что потребность в измерительных и счетных инструментах постоянно росла в Росси на протяжение XVII–XIX веков. Изготовление и распространение эталонов мер и весов десятилетиями и даже веками оставалось важной частью политики стандартизации, затрагивавшей системы сбора податей, государственное регулирование внешней и внутренней торговли. Сосуществование различных национальных и местных систем создавало необходимость частых и довольно сложных арифметических расчетов при совершении торговых сделок, при изготовлении деталей и комплектующих, при работе с чертежами и картами, составленными в измерительной системе другого государства.

Хотелось бы выразить надежду, что данная публикация пробудит интерес и историков науки к неоцененным музейным сокровищам. Политехнический музей в Москве и Музей Ломоносова МАЭ РАН хранят богатое, можно сказать, «концентрированное» собрание научных инструментов (в частности, линеек различного функционального назначения, представляющих разные исторические периоды). Но сколько таких, казалось бы, невзрачных предметов находится в исторических, краеведческих, мемориальных музеях? До сих пор наиболее полным каталогом всех научных инструментов, хранящихся на территории бывшего Советского Союза, является книга Л. Е. Майстрова, вышедшая в свет уже более полувека назад. На ее страницах представлено всего 50 линеек Государственного Эрмитажа. Немыслимо, что Государственный музейный фонд и в самом деле настолько беден. Данная статья вводит в научный оборот новые исторические источники данного типа, в ближайших планах авторов – специальное исследование геодезических, картографических и счетных линеек. Возможно, в дальнейших публикациях будет рассказано о других представляющих интерес (и даже уникальных) предметах этого типа, и материалы этой статьи послужат своеобразной методичкой для описания линеек (это особенно важно для музеев не историко-научной направленности, в которых не может быть много однотипных линеек), и, наконец, результатом целенаправленного сбора информации станет полный каталог чертежных, измерительных и вычислительных инструментов.

Литература

1. Афанасьев П. А., Коровин В. В. Метрологическая служба в России: историко-правовой аспект // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: история и право. – 2020. – № 10(4). – С. 220–228.
2. Государственный каталог Музейного фонда РФ [Электронный ресурс]. – URL: https://goskatalog.ru/portal/#/ (дата обращения: 21.05.2022).
3. Китайская линейка [Электронный ресурс]. – URL: https://pikabu.ru/story/kitayskaya_lineyka_4744347?cid=79147075 (дата обращения: 21.05.2022).
4. Кром М. М. Вдовствующее царство: Политический кризис в России 30–40-х годов XVI века. – М.: НЛО, 2010. – 887 с.
5. Леонтьева Г. А., Шорин П. А., Кобрин В. Б. Вспомогательные исторические дисциплины. – М.: Владос, 2015. – 365 с.
6. Линейка от партии регионов [Электронный ресурс]. – URL: http://www.doodoo.ru/uploads/posts/2012-12/funny-pictures-03.jpg (дата обращения: 21.05.2022).
7. Литвиновская О. Н. Метрологические атрибуты Политехнического музея // Мир измерений. – 2009. – № 12. – С. 52–57.
8. Лупанова Е. М., Назаров Л. С. Линейно-измерительные и чертежные инструменты XVIII–XIX веков в коллекции Музея М. В. Ломоносова МАЭ РАН (Кунсткамера) // Былые годы. Российский исторический журнал. – 2020. – № 58(4). – С. 2346–2355.
9. Майстров Л. Е. Приборы и инструменты исторического значения. – М.: Наука, 1966. – 160 с.
10. Параллакс или Made in China? [Электронный ресурс]. – URL: https://pikabu.ru/story/parallaks_ili_made_in_china_3840424?view=amp (дата обращения: 21.05.2022).
11. Полное собрание законов Российской Империи. – СПб., 1833.
12. Раздорский А. И. Мерные и тарные единицы в таможенных и кабацких книгах русских городов XVII – первой половины XVIII века (на примере курских, белгородских, вяземских и можайских источников) // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2011. – № 4 (42). – С. 74–83.
13. Рачинский С. А. 1001 задача для умственного счета: пособие для учителей сельских школ. – СПб.: Синодальная типография, 1899. – 107 с.
14. Шостьин Н. А. Очерки истории русской метрологии XI – начала XX века. – М.: Изд-во стандартов, 1990. – 280 с.

References

1. Afanasyev P.A., Korovin V.V. Metrologicheskaya sluzhba v Rossii: istoriko-pravovoy aspekt [Metrological service in Russia: historical-legal aspect]. *Izvestiya Yugo-Zapadnogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: istoriya i pravo [News of Soth-West State University. Series: History and law]*, 2020, no. 10(4), pp. 220-228. (In Russ.).
2. *Gosudarstvennyy katalog Muzeynogo fonda RF [State catalogue of Museum fund of Russian Federation].* (In Russ.). Available at: https://goskatalog.ru/portal/#/ (accessed 21.05.2022).
3. *Kitayskaya lineyka [Chinese ruler]* (In Russ.). Available at: https://pikabu.ru/story/kitayskaya_lineyka_4744347?cid=79147075 (accessed 21.05.2022).
4. Krom M.M. *Vdovstvuyushchee tsarstvo: Politicheskiy krizis v Rossii 30–40-kh godov XVI veka [Widowing tsardom: political crisis in Russia of 30-40-es of the 16th century]*. Moscow, NLO Publ., 2010. 887 p. (In Russ.).
5. Leontyeva G.A., Shorin P.A., Kobrin V.B. *Vspomogatel'nye istoricheskie distsipliny [Auxiliary sciences of history]*. Moscow, Vlados Publ., 2015. 365 p. (In Russ.)
6. *Lineyka ot partii regionov [Ruler from the party of regions].* (In Russ.). Available at: http://www.doodoo.ru/uploads/posts/2012-12/funny-pictures-03.jpg (accessed 21.05.2022).
7. Litvinovskaya O.N. Metrologicheskie atributy Politekhnicheskogo muzeya [Meteorological objects of Polytechnic museum]. *Mir izmereniy [World of measurments]*, 2009, no. 12, pp. 52-57. (In Russ.).
8. Lupanova E.M., Nazarov L.S. Lineyno-izmeritel'nye i chertezhnye instrumenty XVIII–XIX vekov v kollektsii Muzeya M.V. Lomonosova MAE RAN (Kunstkamera) [Length-measuring and drawing instruments of the18-19th centuries at M.V. Lomonosov's museum of MAE RAS]. *Bylye gody. Rossiyskiy istoricheskiy zhurnal [Past years. Russian historical journal]*, 2020, no. 58(4), pp. 2346-2355. (In Russ.).

9. Maystrov L.E. *Pribory i instrumenty istoricheskogo znacheniya [Scientific instruments of historical meaning]*. Moscow, Nauka Publ., 1966. 160 p. (In Russ.)
10. *Parallaks ili Made in China? [Parallax or Made in China?].* (In Russ.). Available at: https://pikabu.ru/story/parallaks_ili_made_in_china_3840424?view=amp (accessed 21.05.2022).
11. *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy Imperii [Full assembly of Russian laws].* St. Petersburg, 1833. (In Russ.).
12. Razdorskiy A.I. Mernye i tarnye edinitsy v tamozhennykh i kabatskikh knigakh russkikh gorodov XVII – pervoy poloviny XVIII veka (na primere kurskikh, belgorodskikh, vyazemskikh i mozhayskikh istochnikov) [Measuring and weighting units of custom- and barrelhouse-books of Russian cities of the17 – first half of 18th century]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki [Scientific essays of Orel State University. Series: Humanities and social sciences]*, 2011, no. 4 (42), pp. 74-83. (In Russ.).
13. Rachinskiy S.A. *1001 zadacha dlya umstvennogo scheta: posobie dlya uchiteley sel'skikh shkol [1001 exercises for mental coltulations. Book for village schools]*. St. Petersburg, Sinodal'naya tipografiya Publ., 1899. 107 p. (In Russ.).
14. Shostyin N.A. *Ocherki istorii russkoy metrologii XI – nachala XX veka [Essays on the history of Russian metrology of the 11 – early 20th century].* Moscow, Izd-vo standartov Publ., 1990. 280 p. (In Russ.).

УДК 316.74
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-90-97

ВЫЗОВЫ ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДЛЯ ГАСТРОНОМИИ

Ермолаев Владимир Александрович, доктор технических наук, доцент, профессор кафедры биотехнологии и производства продуктов питания, Кузбасская государственная сельскохозяйственная академия (г. Кемерово, РФ). E-mail: ermolaevvla@rambler.ru

В статье автором исследуется такая проблема современного человечества, как фастфуд в рамках глобализации. В частности, приведены аргументы в пользу того, что фастфуд позволяет пище существовать вне рамок индивидуального и семейного. Это становится современной глобальной проблемой, поскольку утрачивается смысл пищи, ее функции, которые, помимо утоления естественной потребности, заключаются в гастрономической коммуникации. Выявлено, что подобная практика потребления пищи приводит к тому, что размываются не только индивидуальные границы, но и в некотором смысле антропологические.

Кроме того, измененная таким образом гастрономическая культура уводит человечество в сторону символизма пищи, что само по себе неплохо, но становится проблемой, если гастрономический смысл пищи подменяется ее унифицированным значением, то есть становится важнее статус. Особенно это заметно среди молодежи, у которой потребление в пищу фастфуда считается не просто нормальным, а обыденным, предпочитаемым домашней пище и связанным с ней атрибутивным качествам – ее составляющие, место приема пищи и др.

Указанные и иные проблемы, возникающие в связи с тотальным распространением фастфуда, можно решить, используя гастрономические резервы. Например, гастрономический туризм, предполагающий сохранение, пусть не массовое, особенностей приготовления и приема пищи в конкретном регионе или стране, а также различные движения. Одним из таких движений является слоуфуд (в противовес фастфуду), в рамках которого развиваются различные направления, позволяющие сохранять гастрономические традиции.

В заключении автором сделаны выводы относительно современной ситуации развития гастрономической культуры, предложено направления развития движения слоуфуд.

Ключевые слова: фастфуд, слоуфуд, гастрономическая культура, унифицированное питание.

CHALLENGES OF THE THIRD MILLENNIUM FOR GASTRONOMY

Ermolaev Vladimir Aleksandrovich, Dr of Technical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Biotechnology and Food Production, Kuzbass State Agricultural Academy (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ermolaevvla@rambler.ru

In the article, the author explores such a problem of modern humanity as fast food in the framework of globalization. In particular, arguments are given in favor of the fact that fast food allows food to exist outside the framework of individual and family. This is becoming a modern global problem, since the meaning of food, its functions, which, in addition to satisfying natural needs, consist in gastronomic communication, are lost. It is revealed that such a practice of consuming writing leads to the fact that not only individual boundaries are blurred, but also, in a sense, anthropological ones.

In addition, the gastronomic culture changed in this way leads humanity towards the symbolism of food, which, in itself, is not bad, but it becomes a problem if the gastronomic meaning of food is replaced by its unified meaning, that is, status becomes more important, this is especially noticeable among young people, whose consumption of fast food is considered not just normal but everyday, preferred home-cooked food and related attribute qualities: its components, the place of eating, etc.

These and other problems that have arisen and are arising in connection with total fast food can be solved using gastronomic reserves. So, it can be gastronomic tourism, assuming the preservation, even if not mass, of the peculiarities of cooking and eating in a particular region or country, as well as various movements. One of these movements is Slow Food (as opposed to fast food), within which various directions are developing that allow preserving gastronomic traditions.

In conclusion, the author draws conclusions about the current situation of the development of gastronomic culture, suggests the direction of development of the Slow Food movement.

Keywords: fast food, slow food, gastronomic culture, unified nutrition

Введение

Происходящие сегодня в обществе процессы, имеющие отношение к культуре, исследуются как с культурологической точки зрения, так и философской. Однако остается за пределами поля научного зрения такая проблема, как изменение культуры еды, рассматриваемой в качестве элемента гастрономической культуры. Под гастрономической культурой мы понимаем следующую совокупность: кулинарная составляющая, принятие пищи и рефлексивная составляющая. При этом в них реализуются определенные ценности, принципы, правила и нормы, присущие конкретному культурному пласту, этносу, сообществу. Это определяет наличие различной гастрономической культуры у разных наций, у которых существует свой набор традиций, касающихся пищи: от бытового до философского значения.

Между тем лишенные научного и общественного внимания процессы в значительной степени оказывают влияние не только на современное общество, но и не позволяют формироваться коллективному бессознательному, а также оказывают губительное влияние на ресурсную базу, из которой будущие поколения должны черпать свои знания и представления о культуре и, в частности, гастрономической культуре.

Таким образом, общую современную культурологическую проблему трансформации культуры еды можно обозначить следующим образом: гомогенизация культурного пространства [4], обусловившая появление фастфуда («быстрой еды»), – унифицированной формы питания, не имеющей никаких национальных особенностей, кроме, может быть, четко выраженного «американизма» в питании.

Несмотря на то, что фастфуд представляется естественным процессом развития гомогенизации общества и взаимопроникновения культур, полагаем, что эта «культура», подразумевающая чрезмерную символизацию пищи и снижение семиотического (знакового) статуса пищи, требует внимания и корректировки.

Результаты исследований

Говоря о гастрономической культуре в целом и ее вариациях в частности, следует обратить внимание на то, что гастрономия как культура традиционно мало рассматривалась учеными, поскольку еда как средство утоления естественной человеческой потребности, как правило, не подлежала анализу. При этом внимание ученых было обращено на пищу и гастрономический режим в качестве составляющей духовной жизни человека. Так, например, в III веке н. э. Порфирий, указавший на негативную роль пищи (особенно, мяса – «одушевленных существ»), также говорит о том, что при умеренном потреблении еда поддерживает телесный минимализм (см. [8]). Исходя из этого философ делает выводы, что присутствие аппетита приводит к чрезмерному употреблению пищи и удовлетворению плотского, а не духовного. Подобные строгие суждения содержатся и в других трудах ученых на протяжении всего процесса развития гастрономической культуры, однако понимание пищи в качестве необходимого для жизни средства, которое целесообразно употреблять в минимальных количествах, с отсутствием аппетита (если опираться на выводы Порфирия), не остановило становление гастрономии как культуры – появлялись новые практики, развивалось кулинарное искусство и т. д. Все это показывает, что для общества большое значение имеют гастрономические составляющие, которые не могут быть сведены к минимализму, а развиваются и изменяются в рамках гастрономической культуры. Это, в частности, обусловлено тем, что пища является культурным кодом, который позволяет выразить символическое значение через материальную структуру бытия. Например, интересное сравнение приводит К. Леви-Строс, который обозначает процесс приготовления пищи как процесс сотворения мира, а также определяет действия с пищей как действия по отношению к внешнему миру. Например, выплескивающаяся вода при варке продукта может символизировать и инициировать дождь [16]. Таким образом, все, что относится к гастрономии, оказывает влияние не только на тех, кто готовит пищу и принимает ее, но и на материальную реальность, в рамках которой существуют эти люди.

Между тем глобализация на сегодняшний день обусловила современное состояние гастрономической культуры: существенно изменилась культура потребления пищи – появляются унифицированная форма питания фастфуд, которая с позиции гомогенизации культурного пространства понимается как пища индустриального характера, и гастрономические стандарты, обусловленные этим характером [5]. В частности, к таким стандартам можно отнести полную утрату культуры приема пищи, поскольку превалирующей стала культура «быстрого перекуса», а также утрату национального самосознания и смыслового значения пищи как элемента гастрономической культуры. В настоящее время рекламная деятельность по поводу пищи чересчур символизирована, представляя не сущность еды, а ее символы – ощущения, чувства, связанные с потреблением того или иного продукта, что, с одной стороны, нивелирует значимость гастрономической культуры в обществе, а с другой – способствует продажам этого продукта [1].

В силу глобализации, проникновения иных гастрономических культур в национальную, проповедования различных практик использования инноваций (что само по себе неплохо) формирование национальной идентичности осуществляется в слегка усеченном состоянии. Это проявляется в повсеместном, иногда избыточном, использовании технических средств, которые становятся посредниками между человеком и бытовыми привычками. В результате могут быть утрачены национальные особенности, касающиеся подбора продуктов, приготовления пищи, ее потребления и, самое главное, ее смысловой наполненности [17].

Безусловно, в процессе развития общество пополняется различными видами инноваций, которые усложняют и приращивают код статуса индивида, обусловливая и усложнение коммуникации с внешним миром. Однако активное развитие технологий, в том числе и пищевых, приводит к тому, что видоизменяется не только внешнее, но и внутреннее. Иными словами, проникновение, например, чужеродной гастрономической культуры в национальную, посредством встраивания другого кода в текущий, перекодирует структуру, делая ее существенно иной. Происходит модификация, трансформация гастрономической культуры человечества. Такие изменение не просто поверхностные, а сущностные, что в корне меняет принадлежность индивида к той или иной культуре. Эта глубинная трансформация затрагивает не только отдельную нацию, а весь мир, и, что самое

важное, малоконтролируема. Следовательно, необходимо прилагать усилия, в том числе научно-теоретические, для сохранения культурного наследия.

Таким образом, процессы трансформации общества меняют гастрономическую культуру. Ее традиционные формы, видоизменяясь, забываются, и в результате появляются новые. Так, например, в рамках глобального города большое значение имеют публичные места приема пищи. В гастрономическом смысле у человека, принимающего определенную пищу в месте публичной трапезы, создается при помощи еды определенный статус, который имеет место только в подобных местах. При этом если этот человек осуществляет коммуникацию с другим индивидом, у которого точно также создается статус только в местах публичной трапезы, он осуществляет презентацию своего особого, отличного от повседневного, статуса оппоненту. А так как в местах публичного приема пищи формируется коллективная трапеза, то здесь создается и коллективная телесность. В свою очередь, последнее – это не что иное, как способы, при помощи которых индивид существует в конкретном социуме. Таким образом, места публичного приема пищи формируют знаковые системы гастрономической культуры.

Тем не менее очевидно, что современная гастрономическая культура обретает проблемный смысл. То есть сегодня мы видим, что СМИ, пропагандирующие фастфуд, а также книжные кулинарные издания [13] пытаются наполнить (добавить) смысловыми значениями ту пищу, которая играет в повседневности главную роль. Вероятно, эта стало тенденцией только потому, что быстрая пища бессмысленна, универсальна, необременительна и, следовательно, незначительна. Утрачивается гастрономический смысл одного из важных элементов бытия человека. Между тем из этого можно сделать вывод, что обществу не безразлична гастрономическая культура.

Кроме массовых проблем, возникающих в рамках гастрономической культуры, можно также отметить и частные. Например, пищевые расстройства, которые носят, кроме медицинского, общественно-цивилизационный характер. Это означает, что подобные расстройства характерны только в том обществе, где развита гастрономическая культура, поскольку булимия, анорексия, обжорство и психогенное переедание указывают на попытки в той или иной степени контролировать индивидуальное гастрономическое поведение. Идея такого контроля, как представляется, лежит не в плоскости популяризации форм потребления продуктов, а форм контроля тела. Безусловно, чем больший интерес вызывают способы и виды приема пищи, знаковые системы, с этим связанные, тем в большей степени активной становится пропаганда возможностей человека в плане контроля этого интереса. Таким образом, если, например, обжорство можно не считать собственно проблемой, а только ее предпосылкой (скажем, как у К. С. Пигрова – он отмечает нравственное измерение обжорства как асоциальной трапезы: «Обжорство по своей сути – это асоциальная еда, еда “не поделясь”, еда “под одеялом”. Обжорство – это еда, когда другие голодают» [6, с. 12], а ожирение можно считать признаком низкого уровня гастрономической культуры), то анорексию, булемию и психогенное переедание следует рассматривать с точки зрения попытки соответствовать навязываемым стандартам. При этом как анорексия, так и булимия являются неудачными чрезмерными попытками, и если в случае с анорексией понятно, что это искаженное представление об идеальном теле, то булимия, по нашему мнению, представляет собой ответ на стресс или депрессию, вызванные значительным (по мнению человека) несоответствием некоему стандарту телесности и неспособностью ограничить себя в объеме пищи (заставить заниматься спортом и др.), что, в дополнение ко всему, вызывает еще и чувство вины.

Указанные пищевые расстройства есть не что иное, как нарушенная коммуникация телесного (внутреннего) и внешнего, искажается телесная идентичность личности. Из этого следует, что одна из указанных составляющих гастрономической культуры – рефлексия – имеет место только тогда, когда смысловое содержание пищи приращивается, по словам И. В. Сохань, цивилизационным [7, с. 140]. То есть имеется в виду, что именно в данном случае человек начинает задумываться о том, что пища является не только средством удовлетворения базовых потребностей, но и выступает гастрономическим кодом, обеспечивающим разнообразие гастрономических культур, выступает в качестве норматива телесности. Следствием рефлексии должна стать идея о сохранении традиционной гастрономической культуры.

Анализируя современное состояние гастрономической культуры, можно увидеть, что, несмотря на современные идеалы телесности, пищевые практики еще не утрачены, однако некоторые из них теряют актуальность. Например, аскетические практики, обусловленные религиозным мировоззрением (особенности принятия пищи или отказа от нее), верованиями, принадлежностью к определенной религиозной группе людей, соблюдающих, например, пост, или другие события, связанные непосредственно с пищей.

Дисциплинарные практики в большей степени связаны с атрибутикой, но на сегодняшний день они утрачивают свою актуальность в связи с появлением института утоления голода «между делом» или «на ходу», когда привычные и столь необходимые ранее атрибуты перестают быть значимыми, а пища перестает нести в себе смысл, обретая чисто функциональную характеристику.

Если говорить о самоограничительных практиках, то здесь, как и в двух других, можно отметить существование некоего идеального представления о том, как «должно быть», расходящегося с реальностью.

Таким образом, гастрономическая культура является совокупностью пищевых стратегий (практик). При этом некоторые практики становятся менее актуальными, а некоторые – более актуальными, но безусловным является тот факт, что жесткие ограничительные практики могут быть действенными только на коротком промежутке времени [9].

Гастрономическая культура, известная по сталинским временам, подразумевала регламентацию со стороны государства частного гастрономического пространства. Однако пищевые обычаи, гастрономическая культура индивидуального характера, как представляется, не может регулироваться кем-либо, кроме самого человека. «Книга о вкусной и здоровой пище», вышедшая 1939 году, подразумевает, по нашему мнению, попытку возврата гастрономических практик в семью [7]. Тем не менее изложенные в книге рецепты, предлагавшие новое (а чаще утверждающие, что именно такие продукты и блюда, связанные с определенным образом жизни, должны быть в каждой семье), не соответствовали реальным возможностям советского человека. Таким же образом происходит и с другими сферами культуры, где обычно возвышенное и изысканное оказывается вне массы.

На сегодняшний день пищевая промышленность, создавая условия для развития «быстрой еды», изменяя структуру гастрономической культуры [3], внедряет мягкие контролирующее-ограничительные практики (в противовес жестким). Надо сказать, что именно фастфуд является такой практикой, следование которой ненавязчиво подменило сущность пищи [2], то есть перепрофилировало ее из традиционной семейной ценности в общественную унифицированную. В итоге человек, так яростно сопротивлявшийся контролю со стороны государства в отношении того, что несет в себе индивидуальное и семейное гастрономическое (первое и главное – это сохранение личных границ), превращается в кидалта – взрослого ребенка, инфантильную личность [10], поскольку современные практики быстрого питания привели к тому, что человека современного «кормят», а не он сам готовит и ест. И преимущественно кидалтами становятся представители среднего класса, пока еще значительная по численности прослойка населения [11], имеющая тенденцию к сокращению.

Согласимся с приведенными здесь авторами, высказавшими мнения относительно фастфуда, что подобные практики разрушают ценности семьи, заключающиеся в совместном потреблении пищи, с характерными этому процессу традициями. Кроме того, фастфуд неизменно влечет нарушение антропологических границ, изменение базовых культурных кодов, разрушает привычные постулаты относительно пищи (свое – чужое и т. д.). При этом нормирующая функция гастрономической культуры, которая выражена в определенных правилах приготовления еды и ее потребления, перестает быть актуальной, а вместо нее ведущей становится своеобразная реальность – отсутствие правил, определяющих гастрономическую культуру.

На сегодняшний день в качестве метода сохранения традиционной гастрономической культуры можно назвать не только собственно гастрономический туризм, который требует, как минимум, сохранения гастрономических особенностей региона, страны (пусть не массовых) [12], но и в целом движение слоуфуд (в противовес фастфуду). Движение реализует проекты, направленные не только на сохранение традиционной

гастрономической культуры, но и сельскохозяйственного разнообразия. Особенно это важно в развивающихся странах, где речь идет буквально о выживании конкретных сообществ производителей.

Поддержка Фонда дает возможность реализации таким проектам слоуфуд, как «Ковчег Вкуса» (Ark of Taste), «Президиа» (Presidia), «Рынки Земли» (Earth Markets) [15], «Альянс Поваров» (Chefs' Alliance), «10 000 Садов в Африке» [19].

«Ковчег Вкуса» – это онлайн-каталог традиционных продуктов из самых разных уголков нашей планеты, находящихся под угрозой исчезновения.

Сейчас в нем зарегистрировано 3804 продукта, среди них 37 российских. Например, черная соль из Костромы, башкирский мед, корюшка, муромские огурцы. И еще 26 продуктов находятся на рассмотрении [14].

Охранные проекты «Президиа» – прямое продолжение «Ковчега Вкуса» [20]. Они помогают производителям расширить рынок сбыта, стабилизовать технологию производства, а также проводить законодательные инициативы, гарантирующее будущее для тех продуктов, которым грозит исчезновение. В Италии, например, почти 300 проектов «Президиа». Они объединяют здесь около 1600 мелких производителей: рыбаков, мясников, пастухов, сыроделов, пекарей и кондитеров.

Всего в мире действуют уже более 500 «Президиа», позволяя сохранить богатство планеты для будущих поколений.

При поддержке Евросоюза реализуются проекты в Хорватии, Австрии, Македонии, Болгарии и других странах Восточной и Западной Европы.

Благодаря проекту «Президиа» улучшилась инфраструктура в окрестностях перуанского городка Тайлин (Tailin), который еще недавно «славился» плантациями коки.

Теперь там вновь производят панелу (Panela) – натуральный подсластитель, сделанный из сахарного тростника, выращенного на больших высотах (более 1500 метров над уровнем моря).

Активно развиваются проекты «Президиа» в Индонезии. Они помогают сохранению таких продуктов, как дикий мед из района Цингаголер, известный как Madu Cingagoler, и бананы из Джокьякарта (Yogyakarta) – растут в вулканической области провинции Ява, без них немыслима традиционная кухня.

Если говорить о ближнем зарубежье, то проект «Президиа» есть в Беларуси. Он объединяет бывшие колхозные хозяйства Витебской области, которые производят традиционные травяные чаи.

В Грузии с помощью «Президиа» возродили традиционные вина в глиняных кувшинах – квери, в Узбекистане – бостанлыкские миндалевые сады, а «Президиа» памирской шелковицы успешно развивается в Таджикистане.

В России пока не действует ни одного проекта «Президиа», хотя у нас тоже ведется работа по сохранению традиционных продуктов, местных пород животных и растений.

Большую роль в сохранении гастрономического биоразнообразия движение слоуфуд отводит шеф-поварам. Именно они лучше всех осведомлены о продуктах местного производства и могут повысить их популярность, используя в своих блюдах.

В 2006 году на встрече «Терра Мадре» собралось более 1000 шеф-поваров из 150 стран мира. Это послужило толчком к запуску проекта «Альянс Поваров» [18]. Вступившие в Альянс повара используют на своей кухне местные продукты, включенные в проекты «Президиа», «Ковчег Вкуса» или поставляемые местными фермерами.

Это дает возможность посетителям ресторанов попробовать их в самых различных блюдах, а производителям – обратить на себя внимание и даже найти рынки сбыта.

Сегодня в Альянсе 530 поваров из Италии, Нидерландов, Марокко, Мексики, Албании, Бельгии и Канады. Правила адаптируются для каждой страны.

Таким образом, в настоящее время предпринимаются попытки сохранить гастрономическую культуру именно в традиционном виде, с учетом национальных особенностей той или иной страны.

Заключение

В ходе исследования нами была выявлена проблема, заключающаяся в унификации пищи и, как следствие, лишении ее всякого смысла (например, как семейной традиции), при наделении ее статусом (потребление определенной пищи считается модным), что разрушает гастрономические культурные основы.

Для решения данной проблемы предлагается на практике в поддержку движения слоуфуд организовать рестораны Slow Food, предлагающие

людям, посетителям данного заведения, нетрадиционные для фастфуда правила потребления пищи. Тем более в рамках развития здорового питания, пропаганды спорта, отказа от вредных привычек, подобные рестораны могут стать популярными, а задействуя СМИ, можно «склонить» часть населения, во-первых, к здоровому питанию, а, во-вторых, вернуть традиционную гастрономическую культуру и практики в границы семьи и индивидуальности.

Литература

1. Барзеева А. Ю. Макдональдизация общества через призму гастрономического дискурса: культурные тренды и потребительские практики // Евразийский Союз Ученых. – 2020. – № 6 (75). – С. 4–5.
2. Иванова Ж. С. Фаст-фуд как социальная проблема современности // Здоровая семья – здоровые дети: сборник материалов республиканского семинара для родителей, Якутск, Северо-Восточный федеральный университет имени М. К. Аммосова, 20 декабря 2013 года. – Киров: Международный центр научно-исследовательских проектов, 2014. – С. 48–50.
3. Казиева М. А., Байранбекова М. А. «Фаст-фуд» как актуальная проблема питания // Бюллетень медицинских интернет-конференций. – 2017. – Т. 7, № 6. – С. 1100–1101.
4. Касаткин П. И. Глобализация культуры: проблемы и перспективы // Власть. 2017. – Т. 25, № 8. – С. 40–48.
5. Нестерова О. А. «Фаст-фуд» как актуальная проблема питания современного студента // Неделя молодежной науки – 2021: материалы Всероссийского научного форума с международным участием, посвященного медицинским работникам, оказывающим помощь в борьбе с коронавирусной инфекцией. – Тюмень, 2021. – С. 70.
6. Пигров К. С., Секацкий А. К. Социальная философия тайны (метафизика эзотерического): курс лекций. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2010. – 200 с.
7. Сохань И. В. «Книга о вкусной и здоровой пище»: гастрономические образы сталинской эпохи // Человек. – 2012. – № 6. – С. 139–153.
8. Сохань И. В. Гастрономическая культура глобализирующегося общества – проблемы и перспективы // Дефиниции культуры. – Томск, 2011. – Вып. 9. – С. 110–123.
9. Сохань И. В. Эволюция гастрономической культуры. Опыт философского анализа // Философские науки. – 2012. – № 7. – С. 97–109.
10. Темнова Л. В., Тезина Е. И. Кидалтинг как социальный феномен // Теория и практика общественного развития. – 2018. – № 12 (130). – С. 30–34.
11. Хриптович В. А. Поколение инфантильных: обзор проблемы // Научные труды Республиканского института высшей школы. – Минск, 2015. – С. 206–213.
12. Яковлева Е. Л. Культурный туризм как фактор сохранения национального наследия народа (на примере Республики Татарстан) // Большая Евразия: развитие, безопасность, сотрудничество: ежегодник. – М., 2022. – С. 1177–1179.
13. Яхно О. Н. Кулинарные книги как источник реконструкции гастрономической культуры // Уральский исторический вестник. – 2019. – № 1 (62). – С. 113–120.
14. Ark of Taste [Электронный ресурс]. – URL: https://www.fondazioneslowfood.com/en/what-we-do/the-ark-of-taste (дата обращения: 09.05.2022).
15. Earth Markets [Электронный ресурс]. – URL: https://www.fondazioneslowfood.com/en/what-we-do/earth-markets (дата обращения: 09.05.2022).
16. Levi-Strauss C. Histoire et ethnologie // Revue de Metaphysique et de Morale. – 1949. – Vol 54, № 3–4.
17. Monteiro CA, Moubarac JC, Cannon G, Ng SW, Popkin B. Ultra-processed products are becoming dominant in the global food syste // Obes Rev. – 2013. – № 8. – С. 14–21.
18. Slow Food Cooks' Alliance [Электронный ресурс]. – URL: https://www.fondazioneslowfood.com/en/what-we-do/slow-food-chefs-alliance (дата обращения: 09.05.2022).
19. Slow Food Gardens in Africa [Электронный ресурс]. – URL: https://www.fondazioneslowfood.com/en/what-we-do/10-000-gardens-in-africa-2 (дата обращения: 09.05.2022).
20. Slow Food Presidia [Электронный ресурс]. – URL: https://www.fondazioneslowfood.com/en/what-we-do/slow-food-presidia (дата обращения: 09.05.2022).

References

1. Barzeeva A. Yu. Makdonal'dizatsiya obshchestva cherez prizmu gastronomicheskogo diskursa: kul'turnye trendy i potrebitel'skie praktiki [McDonaldization of society through the prism of gastronomic discourse: cultural trends and consumer practices]. *Evraziyskiy Soyuz Uchenykh [Eurasian Union of Scientists],* 2020, no. 6 (75), pp. 4-5. (In Russ.).

2. Ivanova Zh. S. Fast-fud kak sotsial'naya problema sovremennosti [Fast food as a social problem of our time]. *Zdorovaya sem'ya – zdorovye deti: sbornik materialov respublikanskogo seminara dlya roditeley, Yakutsk, Severo-Vostochnyy federal'nyy universitet imeni M. K. Ammosova, 20 dekabrya 2013 goda [Healthy family – healthy children. Collection of materials of the republican seminar for parents. Yakutsk, North-Eastern Federal University named after M. K. Ammosova, December 20, 2013]*. Kirov, Mezhdunarodnyy tsentr nauchno-issledovatel'skikh proektov Publ., 2014, pp. 48-50. (In Russ.).
3. Kazieva M.A., Bayranbekova M.A. «Fast-fud» kak aktual'naya problema pitaniya ["Fast food" as an actual nutrition problem]. *Byulleten' meditsinskikh internet-konferentsiy [Bulletin of Medical Internet Conferences]*, 2017, vol. 7, no. 6, pp. 1100-1101. (In Russ.).
4. Kasatkin P.I. Globalizatsiya kul'tury: problemy i perspektivy [Globalization of Culture: Problems and Prospects]. *Vlast' [Power]*, 2017, vol. 25, no. 8, pp. 40-48. (In Russ.).
5. Nesterova O.A. «Fast-fud» kak aktual'naya problema pitaniya sovremennogo studenta ["Fast food" as an actual problem of nutrition of a modern student]. *Nedelya molodezhnoy nauki – 2021: materialy Vserossiyskogo nauchnogo foruma s mezhdunarodnym uchastiem, posvyashchennogo meditsinskim rabotnikam, okazyvayushchim pomoshch' v bor'be s koronavirusnoy infektsiey [Week of Youth Science – 2021. Materials of the All-Russian Scientific Forum with International Participation, dedicated to medical workers assisting in the fight against coronavirus infection],* Tyumen, 2021, p. 70. (In Russ.).
6. Pigrov K.S., Sekatskiy A.K. *Sotsial'naya filosofiya tayny (metafizika ezotericheskogo): kurs lektsiy [Social philosophy of mystery (metaphysics of the esoteric): a course of lectures].* St. Petersburg, St. Petersburg Universitity Publ., 2010. 200 p. (In Russ.).
7. Sokhan I.V. «Kniga o vkusnoy i zdorovoy pishche»: gastronomicheskie obrazy stalinskoy epokhi ["The Book of Tasty and Healthy Food" gastronomic images of the Stalin era]. *Chelovek [Man]*, 2012, no. 6, pp. 139-153. (In Russ.).
8. Sokhan I.V. Gastronomicheskaya kul'tura globaliziruyushchegosya obshchestva – problemy i perspektivy [Gastronomic culture of a globalizing society – problems and prospects]. *Definitsii kul'tury [Definitions of culture].* Tomsk, 2011, iss. 9, pp. 110-123. (In Russ.).
9. Sokhan I.V. Evolyutsiya gastronomicheskoy kul'tury. Opyt filosofskogo analiza [The evolution of gastronomic culture. Experience of philosophical analysis]. *Filosofskie nauki [Philosophical sciences]*, 2012, no. 7, pp. 97-109. (In Russ.).
10. Temnova L.V., Tezina E.I. Kidalting kak sotsial'nyy fenomen [Kidalting as a social phenomenon]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development]*, 2018, no. 12 (130), pp. 30-34. (In Russ.).
11. Khriptovich V. A. Pokolenie infantil'nykh: obzor problem [Generation of infantiles: a review of the problem]. *Nauchnye trudy Respublikanskogo instituta vysshey shkoly [Scientific works of the Republican Institute of Higher Education].* Minsk, 2015, pp. 206-213. (In Russ.).
12. Yakovleva E.L. Kul'turnyy turizm kak faktor sokhraneniya natsional'nogo naslediya naroda (na primere Respubliki Tatarstan) [Cultural tourism as a factor in the preservation of the national heritage of the people (on the example of the Republic of Tatarstan)]. *Bol'shaya Evraziya: razvitie, bezopasnost', sotrudnichestvo: ezhegodnik [Greater Eurasia: development, security, cooperation. yearbook].* Moscow, 2022, pp. 1177-1179. (In Russ.).
13. Yakhno O.N. Kulinarnye knigi kak istochnik rekonstruktsii gastronomicheskoy kul'tury [Culinary books as a source of reconstruction of gastronomic culture]. *Ural'skiy istoricheskiy vestnik [Ural Historical Bulletin]*, 2019, no. 1 (62), pp. 113-120. (In Russ.).
14. *Ark of Taste.* (In Engl.). Available at: https://www.fondazioneslowfood.com/en/what-we-do/the-ark-of-taste (accessed 09.05.2022).
15. *Earth Markets*. (In Engl.). Available at: https://www.fondazioneslowfood.com/en/what-we-do/earth-markets (accessed 09.05.2022).
16. Levi-Strauss C. Histoire et ethnologie. *Revue de Metaphysique et de Morale*, 1949, vol 54, no. 3-4. (In Engl.).
17. Monteiro C.A, Moubarac J.C, Cannon G, Ng SW, Popkin B. Ultra-processed products are becoming dominant in the global food syste. *Obes Rev*, 2013, no. 8, pp. 14-21. (In Engl.).
18. *Slow Food Cooks' Alliance* (In Engl.). Available at: https://www.fondazioneslowfood.com/en/what-we-do/slow-food-chefs-alliance (accessed 09.05.2022).
19. *Slow Food Gardens in Africa* (In Engl.). Available at: https://www.fondazioneslowfood.com/en/what-we-do/10-000-gardens-in-africa-2 (accessed 09. 05.2022).
20. *Slow Food Presidia* (In Engl.). Available at: https://www.fondazioneslowfood.com/en/what-we-do/slow-food-presidia (accessed 09.05.2022).

УДК 316.74
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-98-105

ГАСТРОНОМИЧЕСКИЙ КОД КАК ФАКТОР МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Ермолаев Владимир Александрович, доктор технических наук, доцент, профессор кафедры биотехнологии и производства продуктов питания, Кузбасская государственная сельскохозяйственная академия (г. Кемерово, РФ). E-mail: ermolaevvla@rambler.ru

В статье автором рассматриваются основы гастрономии в качестве источника кода, который является фактором межкультурной коммуникации. Гастрономический код представляет собой систему знаков, которая усваивается индивидом и используется в течение жизни, корректируясь согласно обстоятельствам, возникающим у человека.

Следует отметить, что у представителей различных национальностей гастрономические коды различаются. Автором проведен анализ кодов, выявлены существенные различия.

В первую очередь отмечены отличия в национальной кухне французов, англичан и русских. Это обусловливает и различия в наборе повседневных продуктов, в их сочетаниях, предпочтениях.

Кроме того, обращается внимание на то, что у представителей французской и английской гастрономической культуры существуют определенные ритуалы в отношении времени приема пищи, а в русской гастрономической культуре – в отношении состава и смысловой наполненности акта приема пищи. На это, в частности, обращается внимание и французов, и англичан. Однако если у первых лидирующую позицию занимает изысканность и необычные сочетания продуктов, обилие приправ, усиливающих вкус, то у вторых наоборот – «это просто еда, и мы ее едим».

Как представляется, в русской гастрономической культуре существует объединение кодов и указанных иностранных культур и других, а также влияние менталитета. Это объясняет широту русского застолья, необычность вкусовых ощущений, смысловую составляющую, наличие ритуальной атрибутики, поведение за столом, обсуждаемые темы во время приема пищи и т. д.

Таким образом, коммуницируя с представителями других культур (это касается как русской, так и другой гастрономии), представители воспринимают гастрономический код другой культуры с позиции своих знаний и культуры, к которой они принадлежат. Поскольку люди склонны, в той или иной степени, к новациям, можно предположить, что некоторые особенности гастрономической культуры разных национальностей могут взаимопроникать друг в друга, образуя новый социальный опыт.

Ключевые слова: гастрономический код, межкультурная коммуникация, гастрономическая культура.

THE GASTRONOMIC CODE AS A FACTOR OF INTERCULTURAL COMMUNICATION

Ermolaev Vladimir Aleksandrovich, Dr of Technical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Biotechnology and Food Production, Kuzbass State Agricultural Academy (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ermolaevvla@rambler.ru

In the article, the author examines the basics of gastronomy as a source of code, which is a factor of intercultural communication. The gastronomic code is a system of signs that is assimilated by an individual and used throughout life, being adjusted according to the circumstances that arise in a person.

It should be noted that representatives of different nationalities have different gastronomic codes. The author has analyzed the codes, and identified significant differences.

First of all, the differences in the national cuisine of the French, English and Russians were noted. This also causes differences in the set of everyday products, in their combinations, preferences.

In addition, attention is drawn to the fact that representatives of French and English gastronomic cultures have certain rituals regarding the time of eating, and in Russian gastronomic culture regarding the composition and semantic content of the act of eating. This, in particular, draws the attention of both, the French and the British. However, if the former have a leading position in sophistication and unusual combinations of products, an abundance of seasonings that enhance the taste, then the latter have the opposite *it's just food and we eat it*.

It seems that in the Russian gastronomic culture there is a combination of codes of both these foreign cultures and others, as well as the influence of mentality. This explains the breadth of the Russian feast, the unusual taste sensations, the semantic component, the presence of ritual attributes, behavior at the table, the topics discussed during meals, etc.

Thus, communicating with representatives of other cultures (this applies to both, Russian and other gastronomy), representatives perceive the gastronomic code of another culture from the position of their knowledge and the culture to which they belong. Since people are inclined, to one degree or another, to innovations, it can be assumed that some features of the gastronomic culture of different nationalities can interpenetrate each other, forming a new social experience.

Keywords: gastronomic code, intercultural communication, gastronomic culture.

Введение

Прежде чем говорить о межкультурной коммуникации и гастрономическом коде как таковых, следует обратиться к понятийно-смысловому аппарату области исследования. Так, рассматривая такое понятие, как глюттоническая коммуникация, видим, что оно подразумевает под собой все операции и действия, связанные с потреблением пищи. Носителем глюттонической функции в ее лингвосемиотическом аспекте, таким образом, становится информационный дискурс в его массовом виде. При этом, обеспечивая транспортировку гастрономической культуры, глюттонический дискурс является средством переработки информации, заключающейся в гастрономической культуре, и передачи ее, в частности, в иноязычное общество.

Из изложенного можно заключить, что задачами глюттонического дискурса непосредственно с гастрономической точки зрения являются и влияние на потребителя при выборе им пищевого поведения и, как следствие, предпочтений, и процесс формирования этих предпочтений [13].

Таким образом, можно сделать вывод, что гастрономический дискурс является типом коммуникации смешанного вида, который проявляется на повседневном уровне и проявляет институциональные свойства.

Говоря о гастрономическом дискурсе и иноязычной коммуникации, необходимо отметить, что в совокупности эти понятия образуют собой глюттонический иноязычный дискурс, отражающий особенности и характеристики конкретной языковой семьи и национальности. В качестве носителя такого дискурса можно представить тексты кулинарных рецептов, которые могут отражать социально-гендерные характеристики, выраженные при помощи профессиональной знаковой системы – терминов и оборотов, имеющих непосредственно гастрономическое значение [8]. В качестве яркого представителя текста рецепта можно рассматривать поваренную книгу, которая не только является сборником кулинарных рецептов, но и может стать культурно-историческим ценным документом, хранящим в себе динамику языковых изменений, относящихся к гастрономической культуре [4; 11].

Таким образом, поскольку пища сама по себе имеет знаковую (семиотическую) сущность [14, с. 76], полагаем, что природа гастрономического дискурса представлена знаковыми системами, а значит, связана с языковыми кодами, поэтому в этом ключе пищу можно считать культурным кодом. На это же указывает М. Дворак, говоря о том, что пищевые знаки и коды напрямую связаны с этнокультурным началом дискурса [18], с ней соглашается итальянская исследовательница С. Стано [20], а также Л. Цивителло [17]. Кроме того, теория о подобной взаимосвязи легла в основу труда Encyclopedia of Food and Culture [19].

Следовательно, подходя к сущности исследования, можно определить, что существует гастрономический код, который обусловливает глюттоническую коммуникацию и связан с этнокультурными особенностями социума, то есть способствует межкультурной коммуникации.

Результаты исследований

Глюттоническая коммуникация осуществляется в обществе в связи с культурными особенностями общества и на различных уровнях. Как правило, коды, использующиеся при коммуникации, имеют под собой основу, представляющую собой стереотипные восприятия действительности. Поэтому способы коммуникации, составляющие базу социокультурной, политической и иных сфер общественной жизни, определяют сущность гастрономии.

В процессе коммуникации осуществляется кодирование и декодирование информации, которую несет ее обладатель и передает получателю. Конвертируя получаемый код, коммуникант преобразовывает его в соответствии со своими внутренними и внешними стереотипными представлениями – кодами, заложенными в вербальной и невербальной формах [2]. При этом единым общим кодом общения являются, как полагает В. А. Кесовиди, культура и язык [7, с. 62].

Таким образом, коммуникация является совокупностью знаков и символов, что определяет, в свою очередь, понятие лингвокультурного кода. По словам В. М. Савицкого, подобный код представляет собой знаковую систему, интегрированную с национальными культурными особенностями, выразившуюся в естественно-языковом виде [14, с. 126]. При этом такой код человеком усваивается с рождения и используется на протяжении жизни, но может видоизменяться в связи с различными обстоятельствами.

В качестве совокупности культурных кодов, относящихся к универсальным знаковым системам, которым подчиняется человек, относят гастрономию. Как указывает М. С. Никишкова [10], начиная коммуникацию, люди при помощи определенной последовательности знаков воплощают свои пищевые потребности в гастрономические образы. Указанные последовательности напрямую связываются М. С. Никишковой с национальной культурой и языком, и, в свою очередь, являются лингвокультурным гастрономическим кодом.

А. П. Седых и Н. В. Седых в своем исследовании говорят о гастрономической коммуникации между нациями как о диалоге культур. В этом смысле авторы предполагают, что у каждой культуры существует свой код, посредством которого происходит гастрономическое общение [15], то есть, как представляется, они говорят как раз о лингвокультурном гастрономическом коде. Лишь в границах этой культуры он уместен и значим. Именно в этом состоит воспитание будущего поколения в определенной культуре с точки зрения семиотики, поскольку исторически сформированные и диссеминированные гастрономические номинации в качестве общественной памяти осваиваются человеком, идентифицирующим себя с какой-либо культурой [4]. Это обусловлено тем, что личность осознает себя, среди всего прочего, сквозь призму гастрономического дискурса, в котором в качестве активного участника выступает знаковая система соответствующего национального языка [9, с. 116].

Структурные составляющие гастрономической культуры необходимо характеризовать с позиции их наполненности соответствующей коммуникативной информацией. Как уже было отмечено, каждая национальная группа в пределах, как правило, одной страны (например, французы, проживающие постоянно во Франции, англичане в Англии и т. д., поскольку представитель национальности, постоянно проживающий вне своей группы, может утрачивать признаки «своей» гастрономической культуры и идентифицировать себя с иной культурой) имеет свой гастрономический код [12], что, как правило, обусловливает и иные отличия – способы, место и время принятия пищи и т. д.

Что касается французов, то они всегда с особой деликатностью относились к пище. В перечень нематериальных культурных ценностей всего человечества была занесена ЮНЕСКО современная французская кухня [6]. Здесь отражается все многообразие вкусов этой кухни, а также хорошо продуманные сочетания различных продуктов.

Молочные продукты в этой кухне почти не используются, но очень распространены блюда

из разных видов овощей. В меню французской кухни очень почетное место занимают блюда из рыбы и морепродукты. Наличие большого количества разных соусов (до нескольких сотен) – это основная специфическая особенность французской кухни.

Французские блюда различаются между собой исходя из того, в каком регионе Франции они были приготовлены. Многие кулинарные блюда получили свое название в честь конкретной территории, где они были придуманы (сосиски и бобы в горшочке Тулузы, томаты по-провансальски, окорок Байонны, паштет Перигора и др.).

Бургундия во все времена славилась блюдами из говядины и трюфелей, редкими сортами сыра, а также коллекционным вином. Гастрономия была отнесена в этом историческом районе Франции к категории искусства. Что же касается самого процесса употребления еды, то он для населения этой страны непосредственно сопряжен с национальной самоидентификацией.

Безусловно, можно вести речь также и об иных государствах мира. Тем не менее для сугубо французской гастрономии типичны следующие специфические свойства: особый стиль сервировки стола, обязательный альянс трапезы с алкогольными напитками, типичные особенности самого застолья [3].

Однако в коллективном сознании основной части граждан РФ сложились некоторые отрицательные представления об отдельных блюдах французской кухни. Для того чтобы обозначить различия, которые имеются в гастрономическом коде населения Франции и России, можно привести только названия отдельных блюд, которые могут негативно восприниматься россиянами: лягушачьи лапки, морской еж, сыр с плесенью, тартар из сырой говядины, артишок, корсиканский сыр с червяками.

С позиции французов русская кухня, а также сам по себе процесс употребления еды тоже имеют некоторые характерные черты. О русском гастрономическом коде французы говорят следующее: «Во Франции процесс употребления пищи происходит в одно и то же время, в Российской Федерации же пищу употребляют тогда, когда захотят. Утром французы всегда едят что-то сладкое и легкое, блины, варенье, круассаны и вообще не употребляют в пищу мясо. Блинчики у французов очень сладкие и тонкие, в России же они очень толстые и жирные. Блины употребляют в пищу со всем, с чем только можно – как основное блюдо, как закуску, как десерт. К окрошке и борщу французы относятся специфически. Борщ французы называют иногда горячим салатом. Пельмени с варениками французы воспринимают достаточно хорошо. <...> Забавно наблюдать за тем, как россияне пьют водку. Обычно русские выпивают ее залпом (cut sec), после чего сразу же морщатся. Делать это, казалось бы, им неприятно. Однако после выпитого у них сразу же повышается настроение, и они становятся более разговорчивыми. Русские пьют дорогой алкоголь (виски и коньяк), как водку, иначе говоря, залпом и сильно морщась. У французов же так пить алкогольные напитки не принято, к тому же – залпом и к тому же виски либо коньяк. Виски у нас используется, как правило, в качестве аперитива, а что касается коньяка, то его пьют не торопясь, обычно после выпитого кофе, <...>, русские после выпитого начинают употреблять пищу, а французы – запивают пищу алкогольными напитками. Причем русский глагол “закусывать” относительно алкоголя соответствует, по всей видимости, смыслу французской фразы: faire passer legout (что переводится, как пропустить вкус, то есть заесть что-то неприятное и горькое на вкус). Кроме того, интересно наблюдать за русскими, которые нюхают хлебобулочные изделия и хрустят солеными корнишонами» [16].

Из кулинарного аспекта английской гастрономической культуры становится видимым ее отличие от других культур. Так, например, для английской национальной кухни типично, прежде всего, четкое соблюдение времени употребления еды: завтрак происходит с 7 до 8, ланч – в период с 13 до 14 часов, чаепитие начинается в 17 часов вечера, ужин – в 19 часов вечера.

Изысканной традиционная английская кухня, конечно же, не является. Все блюда английской кухни являются незатейливыми и достаточно простыми. В этой стране не принято, чтобы еда доставляла человеку какое-то эстетическое наслаждение. Пища необходима только для утоления голода.

Как известно, Великобритания разграничена на регионы, в каждом из которых есть собствен-

ное традиционное блюдо. Стоит сказать о том, что национальная кухня этой страны тоже была подвержена внешнему влиянию, и, прежде всего, за счет влияния индийской культуры. К примеру, в Шотландии на завтрак всегда употребляют в пищу овсяную кашу. Ягненок под мятным соусом является основным блюдом Уэльса. В Англии наибольшую популярность имеет стейк. Северная Ирландия известна всем блюдами из рыбы.

В Англии основные блюда тоже приготавливаются из разных сортов рыбы и мяса. Заметим, что основные блюда принято употреблять в пищу с разными соусами. Англичане едят картофель и овощи в качестве гарнира. Супы в этой стране не любят, англичане предпочитают бульон либо суп-пюре.

Достаточно осторожно в Англии относятся и к приправам, они подаются отдельно или используются лишь после приготовления блюда.

Основной напиток данной страны – это чай, к нему относятся англичане с очень большим уважением. Ликер, джин, виски, пиво – самые популярные в Англии алкогольные напитки.

Традиционная английская кухня насчитывает множество разных сэндвичей (это два кусочка хлеба с определенной начинкой, находящейся между ними). В меню любого паба либо кафе можно увидеть известные во всем мире fish and chips [5].

Пудинг – это основное блюдо среди десертов. Готовят это блюдо абсолютно на все праздники.

Англичане, в первую очередь, говорят о том, что, что «Россия – это масштаб. У россиян довольно интересный и широкий взгляд на мир, не такой, как у англичан».

О русском гастрономическом коде англичане говорят следующее: «…холодец – довольно невнятное на вкус блюдо, непонятная текстура. Желе – это обычно не то, что мы, англичане, едим с мясом, ну, кроме свиного пирога. <...> Бутерброды с красной икрой – вкусные, мне нравится эта скользкая структура, а баклажанная икра похожа по вкусу на пасту из томатов и рыбы. На мой английский вкус хлеб в бутербродах слишком пышный, мне привычнее есть что-то тонкое и хрустящее с этим. <...> В Англии есть маринованные огурцы тоже и маринованные лук и яйца. Маринованные патиссоны – очень вкусно, не очень много уксуса, не как в маринованном английском луке, вкуснее, чем маринованные огурчики в Англии. Маринованные помидоры, – это тоже очень вкусно. <...> То, что русские пьют водку и закусывают маринованными овощами, – это уникально! Но для нас это выглядит как ритуал. У нас в Англии такого нет, кроме, конечно, ритуала английского чая. Или, например, Sunday Roast – ну здесь у каждого своя тарелка еды, и ты ешь эту еду. Нет такого, что подают вот это, и вот то… Это похоже на церемонию, и я думаю, что больше идей здесь кроется в этих блюдах. А Sunday Roast – просто большая тарелка еды, это не наполнено никаким смыслом. Англичанин никогда не спросит: “Откуда эта говядина?” или “Откуда эта чудесная брюссельская капуста?” В этом отличие иностранного подхода. У нас, англичан, такого нет, еду мы просто едим. <...> Зефир – необычное на английский вкус, не мягкое и не хрустящее, ни то ни се... Просто привыкаешь к определенному (*прим. авт. – Имеются в виду маршмеллоу и меренги*), а тут… Оно какое-то резиновое. (Пробуют сушки) Хрустящие! А их обычно подают вместе? (*прим. авт. – Зефир и сушки*) – Нет, их не подают вместе, чтобы подчеркнуть вкус. <...> Вы в России едите все, что мы сейчас съели, за один прием пищи? <...> Мне очень понравились суп и икра, а бисквит (*прим. авт. – Черный хлеб*) я бы не стал есть снова» [1].

Таким образом, как видим, английский гастрономический код, как и следовало ожидать, отличается от русского и французского. При этом, как отмечают англичане, еда, безусловно, не похожа, но главные отличия состоят в сочетании продуктов. Так, в английской традиционной культуре мясо не едят с желе, а с икрой предпочитают хрустящие хлебцы. При этом обращает на себя внимание тот факт, что англичане говорят о смысле повседневной русской еды, тогда как в английской культуре этого нет – «просто ешь еду, и все». Довольно часто в Англии подают что-то, чтобы подчеркнуть вкус основного блюда (поэтому появился вопрос о сушках и зефире). Ну и, безусловно, англичан поражает размах и масштаб не только территории, но и русской души и пищевых привычек, встроенных логично в гастрономическую культуру русского народа.

Таким образом, русская национальная кухня (и гастрономическая культура) является самой колоритной во всем мире.

Русская кухня, будучи многонациональной культурой, содержит рецепты разных народов, чем и обусловливается большое разнообразие российских блюд. Пироги – это основное блюдо нашей кухни. Можно назвать несколько сотен разных видов пирогов. Почти все известные продукты используются при приготовлении пирогов в качестве начинки. Ни одна другая национальная кухня не может похвастаться таким большим разнообразием.

Супы, разнообразие которых поражает воображение, занимают в русской национальной кухне главное место. Основой для этих блюд являются грибные, овощные, рыбные и мясные отвары; рассол, квас, молоко. Особенно популярны следующие супы: борщ, щи, рассольник, солянка. Ни один россиянин не может, казалось бы, представить свою жизнь без супов.

Рыбу и мясо, приготовленные разными способами, тоже едят в качестве основных блюд. На гарнир подают обычно разные виды круп, картофель, макароны.

Среди напитков большим успехом издревле пользуется квас. Кроме того, большим успехом пользуются компоты, которые готовятся из различных ягод и фруктов. Варенье также является важной особенностью нашей кухни. Оно тоже варится из разных фруктов и ягод и даже из овощей и шишек (англичанам в представленной транскрибации предлагали варенье из шишек, которое им показалось на вкус «как лес»).

Таким образом, гастрономические коды представленных наций начали формироваться за несколько веков до настоящего времени, что и обусловило такое их разнообразие. Для каждой культуры характерен тот или иной набор продуктов, которые употребляются людьми ежедневно (пища повседневности), а также традиции, связанные с потреблением этой пищи, и продуктовые сочетания. Например, в России – это классическое «первое, второе и компот», маринованные овощи, в Англии – чай с молоком, хлебцы или крекер с икрой, сыром, воскресные обеды – жареное мясо и картофель, вареные или пареные овощи, во Франции – легкие завтраки, небольшие порции, необычные вкусовые сочетания.

Заключение

Подводя итог, необходимо отметить, что гастрономический код в качестве основы межкультурной коммуникации представляет собой особую систему, связанную с пищей. Каждый человек, принадлежащий к той или иной национальности и стране, получает и принимает этот код с самого рождения.

Общение на гастрономическом уровне представителей различных культур позволяет гастрономическому коду как знаковой системе обусловливать поведение людей.

Полагаем, что сохранение традиционной гастрономической культуры и постоянная межкультурная коммуникация представителей между собой на повседневном уровне позволят не только индивидам лучше понимать особенности гастрономии той или иной национальности, но и перенимать лучший опыт (безусловно, на уровне подсознания). Это позволит формироваться гастрономической культуре в традиционном ее понимании и передаваться уже в измененном виде (с учетом накопленного опыта и корректировок) будущим поколениям.

Литература

1. Англичане пробуют русскую еду [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=zOZDMFwwJUc (дата обращения: 15.05.2022).
2. Астафурова Т. Н., Олянич А. В. Лингвосемиотика глюттонических стереотипов: суеверия, предрассудки и предубеждения в этнических пищевых предпочтениях // Общество и человек: теоретический и научно-практический журнал по гуманитарным наукам. – 2014. – № 1 (7). – С. 23–39.
3. Бабаева Е. В. Параметры дискурса и сопоставление культур // Антропологическая лингвистика. – Волгоград: Колледж, 2006. – Вып. 5. – С. 3–7.
4. Буркова П. П. Кулинарный рецепт как особый тип текста (на материале русского и немецкого языков): автореф. дис. … канд. филол. наук. – Ставрополь, 2004. – 21 с.
5. Великобритания: лингвострановедческий словарь: Литература. Театр. Кино. Музыка. Танец. Балет. Живопись. Скульптура. Архитектура. Дизайн. СМИ / сост. Г. Д. Томахин. – М.: АСТ: Астрель, 2001. – 336 с.

6. Гоник Т. Французскую кухню признали достоянием человечества [Электронный ресурс]. – URL: https://www.bbc.com/russian/life/2010/11/101117_french_cuisine_unesco_world_heritage (дата обращения: 15.05.2022).
7. Кесовиди В. А. Вербализация портретной живописи в тексте с позиций кодирования информации в художественной коммуникации: дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2014. – 186 с.
8. Лабунец Н. В., Эртнер Е. Н. Национально-гастрономические ценности в межкультурной коммуникации: лингвострановедческий подход // XVII Виноградовские чтения: сб. науч. тр. Междунар. науч.-практ. конф. – Екатеринбург, 2021. – С. 292–296.
9. Леонтович О. А. Введение в межкультурную коммуникацию. – М.: Гнозис, 2007. – 368 с.
10. Никишкова М. С. Лингвокультурный гастрономический код в англоязычной потребностной коммуникации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 12 (42), ч. 2. – С. 124–133.
11. Олянич А. В., Никишкова М. С. Дискурсивная актуализация этнолингвокультурного кода в англоязычной глюттонии // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2: Языкознание. – 2014. – № 4 (23). – С. 70–83.
12. Рассыпнова А. К. Межкультурная коммуникация как фактор развития гастрономического туризма. Взгляд на мир сквозь призму еды // Языковые и культурные реалии современного мира: сб. мат-лов VI Всерос. науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых. – Пенза, 2021. – С. 71–76.
13. Рябинина А. Э. Способы конструирования идентичности и репрезентации кулинарных практик в процессе интернет-коммуникации посредством гастрономического дискурса (на примере кулинарных блогов в социальной сети INSTAGRAM) // МНСК-2019. Социология: мат-лы 57-й Междунар. студ. конф. – 2019. – С. 33–34.
14. Савицкий В. М. Порождение речи: дискурсивный подход. – Самара: ПГСГА, 2013. – 226 с.
15. Седых А. П., Седых Н. В. Гастрономическая коммуникация как диалог культур: русские и французы // Диалоги без границ: язык, культура, карьера: сб. мат-лов Междунар. науч.-практ. конф., Белгород, 10–11 нояб. 2016 года / М-во образования и науки РФ, НИУ БелГУ; под ред. А. П. Седых. – Белгород, 2017. – С. 116–123.
16. Французы о русской кухне и загадочной душе [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=ZbBxe1J6bJU (дата обращения: 15.05.2022).
17. Civitello L. Cuisine and Culture: a History of Food and People. – Hoboken: John Wiley & Sons, 2008. – 170 p.
18. Dvorak M. The Ethno-Semiotics of Food: A.M. Klein's 'Second Scroll' as Recipe for Multiculturalism // Mosaic. – 1996. – Vol. 29, iss. 3. – P. 15–20.
19. Encyclopedia of Food and Culture / ed. by H.K. Solomon. – N. Y.: Thompson, Gale, 2003. – 970 p.
20. Stano S. Eating the Other: A Semiotic Approach to the Translation of the Culinary Code. – Torino: Universitari Libra, 2014. – 230 p.

References

1. *Anglichane probuyut russkuyu edu [The British are trying Russian food]*. (In Russ.). Available at: https://www.youtube.com/wat·sh?v=zOZDMFwwJUc (accessed 15.05.2022).
2. Astafurova T.N., Olyanich A.V. Lingvosemiotika glyuttonicheskikh stereotipov: sueveriya, predrassudki i predubezhdeniya v etnicheskikh pishchevykh predpochteniyakh [Linguistic semiotics of glutonic stereotypes: superstitions, prejudices and prejudices in food preferences]. *Obshchestvo i chelovek: teoreticheskiy i nauchno-prakticheskiy zhurnal po gumanitarnym naukam [Society and people: theoretical and scientific-practical journal in the humanities]*, 2014, no. 1 (7), pp. 23-39. (In Russ.).
3. Babaeva E.V. Parametry diskursa i sopostavlenie kul'tur [Discourse parameters and selective cultures]. *Antropologicheskaya lingvistika [Anthropological Linguistics]*. Volgograd, Kolledzh Publ., 2006, iss. 5, pp. 3-7. (In Russ.).
4. Burkova P.P. *Kulinarnyy retsept kak osobyy tip teksta (na materiale russkogo i nemetskogo yazykov): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk [A Culinary Recipe as a Special Type of Text (on the Material of Russian and German Languages). Author's abstract of the diss. PhD in Philology]*. Stavropol, 2004. 21 p. (In Russ.).
5. *Velikobritaniya: lingvostranovedcheskiy slovar': Literatura. Teatr. Kino. Muzyka. Tanets. Balet. Zhivopis'. Skul'ptura. Arkhitektura. Dizayn. SMI [Great Britain: linguistic and cultural dictionary: Literature. Theatre. Movie. Music. Dance. Ballet. Painting. Sculpture. Architecture. Design. Media]*. Comp. G.D. Tomakhin. Moscow, AST, Astrel Publ., 2001. 336 p. (In Russ.).
6. Gonik T. *Frantsuzskuyu kukhnyu priznali dostoyaniem chelovechestva [French cuisine was recognized as the heritage of mankind]*. (In Russ.). Available at: https://www.bbc.com/russian/life/2010/11/101117_french_cuisine_unesco_world_heritage (accessed 15.05.2022).

7. Kesovidi V.A. *Verbalizatsiya portretnoy zhivopisi v tekste s pozitsiy kodirovaniya informatsii v khudozhestvennoy kommunikatsii: dis. ... kand. filol. nauk [Verbalization of portraiture in the text from the standpoint of information coding in artistic communication. Diss. PhD in Philology]*. Krasnodar, 2014. 186 p. (In Russ.).
8. Labunets N.V., Ertner E.N. Natsional'no-gastronomicheskie tsennosti v mezhkul'turnoy kommunikatsii: lingvostranovedcheskiy podkhod [National-gastronomic values in intercultural communication: linguistic and cultural approach]. *XVII Vinogradovskie chteniya: sbornik nauchnykh trudov Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [XVII Vinogradov Readings. Collection of scientific papers of the International Scientific and Practical Conference]*. Ekaterinburg, 2021, pp. 292-296. (In Russ.).
9. Leontovich O.A. *Vvedenie v mezhkul'turnuyu kommunikatsiyu [Introduction to intercultural communication]*. Moscow, Gnozis Publ., 2007. 368 p. (In Russ.).
10. Nikishkova M.S. Lingvokul'turnyy gastronomicheskiy kod v angloyazychnoy potrebnostnoy kommunikatsii [Linguistic and cultural gastronomic code in English communication of need]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki [Philological Sciences. Questions of theory and practice]*, 2014, no. 12 (42), part 2, pp. 124-133. (In Russ.).
11. Olyanich A.V., Nikishkova M.S. Diskursivnaya aktualizatsiya etnolingvokul'turnogo koda v angloyazychnoy glyuttonii [Discursive actualization of the ethno-linguo-cultural code in the English-speaking gluttonia]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Yazykoznanie [Bulletin of the Volgograd State University. Series 2: Linguistics]*, 2014, no. 4 (23), pp. 70-83. (In Russ.).
12. Rassypnova A.K. Mezhkul'turnaya kommunikatsiya kak faktor razvitiya gastronomicheskogo turizma. Vzglyad na mir skvoz' prizmu edy [Intercultural communication as a factor in the development of gastronomic tourism. A look at the world through the prism of food]. *Yazykovye i kul'turnye realii sovremennogo mira: sbornik materialov VI Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii studentov, aspirantov i molodykh uchenykh [Linguistic and cultural realities of the modern world. Collection of materials of the VI All-Russian scientific-practical conference of students, graduate students and young scientists]*. Penza, 2021, pp. 71-76. (In Russ.).
13. Ryabinina A.E. Sposoby konstruirovaniya identichnosti i reprezentatsii kulinarnykh praktik v protsesse internet-kommunikatsii posredstvom gastronomicheskogo diskursa (na primere kulinarnykh blogov v sotsial'noy seti INSTAGRAM) [Ways of constructing identity and representation of culinary practices in the process of Internet communication through gastronomic discourse (on the example of culinary blogs on the INSTAGRAM social network)]. *MNSK-2019. Sotsiologiya: materialy 57-y Mezhdunarodnoy studencheskoy konferentsii [MHCK-2019. Sociology. Materials of the 57th International Student Conference]*, 2019, pp. 33-34. (In Russ.).
14. Savitskiy V.M. *Porozhdenie rechi: diskursivnyy podkhod [Generation of speech. A discursive approach]*. Samara, PGSGA Publ., 2013. 226 p. (In Russ.).
15. Sedykh A.P., Sedykh, N.V. Gastronomicheskaya kommunikatsiya kak dialog kul'tur: russkie i frantsuzy [Gastronomic communication as a dialogue of cultures: Russians and French]. *Dialogi bez granits: yazyk, kul'tura, kar'era: sb. materialov Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., Belgorod, 10-11 noyab. 2016 goda. M-vo obrazovaniya i nauki RF, NIU BelGU [Dialogues without borders: language, culture, career. Coll. materials of the International Scientific-practical Conf., Belgorod, November 10-11. 2016. Ministry of Education and Science of the Russian Federation, NRU BelSU]*. Ed. A.P. Sedykh. Belgorod, 2017, pp. 116-123. (In Russ.).
16. *Frantsuzy o russkoy kukhne i zagadochnoy dushe [The French about Russian cuisine and the mysterious soul]*. (In Russ.). Available at: https://www.voutube.com/wat·sh?v=ZbBxe1J6bJU (accessed 15.05.2022).
17. Civitello L. *Cuisine and Culture: a History of Food and People.* Hoboken, John Wiley & Sons Publ., 2008. 170 p. (In Eng.).
18. Dvorak M. The Ethno-Semiotics of Food: A.M. Klein's 'Second Scroll' as Recipe for Multiculturalism. *Mosaic*, 1996, vol. 29, iss. 3, pp. 15-20. (In Eng.).
19. *Encyclopedia of Food and Culture.* Ed. by H.K. Solomon. New-York, Thompson, Gale Publ., 2003. 970 p. (In Eng.).
20. Stano S. *Eating the Other: A Semiotic Approach to the Translation of the Culinary Code*. Torino, Universitari Libra Publ., 2014. 230 p. (In Eng.).

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
ART HISTORY

УДК 781.631
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-106-113

О ФОРМАХ БЫТОВАНИЯ МАРША

Петропавловский Андрей Владимирович, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры гуманитарных и социальных наук, Саратовский военный ордена Жукова Краснознаменный институт войск национальной гвардии Российской Федерации (г. Саратов, РФ). E-mail: sspkfom@mail.ru

Проскуров Артем Константинович, кандидат педагогических наук, начальник военного оркестра – военный дирижер войсковой части 3424 Приволжского округа войск национальной гвардии Российской Федерации (г. Дзержинск, РФ). E-mail: artem_proskurov@mail.ru

Проблема форм бытования марша является одной из ключевых для проведения всестороннего анализа, а также формирования полноценного теоретического взгляда на марш с точки зрения теории жанров. Кроме этого, особую значимость рассматриваемой в статье проблеме придает отсутствие специализированных исследований, целью которых является изучение форм бытования марша. Известные нам на сегодняшний день работы затрагивают обозначенную проблематику лишь поверхностно, в каком-либо одном исследовательском ракурсе. В этой связи целью настоящей статьи является выявление основных форм бытования марша и их особенностей. В качестве материала исследования использованы труды ряда ученых, в которых рассматривается проблема взаимодействия марша с другими жанрами. Кроме этого, проанализированы музыкальные произведения, принадлежащие перу отечественных и зарубежных композиторов, в которых марш присутствует в различных вариантах бытования. В результате проведенного исследования были выявлены четыре формы бытования марша, а именно: марш в виде самостоятельного произведения, марш как часть или как фрагмент произведения какого-либо иного жанра, а также марш как основа жанровой трансформации. Помимо этого, каждая из выявленных форм бытования марша охарактеризована с точки зрения соответствия воплощения марша жанровой традиции.

Ключевые слова: жанр, марш, форма бытования марша, жанровый признак, жанровое воплощение.

ABOUT THE FORMS OF EXISTENCE OF THE MARCH

Petropavlovskiy Andrey Vladimirovich, PhD in History of Arts, Instructor of Department of Humanities and Social Sciences, Saratov Military Order of Zhukov Red Banner Institute of the National Guard Troops of the Russian Federation (Saratov, Russian Federation). E-mail: sspkfom@mail.ru

Proskurov Artyom Konstantinovich, PhD in of Pedagogical Sciences, Head of the Military Band, Military Conductor of Military Unit 3424 of the Volga District of the National Guard Troops of the Russian Federation (Dzerzhinsk, Russian Federation). E-mail: artem_proskurov@mail.ru

The problem of the existence of forms is one of the key ones in the course of a comprehensive analysis, as well as the formation of a comprehensive theoretical view of the march from the point of view of the genre theory. Of particular importance to the problem considered in the article is the lack of specialized research, the purpose of which is an in-depth, fundamental study of the forms of existence of the march. The works of domestic and foreign music researchers known to us today present the problems superficially, touching only one research point of view. The article is aimed at identifying and theoretical substantiation, as well as a detailed

examination and systematization of the forms of existence of the march that exist today. As a research material, the works of various musicologists were used. In the analyzed works, the author characterizes the variety of forms of existence of the march genre. A number of musical works by domestic and foreign composers are considered, where the march is presented in different versions of existence. As a result of the study, four main forms of existence of the march genre were identified. Among them are the march as an independent work, the march as part of another genre work, the march as a fragment of another genre work, the march as the basis of genre transformation or *marching*. Each of the identified forms of the existence of the march was characterized by the compatibility of the embodiment of the march with the genre tradition.

Keywords: genre, march, form of existence of the march, genre feature, genre embodiment.

В контексте развития современного музыкального искусства на протяжении без малого трех с половиной веков, с начала XVIII века и до наших дней, значимость такого музыкального жанра, как марш, является бесспорной.

Безусловно, история марша не ограничивается упомянутыми хронологическими рамками и уходит в глубокую древность, где он формировался как жанр примерно с XVIII до VIII века до н. э. на территории сразу нескольких цивилизаций, а именно: Древнего Египта, Ассирии, Вавилона, Персии, Индии, а позднее Древней Греции и Рима. Принято считать, что появление марша было связано с потребностью государства в защите от внешнего врага посредством армии. Эффективность применения войск зависела от слаженного управления во время сражения, координирования их действий путем обеспечения синхронного передвижения на поле боя, а также подачи сигналов боевого управления. Для выполнения упомянутых задач наиболее подходящим средством явилась маршеобразная музыка, предположительно представлявшая собой сочетание звучания ударных и духовых инструментов. Тем самым мы можем констатировать, что зарождение марша и большая часть времени его существования как самостоятельного жанра связаны с реализацией прикладных функций. Ведущую роль в этот период марш помимо армейской среды играл также в быту.

Обретение маршем значимости в контексте всего музыкального искусства связано с постепенным выходом за рамки прикладного жанра и становлением его как жанра академической музыки. Данный процесс был обусловлен началом активного взаимодействия марша с целым рядом как первичных, так и вторичных жанров, в результате чего сформировались прочные межжанровые связи. В свою очередь наличие упомянутых связей проявилось в их взаимовлиянии, а также проникновении марша в эти жанры. Благодаря этому произошло не только расширение выразительных средств, применяемых для воплощения марша, и пополнение ключевых черт в рамках жанровых признаков, но и появление новых форм его бытования, не связанных с существованием марша исключительно как самостоятельного произведения.

В музыковедении исследованию марша посвящено достаточно большое количество трудов, рассматривающих его с самых различных ракурсов. Учитывая проблематику настоящей статьи, особо стоит отметить работы по истории и теории жанра. Так, в историческом разрезе, в контексте его жанрового разнообразия марш рассматривался в исследованиях Л. Л. Магазинер [5], В. И. Тутунова [12], В. Н. Грачева [2] и др. Среди трудов, посвященных анализу истории развития марша, особо стоит отметить исследования М. Д. Чертока [17], А. В. Наумова [7] и О. А. Никольской [8]. С точки зрения теории музыкальных жанров в целом марш рассматривается такими отечественными музыковедами, как Т. В. Попова [9], Е. В. Назайкинский [6] и А. Н. Сохор [10]. Непосредственно маршу, а также анализу его жанровых признаков посвящены труды В. А. Цуккермана [16], З. И. Городецкой и Л. Л. Магазинер [1] и В. И. Тутунова [13].

Однако исследования, раскрывающие проблему форм бытования марша и посвященные их комплексному изучению, на сегодняшний день нам не известны, что, безусловно, подтверждает актуальность темы данной работы. Действительно, формирование полноценного теоретического взгляда на марш невозможно без детального рассмотрения проблемы форм его бытования. В этой связи целью настоящей статьи является исследование основных форм бытования марша и их осо-

бенностей. Для достижения поставленной цели будут решены следующие задачи: во-первых, дано определение термину «форма бытования» жанра; во-вторых, выявлены исторические предпосылки начала процесса жанрового взаимодействия марша с другими музыкальными жанрами; в-третьих, рассмотрен ряд исследований, посвященных проблеме жанрового взаимодействия; в-четвертых, обобщен анализ музыкальных произведений, в которых марш представлен в различных формах бытования.

Прежде чем приступить к достижению цели исследования, стоит дать определение термину «форма бытования» жанра. Итак, *под формой бытования* какого-либо жанра мы будем понимать вариант его художественного бытия, возникающий, как правило, при систематическом взаимодействии этого жанра с другими. Суть подобного взаимодействия, давшего импульс к появлению новых форм бытования марша, заключается во взаимопроникновении произведений различных жанров.

Принято считать, что начало процесса взаимодействия марша с другими жанрами в европейском музыкальном искусстве приходится на конец XVII века. В это время творческий интерес к маршу стали проявлять крупные европейские композиторы, стремившиеся использовать его в концертной и сценической музыке. По свидетельству Х. М. Хаханяна, появление первых композиторских маршей, не связанных с военной практикой, относится к концу XVII века. В клавирных сборниках Г. Перселла и Ф. Куперена мы встречаем марши, уже не имеющие прикладного назначения. Ж-Б. Люлли, как считают некоторые исследователи, стал первым композитором, включившим марш в оперу [14, с. 465].

Одним из первых к исследованию проблемы жанрового взаимодействия обратился А. Н. Сохор. Рассуждая о данном процессе, он отмечает, что «первичные[1] жанры часто переходят в театральную и концертную музыку как целое, сохраняя в ряде случаев даже свое жанровое обозначение» [10, с. 299]. На практике это приводило к тому, что «отдельные части и номера составных жанров нередко представляют собою простые жанры (менуэт, скерцо, вальс или марш как часть симфонии, ария, песня, романс как номер в опере или оратории и т. п.)» [11, с. 7]. В результате этого зачастую то или иное жанровое название имеют «не только целые произведения, но и части произведений, если они достаточно закончены по форме» [15, с. 65].

Помимо этого, А. Н. Сохор указывает на то, что «преподносимая[2] музыка весьма часто (можно сказать – как правило) использует непосредственно или в переработанном виде отдельные элементы первичных жанров» [10, с. 299]. Этот процесс, как правило, связан с насыщением музыкальной ткани интонациями или ритмами простых жанров, а также созданием образов, наделенных их признаками. Использование подобного приема проявляется в «маршевых, песенных и танцевальных (народно-плясовых, вальсовых, полечных, полонезных и пр.) темах и эпизодах в операх, симфониях, квартетах, и других произведениях» [11, с. 88].

Таким образом, можно констатировать, что в результате упомянутых случаев соприкосновения жанров первичные жанры «предстают большей частью уже в другом жанровом значении, то есть не как песни, танцы или марши для бытового употребления, а как концертные произведения (или фрагменты концертных, театральных или культовых произведений) для слушания» [11, с. 86]. Тем самым происходит академизация первичных жанров, суть которой связана с выходом жанра далеко за рамки своего прикладного предназначения. Кроме этого, как мы видим из приведенных цитат, субъектами жанрового взаимодействия, с одной стороны, являются первичные жанры, то есть жанры с ярко выраженным функциональным предназначением, такие как марш, песня, различные танцы, с другой стороны – вторичные жанры, а именно: соната, концерт, симфония, опера и т. д. Взаимодействие первичного и вторичного жанра сводится, как правило, к проникновению произведения первичного жанра целиком либо его фрагмента в произведение вторичного жанра. Подобное проникновение чаще всего происходит на уровне музыкальной формы.

[1] В настоящей статье термины «первичный жанр», «простой жанр» и «массово-бытовой жанр» будут употребляться как синонимы.

[2] Термины «преподносимый жанр», «составной жанр» и «вторичный жанр» будут употребляться здесь как синонимы.

Говоря о марше, стоит отметить, что он, как и другие первичные жанры, может вступать во взаимодействие со вторичными жанрами. Рассуждая о нем как об одном из наиболее значимых жанров музыкального искусства, подчеркивая его фундаментальность, М. Д. Черток отмечает возможность «марша быть составной частью любого другого произведения» [17, с. 22]. В свою очередь А. В. Наумов, развивая мысль А. Н. Сохора и проецируя ее на траурный марш, считает, что существуют траурные марши, «которые использованы в качестве эпизодов, отдельных тем или разделов крупных сонатных, рондообразных и составных форм» [7, с. 34]. Очевидно, что подобный вариант существования затрагивает не только траурный марш, но и распространяется на весь жанр марша.

Кроме этого, в процессе выявления форм бытования марша мы обратимся к исследованию А. Г. Коробовой [3]. В нем автор обозначает ряд функций, возникающих при введении первичного жанра в какое-либо иное авторское произведение. Одной из этих функций, по ее мнению, является функция «”искажения”, когда авторская трактовка основывается на деформации и смещении устоявшейся семантики жанра» [3, с. 8]. Иными словами, какой-либо первичный жанр, являющийся либо самостоятельным произведением, либо фрагментом или частью более крупного произведения, может быть искажен композитором путем насыщения его признаками или ключевыми чертами другого первичного жанра. При этом стоит отметить, что искажаемый или трансформируемый жанр, в большинстве случаев, имеет название, не связанное с воздействующим на него жанром, что привносит некую двоякость при его восприятии. С одной стороны, слушатель настроен на то, чтобы услышать заявленный в названии жанр, а на самом деле благодаря трансформации слышит сочетание нескольких жанров. Так, например, часть симфонического цикла, обозначенная композитором как скерцо, может обладать жанровыми признаками полонеза, а эпизод, названный вальсом, – признаками мазурки и т. д.

Таким образом, по итогам анализа исследований, рассматривавших проблему жанрового взаимодействия, можно констатировать существование следующих форм бытования марша. Во-первых, марш может быть самостоятельным произведением; во-вторых, существовать как часть произведения другого жанра; в-третьих, марш может быть фрагментом (эпизодом) произведения другого жанра; и, наконец, в-четвертых, возможно существование марша в сочетании с произведением другого жанра в результате наделения последнего жанровыми признаками марша. Последнюю форму бытования можно назвать «омаршевлением».

Безусловно, в подавляющем большинстве случаев марш встречается в виде самостоятельного произведения. Несмотря на то что на сегодняшний день нам известно огромное количество маршей, все же стоит обозначить четыре наиболее значимых его вида, типичных для рассматриваемой формы бытования. С точки зрения средств исполнения ими являются симфонический и духовой марш, а с точки зрения предназначения – строевой и похоронный марш. Указанные виды отнесены нами к наиболее значимым: во-первых, в связи с их высокой распространенностью в музыкальном искусстве; во-вторых, в виду того, что они чаще всего становятся основой для других, обозначенных выше форм бытования марша. Кроме этого, от этих видов постоянно зависел процесс исторического развития марша; именно они в первую очередь испытывали на себе различного рода трансформации изложения, что сказывалось на фонической стороне марша.

С точки зрения строения и изложения для данной формы бытования характерно наличие типичных жанровых признаков марша. В первую очередь к ним можно отнести сложную трехчастную форму с трио, противосложение или контрапункт к основной мелодии, проведение одной из тем в нижнем регистре, а также изложение музыкальной ткани марша при помощи большого тутти. В качестве наиболее ярких примеров маршей, относящихся к рассматриваемой форме бытования, можно отметить такие симфонические произведения, как «Славянский марш» П. И. Чайковского, «Торжественный марш» М. П. Мусоргского, «Походный (торжественный) марш» Н. Я. Мясковского, «Марш для спартакиады» С. С. Прокофьева. Среди произведений для духового оркестра особо стоит отметить марши С. А. Чернецкого, который «считается одним из основоположников советского военного марша. За годы Великой Отечественной войны им

было написано свыше 40 маршей» [4, с. 8], а также марши Н. П. Иванова-Радкевича, Б. А. Диева, В. М. Халилова и др.

Для марша, являющегося частью какого-либо многочастного произведения, хотя и характерно постоянство комплекса средств исполнения, но тем не менее он несколько отличается от предыдущей рассмотренной формы бытования. В виду того, что марш чаще всего входит как часть в произведения сонатно-симфонического цикла, а именно: симфонию, фортепианную сонату, инструментальный концерт, струнный квартет, а также несколько реже в инструментальную сюиту, то наиболее распространенным средством его исполнения является симфонический оркестр, фортепиано и струнные инструменты. Духовой оркестр как средство исполнения марша в виде части произведения является скорее исключением, чем нормой, и, как правило, используется для исполнения инструментальной сюиты.

Главная особенность марша как части сонатно-симфонического цикла заключается в том, что он соотносится со всеми частями цикла, которые взаимодополняют друг друга. Впоследствии между ними выстраивается некий баланс, где каждая часть, включая часть-марш, обеспечивает монолитность цикла, позволяя воспринимать его как единый организм, реализуя саму идею сонатно-симфонического цикла. Кроме этого, по мнению А. В. Наумова, который на примере траурного марша указывает на его связь «с конкретным местоположением в многочастной композиции» [7, с. 35], важное смысловое значение имеет то, какой именно частью цикла является марш. Отметим, что в отличие от других жанров, используемых как часть сонатно-симфонического цикла, например скерцо или вальса, марш, как правило, отдаляется от своего типичного жанрового воплощения и нередко предстает в новом ракурсе. Так, одной из отличительных черт части-марша является отход в подавляющем большинстве случаев от использования сложной трехчастной формы с трио, вместо которой композиторы обращаются к более свободной трактовке формы марша, как это делает Т. Н. Хренников в финале своей Симфонии № 2.

Практически единственным видом марша, который, став частью симфонии или фортепианной сонаты, сохраняет традиционные для него жанровые черты, является траурный марш. Именно из-за сохранения жанровой аутентичности «траурный марш, являющийся самостоятельной частью крупного целого – сюиты, симфонии, сонаты, музыки к театральному спектаклю и т. д., – как правило, никогда не становится до конца встроенным в цикл, немыслимым без своего окружения элементом» [7, с. 34]. В качестве наиболее известного примера существования траурного марша в виде части произведения можно отметить III часть Сонаты № 2 для фортепиано Ф. Шопена, а также III часть Симфонии № 16 Н. Я. Мясковского.

Кроме этого, жанровая традиция звучания сохраняется в марше, являющемся частью инструментальной сюиты, например в IV части Сюиты № 1 П. И. Чайковского или в III части Сюиты Н. П. Ракова. Подобная закономерность обусловлена самой спецификой сюиты. Для нее характерно объединение в цикл разнохарактерных жанров, каждый из которых является самостоятельной частью. Монолитность цикла здесь обеспечивается именно противоположностью характеров входящих в него частей. При этом стоит отметить, что каждая часть сюиты, в том числе и марш, имеют достаточно слабую связь с контекстом всего произведения и не испытывают его сильного притяжения, в отличие от, например, симфонии или сонаты.

Помимо части другого произведения, марш может существовать в виде фрагмента произведения иного жанра. Отметим, что данная форма может проявлять себя в двух случаях. В первом из них марш является самостоятельным номером произведения сценического жанра, как правило, балета, оперы или оперетты. Среди примеров можно привести марш из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского (1 действие, 1 картина, № 2), «Танец рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева (1 действие, 2 картина, № 13), «Марш Черномора» из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки (4 действие), марш из оперы «Кола Брюньон» Д. Б. Кабалевского (интермедия между 1 и 2 картинами, 1 действие). В этом случае маршевый фрагмент зачастую представляет собой законченное произведение, которое может исполняться отдельно, вне контекста исходного

жанра. В структуре оперы или балета тем самым фрагментом является номер, тогда как функцию части здесь выполняют «действие», «акт», «картина» и т. д. Учитывая то, что марш в данной форме бытования представляет собой самостоятельное произведение, в отличие от марша, являющегося частью другого жанра, для него характерны типичные жанровые признаки. По степени соответствия жанровым признакам данный случай можно соотнести с маршем в виде части сюиты, с его сложной трехчастной формой с трио, наличием ритмической фигурации, обилием тутти и тембровым господством медных духовых инструментов.

Другой формой бытования марша является марш как фрагмент или один из разделов формы произведения другого жанра. В качестве примера здесь можно привести траурный марш во вступлении I части и торжественный марш в финале Симфонии № 5 П. И. Чайковского, а также маршевый фрагмент в репризе III части его же Симфонии № 6. Отметим, что марш, встраиваемый в тематическое развитие, играет достаточно важную роль в контексте части или произведения в целом. Подобно тому, как марш, являющийся частью какого-либо цикла, обеспечивает баланс между частями на уровне цикла, маршевый фрагмент способствует балансу между темами внутри части. Здесь он имеет большое драматургическое значение в зависимости от своего положения относительно других тем, а также от того, каким видом он представлен. Так, если уже упомянутый нами траурный марш из I части Симфонии № 5 П. И. Чайковского рисует образ судьбы, неумолимо повелевающей героем, то торжественный марш в финале симфонии символизирует триумф, ликование от победы над роком, придавая оптимистический заряд не только финалу, но и всему циклу в целом.

В заключение рассмотрим еще одну из выявленных в данной статье форм бытования марша, а именно «омаршевление». Напомним, что при «омаршевлении» марш существует в сочетании с каким-либо жанром, который наделяется его жаровыми признаками. Тем самым возникает некий жанровый сплав, в котором накладываются друг на друга жанровые признаки исходного жанра и марша. При этом стоит отметить, что поскольку мы говорим именно об «омаршевлении», то очевидно, что в рассматриваемом сплаве будут доминировать жанровые признаки марша. Среди примеров данной формы бытования можно отметить «омаршевление» в III части Симфонии № 4 П. И. Чайковского, в I части Симфонии № 23 Н. Я. Мясковского, в III части Симфонии № 2 Т. Н. Хренникова, а также «Героический марш Бурят-Монгольской АССР» Р. М. Глиэра. Отметим, что для «омаршевления» характерен ряд особенностей, которые вытекают из специфики данной формы бытования марша. Во-первых, наиболее типичным для него средством исполнения является симфонический оркестр или фортепиано, что обусловлено применением данной формы бытования в произведениях сонатно-симфонического цикла. Во-вторых, несмотря на доминирование маршевого начала в образующемся жанровом сплаве, марш здесь трактуется достаточно свободно, даже новаторски, отсутствует большинство типичных, традиционных приемов его изложения, а содержание подчиняется общей концепции цикла.

Итак, резюмируя выявление форм бытования марша и рассмотрение их особенностей, подведем некоторые итоги. Полученный в ходе данной статьи результат в первую очередь позволяет говорить о марше как о некотором «глобальном», обобщающем, фундаментальном жанре. Действительно, как мы убедились в ходе исследования, существуя в каждой из выявленных форм, марш может соприкасаться, взаимодействовать, влиять на многие музыкальные жанры и вместе с ними на музыкальное искусство в целом. Способность марша существовать не только в виде самостоятельного произведения, но и в указанных формах является достаточно важной его особенностью, о которой, на наш взгляд, можно говорить если не как о жанровом признаке, то, по крайней мере, как о ключевой жанровой черте. Кроме этого, специфика, свойства, функциональное предназначение каждой из обозначенных форм бытования марша, безусловно, могут стать темами для самостоятельных исследований. Это, в свою очередь, неминуемо сформирует базу для прогрессивного взгляда на проблему марша, которая выведет на новые обобщения по нему в контексте теории музыкальных жанров.

Литература

1. Городецкая З. И., Магазинер Л. Л. Народная песня в маршах // В помощь военному дирижеру. – М.: ИВД, 1956. – Вып. III. – С. 31–53.
2. Грачев В. Н. Гимны России – зеркало ее духовного состояния. – М., 2003. – 132 с.
3. Коробова А. Г. О функционировании отображенных жанров в симфониях советских композиторов: дис. … канд. искусствоведения. – М., 1985. – 180 с.
4. Малютин А. С. Эволюция служебно-строевого репертуара отечественных военных оркестров в послевоенный период СССР (1945–1985) // Человек и культура. – 2018. – № 3. – С. 7–15. – Doi: 10.25136/2409-8744.2018.3.26112.
5. Магазинер Л. Л. Творчество в довоенный период // Советская военная музыка / под ред. Б. Т. Кожевникова. – М.: ВДФ, 1977. – С. 269–292.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
7. Наумов А. В. Траурный марш: история и теория жанра: дис. … канд. искусствоведения. – М., 2001. – 222 с.
8. Никольская О. А. Жанр марша и его воплощение в симфонической музыке конца XIX – первой половины XX века: дис. … канд. искусствоведения. – М., 2010. – 184 с.
9. Попова Т. В. Музыкальные жанры и формы. – М., 1954. – 384 с.
10. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 292–309.
11. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. – М.: Музыка, 1968. – 103 с.
12. Тутунов В. И. История военной музыки России: монография. – М.: Музыка, 2005. – 496 с.
13. Тутунов В. И. Русская народная песня в произведениях советских композиторов для духового оркестра // В помощь военному дирижеру. – М.: ВДФ, 1978. – Вып. XVII. – С. 114–140.
14. Хаханян Х. М. Марш // Музыкальная энциклопедия. – М., 1976. – Т. 3. – С. 463–467.
15. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
16. Цуккерман В. А. Произведения для духового оркестра // Очерки советского музыкального творчества. – М.; Л.: Музгиз, 1947. – С. 277–319.
17. Черток М. Д. Русский военный марш: к 100-летию марша «Прощание славянки». – М.: Канон + РООИ Реабилитация, 2012. – 280 с.

References

1. Gorodetskaya Z.I., Magaziner L.L. Narodnaya pesnya v marshakh [Folk song in marches]. *V pomoshch' voennomu dirizheru [To help the military conductor]*. Moscow, IVD Publ., 1956, vol. 3, pp. 31-53. (In Russ.).
2. Grachev V.N. *Gimny Rossii – zerkalo ee dukhovnogo sostoyaniya [Anthems of Russia are a mirror of her spiritual state]*. Moscow, 2003. 132 p. (In Russ.).
3. Korobova A.G. O *funktsionirovanii otobrazhennykh zhanrov v simfoniyakh sovetskikh kompozitorov: dis. kand. ... iskusstvovedeniya [On the functioning of the displayed genres in Soviet symphonies composers. Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 1985. 180 p. (In Russ.).
4. Malyutin A.S. Evolyutsiya sluzhebno-stroevogo repertuara otechestvennykh voennykh orkestrov v poslevoennyy period SSSR (1945–1985) [Evolution of the service-line repertoire of domestic military orchestras in the post-war period of the USSR (1945-1985)]. *Chelovek i kul'tura [Man and Culture]*, 2018, vol. 3, pp. 7-15, doi: 10.25136/2409-8744.2018.3.26112. (In Russ.).
5. Magaziner L.L. Tvorchestvo v dovoennyy period [Creativity in the pre-war period]. *Sovetskaya voennaya muzyka [Soviet military music]. Ed. B.T. Kozhevnikov*. Moscow, VDF Publ., 1977, pp. 269-292. (In Russ.).
6. Nazaykinskiy E.V. *Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow, VLADOS Publ., 2003. 248 p. (In Russ.).
7. Naumov A.V. *Traurnyy marsh: istoriya i teoriya zhanra: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Funeral March: history and theory of genre. Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2001. 222 p. (In Russ.).
8. Nikolskaya O.A. *Zhanr marsha i ego voploshchenie v simfonicheskoy muzyke kontsa XIX – pervoy poloviny XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [March Genre and Its Embodiment in Symphonic Music of the Late 19th – First Half of the 20th Centuries. Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2010. 184 p. (In Russ.).
9. Popova T.V. *Muzykal'nye zhanry i formy [Musical genres and forms]*. Moscow, 1954. 384 p. (In Russ.).

10. Sokhor A.N. Teoriya muzykal'nykh zhanrov: zadachi i perspektivy [Theory of musical genres: tasks and prospects]. *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov [Theoretical problems of musical forms and genres].* Moscow, Music Publ., 1971, pp. 292-309. (In Russ.).
11. Sokhor A.N. *Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke [The aesthetic nature of the genre in music].* Moscow, Music Publ., 1968. 103 p. (In Russ.).
12. Tutunov V.I. *Istoriya voennoy muzyki Rossii [History of Russian military music].* Moscow, Music Publ., 2005. 496 p. (In Russ.).
13. Tutunov V.I. Russkaya narodnaya pesnya v proizvedeniyakh sovetskikh kompozitorov dlya dukhovogo orkestra [Russian folk song in the works of Soviet composers for brass band]. *V pomoshch' voennomu dirizheru [To help the military conductor].* Moskow, VDF Publ., 1978, vol. 17, pp. 114-140. (In Russ.).
14. Khakhanyan Kh.M. Marsh [March]. *Muzykal'naya entsiklopediya [Musical Encyclopedia]*. Moscow, 1976, vol. 3, pp. 463-467. (In Russ.).
15. Tsukkerman V.A. *Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'nykh form [Musical genres and fundamentals of musical forms].* Moscow, Music Publ., 1964. 159 p. (In Russ.).
16. Tsukkerman V.A. Proizvedeniya dlya dukhovogo orkestra [Works for a brass band]. *Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva [Essays on Soviet musical creativity].* Moscow, Leningrad, Muzgiz Publ., 1947, pp. 277-319. (In Russ.).
17. Chertok M.D. *Russkiy voennyy marsh: k 100-letiyu marsha "Proshchanie slavyanki" [Russian military march: to the 100th anniversary of the march "Farewell of the Slavs"]*. Moscow, Canon + ROOI Rehabilitation Publ., 2012. 280 p. (In Russ.).

УДК 78, 73.03
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-113-120

ОПЕРА И. СТРАВИНСКОГО «СОЛОВЕЙ» В КОНТЕКСТЕ МЕДИЙНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Черноморец Надежда Александровна, магистрант направления подготовки «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», профиль «Музыковедение», Краснодарский государственный институт культуры (г. Краснодар, РФ). E-mail: ch19na95@yandex.ru

Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования, Краснодарский государственный институт культуры (г. Краснодар, РФ). E-mail: shaktat@yandex.ru

Цель статьи – сравнительный анализ двух экранных интерпретаций оперы «Соловей» – анимационного фильма «Соловей» (СССР, 1991, режиссер И. Доукша, М. Бузинова) и одноименного фильма-оперы (Франция, 2004, режиссер К. Шаде). На основе анализа литературы по музыке И. Стравинского актуализируется периодизация его творчества, выявляются некоторые черты стиля, формирующие музыкальный язык данной оперы, рассматривается история создания произведения; выявляются черты контрастно-эпической драматургии с характерной для нее картинностью, повествовательностью, контрастом нескольких образных сфер, повторяемостью музыкального текста; доказывается, что анимационный фильм «Соловей» основан на приеме цитирования наиболее популярных фрагментов оперы, что обусловлено принципом узнаваемости вводимых музыкальных фрагментов, которые звучат за кадром как заимствованный музыкальный материал, что привносит в медийный текст функции прикладной музыки (иллюстративная, характеристичная, драматургическая).

В фильме-опере используется полный текст произведения. Оригинальное решение фильма позволяет обострить конфликт искусственного и природного, раскрытый в сказке Андерсена, но не про-

явившийся столь ярко в опере Стравинского. В медийной интерпретации показывается влияние современных технологий и менталитета в целом на мир искусства и природы. Элементы сюрреализма в видеоряде, воспроизведение несколько сфер с помощью разных цветовых гамм делают фильм гармоничным, эмоционально насыщенным и востребованным молодым поколением.

Ключевые слова: фильм-опера, анимационный фильм, видеоряд, интерпретация, импрессионизм, ориентализм, Г. Х. Андерсен, И. Стравинский, опера «Соловей».

I. STRAVINSKY'S OPERA *THE NIGHTINGALE* IN THE CONTEXT OF MEDIA INTERPRETATIONS

Chernomorets Nadezhda Aleksandrovna, Master Student in Musicology and Music-applied Art, Profile Musicology, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: ch19na95@yandex.ru

Shak Tatyana Fedorovna, Dr of Art History, Professor, Department Chair of Musicology, Composition and Methods of Music Education, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: shaktat@yandex.ru

The purpose of the article is the comparative analysis of two screen interpretations of the opera *The Nightingale* – the animated film *The Nightingale* (USSR, 1991, directed by I. Douksha, M. Buzinova) and the film-opera of the same name (France, 2004, directed by C. Chade). Based on the analysis of the literature on the music of Igor Stravinsky the periodization of his creative work is updated, some features of the style that form the musical language of this opera are identified, the origin of the work is considered. The features of contrast-epic dramaturgy are revealed, with its characteristic picturesqueness, narrativeness, contrast of several image spheres, repetitiveness of the musical text. It is proved that the animation film *The Nightingale* is based on the method of quoting the most popular fragments of the opera, which is conditioned by the principle of recognizability of introduced musical fragments, which are heard behind the scenes as borrowed musical material, which introduces the functions of applied music (illustrative, characteristic and dramaturgical) to the media text.

The film-opera uses the full text of the work. The original solution of the film allows to sharpen the conflict between the artificial and the natural, revealed in Andersen's fairy tale, but not manifested so vividly in Stravinsky's opera. The media interpretation shows the influence of modern technologies and mentality in general on the world of art and nature. Elements of surrealism in the video material, reproduction of several spheres with the help of different color schemes make the film harmonious, emotionally saturated and demanded by the young generation.

Keywords: film-opera, animated film, video series, interpretation, impressionism, orientalism, H.C. Andersen, I. Stravinsky, opera *The Nightingale.*

И. Стравинский – русский композитор XX века, музыка которого наделена стилистическим многообразием. О себе композитор говорил: «Я не живу ни в прошлом, ни в будущем. Я – в настоящем. Я не знаю, что будет завтра. Для меня существует только истина сегодняшнего дня. Этой истине я призван служить и служу ей с полным сознанием» [8, с. 120]. Подобные слова явно отражают суть музыкального творчества композитора. По мнению Б. Ярустовского, композитор был представителем чистого искусства, придерживаясь догмы, что искусство должно существовать только для искусства [11].

На творчество композитора оказали большое влияние такие течения и композиционные приемы письма, как импрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм, серийная техника. Широкий диапазон течений, в которых работал Стравин-

ский, говорит об экспериментальном характере его творчества, что не мешало композитору быть верным своему собственному стилю. Размышляя о композиторской технике И. Стравинского, В. Смирнов отмечает: «Композитор виртуозно и гибко совершает переходы из диатоники в хроматику. Диатоническую серию он может развить в двенадцатитоновую последовательность. Стравинский свободно применяет терцовые и секстовые “утолщения” звуковой линии. Не забывает он и гетерофонию, идущую от русской подголосочной манеры. Опора на жанры прошедших веков (месса, старинные танцы – бранль, гальярда и т. п.), трактованные на современный лад, дополнительно расширяет возможности его подлинно универсальной техники: она и серийная, и гармоническая, и тональная, и додекафония, и диатоническая, и ультрахроматическая» [9, с. 214]. Все вышесказанное способствовало нарастанию исследовательского интереса к музыке композитора. К анализу его творчества обращались многие исследователи, в числе которых Б. Асафьев [4], А. Баева [1], И. Вершинина [3], М. Друскин [5], Б. Ярутовский [11] и др. О себе писал и сам композитор в книгах «Диалоги», «Хроники моей жизни», «Музыка и поэтика», «Воспоминания».

Почти в каждой работе затрагивалась проблема периодизации творчества композитора. Подобное количество работ послужило поводом к созданию нескольких подходов к этапам творческой деятельности Стравинского, среди которых выделим:

1. Географический: русский, швейцарский, парижский, американский периоды (Э. Уайт).

2. Стилевой: импрессионистический, неоклассический, авангардный. (Р. Влад, С. Уолш).

3. Синтезирующий: русский или ранний (1903–1923), неоклассический (1923–1953), поздний (1953–1968).

Синтезирующий подход был выдвинут М. Друскиным. Он также призывает учитывать смену юных, зрелых и поздних лет мастерства. Именно этой периодизации творчества Стравинского придерживаются многие исследователи, среди которых Б. Ярустовский [11], С. Савенко [10] и др. Однако несмотря на это в данной периодизации используются термины из разных логических рядов, что подтверждено и словами В. Смирнова: «Определение “русский период” указывает на национальную принадлежность и творческую природу композитора. …определение “неоклассицистский период” содержит указание на стилевую манеру. Вводя же определение “поздний период”, Друскин имеет в виду “осень жизни” композитора, без указаний на стиль этого этапа» [9, с. 207]. Подобное высказывание заставило нас обратиться к периодизации В. Смирнова, который проводя анализ многих из упоминающийся работ, излагает свою: неофольклоризм (1902–1923), новая классика или классика XX века (1923–1966) [9, с. 215].

Такой разброс в периодизации творчества И. Стравинского говорит о обилии жанров, в которых он работал. Среди них были оперы, балеты, произведения для солистов, хора и оркестра, кантаты, произведения для камерно-инструментальных ансамблей, для оркестра, пьесы для фортепиано и различные обработки произведений других композиторов.

Данная статья посвящена одной из четырех опер И. Стравинского, а именно – первому образцу в этом жанре – опере «Соловей» (1908–1914), ракурс анализа которой связан с медийными формами ее интерпретации. Отметим, что опера «Соловей» ставилась достаточно часто в различных театрах: в Париже (1914, «Гранд-Опера», под упр. П. Монте), Лондоне (1914, «Ковент-Гарден», под упр. Э. Купера), Петрограде (1918, Мариинский театр, под упр. А. Коутса), Ленинграде (1962, Мариинский театр, под упр. А. Коутса), Франции (2009, оперный фестиваль «Экс-ан-Провансе», под упр. Р. Лепажа).

Цель работы – сравнительный анализ двух медийных интерпретаций оперы: анимационного фильма «Соловей» (СССР, 1991, реж. И. Доукша, М. Бузинова) и одноименного фильма-оперы (Франция, 2004, реж. К. Шаде).

Обратимся к истории создания оперы. Она писалась во время усиливающегося интереса к ориентализму в XX веке. Развитию интереса к Восточной Азии способствовал резонанс, вызванный катастрофой, названной позднее «Боксерским восстанием» (1899–1901). Основной его причиной было вмешательство иностранцев во внутреннюю политику, экономику и религиозную жизнь Китая. После этого события увеличилось

число композиторов, увлекающихся Востоком. Уже имеющийся образ волшебного и загадочного Китая дополнился мрачными, брутальными оттенками. Здесь проявили себя такие композиторы, как К. Дебюсси, М. Равель, Ф. Бузони, Б. Барток, Д. Пуччини, И. Стравинский. По-видимому, замысел оперы «зародился на почве русского модерна по соседству с поэтическими миниатюрами Н. Гумилева "Китайская девушка" (1910), живописными "Китаесками" (1908–1910) Н. Гончаровой, изысканными иллюстрациями Г. Нарбута к изданию андерсеновского "Соловья" 1912 года» [2, с. 147].

«Соловей» – трехактная опера, созданная по сюжету одноименной сказки Г. Х. Андерсена в 1908–1914 годах. Работа над оперой разделена на два периода. В 1908 году был написан первый акт, в котором прослеживалось влияние Н. Римского-Корсакова («Золотой петушок») и К. Дебюсси («Облака»). Однако написание оперы прервалось из-за работы над заказанными С. Дягилевым тремя балетами: «Жар-птицей» (1910), «Петрушкой» (1911), «Весной священной» (1913). В 1914 году работа над оперой возобновляется. Пишутся второй и третий акты, но здесь уже преобладает собственный композиторский стиль, и особенно сильно выделяются творческие искания, перешедшие из балетного жанра. В опере игнорируется мысль Андерсена о том, что «истинное начало жизни несет с собой только естественная, живая природа; вдохновенное и чистое искусство заключено в пении невзрачного, но чудодейственного лесного соловья» [11, с. 82].

По мнению О. Мизюркиной, опера является «вариацией на дальневосточный стиль». Она предполагает искусственное воспроизведение необычных и экзотических для западного слушателя элементов. Из этого понятия следует, что «закономерности театра представления, эстетика японской гравюры и музыкальный материал нашли в ней органичное сочетание» [7, с. 21]. Специфика японской гравюры как жанра связана со стилевым и синтетическим многообразием, а также эстетикой условного театра.

Опера построена по принципу контрастно-эпической драматургии, для которой характерна картинность повествования, контраст нескольких образных сфер, действенность, замененная описательностью, частая повторяемость музыкального текста. Последняя особенность прослеживается уже в песне рыбака, которая появляется в опере четыре раза и тем самым предает ей черты рондальности. Косвенно рыбак выступает как рассказчик, что также характерно для данного вида драматургии. Сцены поиска соловья, прибытия птицы к императору, появления японских послов, пропажа соловья, его битва со смертью и торжественное шествие вельмож являются событиями, запечатленными по принципу картинности. В ариях соловья персонаж оказывается «не лесной, а салонный, фарфоровый, но производства русского, так как характер мелоса и сопровождения… указывает на стиль романсов и ариозо русских опер, претворенный в атмосфере французского влияния…» [4, с. 87]. В целом в стилистике «Соловья» переплетаются разные тенденции, что обусловлено хронологическими рамками написания данной оперы и ее окружением такими произведениями, как балеты: «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная». Отсюда влияние творчества Римского-Корсакова, интерес к эстетике импрессионизма с тяготением к восточной экзотике и элементы неофольклоризма. Нельзя оставить без внимания еще одну особенность стиля Стравинского, связанную с воздействием кинематографа.

Как замечает А. Баева в работе, посвященной взаимодействию искусств в театре Стравинского, музыка «стала исходным импульсом в построении необычного кинематографического действа, основанного на оригинальной, не без постмодернистских изысков, трактовке ориентального мифа, содержащегося в подтексте сочинения Стравинского и проявляемого через соотнесение визуальных и музыкальных образов» [1, с. 41].

По-видимому, наличие в опере «Соловей» тенденций к скрытой кинематографичности способствовало созданию экранных интерпретаций данного произведения в жанре анимационного и художественного фильма-оперы.

Анимационный фильм «Соловей» 1991 года повторяет сюжет оперы и берет за основу музыку из данного произведения. В представленной далее таблице перечислены используемые музыкальные фрагменты оперы в их сочетании с видеорядом и функциями в тексте (см. табл. 1).

Таблица 1

Музыкальные фрагменты оперы в их сочетании с видеорядом, хронометражем и функциями в тексте

Музыкальный фрагмент	Видеоряд	Хронометраж	Функция
Интродукция из 1-го акта	Разговор о соловье в императорском дворце	00.04	вступление
Сцена поиска соловья из 1-й сцены	Поиски кухарки	02.45	иллюстративная
Ария соловья из 1-го акта	Вельможи нашли соловья	04.33	характеристичная
Интродукция из 1-го действия	Разговоры придворных о соловье	05.12	иллюстративная
Ария соловья из 1-го акта	Соловей поет для императора и придворных	05.44	характеристичная
Песня рыбака	Поимка соловья	07.09	кульминация
Ария соловья из 1-го акта	Соловей поет для императора	08.35	характеристичная
Шествие послов из 2-го акта	Прибытие японских послов	09.00	иллюстративная
Пение искусственного соловья из 2-го акта	Императору дарят искусственного соловья	09.56	характеристичная
Пение искусственного соловья из 2-го акта	Искусственный соловей поет для императора	10.21	характеристичная
Пение искусственного соловья из 2-го акта	Император сам заводит искусственного соловья	10.58	характеристичная
Пение искусственного соловья из 2-го акта	Император слушает искусственного соловья	12.05	характеристичная
Антракт из 3-го акта	Появление смерти в покоях императора	13.11	иллюстративная
Ария соловья из 3-го акта	Соловей спасает императора	15.45	кульминация
Торжественное шествие из 3-го акта	Придворные зашли к императору	16.56	иллюстративная
Песня рыбака	Титры	17.25	заключение

Обратим внимание на тот факт, что в анимационном фильме песня рыбака дается дважды в инструментальном изложение, без вокала. Фильм берет за основу лишь музыку наиболее известных фрагментов оперы. Они звучат за кадром, что позволяет говорить о перенесение музыки на прикладной уровень. Подобное решение не удивительно, ведь здесь применяются функции заимствованного музыкального материала как одного из аспектов цитирования, характерного для медийных форм текста и обусловленного принципом узнаваемости звучащих музыкальных фрагментов, в числе которых: интродукция из 1-го акта, ария Соловья, песня рыбака, шествие послов, пение искусственного соловья, сцена поиска соловья. Все это делает анимационный фильм целостным и эмоционально оформленным.

Следующий пример постановочной интерпретации данной оперы был создан во Франции в 2004 году. Отметим, что сюрреалистическое решение фильма-оперы позволяет обострить конфликт, затронутый в сказке Андерсена, но не проявившийся в опере Стравинского. «Режиссерское прочтение оперной партитуры поднимает один из краеугольных вопросов современности, давая яркое противопоставление бездушной урбанистической цивилизации и подлинности, безыскусности природы как органического начала, отраженного в искусстве» [6, с. 99].

В фильме-опере наблюдается противопоставление двух сфер (дворца императора и пения соловья), органично находящее свое отражение в видеоряде. Сфера природы выполнена в синесерых тонах с использованием китайской утвари,

зонтиков, а также образов неба и моря. Особую роль тут играет мальчик, наблюдающий историю соловья через медленно вращающуюся вазу, и повествование рыбака, который воспринимается только в контексте моря, тем самым переносится в невременной и отстраненный план, становясь сторонним наблюдателем. В фильме соловей воплощает два образа – призрачного человека и живой птицы. «Образ Соловья-человека – зыбкий и призрачный, как сама идея высокого искусства. Согласно принципу разъединения элементов, персонажа сопровождает живой соловей – птица, которая всегда находится в кадре и визуальным контрапунктом символизирует элемент природы, естественности» [7, с. 19].

Японский соловей и императорский дворец, образ смерти – символы цивилизации. «Сцена с вельможами в лесу врезается в пантеистический первый акт по принципу монтажа. В контрасте со старинными фарфоровыми вазами в визуальном ряду внезапно возникает компьютерный зал. Неслучайно в фильме К. Шаде резко меняется цветовая гамма: с сине-серой переходит на агрессивную красную. Такой эффект реализует заданный в музыкальном ряду межчувственный “ключ”: резкое изменение окраски звучания» [6, с. 100]. Тем самым обостряя конфликт между миром искусства и миром цивилизации. Сочетание визуального и звукового ряда фильма-оперы представлено в таблице (см. табл. 2).

Таблица 2

Сочетание визуального, звукового ряда и хронометража фильма-оперы

Видеоряд	Музыкальный фрагмент	Хронометраж
Оркестр, изображение деревни, ребенок приходит в хижину	Интродукция, 1-й акт	00.16
В вазе ребенок видит рыбака	Песня рыбака	04.01
Появление соловья	Дуэт соловья и рыбака	07.40
Компьютерный зал	Сцена поиска соловья	10.13
Хижина с вазой и спящим ребенком	Песня рыбака	15.42
Появляющиеся в воздухе инструменты, руки и техника	Сцена прибытия соловья	17.12
Изменение цветовой гаммы, появление вельмож	Марш вельмож	19.25
Соловей поет для императора	Песня соловья	23.02
Император разговаривает с соловьем	Дуэт соловья и императора	26.16
Прибывают японские послы	Сцена с японскими послами	27.30
Фигура поп-певца, который поет, то уменьшаясь, то увеличиваясь	Пение искусственного соловья	28.56
Император рассердился на соловья	Сцена с пропажей соловья	29.51
На фоне заснувшего города появляется ваза с рыбаком	Песня рыбака	31.32
На фоне темноты появляются летающие в небе музыкальные инструменты	Антракт, 3-й акт	32.28
На фоне мрачного неба появляются призраки прошлых деяний императора	Хор привидений	35.22
Появление соловья	3-я песня соловья	36.32
Появление смерти-кассирши	Дуэт смерти и соловья	38.48
Смерть-кассирша удаляется, и император выздоравливает	Дуэт соловья и императора	42.33
Вельможи идут проверить императора	Торжественное шествие	44.16
Император слушает песню на телефоне	Песня рыбака	45.41

Фильм берет за основу музыку оперы И. Стравинского, полностью повторяя весь музыкальный материал. Два мира показаны разными элементами и соединяются посредством монтажа, тем самым авторы фильма делают возможным синтез идейного замысла Г. Х. Андерсена с музыкой И. Стравинского.

Завершая анализ двух медийных интерпретаций оперы И. Стравинского, можно сделать следующие выводы. Анимационный фильм полностью повторяет сюжет оперы, однако его музыкальный материал воспроизводит лишь наиболее известные фрагменты оперы, которые звучат за кадром и привносят прикладной характер как в использование этой музыки по принципу заимствованного (цитатного) материала, так и в ее восприятие.

В фильме-опере за счет сюрреалистического решения обостряется конфликт, наличествующий в сказке Г. Х. Андерсена, но не раскрытый полностью в опере. Усиливается противостояние двух сфер (дворца императора и пения соловья), органично находящее отражение в видеоряде посредством взаимодействия цветовой гаммы с визуально-смысловым контекстом. Если в фильме-опере обострен конфликт между цивилизацией и миром природы, то в анимационном фильме вся сюжетная линия не имеет скрытых смыслов, что обусловлено целевой аудиторией, для которой предназначено это произведений.

Из всего вышесказанного можно заключить, что анимационный фильм дает первичное представление о сюжете сказки и музыкальном материале оперы «Соловей», в то время как фильм-опера основана на более гармоничной и глубинной интерпретации данного произведения, что позволяет говорить о более полном понимании не только поверхностного смысла, но и философских идей, заложенных в сказке Г. Х. Андерсена.

Литература

1. Баева А. А. Слышать музыку глазами: взаимодействие искусств в театре И. Стравинского. – М.: Государственный институт искусствознания, 2015. – 134 с.
2. Брагинская Н. А. Об ориентализме в опере Стравинского «Соловей» // Искусство музыки: теория и история. – СПб., 2011. – № 1–2. – С. 146–153.
3. Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. – М.: Наука, 1967. – 224 с.
4. Глебов И. (Асафьев Б. В.) Книга о Стравинском. – Л.: Тритон, 1929. – 399 с.
5. Друскин М. С. Игорь Стравинский. – СПб.: Композитор, 2009. – 573 с.
6. Коляденко Н. П. Синестетичность постановочных интерпретаций оперы И.Стравинского «Соловей» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 12 (86). – С. 98–101.
7. Мизюркина О. В. Синестетичность в творчестве И. Стравинского: ранний период. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2018. – 28 с.
8. Стравинский И. Хроники моей жизни. – Л.: Государственное музыкальное издание, 1963. – 272 с.
9. Смирнов В. В. Стравинский. Грани творчества (к проблеме переодизации) // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2015. – № 5 (40). – С. 206–215.
10. Савенко С. И. Игорь Стравинский. – Челябинск: Аркаим, 2004. – 288 с.
11. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. – 3-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1982. – 264 с.

References

1. Baeva A.A. *Slyshat' muzyku glazami: vzaimodeystvie iskusstv v teatre I. Stravinskogo [Hearing music through the eyes: the interaction of arts in the theater by I. Stravinsky]*. Moscow, Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya Publ., 2015. 134 p. (In Russ.).
2. Braginskaya N.A. Ob orientalizme v opere Stravinskogo “Solovey” [On Orientalism in Stravinsky’s opera “The Nightingale”]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [The Art of Music: Theory and History].* St. Petersburg, 2011, no. 1-2, pp. 146-153 (In Russ.).
3. Vershinina I.Ya. *Rannie balety Stravinskogo [Stravinsky’s early ballets].* Moscow, Nauka Publ., 1967. 224 p. (In Russ.).
4. Glebov I. (Asafyev B.V.) *Kniga o Stravinskom [The book about Stravinsky]*. Leningrad, Triton Publ., 1929. 399 p. (In Russ.).
5. Druskin M.S. *Igor Stravinskiy [Igor Stravinsky].* St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2009. 573 p. (In Russ.).

6. Kolyadenko N.P. Sinestetichnost' postanovochnykh interpretatsiy opery I. Stravinskogo "Solovey" [Synaesthetic staging interpretations of I. Stravinsky's opera "The Nightingale"]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of Theory and Practice]*. Tambov, Gramota Publ., 2017, no. 12 (86), pp. 98-101. (In Russ.).
7. Mizyurkina O.V. *Sinestetichnost' v tvorchestve I. Stravinskogo: ranniy period [Synaestheticity in the work of I. Stravinsky: early period]*. Novosibirsk, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki Publ., 2018. 28 p. (In Russ.).
8. Stravinskiy I. *Khroniki moey zhizni [Chronicles of my life]*. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdanie Publ., 1963. 272 p. (In Russ.).
9. Smirnov V.V. Stravinskiy. Grani tvorchestva (k probleme pereodizatsii) [Stravinsky. Facets of creativity (to the problem of pereodization)]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy [Bulletin of the Academy of Russian Ballet. A.Ya. Vaganova]*, 2015, no. 5 (40), pp. 206-215. (In Russ.).
10. Savenko S.I. *Igor' Stravinskiy [Igor Stravinsky]*. Chelyabinsk, Arkaim Publ., 2004. 288 p. (In Russ.).
11. Yarustovskiy B.M. *Igor' Stravinskiy. Tret'e izdanie, dopolnennoe [Igor Stravinsky. Third edition, enlarged]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1982. 264 p. (In Russ.).

УДК 781.61
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-120-134

ИНТОНАЦИОННАЯ ТЕОРИЯ БОЛЕСЛАВА ЯВОРСКОГО: ФЕНОМЕН ТЯГОТЕНИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (ПЕРВАЯ ЧАСТЬ СОНАТЫ МОЦАРТА № 8 A-MOLL K. 310 В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДЬЕРДЯ ЦИФФРЫ)

Городилова Екатерина Александровна, заведующий кафедрой музыкально-теоретических дисциплин, преподаватель Филиала ФГБОУ ВО «Центральная музыкальная школа – Академия исполнительского искусства» «Сибирский» (г. Кемерово, РФ). E-mail: katiakovaleva93@mail.ru

Работа посвящена проблеме обнаружения художественного смысла произведения через его исполнительскую интерпретацию. Цель настоящей работы – спроецировать интонационную теорию Б. Яворского на реальную аналитическую практику – первую часть сонаты В. А. Моцарта № 8 a-moll K. 310 в исполнительской интерпретации Дьердя Циффры.

В работе исследуется эффективность теоретического конструкта Яворского в аналитической практике, его воздействие на поиск и трактовку художественного смысла; показано влияние личного исполнительского своеобразия восприятия произведения в контексте устоявшейся академической традиции его исполнения на индивидуальный выбор принципов сегментации музыкального материала и его интонирования.

В связи с заданной целью первой задачей автора стало изучение фундаментальных трудов и сопутствующей теоретической литературы, отражающих содержание и исходные посылы интонационной концепции Б. Яворского. Известно довольно значительное число исследователей, которые занимались проблемой интонации в музыке. Теоретический конструкт Яворского рассматривается в сопоставлении с широко известной теорией интонации Б. Асафьева и альтернативной концепцией интонационного строения музыки, изложенной в монографии этномузыколога Курта Закса «Истоки музыки»[1]. Второй задачей было определение исходных методологических посылок, сходств и различий в подходах

[1] Curt Sachs The wellspring of music, edited by Jaap Kunst, The Hague Martinus Nijhoff, I962.

к проблеме интонации Яворского, Асафьева и Закса. Третья задача – анализ процесса сегментационной организации исполнительской интерпретации Циффры в опоре на соответствующую теоретическую концепцию.

В ходе исследования автором сделаны следующие выводы. Для того чтобы проанализировать и понять суть системных ладово-интонационных взаимодействий в интонационной теории Яворского, исполнение не является первостепенным и обязательным или, по крайней мере, исполнение почти полностью нивелируется и отступает на задний план. Нам необходим лишь нотный текст, в котором пытливый аналитик тщательнейшим образом распознает интонационные элементы, транслируемые автором теоретической концепции. Однако исследование показало, что среди исполнительских версий возможен и такой подход, который способствовал бы порождению совершенно новых интонационно-исполнительских концепций, основанных на базовом идейном воззрении Яворского. В случае, когда исполнителем совершенно точно и максимально первостепенно определяется главный принцип теории Яворского – существование и главенство самого феномена тяготения, это способствует порождению и обнаружению абсолютно иных и все новых сторон до конца непостигаемого художественного целого.

Ключевые слова: интонирование, тяготение, тритон, разрешение, устой, лад, сегментация, темп, музыкальная структура.

INTONATION THEORY OF BOLESLAV YAVORSKY: PHENOMENON OF TENSION IN PERFORMING INTERPRETATION OF MUSICAL COMPOSITION (W.A. MOZART, PIANO SONATA NO. 8 IN A MINOR, K. 310, 1ST MOVEMENT INTERPRETED BY GYORGY CZIFFRA)

Gorodilova Ekaterina Aleksandrovna, Department Chair of Music Theory, Instructor, Branch of the Federal State Budgetary Institution of Higher Education "Central Music School – Academy of Performing Art," "Siberian." (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: katiakovaleva93@mail.ru

The work deals with the problem of approach to the meaning of musical composition through performing interpretation of it. The goal of this study is to project Yavorsky's intonation theory to analyzing practice of the performance of the First Movement of Mozart's Piano Sonata No. 8 in A minor, K. 310, by Gyorgy Cziffra.

The work examines the efficacy of Yavorsky's theoretical construct applied to practice and the way theory influences understanding the meaning of composition. The study shows that the individual perception of music material formed within the traditional performing context may have an impact on principles of music material segmentation.

The author has achieved the following objectives: 1) Study of fundamental works with the purpose to explore core principles of Yavorsky's intonation theory. The Yavorsky's theoretical construct is regarded in comparison with well-known Asafiev's intonation theory and alternative conception of German ethnomusicologist Curt Sachs set forth in his monograph *The Wellsprings of Music*, a conception based on a key role of intonation for musical structures. 2) Definition of similarities and differences in methodological approaches set out by Yavorsky, Asafiev and Sachs to the problem of intonation. 3) Detailed analysis of process of structural segmentation of Cziffra's performing interpretation based on an appropriate theoretical concept.

The author concludes that the performance itself does not play a key role in understanding the core principles of modal and melodic interactions of Yavorsky's intonation doctrine. Only music material is needed in which inquisitive searcher finds intonation patterns outlined by the author of theoretical concept. Another possible approach brings out totally new performing conceptions based on Yavorsky's views on this subject. When regarding the basic principle of Yavorsky's doctrine – the phenomenon of tensions – as being dominant, it leads to discovering absolutely new, previously unknown sides of barely comprehensible creative phenomenon.

Keywords: intonation, tension, tritone, release, stable tone, mode, segmentation, tempo, musical structure.

Предварительные пояснения

Все вещи – в труде:
не может человек пересказать всего;
не насытится око зрением,
не наполнится ухо слушанием[2]

В эпиграф не случайно вынесена восьмая строка из Главы 1 книги Экклезиаста. Этим выводом Проповедник подводит нас к существованию закона, правящего миром. Он сообщает читающему, что сколько ни рассматривай конкретных примеров, сколько ни слушай повествований о них – суть бытия состоит в неком устойчивом динамическом равновесии природных и социальных процессов, которое человек может наблюдать и осмысливать и с которым обязан примириться: все движется под воздействием неисповедимой, непреодолимой и целенаправленной силы – божьего промысла, возвращающего все на круги своя. Казалось бы, какое отношение это имеет к теории интонации? Возможно, что самое непосредственное. Особенно если задуматься над тем, как на протяжении веков человек представлял некий смысловой и психоэмоциональный «круговорот» чувственного осмысления музыки – особой формы художественного высказывания. Позволим себе небольшой экскурс в прошлое европейского музыкознания.

Начнем с отдельных положений ладовой, а также интонационной теорий Б. Яворского. В лекции З. И. Глядешкиной находим следующее: «В докладе на конференции по ладовому ритму в 1930 году Яворский дал такое определение лада: “Лад есть организация звукового мышления. Эта организация обусловлена схемой того общественного процесса, который вызывает целеустремленность мышления” <…> При этом Яворский стремился найти во всех ладах некую общую, единую рабочую пружину, обеспечивающую некоторые исходные, первичные предпосылки музыкального мышления. Такую первопричину он находил в единстве тритона и его разрешения, которое, по его мнению, олицетворяет борьбу и единство неустойчивости и устойчивости» [3, с. 20–21]. И далее: «Яворский связывал ощущение неустойчивости тритона с законом всемирного тяготения. <…> Таким образом, Яворский в основу своей системы положил не аккорд, что было характерно после Рамо, а интервал. Однако этот интервал рассматривался Яворским a priori как обладающий ладогармоническим качеством неустойчивости» [3, с. 21–22].

Оставим в стороне многочисленные критические оценки, многократно воспроизведенные в различных музыковедческих работах, посвященных теории Яворского. В данном случае нас интересует совершенно другое: **во-первых**, Яворский в своем определении лада постулирует «*целеустремленность мышления*». Но откуда она берется? Естественно предположить, что ученый исходил из выводимости следствий из определенной причины, основанной на необратимости логической траектории причинно-следственной связи и основанного на ней умозаключения, а также – из наличия некоторого тяготения мысли к разрешению противоречия.

Во-вторых, проецируя определение лада на практику ладообразования и функционирования ладов в музыкальном искусстве, Яворский находит ту самую «единую рабочую пружину» в связке тритона и его разрешения. Примечательно, что в спорах о сути теории Яворского критики сосредоточились именно на тритоне как шестиполутоновом соотношении, а также аргументации Яворского относительно того, что восприятие тритона как неустойчивого интервала является врожденным человеку. Однако при этом опускали из виду гораздо более фундаментальное утверждение, что целостность структуры и внутренняя устойчивость ладовых конструкций обеспечиваются связкой из двух компонентов: некой неопределенности (неустоя), который, добавим от себя, совсем не обязательно должен быть тритоном, и обретением устоя, разрешения. *Но именно этот момент обретения устоя* связан с чувством восстановления равновесия, а процесс ожидания этого разрешения окрашивается ощущением некоего томления, которое подчас достигает почти физического ощущения направленного движения к устою под воздействием непреодолимой силы, сродни притяжению. Возможно, этим объясняется стремление Яворского сопоставить, а то и отождествить ладовое тяготение с силами гравитации.

В своих «Мемуарах» (1675) И. Ньютон, который, как известно, был не только выдающимся

[2] Экклезиаст (книга Екклесиаста, или проповедника) [греч. Ἐκκλησιαστής – созывающий собрание, учитель, проповедник; пер. с евр. קהלת (коэлет), букв. – собирающая]. – Глава 1:8.

ученым, но и не менее выдающимся мыслителем-мистиком, пишет: «Предполагается, что существует некая эфирная среда, во многом имеющая то же строение, что и воздух, но значительно более разреженная, тонкая и упругая. …Нельзя, однако, предполагать, что эта среда есть однообразная материя: она складывается частью из основного, косного тела эфира, частью из других эфирных спиритусов, во многом подобно тому, как воздух слагается из косного тела воздуха, перемешанного с различными парами или выдыханиями. В пользу такой разнородности, по-видимому, говорят эластические и магнитные истечения и ***начало тяготения*** (выделено мной – *Е. Г.*)» (см. [1]). И, хотя в данном случае вполне понятно, что Ньютон отсылает к гравитационному тяготению. Это именно тот аргумент, который у Яворского мог сформировать умозаключение по аналогии о взаимосвязи интонационного тяготения с ньютоновской теорией гравитации.

Значит, фундамент воззрения Яворского уходит в глубины европейского музыкального и математического знания, а также сопутствующей этим знаниям античной и европейской мистики, корни которой находятся в пифагорейской традиции. Нам представляется, что и его трактовка лада, и его толкование понятия интонации связаны с осмыслением прежде всего этих древнейших музыкально-теоретических представлений европейской культуры. «По самому своему происхождению, – пишет Яворский, – интонация двухчастна, причем вторая часть играет важную роль в определении логического значения самой интонации. Части сопоставления, составляющие интонацию, называются: Первая часть – предъикт. Вторая решающая часть – икт. Примечание. Лига – показатель протяжения интонации; тактовая черта – показатель конца предъикта и начала икта интонации. При ясном звуковом тяготении возможно существование одночастной интонации, представляющей один момент звукового тяготения» [8, с. 4].

Обратимся к ретроспективе иных обоснований, аутентичных основаниям теории Яворского: «…связь музыки с Космосом у пифогорейцев несомненна. Филолай Кротонский (ок. 470 – после 388 до н. э.), видный философ – пифагореец, астроном, создал представление о доступной в те времена Вселенной. Это был музыкально-числовой Космос, со сферами, расположенными друг в отношении друга согласно числовым и гармоническим отношениям» [3].

В Средние века «Пифагорейское учение, что мир устроен тем же способом, “которому впоследствии стала подражать лира” (учение о музыке сфер), нашло себе благодатную почву в умонастроениях средневековых ученых. С раннего Средневековья музыка вошла в разряд математических наук. Математика же, преданная естественнонаучным интересам, была изгнана из системы средневековой культуры.

<…> в Средние века арифметические абстракции математики конкретизировались – на первом шаге к чувственному миру – не в геометрии, а в музыке. Свою первичную наглядность математика находила в музыке, прямо переводящей вселенские ритмы в число. ***Сначала она обретала акустическую*** (курсив мой. – *Е. Г.*) и только затем визуальную внятность. Именно так представляли себе назначение музыки все средневековые теоретики: предмет музыки – от Августина до Царлино – это звучащее число. <…>» [2].

Мы предполагаем, что ориентация Яворского в своих теоретических построениях на интервал, точнее число (шестиполутоновое соотношение) и интонацию как парную оппозицию (устой – неустой), равно как и увлечение конструированием сложных ладовых конструкций (дважды-лады) на основе идеи суммы двух единичных ладовых систем, возникла именно благодаря этим древним основаниям (число, причинно-следственная связь, сумма). Ее вершиной является вывод о существовании дважды-ладов: согласно представлениям ученого, двойная система есть результат соединения двух единичных систем, находящихся в полутоновом отношении, а соединение пары двойных систем образует искомые дважды-лады.

Но тогда и *суммирование парных оппозиций «неустой – устой», то есть интонаций, по Яворскому, создает цикличность интонационной цепочки, которая возвращает на круги своя всякое напряжение, снимаемое соответствующим разрешением*. И тогда сам способ выделения и узнавания, «считывания» нашим слухом интонаций оказывается совершенно иным, нежели в других интонационных теориях. И та же дилемма «интонация или интонирование?» обнажает как будто бы совершенно иную природу: это би-

нарная оппозиция, в которой как раз и заключается единство и неслиянность причины и следствия, энергии взаимного притяжения, а также возможность связать это притяжение с числовыми пропорциями, спроецированными на интервалику и ладовые структуры.

В данном контексте нуждается в переформулировании и тот самый главный вопрос: не «интонация или интонирование?», а «устой, или тяготение к устою?». Что предпочесть? Устой, появившийся после накопившегося тяготения, неизменно распознается восприятием человека именно как устой, причем независимо от культурного опыта и традиций, в которых человек был воспитан! Тяготение же постфактум, по наступлению разрешения, уже не столько воспринимается, сколько рационально осознается именно как тяготение. То есть *у него определяется отчетливый ретроспективный вектор, остающийся в нашей памяти как след перехода от неустоя к устою*. И еще одно наблюдение: устой, поглотив собою тяготение, кладет ему естественную границу. Именно поэтому устой обладает постоянством (константностью). Кроме того, он краток, однако повторяем и даже в некотором смысле вездесущ, а тяготение непредсказуемо и нестабильно. И, что еще важнее, неустой и устой образуют принципиально неслиянное, однако, неразрывное единство. От этих качеств интонации зависит не только ее временной масштаб, но также ее смысловой и психоэмоциональный объем. Такова реконструкция интонации Яворского, так сказать «в чистоте», до того момента, когда автор теории начинает экстраполировать интонацию на самые разнообразные явления музыкального искусства – от структур и связей, обнаруживаемых в ладовой структуре и форме музыкального произведения, до крупных опусов, где четкость интонационной концепции, естественно, теряется за многократными и зачастую произвольными переосмысливаниями.

О проблеме сегментации

Сопоставляя интонационные теории К. Закса, Б. Асафьева и Б. Яворского, необходимо учитывать их принципиально несовпадающие фундаментальные основания. Закс исходит из того, что природа интонации и интонирования коренится в фонетически выраженной психоэмоциональной реакции человека. В своих истоках интонация безотчетна, зато обладает абсолютно узнаваемым и конвенциональным чувственно-эмоциональным наполнением. При этом психоэмоциональный посыл способен нивелировать отличия как в структуре звуковысотного профиля интонации, так и в ее протяженности. Интонационная структура заксовской интонации, несомненно, дискретна, но успешно преодолевает эту дискретность единством упомянутого психоэмоционального посыла, исчерпываемого в ходе интонирования. И, наконец, границы такой интонации определяются естественными факторами – широтой вокального дыхания и длительностью процесса психоэмоциональной аффектации.

Асафьевская интонационная теория имеет, скорее, семиотические основания, поэтому и сама интонация требует и максимальной точности воспроизведения, и высокой степени дискретности интонационного сообщения любой протяженности, и еще стремится к семиотической бинарности «знак – денотат», «обозначение – обозначаемое». Асафьевские интонации образуют, как он сам заявлял, «комплексы музыкальных речений», складываются в подобие вербальных высказываний, текстовых сообщений, что позволяет при их обнаружении широко использовать аналогии с семиотическими и семантическими методами рассмотрения знаковых цепочек в том числе и совершенно не музыкальной природы.

Что можно сказать об интонации Яворского? Интонация Яворского остается феноменом в самом, что ни на есть, первичном понимании этого термина. То есть интонация мыслится неким явлением, данном в чувственном созерцании. Но тогда это явление осознается человеком как бы «с двух сторон»: в рамках чувственного познания и в рамках познания рационального, научного, философского. А это, в свою очередь, решительно не позволяет рассматривать интонацию Яворского как нечто дискретное.

Принимая во внимание вышеизложенное, сформулируем некоторые соображения и выводы. Если интонация Яворского суть некий феномен, то его созерцание и познание должны опираться именно на чувственный опыт. Но тогда среди многочисленных исполнительских версий сонаты Моцарта a-moll следует отыскать ту, в которой яркость этого эмоционального пережи-

вания, интенсивность «чувства тяготения», будет наиболее очевидной. Именно такое феноменальное чувство тяготения, максимально созвучное представлениям Яворского о сути интонации, находим в исполнительской версии выдающегося венгерского пианиста Дьердя Циффры.

Сегментация – процедура, сильнее всего связанная с практикой семиотического построения коммуникации, поэтому сегментационные процедуры в рамках асафьевской интонационной теории оказываются наиболее близки семиотическим принципам расчленения высказывания или текста. Здесь процедура сегментации равнозначна поиску и установлению границ «информационных квантов» – знаков, слогов, слов либо их музыкальных аналогов. Это вполне логично, так как синтаксис определяется структурами языка: «Представление информации любого типа предполагает избирательное вычленение из нее основных объектов и фона, что невозможно без проведения предварительной сегментации объекта. Сегментация объекта (полная или частичная) предшествует распознаванию образа в целом» [5, с. 239].

Совсем иное дело интонационные теории Закса и Яворского. Там вычленение интонации зачастую накладывается на иные, альтернативные способы расчленения музыкального целого. В первом случае аффектированная попевочная структура вполне может оказаться как крупнее, так и мельче звуковых элементов (фраз, предложений и т. п.), складывающих форму произведения; во втором – возникновение и поддержание интонационного напряжения между предъиктом и иктом может в идеальном случае оказаться как между последней (слабой) долей предшествующего такта и первой (сильной) долей такта наступившего, но может распространяться и гораздо более широко. Однако это не отменяет существующих норм и правил композиционного членения музыкального целого. Следовательно, необходимо допустить возможность некой «перекрестной» сегментации музыкального произведения, что приводит к образованию нескольких, накладывающихся друг на друга сегментационных цепочек, допуская возможность своеобразной «полифонии» сегментационных процедур, способной к порождению дополнительных художественных идей.

В случае, если исполнитель опирается на феномен тяготения, избирая его главенствующим фактором сегментации, тяготение обнаруживает способность очень многообразно осуществлять центрирующую функцию не только в ладу, но также и становиться центром интонационного высказывания, а значит и способом осмысления и прочтения произведения. Более того, феномен тяготения в данном случае способен выступать в качестве так называемого предельного смыслопорождающего основания. Яворскому точнее многих теоретиков своего времени удалось не столько решить, сколько на новых теоретических основаниях обозначить эту проблему. И какой бы критике не подвергалась его теория, мы уже не сможем забыть, что существо взглядов Яворского восходит к вечной проблеме музыкознания – гармонии сфер, до конца не сказуемой таинственной силе влечения неустоя в устой и обожествлению числовых отношений, выражающих законы построения гармонического музыкального целого!

Темповая и сегментационная организация первой части сонаты Моцарта № 8 a-moll К. 310 в исполнительской интерпретации Д. Циффры

Исполнительская интерпретация Дьердя Циффры[3] является ярким примером того, как исполнитель может ориентировать восприятие слушателя именно через призму ладового тяготения на всех уровнях музыкального высказывания. Темп является одним из важнейших организационных факторов, напрямую влияющих на членораздельность интонирования или, напротив,

[3] Циффра Жорж (Дьердь), 1921–1994, – венгерский пианист-виртуоз, знаменитый оригинальными трактовками классических произведений. После трагических событий, произошедших в личной биографии (в 1950 году по политическим мотивам он был арестован и помещен в тюрьму, где подвергся издевательствам и сознательному нанесению ущерба рукам пианиста), сумел восстановить технический аппарат и в 1955 году в Будапеште выиграл Международный конкурс имени Ференца Листа. За феноменальную виртуозность и мастерство владения инструментом его называли «воскресшим Листом». В репертуар исполнителя входили произведения Ф. Листа, Ф. Шопена, П. Чайковского, С. Рахманинова, Э. Грига, В. Моцарта, Л. Бетховена, он много играл транскрипций, сочинял технически сложные переложения» [6, с. 114–115].

утрату дискретности звучания. Сравнительный хронометраж темпов в первой части сонаты Моцарта в различных интерпретациях показывает, что выбор темпа у Циффры находится в диапазоне исполнительских интерпретаций Э. Гилельса и Д. Баренбойма, для которых существенным были именно дискретность, интонационное качество дробности и многообразия музыкальных структур. Для Циффры также приоритетным остается *принцип членораздельности как одна из необходимых составляющих восприятия тяготеющей структуры* (см. таблицу 1).

Таблица 1

Сравнительный хронометраж темпов в первой части сонаты Моцарта в различных интерпретациях

Хронометраж	Э. Гиллельс	Д. Баренбойм	Г. Гульд	Д. Циффра
Хронометраж всей части	08:48 (с повтором экспозиции и разработки с репризой)	08:07 (с повтором экспозиции и разработки с репризой)	03:17 (без повторов экспозиции и разработки с репризой)	05:52 (с повтором экспозиции, без повтора разработки с репризой)
Темп первой части	120 ударов в минуту	130 ударов в минуту	175 ударов в минуту	~123 удара в минуту
Главная партия	120	130	175	123 с понижением до 120
Побочная партия	130	140	175 с понижением до 170	125–130–135–130–135–125
Заключительная партия	130 с понижением в конце до 125	140	170 с повышением в конце до 175	~123
Разработка	110	120	175–170–175	123–120
Реприза	110	130	175–170–172–175	123
Главная партия	110	130	175	123
Побочная партия	~120–123	~125–130	~172	130–135–130–135
Заключительная партия	120–125	130	170	125

Обращает на себя внимание, что Циффре, как, впрочем, и Гульду, удается наилучшим образом сохранять стабильность темпа. Исключение составляет темповая динамика побочной партии, где Циффра совершенно сознательно акцентирует темповую нестабильность. Полагаем, что уже это наблюдение свидетельствует о том, что единство темпа связано с единством психоэмоционального тонуса исполнения, установкой на слитность в противовес семиотически ориентированной интонационной дробности.

Еще одно очевидное наблюдение состоит в том, что Циффра, имеющий репутацию фантастического виртуоза, в нашем случае вовсе не стремится подчеркнуть свою виртуозность завышенными темпами. Как раз наоборот! Он стремится к максимальной глубине и прозрачности фактуры, в которой искушенный слушатель сможет услышать все ее голоса, ощутить все богатство ладоинтонационных связей и отношений. Но как часто критика этого попросту не замечала! «Музыкальные критики, – писали Л. Григорьев и Я. Платек, – привыкли называть этого артиста “фанатиком точности”, “виртуозом педали”, “акробатом рояля” и тому подобное. <…> Циффра – действительно фанатик фортепианной “пиротехники”, безупречно владеющий всевозможными средствами выразительности. Но кого теперь, во второй половине нашего столетия, можно всерьез удивить и надолго захватить этими качествами?! …» [4, с. 437]. В случае с сонатой a-moll этот виртуозный блеск испол-

нителю казался отнюдь не первостепенным, ведь центральным смыслопорождающим элементом, «строителем» художественного образа он, по-видимому, считал именно феномен тяготения.

Рассмотрим более подробно исполнительскую сегментацию основных тем экспозиции. При этом обратим внимание, насколько дифференцированно отношение Циффры к тяготению в зависимости от фактуры исполняемого эпизода.

Несмотря на темп Allegro, указание на характер величаво (maestoso) делает обоснованным отзвук хоральности, использование плотной, хотя и полностью акустически прозрачной фактуры, в которой верхний голос воспринимается как часть аккордовой гармонической вертикали, а не только как яркая мелодия, начинающая патетический монолог. Именно эти штрихи и краски выбирает Циффра. Ровность артикуляции и звуковой динамики обусловлена линейностью тяготения: штрих и звукоизвлечение тона «e» в мелодии ровно, однако неуклонно влечет к началу следующего такта (тон «gis» с апподжиатурой). Но главный выразительный прием касается исполнения аккомпанирующих голосов. Циффре удается совершенно особым образом сохранять «прозрачность» аккордов и, вместе с тем, их достаточно значительную громкость, при которой он феноменально избегает «сливаемости» звуков в трудноразличимую гармонию. В этом смысле исполнительское стремление к членораздельности, дифференцированности звучания переходит в сферу аккордовой вертикали (см. Приложение, пример 1).

Затронутые аспекты, подтверждаются в числе прочего и общими представлениями пианиста об архитектонике формы. Он с педантичной точностью повторяет экспозицию, дабы при повторном воспроизведении еще раз подчеркнуть все исполнительские приемы, раскрывающие структуру тяготений экспозиции, и не повторяет разработку и репризу, где используются иные гармонические функции, перестраивающие систему тяготений в тональном плане с экспозиционной.

Таким образом, Циффра повторно акцентирует цепочку диссонирующих созвучий, образующих «функциональную ось», определяющую главный вектор тяготения в разделе экспозиции, предшествующем побочной партии. В двух предыдущих примерах эта «ось» маркирована пунктирными зонами, приходящимися на особые «центры неустойчивости», формирующие устремленность всей системы гармонических смен. Первая из них – суммированная заглавная гармония второго такта (см. Приложение, пример 2).

Созвучие феноменально по ряду причин. С одной стороны, перед нами D^4_3 на тоническом органном пункте. Однако фонические особенности вертикали позволяют в исполнении Циффры явственно услышать и другие ее гармонические свойства: кварто-секундовая вертикаль, объемлемая чистой октавой и состоящая из двух квартовых гармоний («a – d – gis» и «h – e – a»). За исключением звуков «c» и «f», это полный набор тонов гармонического a-moll, а увеличенная кварта «d – gis» – как раз то самое шестиполутоновое соотношение, центрирующее лад (по Яворскому).

Созвучие № 1 – D^4_3 на тоническом органном пункте открывает второй такт; созвучие № 2 – ум. VII^6_5 на тоническом органном пункте, бифункционально и равно $SII^{2+\#6}$ – звучит в десятом такте; созвучие № 3 – $D^4_3 \rightarrow TSVI$ появляется на первой доле двенадцатого такта; далее на первой доле тринадцатого такта – созвучие № 4 – $TSVI^5_3$, затем – $D^5_3 \rightarrow$D-dur и движение через эту гармонию к G-dur (доминанта к C-dur – тональность побочной партии) (см. Приложение, пример 3).

Циффра последовательно и во всех деталях «прочерчивает» задуманную Моцартом линию тяготения от первой диссонирующей гармонии к завоеванию тонального устоя побочной партии сквозь всю гармоническую структуру главной и связующей. Тем самым исполнитель центрирует свои смысловые сегменты не по границам мотивов и фраз, а по содержательно существенным градациям ладотональных напряжений.

С началом побочной партии функциональная сложность уступает место элементарности полного функционального оборота, фактура «облегчается» сначала до разряженного гомофонного трех-, а затем и двухголосия. И вот тут темп как будто вырывается из подчинения рукам виртуоза! Убеждены, что это специальный эффект, распространяющийся исключительно на материал побочной партии как в ее первом экспозиционном

проведении, так и в экспозиционном повторе и впоследствии – в репризе первой части сонаты. Темп демонстрирует нестабильность, варьируется с каждой динамической «вилкой» даже в рамках одного такта! Поток функциональных тяготений, «сложившийся» в побочной партии в простые функциональные обороты, сообщает темпу свойства освобождающейся пружины.

В заключительной партии в фактуре вновь появляются аккордовые вертикали и параллельно усиливается конструктивная роль функционально-гармонического начала в процессах становления исполнительской формы сочинения (см. Приложение, пример 4).

Четкий пунктирный ритм в сочетании с дважды повторенным полным функциональным оборотом, «утолщением» аккордовой фактуры, перемещенной в верхние голоса, и грандиозным crescendo сначала несколько «тормозят» последнее темповое ускорение предшествующего раздела, а затем возвращают стабильность исполнительскому темпу.

Фразировка начала разработки отмечена последовательным акцентированием первой доли каждого такта (см. Приложение, пример 5).

В тактах 50–53 этот акцент в мелодии соотносится в восприятии с пульсацией сильной доли, начиная с такта 54 акцент на первой доле, приходящийся на вершину-источник фигуративного движения по звукам $D_7 \rightarrow$ IV (C-dur), становится все более выраженным. Далее в тактах 56–57 метрически оформляет эллиптический оборот $D_7 \rightarrow$ F-dur; ум$VII2^{b3} \rightarrow$ H-dur и, наконец, вторгающейся каденцией буквально обрушивается на первую долю такта 58, с которой начинается собственно разработка – второй раздел разработки сонатной формы.

В собственно разработке, организованной как три звена восходящей секвенции, Циффра подчеркивает, даже нарочито выделяет, органные басы в нижнем голосе в противовес клокотанию секунд, возникающих следом октавой выше (см. Приложение, пример 6).

Циффра, акцентируя первые ноты этих квартолей шестнадцатыми, демонстративно выводит на первый план слухового восприятия рассредоточенную по тактам квартовую последовательность, образованную шагом секвенции: «h – e – a – d». Данное исполнительское решение не только сообщает активность поступательного движения и «линейность» тональному плану, но и стилистически согласовано с первым диссонантным созвучием из второго такта сонаты. Замечательный пример единства интонационной концепции и прекрасного чувства стиля!

Дальнейшие исполнительские целеполагания направлены на воплощение единой устремленности гармонического развития к предъикту. И здесь Циффра остается верен себе. Его фразировка полностью подчинена идее маркирования всех временных устоев, образующих этапы этого движения. При этом пианист всякий раз чуть интенсивнее акцентирует первую долю каждого последующего такта, выстраивая очень плавный переход единой цепи секвентных построений в верхнем голосе в итоговую линию баса в 73-м такте на звуках «a – g – fis – f – e» (см. Приложение, пример 7).

Аналогичным образом выстроен весь предъикт до его перехода в первые звуки репризы. В то же время, когда в 16–17-м и далее в 17–18-м тактах экспозиции, а также в 97–101-м тактах репризы в похожем мелодическом обороте Циффре потребовалось акцентировать функцию гармонической субдоминанты, он выбирает подходящую акцентуацию, штрихи и фразировку (см. Приложение, пример 8).

В репризе Циффра педантично повторяет все исполнительские приемы, ранее заявленные в экспозиции, вплоть до демонстративно создаваемой темповой нестабильности побочной партии. Однако есть и некая интрига, о которой необходимо упомянуть. Обратимся к тактам 92–95. Пунктиром выделен звук «g», который не звучит в исполнительской версии пианиста (см. Приложение, пример 9).

Но как его отсутствие сказывается на восприятии исполнения! Его отсутствие создает эффект стоп-кадра, как будто разъединяющего на мгновение элементы гармонически неустойчивого движения.

В репризном проведении заключительной партии процесс длительного накопления тяготений, устремленных к итоговому устою, приводит к не менее длительному утверждению тоники через повтор полного функционального оборота, «обставленного» соответствующим тематизмом

и фактурой. Становится окончательно понятно, почему грандиозное crescendo, еще более триумфальное, чем в экспозиции, Циффра приберегает именно к этим заключительным тактам. Возвращение к главному тональному устою, замыкающее тонально-функциональный круговорот первой части сонаты, мыслится исполнителем как триумф финального обретения Гармонии (см. Приложение, пример 10).

Складывается впечатление, что пианисты, не относящиеся к мейнстриму, в какой-то степени считают свои исполнительские версии не только индивидуальным творчеством, но и немного критикой. В таком случае, они не только художники, но и исследователи – будь то предельных двигательных возможностей исполнителя или психологии восприятия и образного мышления, простирающихся далеко за рамки нормативных традиционных представлений и канонов прекрасного. Новизна их подходов воплощается в опыте исполнения музыки, который затем становится и опытом ее обновленного восприятия публикой.

Пласты художественного содержания и контуры музыкальных образов Циффры простираются в сферу новой восприимчивости, стремятся за пределы мейнстримовского опыта нормативного воспроизведения музыкальных грамматических конструкций. Возможно, по этой причине и сами исполнители, собравшие за свою концертную жизнь и после нее немало всяческой критики, гораздо спокойнее относились и к профессиональным, и к моральным осуждениям их личных творческих исканий. Но ими движет не только стремление к самовыражению, но и великая страсть к познанию и расширению способности чувственного опыта человека, нашего индивидуального переживания музыки. Вот почему мы убеждены, что все упреки в вольностях и непочтительном отношении к классике при таком взгляде на вещи – альтернативном, но вместе с тем тщательно выверенном в эстетическом плане – воспринимаются как неуместная назидательная проповедь обветшалых догм, к которым невозможно свести искусство ни в какие времена!

Литература

1. Ацюковский В. А. Общая эфиродинамика. Моделирование структур вещества и полей на основе представлений о газоподобном эфире [Электронный ресурс]. – URL: http://textarchive.ru/c-1340005-pall.html.
2. Вайновская Л. Б. «Гармония сфер»: Взаимосвязь музыки, математики и астрономии [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rusnauka.com/17_AVSN_2012/MusicaAndLife/4_113018.doc.htm.
3. Глядешкина З. И. Лады Яворского и их проявление в музыкальной практике // Ладовая организация и композиционная структура музыкального произведения в теории Б. Яворского: Лекция по курсу «Музыкально-теоретические системы» (Специальность 17.00.02 «Музыковедение»). – М., 1984. – С. 18–33.
4. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. – М.: Совет. композитор, 1985. – 472 с.
5. Потапова Р. К. Речевая коммуникация: от звука к высказыванию. – М.: Языки славянских культур, 2012. – 461 с.
6. Савченко Д. Число. Гармония. Метафизика Света / Учение Пифагора о небесной гармонии [Электронный ресурс] // Креатология. – Т. 2. – URL: http://samlib.ru/s/sawchenko_d_n/kreatologiy-15.shtml.
7. Сердюков А. А. Традиции импровизации в современной академической музыкальной культуре: дис. … канд. искусствоведения. – Ростов н/Д., 2017. – 184 с.
8. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи: материалы и заметки. – М., 1908. – 40 с.

References

1. Atsyukovskiy V.A. *Obshchaya efirodinamika. Modelirovanie struktur veshchestva i poley na osnove predstavleniy o gazopodobnom efire [General Ether-Dynamics. Simulation of the Matter Structures and Fields on the Basis of the Ideas about the Gas-Like Ether]*. (In Russ.). Available at: http://textarchive.ru/c-1340005-pall.html.
2. Vaynovskaya L.B. "*Garmoniya sfer": Vzaimosvyaz' muzyki, matematiki i astronomii [The Harmony of the Spheres: Interconnection between music, mathematics and astronomy]*. (In Russ.). Available at: http://www.rusnauka.com/17_AVSN_2012/MusicaAndLife/4_113018.doc.htm.
3. Glyadeshkina Z.I. Lady Yavorskogo i ikh proyavlenie v muzykal'noy praktike [Modes of Yavorsky and their practical implementation]. *Ladovaya organizatsiya i kompozitsionnaya struktura muzykal'nogo proizvedeniya v teorii*

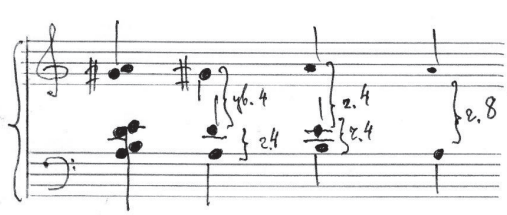
B.Yavorskogo: Lektsiya po kursu "Muzykal'no-teoreticheskie sistemy" (Spetsial'nost' № 17.00.02 Muzykovedenie) [Construction of modes and compositional structure of music piece according to B. Yavorsky's theory. A lecture on the subject Musical-theoretical systems]. Moscow, 1984, pp. 18-33. (In Russ.).

4. Grigoryev L., Platek Ya. *Sovremennye pianisty [Modern pianists]*. Moscow, Soviet Composer Publ., 1985. 472 p. (In Russ.).
5. Potapova R.K. *Rechevaya kommunikatsiya: ot zvuka k vyskazyvaniyu [Speech communication: from sound to utterance]*. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2012. 461 p. (In Russ.).
6. Savchenko D. Chislo. Garmoniya. Metafizika Sveta / Uchenie Pifagora o nebesnoy garmonii [Number. Harmony. The Metaphysics of Light. / Pythagoras' teaching on cosmic harmony]. *Kreatologiya [Creatology]*, vol. 2 (In Russ.). Available at: http://samlib.ru/s/sawchenko_d_n/kreatologiy-15.shtml.
7. Serdyukov A.A. *Traditsii improvizatsii v sovremennoy akademicheskoy muzykal'noy kul'ture: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Traditions of improvisation in the modern academic music culture. Art History PhD Diss.]*. Rostov-on-Don, 2017. 184 p. (In Russ.).
8. Yavorskiy B.L. *Stroenie muzykal'noy rechi: materialy i zametki [Structure of musical speech: Materials and notes]*. Moscow, 1908. 40 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Пример 2



Пример 3

Пример 4

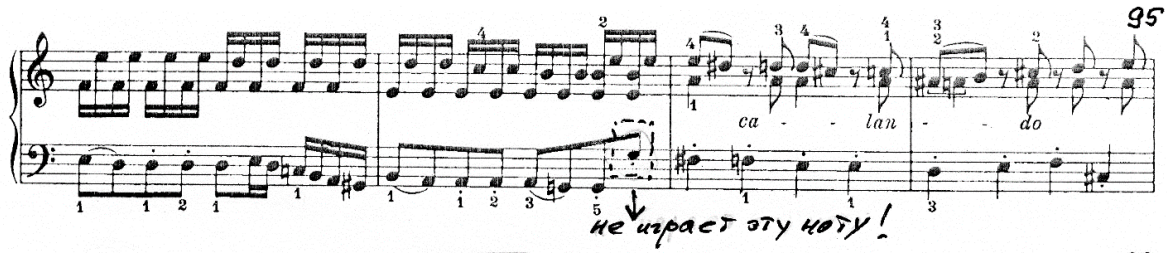
Пример 5

Пример 6

Пример 7

Пример 8

Пример 9



Пример 10

УДК 785
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-134-140

ТВОРЧЕСКИЕ ГРАНИ ДАНИЭЛЕ ЛОМБАРДИ: ЗВУЧАЩЕЕ И ЗРИМОЕ

Чекменев Алексей Игоревич, преподаватель кафедры фортепианного исполнительства, концертмейстерского мастерства и камерной музыки, Институт «Академия имени Маймонида», Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (г. Москва, РФ).
E-mail: vertekscom@gmail.com

В статье рассматривается разностороннее творчество итальянского композитора, пианиста, художника, исследователя, архитектора и общественного деятеля Даниэле Ломбарди. Несмотря на его многочисленные культурные связи с СССР и Россией, в современном искусствоведении очень мало сведений об этом выдающемся деятеле. Важнейшим принципом его творчества становится синтез визуальных образов и музыки. Такой подход позволил композитору создавать уникальные произведения искусства, сочетающие музыку и живопись, архитектуру и музыку. Цель исследования – выявить ключевые черты творчества Д. Ломбарди в контексте взаимодействия разных видов искусства. В качестве методов ис-

следования используется биографический и творческий анализ, а также принцип обобщения и синтеза исследованных материалов. Выводом данного исследования становится утверждение принципа творческого мировоззрения Д. Ломбарди как неразрывной связи музыки и визуальных образов. Эта концепция соответствует магистральным тенденциям эпохи, стремлению сблизить различные виды искусств и позволяет находить новые пути для воплощения творческих замыслов. Синтетическое восприятие искусства позволяет Д. Ломбарди привносить новые художественные и музыкальные элементы в создание городской туристической среды и архитектурных объектов. К числу наиболее знаковых произведений можно отнести Концерт для фортепиано, камерного оркестра и лазерного луча, Mitologie, Atalanta Fugiens, архитектурно-музыкальный объект «Звучащая дверь».

Ключевые слова: Даниэле Ломбарди, фортепианное исполнительство, музыка авангарда, «Звучащая дверь», визуальное искусство.

DANIELE LOMBARDIS WORK: SOUND AND VISIBILITY

Chekmenev Aleksey Igorevich, Instructor of Department of Piano, Concertmaster and Chamber Music, Maimonides Academy Institute, Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art) (Moscow, Russian Federation). E-mail: vertekscom@gmail.com

The article examines the versatile work of Italian composer, pianist, artist, researcher, architect and public figure Daniele Lombardi. Despite numerous cultural ties with the USSR and Russia, there is a lack of information about this outstanding figure in contemporary art studies. The most important principle of his work is the synthesis of visual images and music. This approach allowed the composer to create unique works of art combining the music and painting, architecture and music. The purpose of the study is to identify the key features of D. Lombardi's creativity in the context of the interaction of different types of art. Biographical and creative analysis, as well as the principle of synthesis and synthesis of investigated materials are used as research methods. The conclusion of this study is the affirmation of the principle of D. Lombardi's creative worldview as an inextricable link between music and visual images. This concept corresponds to the main trends of the era, the desire to bring together different types of arts, and allows us to find new ways to realize creative ideas. The synthetic perception of D. Lombardi allows him to bring artistic and musical elements to the urban tourist environment and architectural objects. Among the most iconic works are the concerto for piano, chamber orchestra and laser beam *Mitologie*, *Atalanta Fugiens*, architectural and musical object *Sound door*.

Thanks to the analysis of the creative activity of Daniel Lombardi, carried out in this study, the base of modern domestic and foreign art criticism is significantly enriched. The conclusions of this work can become the basis for understanding many issues related to modern musical art, its implementation in the work of various figures. Moreover, Daniel Lombardi's methods of working with musical and visual text are distinguished by their uniqueness, and are further manifested in the activities of many followers. It is for these reasons that this article is of particular relevance and novelty.

Keywords: Daniele Lombardi, piano performing, avant-garde music, *Sound door*, visual art.

«Композитор, пианист, художник, исследователь авангардной музыки» – такими словами характеризует зарубежная пресса [15] Даниэле Ломбарди [14] (Daniele Lombardi) (1946–2018). Многогранность творческого дарования позволила ему оставить яркий след в музыкальном искусстве (в качестве исполнителя и композитора), живописи, архитектуре, гуманитарных науках. Теоретические взгляды Д. Ломбарди изложил в своих пяти монографиях (*Scrittura e suono. La notazione nella musica contemporanea*, EDIPAN, 1980; *Spartito Preso*, Vallecchi, 1981; *Il suono veloce. Futurismo e futurismi in musica,* Ricordi-LIM, 1996; *Attraversamenti di Daniele Lombardi: La*

musica in Toscana dal 1945 ad oggi 2002, Firenze, Maschetto&Musolino; *Nuova Enciclopedia del Futurismo musicale*, Milano, Mudima, 2009) и множестве статей в итальянских журналах[1].

Имя Даниэле Ломбарди до сих пор не было широко представлено в российском искусствознании, несмотря на его плодотворную деятельность в качестве исполнителя и интерпретатора музыки русского и итальянского авангарда и активное участие в развитии русско-итальянского культурного диалога. Музыка Даниэле Ломбарди звучала в СССР, например, он был приглашен для исполнения собственного сочинения «Концерт для фортепиано, камерного оркестра и лазерного луча» (*Concerto № 1 for piano, chamber orchestra and laser beam*) с камерным оркестром «Виртуозы Москвы» под руководством В. Спивакова на III Международном музыкальном фестивале в Ленинграде 1988 года [13]. Этим же составом было исполнено второе сочинение с использованием лазера – *Impromptwo* (Colmar, Италия, 1993). Несмотря на очевидную яркость творческих новаций, данные события не нашли отражения ни в советской печати, ни в современных источниках, чем, в частности, подтверждается актуальность настоящего исследования. В 2008 году он провел лекцию «Футуризм. Италия – Россия» [6; 7] в Московском международном Доме музыки. Тем не менее в российской научной литературе отсутствуют сведения о жизни и творчестве талантливого флорентийца.

Текст данного исследования опирается на немногочисленные мемориальные статьи на английском и итальянском языках [10], обзоры творчества Д. Ломбарди итальянскими критиками [21] и интервью с композитором [22].

Даниэле Ломбарди – итальянский пианист, композитор, художник и ученый, родился во Флоренции в 1946 году. Музыке обучался во Флорентийской консерватории имени Луиджи Керубини. Его учителем по фортепиано был итальянский пианист Рио Нарди, известный как выдающийся интерпретатор музыки Ф. Шопена. Основным направлением исполнительской деятельности Даниэле Ломбарди стал итальянский и русский авангард начала XX века. В репертуаре Даниэле Ломбарди было множество сочинений таких композиторов, как Джордж Антейл, Лео Орнштейн, Альберто Савинио, Александр Мосолов, Артур Винсент Лурье и другие. Необходимо отметить, что отечественный репертуар составлял значительную часть исполнительского наследия пианиста. В сотрудничестве с крупнейшими звукозаписывающими студиями (Col Legno, Arte Nova, NEOS Music, LTM, Edipan, MusicaImmagine, Nuova Era, Cramps Records, Sound Materials) он записал порядка 20 компакт-дисков. Мастерство Даниэле Ломбарди в области интерпретации сочинений композиторов русского авангарда (А. Мосолова, А. Лурье, Ю. С. Мейтуса, А. Гедике, Ю. Крейна, М. Гнесина, Г. Киркора, Н. Рославца, Л. Книппера) принесло ему широкую известность не только в Италии, но и за пределами его родной страны. Творческие поиски Д. Ломбарди охватывали не только интерпретацию известных сочинений авангарда, но и «открытие» ранее не исполнявшихся произведений [17], он также включал в свой репертуар сочинения композиторов-современников.

В фортепианном исполнительстве Д. Ломбарди важнейшим элементом становится звуковая палитра. Он уделяет особое внимание озвучиванию специфических фактурных решений авангардной музыки, при этом стремясь следовать всем авторским предписаниям. Использование дифференциации фактуры по тембру позволяет создавать яркие «выпуклые» образы, которые в совокупности с блестящей мелкой техникой и точнейшим контролем над звучанием в высоком регистре создают аналогии с работой художника над красками и светом.

В ряде публикаций [16; 22; 20] упоминается наличие у Д. Ломбарди художественного образования. По признанию самого композитора, влияние художественного и музыкального начал на его творческое мировосприятие было по сути равноценным. Итальянский музыковед Клаудия Жиро (Claudia Giraud) приводит слова Д. Ломбарди о двойственной природе его дарования: «Я композитор-пианист, и я всегда был художником, это все переплетено (перевод мой. – *А. Ч.*)» [12]. Деятельность Даниэле Ломбарди в качестве художника активизируется после 1969 года. Он создает мно-

[1] С полным списком публикаций можно ознакомиться на официальном сайте Д. Ломбарди [14].

жество рисунков, картин, цифровых графических работ, общей темой которых становится попытка автора перенести на холст образы, навеянные в его воображении собственными ощущениями от звучания музыки и процесса исполнительства. Впервые работы Д. Ломбарди было продемонстрированы публике в 1972 году на Осеннем музыкальном фестивале в Комо [11]. Слушателям фестиваля вместо сценического выступления было предложено созерцать художественные творения Д. Ломбарди в полной тишине. Идея состояла в том, что изображенные автором образы смогут непосредственно воздействовать на зрительные ощущения наблюдателя, которые пробудят в его воображении и памяти определенные музыкальные ассоциации. Данный перформанс получил название «Метамузыкальный театр».

Дальнейшие искания маэстро как в музыкальном, так и в визуальном искусствах были подчинены тезису о неделимости звукового и визуального выражения. Кредо маэстро «Слушать глазами» было отражено на мемориальной выставке в Фонде «Mudima», где показали ряд картин Д. Ломбарди, наиболее ярко иллюстрирующих желание художника синестетически объединить собственные впечатления от музыкального сочетания звуков и тембров с изображенным на холсте цветом и формой.

Влияние данной концепции претерпевало на себе и музыкальное творчество Д. Ломбарди, что прослеживается в принципе обогащения музыкального события свето-цветовыми эффектами:

– лазерный луч в пучке движущихся оптических волокон, изображающий движения смычка в Первом концерте для фортепиано, камерного оркестра и лазерного луча (Concerto № 1 for piano, chamber orchestra and laser beam) и «*Impromptwo*»;

– трансляции на жидкокристаллический экран в режиме реального времени диаграммы в цветовом спектре, образованной от поступающих на микрофон звуковых колебаний (Mitologie). В сочинении для ансамбля *Il violino di Antonia* во время исполнения происходит воспроизведение авторской видеозаписи. Самым крупным сочинением в творчестве Д. Ломбарди, продолжившим идею музыкально-визуального синтеза, стало *Atalanta Fugiens.* Для его исполнения требуется 50 источников звука, 50 скульптур и 50 коротких текстов, взятых из одноименной книги алхимии Майкла Майера (1617).

Тяготение к масштабности проявлялось и в менее новаторских сочинениях, таких как две симфонии (Sinfonia № 1 и № 2) и Threnodia для 21 рояля, которые были представлены в Берлине (Musik Biennale, 2001) и Нью-Йорке (Winter Garden, 2003). Характерно, что в этих сочинениях фортепиано трактуется как симфонический инструмент, чем и оправдывается его многократное численное увеличение.

Идея художественного единства видимого и звучащего имела свое развитие в стремлении объединить воображение и реальность, воздействовать непосредственно на повседневную жизнь. Так, в мелологе La luce на тексты Пьера Паоло Пазолини во время исполнения звучат записи шумов окружающей среды из фильмов поэта.

Необходимо отметить, что согласно исследованию А. Ю. Ивлевой, «возможность видеть музыку» [3] впервые обосновали художники и теоретики П. Гонзага и Л. Кастель, последнему из которых принадлежит теория о том, что музыка способна рождать зримые образы. Музыка, как и визуальное искусство, является универсальным языком, не требующим перевода и адаптации. Это свойство позволяет раскрывать огромный потенциал искусств, вплоть до жизненной необходимости современного человека, о котором пишет А. Ю. Демшина: «Язык визуальных искусств в условиях глобализации становится одним из самых универсальных способов межкультурного общения, что ведет к формированию общекультурных ценностей, основанных на поликультурных кодах, метаэстетических оценках, к развитию ассоциативного, образного, нелинейного мышления, формирующегося более всего в рамках освоения виртуального пространства – все это видится способом выживания в постиндустриальном обществе» [2, с. 9]. В композиторском творчестве существенные достижения в области синтеза искусств принадлежат А. Н. Скрябину. По мнению О. Б. Элькан, именно А. Н. Скрябин «наиболее близко подошел к воплощению многовекового идеала “синтетического” искусства» [9, с. 30]. Таким образом, творчество Даниэле Ломбарди можно рассматривать как естественное продолжение

реализации парадигмы синтеза искусств сквозь призму XX–XXI веков.

Концепция всеобъемлющего проникновения искусства в жизнь стала для Д. Ломбарди органичным продолжением идеи синтеза искусств. Известно выражение композитора, которым он описал свое представление о музыке и бытии: «Было сказано, что музыка начинается там, где заканчивается знак и жест, но верно также и то, что знак и жест начинаются там, где заканчивается музыка. История языков – это непрерывное круговое движение» [21]. Стремление Д. Ломбарди сделать искусством все, что его окружает, выражалось в его работе над мультимедийным оформлением общественного пространства. В 1980-х годах он разрабатывал свето-звуковое оформление в деревне Гаргонца в Валь-ди-Кьяна, которое создавало уникальную атмосферу для туристов [19].

Выдающимся творением Даниэле Ломбарди в области архитектуры, впитавшем в себя также и музыку, и живопись, стала «Звучащая дверь» (Porta Sonora). Это необычный проект, выполненный по приглашению коллекционера и мецената Джулиано Гори [18], семье которого принадлежит вилла Челле, рядом с городом Пистойя, где и расположилась знаменитая коллекция инсталляций [4]. «Звучащая дверь» была выполнена вручную из бронзы и установлена в 2016 году [19] во входе в часовню XVIII века. Фасад двери представляет собой нотную партитуру сочинения Д. Ломбарди для скрипки, запись которого воспроизводится при открытии этой двери и производит на слушателей впечатление «небесной музыки» [12]. Использованное в этой инсталляции произведение – это часть Vergine Madre из сочинения Divina.com на текст Божественной комедии Данте. Символично и содержание композиции, созданной Даниэле Ломбарди под впечатлением 23-й песни Рая Данте, в которой цитируется молитва Бернарда Клервоского [5].

Даниэле Ломбарди одновременно с творческими изысканиями был активным общественным деятелем, в течение нескольких лет он руководил фестивалем новой итальянской музыки и новой музыки в Риме (Coop. La Musica, RAI).

В 1998 году он стал первым художником, приглашенным SMAC (Metropolitan System for Contemporary Art) для документирования своей мультимедийной работы для региона Тоскана с выставками и концертами в Прато, Пистойи и Флоренции. Он выступал во многих странах, во многих концертных залах и на важных фестивалях (включая Maggio Musicale Fiorentino и Biennale Musica di Venezia). Несколько лет он руководил фестивалем Nuova Musica Italiana e Nuova Musica Internazionale в Риме. Даниэле Ломбарди преподавал фортепиано в Миланской консерватории имени Джузеппе Верди. Среди его выпускников такие пианисты, как Стефано Лигоратти, Ана Спасич, Антонелло д'Онофрио, Клаудио Совьеро.

Творчество Даниэле Ломбарди можно рассматривать как квинтесенцию творческих поисков XX–XXI века в области расширения границ искусства, взаимопроникновения искусства и обыденной жизни. Исполнительская деятельность маэстро в своем большинстве ориентирована на музыку первого авангарда [8, с. 80–81] и во многом повлияла на его композиторское становление. Особенность его художественного мировоззрения, которая подразумевала глубокую и непосредственную связь между музыкой и визуальными образами, позволила ему создавать уникальные, масштабные и наполненные многогранной семантикой шедевры. Трудность и многогранность вопроса о хронотопологии музыкальных направлений XX века и их разночтение Н. С. Гуляницкая описывает как «научное перекрещивание, своеобразный культурный трансфер» [1, с. 10]. Таким образом, экспериментальная музыка, включающая в себя новейшие технические и музыкальные средства, сочетается с попыткой решения важнейшей задачи взаимодействия звучащего и видимого в музыке и художественных объектах Даниэле Ломбарди.

Литература

1. Гуляницкая Н. С. Музыковедение: «знание о незнании» – постановка и решение проблем // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 3. – С. 7–18. – С. 10.
2. Демшина А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. – СПб., 2011. – 38 с.

3. Ивлева А. Ю. Визуализация как метод конструирования символов в разных видах искусства [Электронный ресурс] // Язык. Культура. Общество. – 2008. – Вып. 1. – URL: https://yazik.englishleo.ru/2008-18.php (дата обращения: 01.05.2022).
4. Китель А. Поместное искусство [Электронный ресурс]. – URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/3665 (дата обращения: 01.05.2022).
5. Самарина М. С. Перечитывая Данте: Образы эпохи. – СПб.: Изд-во РХГА, 2017. – 96 с.
6. Футуризм Италия-Россия. Даниеле Ломбарди. Квартет FuturEnsemble [Электронный ресурс]. – URL: http://mosday.ru/afisha/event.php?source=2&event=11378 (дата обращения: 01.05.2022).
7. Футуризм Италия-Россия. Даниеле Ломбарди [Электронный ресурс]. – URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/35713 (дата обращения: 29.09.2021).
8. Холопов Ю. И. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. – М., 2004. – Сб. 46. – С. 80–81.
9. Элькан О. Б. Синтез искусств как культурно-художественная парадигма // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 47. – С. 27–31.
10. Addio a Daniele Lombardi, artista, compositore e pianista vicino al futurism [Электронный ресурс] // Inside Art. – URL: https://insideart.eu/2018/03/12/addio-a-daniele-lombardi-artista-compositore-e-pianista-vicino-al-futurismo (дата обращения: 01.05.2022).
11. Autunno Musicale a Como / Foundation Autunno Musicale a Como [Электронный ресурс]. – URL: http://www.autunnomusicalecomo.it/filone.php?lg=eng&fest=79&filo=222 (дата обращения: 01.05.2022).
12. Claudia Giraud. Morto a Firenze Daniele Lombardi. Compositore-pianista e artista studioso della musica futurista [Электронный ресурс]. – URL: https://www.artribune.com/arti-performative/musica/2018/03/morto-a-firenze-daniele-lombardi-compositore-pianista-e-artista-studioso-della-musica-futurista (дата обращения: 01.05.2022).
13. Col Legno [Электронный ресурс]: сайт музыкального издательства. – URL: https://www.col-legno.com/en/shop/31806-leningrad-international-festival-1988 (дата обращения: 01.05.2022).
14. Daniele Lombardi [Электронный ресурс]: официальный сайт. – URL: http://www.danielelombardi.it/index_Cycle/cyclenew4.html (дата обращения: 01.05.2022).
15. Daniele Lombardi [Электронный ресурс] // Artforum International Magazine. – URL: https://www.artforum.com/news/daniele-lombardi-19462018-74614 (дата обращения: 01.05.2022).
16. Daniele Lombardi [Электронный ресурс] // CIDIM – COMITATO NAZIONALE ITALIANO MUSICA. – URL: http://www.cidim.it/cidim/content/314619?id=242793 (дата обращения: 01.05.2022).
17. Daniele Lombardi composer, piano [Электронный ресурс] // NEOS Music GmbH. – URL: https://neos-music.com/?language=english&page=output.php%3Fcontent%3DKuenstler/Lombardi_Daniele.php (дата обращения: 01.05.2022).
18. Lucarelli N. Arte in fattoria. A Pistoia [Электронный ресурс]. – URL: https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2016/11/fattoria-celle-collezione-gori-pistoia (дата обращения: 01.05.2022).
19. Moppi G. Firenze, addio a Daniele Lombardi, musicista e artista visivo [Электронный ресурс]. – URL: https://firenze.repubblica.it/cronaca/2018/03/12/news/firenze_addio_a_daniele_lombardi_musicista_e_artista_visivo-191061298 (дата обращения: 01.05.2022).
20. Piccardi C, Chessa L. Daniele Lombardi [Электронный ресурс] // International yearbook of futurism studies / de Gruyter W. – URL: https://books.google.ru/books?id=fIVaEAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 01.05.2022).
21. Tenaglia M. Maestro Daniele Lombardi and His Futurist Music [Электронный ресурс]. – URL: http://www.iitaly.org/magazine/focus/art-culture/article/maestro-daniele-lombardi-and-his-futurist-music (дата обращения: 01.05.2022).
22. Tommaso Evangelista. La dinamica sonora delle forme. Intervista postuma a Daniele Lombardi [Электронный ресурс]. – URL: https://www.rivistasegno.eu/la-dinamica-sonora-delle-forme-intervista-postuma-a-daniele-lombardi (дата обращения: 01.05.2022).

References

1. Gulyanitskaya N.S. Muzykovedenie: “znanie o neznanii” – postanovka i reshenie problem [Musicology: “knowledge of ignorance” – formulation and solution of problems]. *Problemy muzykal’noy nauki [Problems of music science]*, 2021, no. 3, pp. 7-18. (In Russ.).

2. Demshina A.Yu. *Vizual'nye iskusstva v situatsii globalizatsii kul'tury: institutsional'nyy aspekt: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii [Visual Arts in a Globalized Culture Context: Institutional Aspect. Author's abstract of diss. of the Doctor of Culturology]*. St. Petersburg, 2011. 38 p. (In Russ.).
3. Ivleva A.Yu. Vizualizatsiya kak metod konstruirovaniya simvolov v raznykh vidakh iskusstva [Visualization as a method of constructing symbols in different forms of art]. *Yazyk. Kul'tura. Obshchestvo [Language. Culture. Society]*, 2008, iss. 1. (In Russ.). Available at: https://yazik.englishleo.ru/2008-18.php (accessed 01.05.2022).
4. Kitel A. *Pomestnoe iskusstvo [Local art]*. (In Russ.). Available at: https://www.theartnewspaper.ru/posts/3665 (accessed 01.05.2022).
5. Samarina M.S. *Perechityvaya Dante: Obrazy epokhi [Rereading Dante: Images of the Epoch]*. St. Petersburg, RK GA Publ., 2017. 96 p. (In Russ.).
6. *Futurizm Italiya-Rossiya. Daniele Lombardi. Kvartet FuturEnsemble [Futurism Italy-Russia. Daniele Lombardi. FuturEnsemble Quartet]*. (In Russ.). Available at: http://mosday.ru/afisha/event.php?source=2&event=11378 (accessed 01.05.2022).
7. *Futurizm Italiya-Rossiya. Daniele Lombardi [Futurism Italy-Russia. Daniele Lombardi]*. (In Russ.). Available at: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/35713 (accessed 29.09.2021).
8. Kholopov Yu.I. Vklad Keydzha v muzykal'noe myshlenie XX veka [Cage's contribution to 20th century musical thinking]. *Dzhon Keydzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: nauchnye trudy MGK im. P.I. Chaykovskogo [John Cage. To the 90th anniversary of his birth: Scientific works of IMC named after. P.I. Tchaikovsky]*. Moscow, 2004, W. 46, pp. 80-81. (In Russ.).
9. Elkan O.B. Sintez iskusstv kak kul'turno-khudozhestvennaya paradigma [Synthesis of arts as cultural and artistic paradigm]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 47, pp. 27-31. (In Russ.).
10. Addio a Daniele Lombardi, artista, compositore e pianista vicino al futurism. *Inside Art.* (In Ital.). Available at: https://insideart.eu/2018/03/12/addio-a-daniele-lombardi-artista-compositore-e-pianista-vicino-al-futurismo (accessed 01.05.2022).
11. *Autunno Musicale a Como. Foundation Autunno Musicale a Como.* (In Ital.). Available at: http://www.autunnomusicalecomo.it/filone.php?lg=eng&fest=79&filo=222 (accessed 01.05.2022).
12. Claudia Giraud*. Morto a Firenze Daniele Lombardi. Compositore-pianista e artista studioso della musica futurista.* (In Ital.). Available at: https://www.artribune.com/arti-performative/musica/2018/03/morto-a-firenze-daniele-lombardi-compositore-pianista-e-artista-studioso-della-musica-futurista (accessed 01.05.2022).
13. *Col Legno.* (In Engl.). Available at: https://www.col-legno.com/en/shop/31806-leningrad-international-festival-1988 (accessed 01.05.2022).
14. *Daniele Lombardi.* (In Engl.). Available at: http://www.danielelombardi.it/index_Cycle/cyclenew4.html (accessed 01.05.2022).
15. DANIELE LOMBARDI. *Artforum International Magazine.* (In Engl.). Available at: https://www.artforum.com/news/daniele-lombardi-19462018-74614 (accessed 01.05.2022).
16. Daniele Lombardi. *CIDIM – COMITATO NAZIONALE ITALIANO MUSICA.* (In Ital.). Available at: http://www.cidim.it/cidim/content/314619?id=242793 (accessed 01.05.2022).
17. Daniele Lombardi composer, piano. *NEOS Music GmbH.* (In Engl.). Available at: https://neos-music.com/?language=english&page=output.php%3Fcontent%3DKuenstler/Lombardi_Daniele.php (accessed 01.05.2022).
18. *Lucarelli N. Arte in fattoria. A Pistoia.* (In Ital.). Available at: https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2016/11/fattoria-celle-collezione-gori-pistoia (accessed 01.05.2022).
19. *Moppi G. Firenze, addio a Daniele Lombardi, musicista e artista visivo.* (In Ital.). Available at: https://firenze.repubblica.it/cronaca/2018/03/12/news/firenze_addio_a_daniele_lombardi_musicista_e_artista_visivo-191061298 (accessed 01.05.2022).
20. Piccardi C, Chessa L. Daniele Lombardi. *International yearbook of futurism studies.* (In Engl.). Available at: https://books.google.ru/books?id=fIVaEAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (accessed 01.05.2022).
21. Tenaglia M. *Maestro Daniele Lombardi and His Futurist Music.* (In Engl.). Available at: http://www.iitaly.org/magazine/focus/art-culture/article/maestro-daniele-lombardi-and-his-futurist-music (accessed 01.05.2022).
22. Tommaso Evangelista. *La dinamica sonora delle forme. Intervista postuma a Daniele Lombardi.* (In Ital.). Available at: https://www.rivistasegno.eu/la-dinamica-sonora-delle-forme-intervista-postuma-a-daniele-lombardi (accessed 01.05.2022).

УДК 781.9
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-141-153

РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПОСЛОВИЦЫ В МУЗЫКЕ РОДИОНА ЩЕДРИНА

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sinel1@yandex.ru

Статья посвящена циклу «Русские народные пословицы» для хора a capella Родиона Щедрина, который был создан композитором в 2017–2020 годы и исполнен Камерным хором Московской консерватории под управлением А. Соловьева. Лаконичные тексты пословиц весьма непросто положить на музыку. В истории музыки таких попыток не наблюдалось. Щедрин – первый русский композитор, который сумел мастерски омузыкалить этот афористичный жанр устного народного творчества. Цель статьи – показать воплощение русских традиций в хоровом творчестве Щедрина последних лет на примере цикла на тексты пяти русских пословиц, проанализировать специфику авторских приемов и особенности вокального интонирования.

Автор статьи выявляет черты русского фольклора в хоровых «Пословицах» Щедрина, среди которых – жанровые ассоциации (частушка, протяжная лирическая и др.), неквадратность построений и переменность размера, характерная для русской подголосочной полифонии нестабильность числа голосов, исполнение запева низкими женскими голосами, звукоподражательные приемы из области народно-песенной традиции. В статье анализируются драматургия цикла и формообразование отдельных частей, рассматриваются средства современного музыкального языка, которые композитор ставит на службу воплощения национальных традиций, но вне прямой стилизации. Особое внимание в анализе хоровой партитуры цикла Щедрина уделено сочетанию слова и музыки, работе композитора со столь необычным текстом.

Ключевые слова: русские народные пословицы, Родион Щедрин, произведения для хора, русские традиции, фольклор, трактовка текста, авторские приемы.

RUSSIAN FOLK PROVERBS IN THE MUSIC OF RODION SHCHEDRIN

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.

The article is devoted to the choral cycle *Russian Folk Proverbs* for Rodion Shchedrin's a cappella choir, created by the composer in 2017-2020 and performed by the Chamber Choir of the Moscow Conservatory under the direction of A. Solovyov. Laconic texts of proverbs are very difficult to put to music. There have been no such attempts in the history of music. Shchedrin is the first Russian composer, who managed to masterfully musicalize this aphoristic genre of oral folk art. The purpose of the article is to show the embodiment of Russian traditions in Shchedrin's choral work of recent years, to analyze the author's choral techniques and features of vocal intonation.

The author of the article identifies folklore features in Shchedrin's choral "Proverbs," among which are genre associations (chastushka, lingering lyric, etc.), non-square constructions and size variability, instability of the number of voices characteristic of Russian sub-vocal polyphony, singing in low female voices, onomatopoeic techniques from the field of folk song tradition. The article analyzes the dramaturgy of the cycle and the shaping of individual parts, examines the means of modern musical language, which the composer puts at the service of the embodiment of national traditions, but outside of direct stylization. Special

attention in the analysis of the choral score of Shchedrin's cycle is paid to the combination of words and music, and the composer's work with such an unusual text.

Keywords: Russian folk proverbs, Rodion Shchedrin, works for chorus, Russian traditions, folklore, interpretation of the text, author's techniques.

Пословицы и поговорки есть в языке любого народа, однако русские пословицы – это феномен особый. Н. В. Гоголь считал, что мудрость русских пословиц и поговорок – это «тот самый ум, которым крепок русский человек, ум выводов, так называемый задний ум»[1] (цит. по [1, с. 8]). И далее Гоголь пишет: «Вследствие этого заднего ума, или ума окончательных выводов, которым преимущественно наделен перед другими русский человек, наши пословицы значительнее пословиц всех других народов» (цит. по [1, с. 8]). Не случайно же народная мудрость, на которую очень любят ссылаться россияне, нередко ставит в тупик иностранца. По русской пословице: «Что русскому хорошо, то немцу – смерть». То, как переводят и интерпретируют русские пословицы и поговорки иностранцы, можно выразить только словами Ф. Тютчева «Умом Россию не понять, аршином общим не измерить…».

Вот всего лишь несколько поражающих воображение примеров: «Это о ком-то очень жадном: он был так голоден, что съел свои ноги» («Волка ноги кормят») [10]; «Русские предпочитают шумную компанию тому, чтобы пойти и заработать 100 рублей» («Не имей 100 рублей, а имей 100 друзей»); «В России много ткацких станков, в которые все желающие вставляют по ниточке – и ткут новую косоворотку для мужчины с неприкрытым торсом («С миру по нитке – голому рубаха»); «Только после смерти человек с искривленным позвоночником имеет шанс исправить существующий недостаток, лежа в деревянном гробу («Горбатого могила исправит»); «В небольшом водоеме во время штиля водолазы празднуют хеллоуин» («В тихом омуте черти водятся»); «Непереводимая игра слов, связанная с ударами в лобную кость человеческого черепа» («Что в лоб, что по лбу»); «В мое отсутствие надо мной (без моего согласия) совершили обряд бракосочетания» («Без меня меня женили») [5].

Пословицы и поговорки органично вошли в русскую литературу как необходимый художественный элемент. Они используются для характеристики героев, выражают отношение автора к событиям, подчеркивают развитие действия, способствуют созданию национального колорита. Многие писатели обращались к русским пословицам и поговоркам, находя в них идеи для развития сюжетов, а А. Н. Островский даже выводил их в названиях многих своих пьес: «Бедность не порок», «На всякого мудреца довольно простоты», «Не все коту масленица», «За чем пойдешь, то и найдешь», «Не в свои сани не садись», «Свои люди – сочтемся», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай».

А вот в музыке русские пословицы как-то не находили применения. По-видимому, виной этому стал особый афористичный язык пословиц, изобилующий меткими сравнениями, эпитетами, метафорами, метонимиями, гиперболами, антитезами. В пословицах особенно лаконично отражается духовное, эмоциональное и лингвистическое богатство русской речи. Они констатируют и утверждают, воспитывают и наставляют, предупреждают и убеждают, морализируют и иронизируют, но делают это в очень сжатой форме, не предполагающей долгое развитие. Разумеется, подобные тексты сложно воплотить в музыке. Вспомним, что в истории музыки имеются лишь редкие примеры использования предельно кратких текстов. Это «4 газетных объявления» А. Мосолова, отдельные миниатюры из цикла «Глупая лошадь» А. Кнайфеля. Вот, пожалуй, и все… Однако это не пословицы.

Только Родион Щедрин, который никогда не искал легких путей, смог омузыкалить 5 русских пословиц, создав на их тексты хоровые ми-

[1] Пословицу «Русский человек задним умом крепок» Гоголь вложил в слова почтмейстера из поэмы «Мертвые души», который рассказывает «Повесть о Капитане Копейкине» (см. [2, с. 205]). В сборнике «Пословица русского народа» В. Даля есть и другие варианты этой пословицы: «Русак задом (задним умом) крепок»; «Задним умом дела не поправишь»; «Не удержался за гриву, а за хвост не удержишься»; «Кабы мне тот разум наперед, что приходит опосля», «Кабы цыгану (тот ум) напереди, что у мужика назади» [3, с. 377].

ниатюры. Кстати, именно этот композитор имел прекрасный опыт создания музыкальных произведений на весьма необычные тексты и никогда не боялся этого делать. Он рискнул положить на музыку творение бюрократического чиновничьего пера – инструкцию под названием «Памятка отдыхающим в пансионате “Курпаты”» и создать на основе этих невыразительных текстов целую кантату «Бюрократиада». Щедрин также сумел написать романс в народном стиле для женского голоса и струнного оркестра, где распеваются всего два имени «Таня – Катя». Весьма лаконичный текст положен им и в основу «Мессы поминовения», созданной в память своей любимой супруги Майи Плисецкой, где всего три фразы: «Горьким словом моим посмеются» (надпись на могиле Н. В. Гоголя), «Гряди, Господи Иисусе!» и «Светлая память».

Появились хоровые пословицы Щедрина совсем недавно. Они создавались в несколько этапов. В декабре 2017 года, в преддверии своего 85-летнего юбилея Щедрин рассказал журналистам, что написал сочинение для хора a capella на тексты двух русских народных пословиц: «Сладок будешь – расклюют, горек будешь – расплюют» и «Богу не грешен, царю не виноват»[2]. «Здесь я могу сослаться на мою любимую жену Майю Плисецкую. Она считала, что все философы мира – ноль по сравнению с десятью – четырнадцатью русскими пословицами» [4].

Так получилось, что хоровому циклу «Русские народные пословицы» для хора a capella были посвящены целых 3 премьеры. Премьера двух пословиц состоялась 18 декабря на закрытии Всероссийского фестиваля «Запечатленный ангел», который был посвящен 85-летию композитора. Исполнители: Камерный хор Московской консерватории, дирижер – Александр Соловьев. Тогда же Щедрин сказал, что этот хоровой цикл пословиц, возможно, будет продолжен. И он сдержал слово. Во время пандемии композитор написал остальные хоровые миниатюры. Третья и четвертая «Пословицы» были исполнены 6 сентября 2020 года в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину Камерным хором Московской консерватории. Последняя «Пословица» прозвучала 11 декабря на фестивале Союза композиторов России «Пять вечеров» вместе с предыдущими. В этот вечер был исполнен весь цикл из пяти пословиц в сценической редакции Нины Нижарадзе. Коллектив Московской консерватории представил «Пословицы» как иной способ прочтения текста в форме хорового театра с движением, перестроениями, миниатюрными сценками, хотя конкретного театрального воплощения композитор не предполагал. Однако скрытая театральность музыки, не созданной для музыкального театра, у Щедрина присутствует всегда, и раскрылась она в процессе интерпретации «Пословиц».

Партитура цикла «Русские народные пословицы» вышла в новом хоровом сборнике «Родион Щедрин. Век двадцать первый…», куда вошли все хоровые произведения, созданные композитором за 20 лет нового тысячелетия, а их немало. Многие написаны в последние 2 пандемийных года, которые можно считать кульминацией хоровых жанров в творчестве композитора. Он сам признавался, что писал «взахлеб». Сборник «Век двадцать первый…», по сути, стал микрокосмосом Щедрина, собранным из разных деталей его жизненной мозаики: здесь и скорбь по поводу ухода жены Майи Плисецкой («Месса поминовения»), и впечатление от российских глубинок («Серенада», «Вечер замедленный»), и философские думы о вечном («Хлебников-триптих»), и дань почтения любимым поэтам В. Маяковскому («Хочу быть понят», 2020), А. Вознесенскому («Диптих на стихи А. Вознесенского» из двух поэм для хора a cappella: «Век двадцать первый» и «Беженка», 2003; «Графоманам Москвы», 2020)[3].

Среди хоровых сочинений этого периода есть композиции, связанные с крупными его произведениями: «Царская кравчая» (2008) – версия одной из частей хоровой оперы «Боярыня Морозова», «Эпиграф графа Толстого к роману “Анна Каренина”» (2008) – третье обращение Щедрина к образам великого романа Толстого после музыки к фильму и балету. Есть среди опусов Щедрина последних лет и транскрипция для хора «Ave Maria» И. С. Баха – Ш. Гуно, названная

[2] Две первые «Пословицы» Щедрин завершил 7 декабря 2017 года и посвятил их художественному руководителю Камерного хора Московской консерватории Александру Соловьеву, который подсказал идею сборника хоровых сочинений.

[3] Подробно о сборнике хоровых произведений Щедрина см. в заключительной статье Е. Кривицкой [9, с. 133–142].

Щедриным «Ave Maya», созданная в 2008 году специально для исполнения на концерте «Родион Щедрин и Майя Плисецкая. 50 лет вместе». Великая балерина исполнила под аккомпанемент Камерного хора Московской консерватории под управлением Бориса Тевлина хореографическую композицию, созданную для нее Морисом Бежаром – танец с веерами.

Оглядываясь назад, Щедрин признает самую важную роль в своем становлении как музыканта за Московским хоровым училищем, в то время возглавляемым Александром Свешниковым. «Несмотря на то, что мой отец был музыкантом и меня пытался учить музыке, если бы я не попал в хоровое училище, если бы я семь лет не жил в интернате, не пел бы каждый день с девяти до половины одиннадцатого, до 1950 года буквально при военной дисциплине, я бы не был музыкантом», – предположил он [4]. Именно там были заложены и любовь к вокально-хоровой музыке, и художественный вкус, и мастерски отточенная техника письма. Как резюмировал Б. Тевлин, «первые уроки и выступления Щедрина – хоровые, первые собственные композиции – хоровые, первые музыкальные впечатления – также хоровые» [7, с. 6]. Сам Щедрин с юмором вспоминает, что первым его хоровым опусом была баллада о молодогвардейцах на текст С. Островского: «Готовую партитуру я показал в перерыве Свешникову. Он повелел мне убрать, как он выразился, “глупые выкрутасы”, когда тенора у меня пели выше альтов. Со жгучей обидою пришлось мое “эпохальное открытие” поправить. Просмотрев на следующий день мою послушную корректировку, Свешников сказал: “Распиши голоса. Завтра попробуем” <…> Это был не единичный случай. Еще несколько моих наивных хоровых опусов было пропето нами. Больше других пришлась по душе Свешникову моя “Колыбельная” на народный текст» [8, с. 34].

Любовь к хоровой музыке Щедрин сохранил на всю жизнь. В предисловии к сборнику своих хоровых сочинений XXI века, куда вошли 22 произведения, композитор пишет: «Мой друг – замечательный дирижер и педагог Борис Григорьевич Тевлин каждое общение наше при расставании вместо привычного “до свидания” всякий раз говорил: “Пиши для хора!” (было это его – “Карфаген должен быть разрушен…”) И не раз и не два за мою долгую жизнь дружеская настойчивость побуждала меня к написанию нового хорового сочинения. Хор – это мое начало, мои истоки. Московское Хоровое училище, интернат, дисциплина, разумная муштра, каждодневное полуторачасовое пение в хоре (2-й альт, после мутации 1-й бас), первые мои композиторские хоровые “пробы пера”. Наконец, великий наставник Александр Васильевич Свешников. Это мой путь в музыку. Верю и поныне считаю, что хоровое воспитание – самая верная дорога в Искусство Музыки…» [9, с. 4].

Русский фольклор присутствовал в сочинениях Щедрина всегда. Не исключение – пословицы и поговорки, которые имеются в либретто его опер. Однако в качестве самостоятельных вокальных произведений они еще не фигурировали. В хоровом цикле «Пословиц» нет цитат народных песен и прямой стилизации – музыкальный язык авторский и современный с опорой на свободную атональность. При этом не назойливая, но очевидная связь с музыкальным фольклором слышна в каждом из пяти хоров цикла. К примеру, неквадратность построений и переменность размера, характерная для русской подголосочной полифонии нестабильность числа голосов (№ 1, 2, 5), исполнение запева низкими женскими голосами (№ 2). Щедрин использует интересные звукоподражательные приемы из области народно-песенной традиции: повторность слогов «дари-дари», имитирующая наигрыш или пение «под язык», вставные междометия («ахи и охи»), вздохи, эффекты эха («клю» – «лю»). Имеются и жанровые ассоциации с русским фольклором. Так, мелодика запева «Богу не грешен – царю не виноват» близка протяжной лирической песне, хоровая миниатюра на пословицу «Без ума человеку сума» восходит к любимой Щедриным частушке, а развернутый финал «Быль добру молодцу не в укор» напоминает мужские казачьи песни.

«Русские народные пословицы» Щедрина – это настоящая энциклопедия хоровых приемов, требующая мастерства исполнения. Здесь и метроритмические сложности, и пиано-пианиссимо (*pppp*), и скороговорка с четкой артикуляцией, и утрированные штрихи (*staccatissimo, marcatissimo, legatissimo*), и глиссандо вниз и вверх, и фальцет у теноров, и даже свист. Автор персонализирует каждую группу хора и использует все-

возможные способы взаимодействия хоровых партий между собой и с солистами: унисонное пение, диалог, контрапункт (имитации, элементы подголосочности), рельеф и фон, мощное звучание всей хоровой массы в шести-, семиголосии. Индивидуализация авторских приемов подтверждается весьма выразительными расшифровками Щедрина в сносках: «тихое постанывание» – нисходящее *poco glissando* у теноров и басов, «очень деликатное короткое *glissando* на выдохе, замирая *ad. Lib*» у всего хора («Без ума – человеку сума»), «возможно добавить свист» («Быль добру молодцу не в укор»). Тембровая палитра хора простирается от четко артикулированной акцентной манеры до мерцающей сонорной звучности и скользящих глиссандо.

Несмотря на то, что все хоровые миниатюры не задумывались сразу как опус именно из пяти номеров, не исключено, что Щедрин еще прибавит к нему какие-то «Пословицы» – они легко выстроились в цикл, обретая функции частей. Первый и последний хоры («Сладок будешь – расклюют, горек будешь – расплюют» и «Быль добру молодцу не в укор») выполняют функции вступления и финала. Это выражается даже в плотной многоголосной фактуре, с периодическим расслоением партий до 6 и 7 голосов. Начальную и заключительную опору циклу придает смысловое наполнение первой и пятой пословиц. Именно в них выражена морализующая, поучительная функция. Все остальные пословицы, избранные Щедриным, констатируют факт, утверждают.

Пословица «Сладок будешь – расклюют, горек будешь – расплюют», по классификации В. Даля, располагается в рубрике «Добро – милость – зло» и приведена в других вариантах: «Горьким быть – расплюют, сладким – проглонут» или «Горького проклянут, а сладкого проглотят», «Сердитого невзлюбили, а милостивого с кругу сбили» [3, с. 106][4]. Не лучше ли оставаться самим собой и жить по заповедям Божьим? Ведь всем угодным быть невозможно. Смысл этой пословицы Щедрин транслирует в своей самой лаконичной хоровой миниатюре цикла, акцентируя вторую часть текста пословицы «горек будешь расплюют», которую он повторяет. Простая трехчастная форма первой «Пословицы» цикла отражает эту трактовку текста (см. табл. 1), где середина представляет собой ту же динамически рельефную вопросо-ответную фразу, только с иным мелодическим решением «ответа» «расплюют, расплюют, расплюют» (тт. 13–16).

Таблица 1

Схема музыкальной формы хора № 1 цикла Р. Щедрина «Русские народные пословицы»

Структура текста	a	b	b	b
Музыкальная форма	a	b	a_1	Coda
	Risoluto	*ц. 1, a tempo ff*	*ц. 2, a tempo f*	*a tempo ff*

Словесная структура этой пословицы реализуется интонационной антитезой в тематизме хора. Фразы «сладок будешь» и «горек будешь» интонируются нисходящими и восходящими скачками на широкие интервалы (кварты, квинты, сексты), представляя собой выразительную декламацию (см. Приложение, пример 1). Характерен смысловой акцент на слове «будешь» с «зависанием» на длинной ноте с ферматой второго слога. Им отвечает полифонический диалог солистов из альтов и теноров с имитационной перекличкой мелодически монотонных фраз, с поступенным движением мелкими длительностями (шестнадцатыми и триолями восьмых). Заостренный динамический профиль каждого раздела формы еще ярче демонстрирует семантику текста данной пословицы в интерпретации Щедрина: зачины разделов («Сладок будешь…» или «Горек будешь…») интонируются хором в различных оттенках форте (*f, ff*), а ответные позиции («расклюют…», «расплюют…») – в разных градациях пиано (*sub. pp, ppp*).

Оригинально и гармоническое решение этой хоровой пьесы. Щедрин намеренно не выставляет

[4] В. И. Даль выделил для пословиц своего сборника 179 тематических рубрик: пословицы о вере и грехе, о судьбе и терпении, о счастье и удаче, о радости и горе, о смелости и трусости, о богатстве и бедности, о бережливости и мотовстве и т. д. Эта тематика столь же обширна, как жизнь народа. Поставленный перед необходимостью учитывать многозначность пословиц, Даль очень часто одну и ту же пословицу помещал в разные тематические рубрики.

знаки вполне очевидной тональности. Диссонантная тоника расширенного E-dur постоянно обостряется внедренными тонами, отчего окончания фраз становятся еще более терпкими, порой превращаясь в кластерную гроздь.

Пословица «Быль добру молодцу не в укор», замыкающая цикл, как будто подводит итог какому-то периоду жизни и философски резюмирует, что нельзя упрекать за дела, совершенные в прошлом. В сборнике В. Даля дается иной ее вариант, где второе предложение конкретизирует семантику: «Быль молодцу не укора. Был грех, да заспан». У Щедрина эта пословица распевается хоровыми партиями на все лады. С присущим ему юмором автор устраивает занимательную игру фраз, слов, слогов, коротких интонаций и продолжительных мелодических линий (см. Приложение, пример 2).

Провозгласив слово «быль» в начале, хор много раз повторяет фразы «добру молодцу» и «не в укор», особенно зацикливая последнюю. В результате ее скандирования хор как будто заговаривается: то ли «в укор», то ли «не в укор» (восьмыми), наконец, уверенно со вставным междометием «эх, да не в укор» (половинными и четвертями) (ц. 6). А от фразы «добру молодцу» остается толь «ру» и «цу» (ц. 7). В какой-то момент целостность текста пословицы и мелодической линии восстанавливается (ц. 9), но затем скороговорка возобновляется в сопровождении терпких созвучий у теноров и басов. Исчерпав возможности последовательного повторения текста пословицы, Щедрин сворачивает его в вертикаль контрапункта (ц. 13). Еще раз повторив полный текст в коде, он завершает весь цикл восходящим глиссандо («Йех!») на неожиданно прояснившейся гармонии Ре мажорного трезвучия, а к последнему такту приписывает ремарку: «Возможно добавить свист».

Три «Пословицы» цикла в середине его композиции развивают тему добра и зла, греха и раскаяния. Простота и образность народной формулировки «Богу не грешен – царю не виноват», которую композитор хочет внушить нам, вполне очевидна: совесть выше закона, а поступки и помыслы должны быть чисты перед Богом. Интересно, что в сборнике пословиц Даля она приводится с вопросительным знаком. Для Щедрина же все ясно – он берет утвердительный вариант для хоровой композиции. Основная тема хора строится в диалоге женских и мужских голосов на подчеркивании противопоставления и усиления слова «не виноват» (7–10-й тт.) предыдущему тексту пословицы. Причем, тенора и басы расслаиваются на два голоса каждый, а первые тенора смиренно поют фальцетом хроматический нисходящий ход (a – gis) (см. Приложение, пример 3). Во втором проведении темы появляется никнущий хроматический голос сопрано, подобный вторе верхних голосов в народных песнях Русского Севера.

Средний раздел трехчастной формы хора (ц. 4 *Poch. agitato*) построен на единой драматической линии нарастания напряжения от *pppp* до *fff pesante.* Кульминационная зона расширяет диапазон хоровых партий до самых высоких нот (e_1 у басов, ais_1 у теноров, gis_2 у альтов, ais_2 у сопрано). Артикуляция меняется с тяжелого нон легато: хор скандирует *tutti* слова «грешен», «грешен» (37-й т.), а затем мужская группа много раз повторяет фразу «царю не виноват» (ц. 5, тт. 38–43), завершая ниспадающую линию возгласом «не виновен».

Идеальное чувство Щедриным драматургии и формы – одно из его главных стилевых качеств. И здесь, в хоровой миниатюре, кульминация приходится на зону золотого сечения на границе середины и репризы. Кроме того, композитор использует кинематографический прием наплыва: мужские голоса ведут на спад кульминацию, а в этот момент женские голоса уже интонируют основную тему (тт. 40–42). Полифоническая фактура репризы охватывает не только мелодические линии голосов, но и текст пословицы, который сворачивается по вертикали: женские партии озвучивают первую фразу пословицы «богу не грешен», а мужские – вторую «царю не виноват» (см. Приложение, пример 4). Создается впечатление, что реприза-кода трансформирует назидательную пословицу в молитву, хоровое звучание приближается к манере тихого клиросного пения. Мужские партии переходят на пение с закрытым ртом и держат органный пункт, альты тихо покачивают мелодию, а сопрано ведут никнущую линию длинными нотами, вслушиваясь в каждый хроматический тон.

Вторая часть цикла выполняет функцию лирического центра (Andante cantabile), за которым следуют две активные части, подобные двум скер-

цо. Пословица «Ворон ворону глаз не выклюет» существует в другом варианте с продолжением: «а выклюет, да не вытащит». В сборнике Даля в раздел «Друг – недруг» занесена запись: «Ворон ворону глаза не выклюнет», а рядом приписана синонимичная замена «Блоха блоху не ест». Хор № 3, омузыкаливающий эту пословицу, самый «событийный» в цикле, имитирующий развитие воображаемого сюжета с предисловием, эпизодом конфликта персонажей, вплоть до звукоизобразительности (выделение слова «выклюет», а потом и его корня «клю», переходящего в «лю», как эхо) и морализующим выводом (см. Приложение, пример 5).

Сквозная форма хора хорошо отражает эту нарративность. Здесь активизируется монтажное мышление Щедрина, столь характерное для него в разные периоды творчества. Форма складывается как мозаика из мелких контрастирующих эпизодов по типу: a+b+c+d+e+coda. Темповые, фактурные, темброво-динамические контрасты в каждом кадре-эпизоде меняют семантику пословицы, переливая ее смысл от спокойного и сдержанного до решительного и агрессивного, а потом обратно. Это подтверждается неоднократной сменой темпа (от *risoluto* до *lento assai*) и артикуляции (от *staccatissimo* и *marcato* до *dolce legato*).

В хоре № 4 на текст пословицы «Без ума человеку сума» царит стихия юмора и частушки. Даже форма здесь куплетная с пританцовывающим куплетом и притворно патетическим припевом. Но и здесь Щедрин не обходится без контрастов. Узкообъемная трихордовая попевка, скороговоркой речитируемая в запеве женских голосов героинь-сплетниц, сопровождается нисходящими глиссандо в мужских партиях на слог «м-…» – то ли заигрывание, то ли подтрунивание. Затем скороговорка передается басам и тенорам, а у женщин – стенания «ох, без ума…». Припев на *ff* с резким диминуэндо (до *pp*) моноритмично половинными *tuttu* хора на слова «Ай, сума, ух, сума, да сума!» передает волнение всех присутствующих и переводит настроение в драматическую плоскость. Запев – рассказ о событиях, припев – их эмоциональная оценка. Этот контраст хорошо передают разновидности жанра частушки, на которые здесь явно ориентируется Щедрин: запев – веселая и беззаботная частушка, припев – страдания.

Хоровая миниатюра № 4 – это яркий пример виртуозной работы Щедрина с коротким текстом – всего из четырех слов. Казалось бы, о чем тут повествовать? Однако композитор выстраивает целую мизансцену, наполненную широким спектром эмоций, которые быстро меняются. Делает он это благодаря продуманной интонационной драматургии и системе повторов слов и вставных междометий (см. табл. 2). Благодаря использованию этих приемов, усиленных динамикой (от *pp* до *ff*) и фактурой хоровых партий, в каждом куплете образуется волна нарастания, которая завершается кульминацией в припеве.

Таблица 2

Схема музыкальной формы хора № 4 цикла Р. Щедрина «Русские народные пословицы»

1-й куплет		**2-й куплет**		**Coda**
a (запев)	b (припев)	a_1 (запев)	b_1 (припев)	
24-й т.	9-й т.	23-й т.	9-й т.	24-й т.
pp < *ff*		*pp* < *ff*		*pp* < *ff* *ppp*
ц. 8		ц. 9		ц. 11 ц. 13 ц. 14

Посмотрим, как протекает этот процесс. В основе запева – интонируемая в терцию узкообъемная попевка (у сопрано – терция, у альтов – кварта) и повторяемая 5 раз (1–5-й тт.) на слова «Эх, да, без ума…» с ритмическим и гармоническим акцентом на нараспетом слове «ума»: появление кварты (c – f) вместо терции в гармонии женских голосов на первом слоге и «припечатывание» второго слога четвертью (см. Приложение, пример 6). Начиная с шестого такта при повторении того же текста, переходящего в «да-ри, да-ри…», интонационная структура терцовой и квартовой попевки в двухголосии начинает развиваться, охватывая более широкий диапазон квинты (8-й т.). В десятом такте присоединяется периодическое «тихое постанывание» на нисходящих глиссандо мужских голосов, в то время как диапазон попевок у сопрано и альтов уже превышает октаву (13–16-й тт.), а залихватское «Эх!» в тексте заменяется страдальческим «Ох!» у женщин.

Наконец, при достижении кульминационной зоны (*f* т. 16) запева и первой мелодической

вершины (ц. 7) меняются и очертания текста в сторону расширения, благодаря добавлению у теноров и басов одного слова, вставленного в пословицу Щедриным и повторенного несколько раз: «человеку, человеку… без ума, без ума…» (17–23-й тт.). Вторая и главная кульминация куплета совпадает с началом припева (25-й т.). Гетерофонно утолщенный мелодический пласт хорового четырехголосия («ох, да, да, да, да…») взлетает в верхние регистровые тесситуры партий (24-й т.), упираясь на *ff* в терпкую гармонию тонического секундаккорда расширенного ре минора (ц. 8) (см. Приложение, пример 7). Только в припеве появляется смысловой итог пословицы – слово «сума». Сопрано три раза интонирует длинными нотами никнущую трихордовую попевку (f – e – d) как заклинание со сменой междометий «Ах, сума, ох, сума, да, сума!», а другие голоса моноритмично ее гармонизуют своеобразным проходящим оборотом с внедренными и заменными тонами в аккордах, диссонирующими фактуру и сообщающими звучанию огромное напряжение. По сути, звучит хорал. Вот такая жанровая трансформация происходит с частушкой в этой маленькой хоровой «жемчужине».

Во втором куплете избранная модель реализуется снова, но попевочная мозаика хоровых партий не остается неизменной – Щедрин ничего не повторяет точно. Почти сразу на фоне знакомой «частушечной» скороговорки женских голосов (в 4-м т.) вступают тенора с самостоятельной развитой мелодией, образующей контрастную полифонию с гетерофонным слоем верхних голосов. Только в ц. 10 с присоединением басов, в подходе к кульминации припева хоровая масса становится единой, виртуозно интонирующей частушечные попевки.

Смысловая вершина достигается в коде (ц. 13), когда единственный раз текст пословицы не дробится, не дополняется вставками и повторами, а ясно пропевается целиком четвертями в хоровом *tutti* с остановкой на доминантовой вершине и долгом ее звучании («ля» второй октавы в сопрано на фермате), гармонизованной доминантовым секстаккордом с пониженной квинтой и внедренным тоном шестой низкой ступени d-moll в теноре, образующим с сопрано резко звучащую большую септиму. Семантика пословицы «Без ума человеку сума» выявляется в коде еще рельефней, благодаря ее окружению частоговоркой «дари, дари, дари…» на *ppp.* Заканчивается эта композиция особым авторским приемом – хор будто устал долго твердить одно и то же: «Очень деликатное короткое *glissando* на выдохе, замирая (*ad lib.*)»

Фантазия Щедрина виртуозно извлекает из кратких народных изречений целый комплекс смыслов и развивает из этих лаконичных текстов целые истории, наполняет их театральными и кинематографическими элементами, персонифицирует партии хора и строит остроумные мизансценны. От начала до конца хорового цикла Щедрин проносит идею праведности жизни человека, со всеми радостями и горестями, ссорами и примирениями, с верой и грехом. Эта идея когда-то фигурировала у него в крупных хоровых и сценических сочинениях по произведениям Н. Лескова «Запечатленный ангел», «Очарованный странник», «Левша».

В предисловии к сборнику «Пословицы русского народа» В. И. Даль в середине XIX века завещает беречь традиции своего народа: «С одной стороны, ревнители готового чужого, не считая нужным изучить сперва свое, насильственно переносили к нам все в том виде, в каком оно попадалось и на чужой почве, где оно было выстрадано и выработано, тогда как тут могло приняться только заплатами и лоском; с другой – бездарность опошлила то, что, усердствуя, старалась внести из родного быта в перчаточное сословие. С одну сторону черемиса, а с другую берегися. Как бы то ни было, но из всего этого следует, что если не собрать и не сберечь народных пословиц вовремя, то они, вытесняемые уровнем безличности и бесцветности, стрижкою под гребенку, то есть общенародным просвещением, изникнут, как родники в засуху» [3, с. 7]. Это завещание писателя, этнографа и собирателя фольклора воплощается в хоровой музыке Родиона Щедрина в начале XXI столетия.

Великий русский писатель М. Е. Салтыков-Щедрин писал в книге «За рубежом», что пословицы помогали ему преодолевать трудности жизни: «Бывали, правда, огорчения, и даже довольно сильные – иногда казалось, что кожу с живого сдирают, – но когда приходила беда, то я припоминал соответствующие случаю пословицы

и… утешался ими. Бывало, призовут, побранят – я скажу себе: брань на вороту не виснет. Или, бывало, местами ощиплют, а временем и совсем изувечат – я скажу себе: до свадьбы заживет» [6, с. 113]. Время идет, беспрерывно промывая и шлифуя рассыпанные в пословицах золотые крупицы народной жизни бесчисленных поколений. Но традиции русского народа будут жить до тех пор, пока мы их сохраняем и остаемся самими собой, не подстраиваясь под менталитет иноземцев, а иначе: «Сладок будешь – расклюют, а горек будешь – расплюют».

Литература

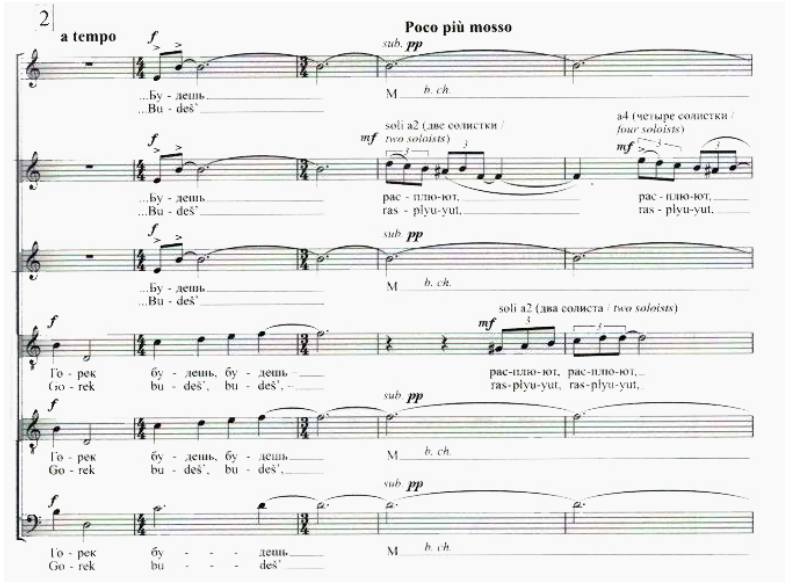
1. Воропаев В. А. «Ум безоговорочный»: Гоголь о Крылове [Электронный ресурс] // Русская словесность. – 2019. – № 4. – С. 7–14. – URL: http://www.schoolpress.ru/products/rubria/index.php?ID=85492&SECTION_ID=46 (дата обращения: 28.08.2022).
2. Гоголь Н. В. Мертвые души // Полн. собр. соч.: в 14 т. – М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1937–1952. – Т. 6. – 921 с.
3. Пословицы русского народа: сборник В. И. Даля: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1989. – Т. l. – 431 с.
4. Родион Щедрин: предложений от театров больше, чем когда-либо [Электронный ресурс] // ТАСС. – 2017. – 16 дек., 04:15. – URL: https://tass.ru/kultura/4818081?utm_source=yandex.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=yandex.u&utm_referrer=yandex.ru (дата обращения: 05.04.2022).
5. Русские пословицы и поговорки для иностранцев [Электронный ресурс] // Стихи.ру – URL: https://stihi.ru/2015/10/29/5960 (дата обращения: 28.08.2022).
6. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 10 т. – М.: Правда, 1988. – Т. 7. – 576 с.
7. Тевлин Б. Внимая Щедрину // Р. Щедрин. Сочинения для хора. – М.: Музыка, 2009. – С. 5–10.
8. Щедрин Р. К. Автобиографические записи. – М.: АСТ, 2008. – 288 с.
9. Щедрин Р. К. Век двадцать первый...: сочинения для хора a capella: для хоровых дирижеров, студентов средних и высших музыкальных учебных заведений. – Челябинск; Mainz: MPI, 2021. – 144 с.
10. Эксперимент: иностранцы объясняют русские пословицы [Электронный ресурс]. – URL: https://moscow.zagranitsa.com/article/2340/eksperiment-inostrantsy-obiasniaiut-russkie-poslov (дата обращения: 28.08.2022).

References

1. Voropaev V.A. «Um bezogovorochnyy»: Gogol’ o Krylove [«Unconditional Mind»: Gogol about Krylov]. *Russkaya slovesnost’ [Russian literature]*, 2019, no. 4, pp. 7-14. (In Russ.). Available at: http://www.schoolpress.ru/products/rubria/index.php?ID=85492&SECTION_ID=46 (accessed 28.08.2022).
2. Gogol N.V. Mertvye dushi [Dead Souls]. *Poln. sobr. soch.: v 14 t. [Full. coll. op. In 14 vols.]*. Moscow, Leningrad, Izdatel’stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1937-1952, vol. 6. 921 p. (In Russ.).
3. *Poslovitsy russkogo naroda: sbornik V.I. Dalya: v 2 t. [Proverbs of the Russian people. Collection of V.I. Dahl. In 2 t.]*. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1989, vol. l. 431p. (In Russ.).
4. Rodion Shchedrin: predlozheniy ot teatrov bol’she, chem kogda-libo [Rodion Shchedrin: there are more offers from theaters than ever]. *TASS. 16 dek., 2017, 04:15.* (In Russ.). Available at: https://tass.ru/kultura/4818081?utm_source=yandex.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=yandex.u&utm_referrer=yandex.ru (accessed 05.04.2022).
5. Russkie poslovitsy i pogovorki dlya inostrantsev [Russian proverbs and sayings for foreigners]. *Stikhi.ru [Poetry.ru]*. (In Russ.). Available at: https://stihi.ru/2015/10/29/5960 (accessed 28.08.2022).
6. Saltykov-Shchedrin M.E. *Sobranie sochineniy: v 10 t [Collected works. In 10 volumes]*. Moscow, Pravda Publ., 1988, vol. 7. 576 p. (In Russ.).
7. Tevlin B. Vnimaya Shchedrinu [Listening to Shchedrin]. *R. Shchedrin. Sochineniya dlya khora [R. Shchedrin. Compositions for the choir]*. Moscow, Muzyka Publ., 2009, pp. 5-10. (In Russ.).
8. Shchedrin R.K. *Avtobiograficheskie zapisi [Autobiographical notes]*. Moscow, AST Publ., 2008. 288 p. (In Russ.).
9. Shchedrin R.K. *Vek dvadtsat’ pervyy...: sochineniya dlya khora a capella: dlya khorovykh dirizherov, studentov srednikh i vysshikh muzykal’nykh uchebnykh zavedeniy [The twenty-first century ...: compositions for choir a capella: for choir conductors, students of secondary and higher musical educational institutions]*. Chelyabinsk, Mainz, MPI Publ., 2021. 144 p. (In Russ.).
10. *Eksperiment: inostrantsy ob”yasnyayut russkie poslovitsy [Experiment: foreigners explain Russian proverbs]*. (In Russ.). Available at: https://moscow.zagranitsa.com/article/2340/eksperiment-inostrantsy-obiasniaiut-russkie-poslov (accessed 28.08.2022).

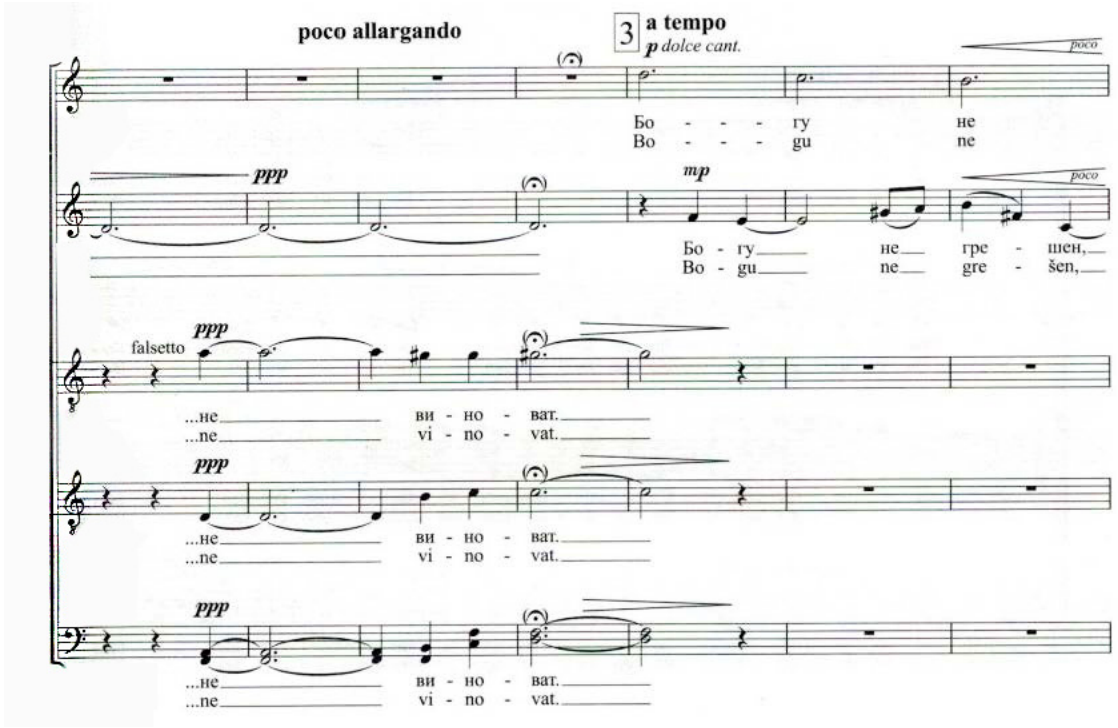
ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



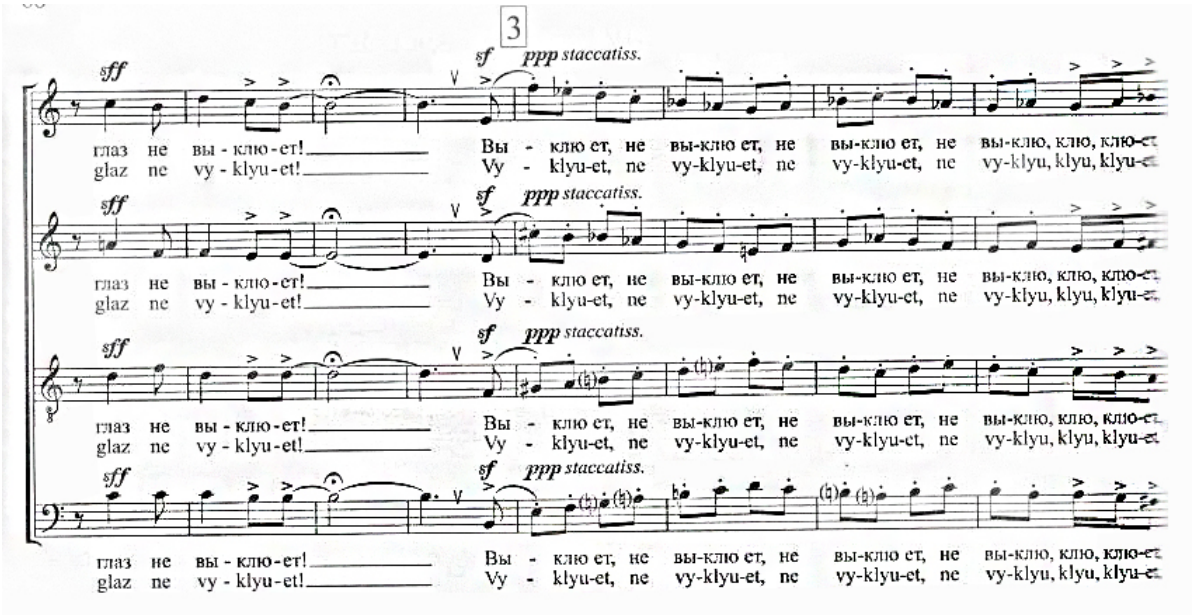
Пример 2

Пример 3



Пример 4

Пример 5



Пример 6

Пример 7

УДК 792.01
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-153-160

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В ТЕАТРЕ: ОПРЕДЕЛЕНИЯ, ВОСПРИЯТИЕ И МЕДИАЛЬНЫЕ ОТНОШЕНИЯ

Девликамова Эльвира Абдуллаевна, режиссер первой категории, Центр народного творчества Республики Крым (г. Симферополь, РФ). E-mail: elviradevlikamova74@gmail.com

Чернышева Мария Юрьевна, старший преподаватель кафедры театрального искусства, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: dobrota_0511@mail.ru

В данной статье дается краткий обзор дискурса о взаимоотношениях искусства и медиа с конкретной ссылкой на понятия медиальности (мульти-, транс- и интермедиальности), установленные в дискурсе отношений искусства и медиа. Предметом анализа являются проблемы влияния роста медийных технологических разработок на современное театральное искусство и восприятие зрителем. В статье представлен общий обзор дискурса об отношениях между искусством и средствами массовой информации на протяжении XX века в контексте концепций медиальности, мультимедиа, трансмедиа и их промежуточных форм; рассматривается влияние технологического развития средств массовой информации на восприятие аудиторией современного театра.

Данное исследование методологически исходит из теоретического вывода о том, что современная культура стала медиакультурой со всеми вытекающими отсюда перформативными особенностями. Важной особенностью современных теоретических дискурсов об искусстве и медиа является признание того, что искусство и медиа следует изучать не в их собственном историческом развитии, с собственными правилами и спецификациями, а в более широком контексте их различий и взаимоотношений.

В статье затрагиваются теоретические вопросы трех концепций медиальности: мульти-, транс- и интермедиальности. «Мультимедиальность» характеризуется тем, что в одном и том же объекте имеется много носителей информации; «трансмедиальность» связана с изменением среды; а «интермедиальность» предполагает взаимодействие сред с их взаимовлияниями. Наше намерение состоит в том, чтобы дать некоторое разъяснение относительно этих трех понятий, определив эти термины как отличающиеся друг от друга.

Новизна работы заключается в том, что исследуемый материал – интермедиальность в театре – не становился предметом системного изучения. Несмотря на имеющиеся результаты научного поиска, в теории и практике остаются неизученными концептуальные вопросы, связанные с необходимостью анализа характерных черт интермедиальности в театре как современной формы искусства.

Задачи исследования:

1. Проанализировать существующие точки зрения по ключевым вопросам интермедиальности.
2. Изучить основные положения теории интермедиальности и уточнить содержание понятия «интермедиальность».
3. Рассмотреть и систематизировать существующие классификации интермедиальных явлений.
4. Вывести алгоритм интермедиального анализа.

Ключевые слова: мультимедиальность, трансмедиальность, интермедиальность, цифровые медиа, восприятие, современный театр.

INTERMEDIALITY IN THE THEATRE: DEFINITIONS, PERCEPTION AND MEDIA RELATIONS

Devlikamova Elvira Abdullaevna, First Category Director, Center of Folk Arts of the Republic of Crimea (Simferopol, Russian Federation). E-mail: elviradevlikamova74@gmail.com

Chernysheva Mariya Yuryevna, Sr Instructor of Department of Theatrical Arts, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: dobrota_0511@mail.ru

This article provides a brief overview of the discourse on the relationship between arts and media, with specific reference to the concepts of mediality: multi-, trans- and intermediality established in the discourse of arts and media relations. The subject of the analysis in the article is the problem of the influence growth of media technological developments on modern theatrical arts and viewer's perception. The article presents a general overview of the discourse relation between arts and media in the 20th century in the context of the concepts of mediality, multimedia, transmedia and their intermediate forms. The article examines the influence of technological development of mass media on the audience's perception of modern theater.

This study methodologically proceeds from the theoretical conclusion that modern culture has become a media culture with all the performative features that follow it. An important feature of modern theoretical discourses about arts and media is the recognition that arts and media should be studied not in their own historical development and with their own rules and specifications, but in the broader context of their differences and relationships.

The article touches upon the theoretical issues of three concepts of mediality: multi-, trans- and intermediality. *Multimedia* refers to the phenomenon when there are many media in the same object; *transmediality* is associated with a change in the environment; and *intermediality* involves the interaction of media with their mutual influences. Our intention is to provide some clarification regarding these three concepts by defining these terms as distinct from each other.

The novelty of the work lies in the fact that the studied material, intermediality in the theater, did not become the subject of systematic study. Despite the available results of scientific research, conceptual issues related to the need to analyze the characteristic features of intermediality in the theater as a modern arts form remain unexplored in theory and practice.

Research objectives:

1) to give an analysis of existing points of view on key issues of intermediality;

2) to study the main provisions of the theory of intermediality and clarify the content of the concept of intermediality;

3) to consider and systematize the existing classifications of intermediate phenomena;

4) to output the algorithm of the *intermediate* analysis.

Keywords: multimediality, transmediality, intermediality, digital media, perception, contemporary theater.

Интермедиальность, отвечая основным тенденциям современной гуманитаристики, является актуальным научным направлением, привлекающим в последние годы все большее число исследователей. Такой интерес к теории интермедиальности вполне закономерен и обусловлен, с одной стороны, повышенным интересом к проблемам медиа на фоне активного развития цифровой культуры, с другой – стремлением к междисциплинарности и поиском новых методологических подходов, соответствующих современным культурным реалиям.

Интермедиальный взгляд на театральное искусство позволяет системно представить сложные процессы межсемиотических корреляций, так как концентрирует внимание не только на участниках коммуникации, но и на механизмах их взаимодействия.

В последнее десятилетие появились публикации, так или иначе связанные с медиальностью театрального искусства, взаимоотношениями между театром и средствами массовой информации. Диапазон этих исследований охватывает проблемы жанровых особенностей современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX–XXI веков – С. Аронин [1], компьютерных и медийных технологий в сценографии – Т. Астафьева [2], генезиса, специфики, эстетических принципов режиссуры мультимедиа – Н. Дворко [3], исторических аспектов новых медиа в театре – С. Диксон [4], перформанса в пространстве современной культуры – Ю. Кривцова [6], интеграции мультимедийных технологий в пространстве театра – Е. Пакулина [7], исторических истоков современного перформанса – В. Петров [8], стратегии перформанса и размывании границ между традиционными практиками искусства – М. Решетова [10] и пр.

Необходимо отметить, что понятия мульти-, транс- и интермедиальности не исключают друг друга. Они представляют собой три различные точки зрения, с которых медийные феномены могут быть изучены. Примечательно также, что в театральной науке происходит смена парадигмы и одним из факторов, способствующим ее изменению, может быть то, что наша современная культура стала медиакультурой со всеми вытекающими отсюда перформативными особенностями, стирающими границу между сценическим пространством театра и зрителем.

Использовать понятие «медиакультура» как термин, описывающий «фундаментальный, но неравномерный диалектический процесс, в котором медиакоммуникации (пресса, радио, телевидение и все чаще Интернет), вовлечены в общую циркуляцию символов в социальной жизни», предложил британский медиаисследователь Роджер Сильверстоун [11]. В его видении диалектика медиации культурной и социальной жизни проявляется в том, что медиа работают, не просто транслируя дискретные тексты и порождая дискретные моменты восприятия: они трансформируют окружающую среду и тем самым условия, в которых будут произведены и восприняты последующие медиасообщения.

Еще одна особенность заключается в том, что современные художественные практики становятся все более междисциплинарными. Как это часто случалось в прошлом, художники, работающие в разных дисциплинах, сегодня работают друг с другом – особенно в области театра – их творчество «находит друг друга» не только метафорически, но и буквально на исполнительском пространстве сцены. Предположительно это происходит потому, что театр обеспечивает пространство, в котором различные формы искусства могут влиять друг на друга довольно глубоко. Можно сказать, когда два или более различных вида искусства объединяются, происходит процесс театрализации. Это происходит не только по-

тому, что театр способен вобрать в себя все другие формы искусства, но и потому, что театр – это «искусство исполнителя» и поэтому составляет основную модель всех искусств. Это верно до тех пор, пока понятие искусства остается привязанным к человеческому творчеству, к человеческим индивидам, которые инсценируют себя в словах, образах и звуках, чтобы сделать свой собственный опыт ощутимым для аудитории. Это делается с намерением исследовать, в какой степени жизненный опыт разделяется с другими человеческими существами.

В различных художественных и медийных дискурсах был разработан широкий спектр концепций, характеризующих специфические отношения между искусством и медиа. Исторические отношения между искусством и средствами массовой информации начались с желания вывести искусство на новый уровень, более приемлемый для современного потребителя в условиях глобализации общества. На практике интеграция мультимедийных технологий в пространство театра рождает совершенно новый уровень эстетики, а также иной процесс репрезентации и зрительского восприятия, что вполне закономерно, так как театр всегда был пространством для объединения разных видов искусства.

Мультимедиальность

В теоретических дискурсах искусства и медиа понятие мультимедиальности используется на двух разных уровнях. С одной стороны, на уровне знаковых систем (слово, образ, звук), а с другой – на уровне дисциплин, представляющих как различные (институционализированные) области культурного действия или практики (литература, изобразительное искусство, музыка, театр, кино, телевидение, видео, Интернет и т. д.). На уровне знаковых систем высказывание, например, является мультимедиальным, поскольку оно состоит из комбинации слов (письменных, показанных или произнесенных), изображений (неподвижных или движущихся, графических или фотографических) и/или звуков (звуков окружающей среды, звуковых ландшафтов, музыки, речи и т. д.). Аналогичным образом цифровые объекты, такие как веб-сайты, могут рассматриваться как мультимедийные, поскольку они снабжены словами, изображениями и/или звуками. Интересно отметить, что компьютеры, на которых создаются, обрабатываются и воспроизводятся слова, изображения и звуки, обычно называют мультимедийными компьютерами. Термин был изобретен компьютерной индустрией для того, чтобы подчеркнуть, что компьютер может использоваться для многих различных целей, таких как редактирование видеозаписей, сочинение музыки и игры. Мультимедийность часто упоминается как особенность цифровых медиа, которая во взаимодействии с особенностями виртуальности, интерактивности и связности составляет специфику цифровых медиа. Таким образом, на уровне знаковых систем мы могли бы рассматривать (по аналогии с цифровыми медиа) театральные постановки, звуковые фильмы, телевизионные передачи и видеозаписи как мультимедийные.

Строго говоря, театр может быть отнесен к мультимедиальному искусству, поскольку способен включать в себя все другие средства, не нанося ущерба своеобразию этих средств и своей собственной специфичности [5], по крайней мере, в том, что касается материальности различных средств массовой информации. Театр на пленке и театр на телевидении, в сети Интернет и на видео или DVD в своей медиатизированной форме уже не театр, а соответственно фильм, телевидение, видео или DVD и, как таковые, самое большее представление театра, тогда как фильм, телевидение, видео и DVD, даже будучи элементами театрального представления, все еще являются фильмом, телевидением, видео и DVD, хотя изображения и звуки, которые обеспечивают эти медиа не только экранируются или воспроизводятся, но и ставятся и в этом качестве предстают не только как кинематографические, телевизионные, видеографические или цифровые, но в то же время и как театральные.

Способность включать в себя все средства массовой информации позволяет рассматривать театр как гипермедиум, то есть как среду, которая может содержать все средства массовой информации. По-видимому, именно из-за этой специфики театр всегда играл и продолжает играть такую важную роль в обменах между искусствами. В современном театре цифровые технологии функционируют в обменах между искусствами как интерфейс. Для того чтобы сделать еще один шаг вперед в этом предположении, можно сказать,

что на уровне медиума театр – это физическая гиперсреда, тогда как на уровне знаковых систем Интернет – это виртуальная гиперсреда. Именно потому, что это гипермедиум, театр, как никакое другое искусство, предоставляет сцену для интермедиальности. На этой сцене исполнитель – это игрок различных медиа, который действует в пустых пространствах между медиа.

Трансмедиальность

Понятие трансмедиальности в основном используется в теоретических дискурсах искусства и коммуникации для обозначения перехода (транспозиции, перевода и т. д.) из одной среды в другую. Этот перенос может относиться к содержанию (к тому, что изображено, к истории) или к форме (в формалистических терминах мы могли бы сказать, к принципам построения, стилистическим процедурам и эстетическим конвенциям). На уровне содержания понятие относится, в частности, к тем изменениям среды, которые становятся отсутствующими, например, к тому, как специфические особенности исходной среды теряются в процессе транспозиции. Примечательно, что большинство художественных фильмов, основанных на литературном романе, являются переложениями историй, которые не учитывают специфических литературных особенностей оригинального повествования. Эти особенности обычно игнорируются: история, переложенная на киноленту, сильно отличается от литературного оригинала. Это связано со стиранием границ между историей и зрителем, что и требуется от художественного фильма как средства массовой информации. Конечным результатом киноленты является то, что она стирает свою медиальность ради оптимальной доступности мира, представленного в фильме. Эта прозрачность, как и сам классический способ киноискусства, является изобретением XIX века. В течение XIX века рассказчик все больше и больше прячется за рассказываемой историей, как будто прямое общение вовсе не важно. С его исчезновением рассказчик лишает себя возможности комментировать, что также подразумевает, что он в определенной степени жертвует своим авторитетом. Однако и здесь есть что-то полезное: с одной стороны, возможность точного и детального описания событий и действий, происходящих в рассказе; с другой стороны, обширное описание переживаний, через которые проходит один или несколько персонажей рассказа.

Транспозиция принципов построения, стилистических процедур и эстетических условностей означает, что один носитель воспринимает или имитирует репрезентативные принципы другого носителя. В качестве примера, особенно характерного для театра и кино, можно привести свободный обмен выразительными средствами между различными средствами массовой информации, характерный для немецкого экспрессионизма. Такое поглощение или подражание другим носителем может рассматриваться либо как идеал, либо как недостаток. В качестве идеала мы рассматриваем идею Всеволода Мейерхольда о кинематографизации театра. Он имел в виду высокую скорость чередования отдельных сцен (как в кино), что, по мнению Мейерхольда, не обязательно означало использование кинопроекций в театральном представлении, хотя он был одним из первых режиссеров, экспериментировавших с кинопроекциями в театре. В этот исторический момент кино опиралось на методы репрезентации театра, по крайней мере в рамках отдельных сцен, которые представляли собой пространственную тотальность и неизменность перспективы и расстояния. Фильм начал развивать свой собственный язык с того момента, как он прорвался через театральные методы представления, то есть пространство больше не показывалось как целостность, а перспектива и расстояние могли все время модифицироваться, меняя положение и кадрирование камеры.

Заимствование или имитация способов репрезентации одной среды другой средой может также функционировать как специфическая, пересекающаяся со средой форма интертекстуальности, которая подразумевает, что одна среда относится к другой среде.

Интермедиальность

Понятие интермедиальности, как и понятия мульти- или трансмедиальности, используется в различных дискурсах. На протяжении многих лет понятие интермедиальности так часто употреблялось в различных значениях, что практически невозможно наметить его семантическое поле или диапазон. И. Раевская в статье «Интермедиальность, интертекстуальность и ремедиация» [9],

отмечая двойственность гетерогенных концепций интермедиальности, которые могут быть как продуктивными, так и вводить в заблуждение, права, когда утверждает, что каждый, кто использует это понятие, обязан дать ему определение. Для вклада в теоретические дискурсы искусства и медиа мы будем использовать понятие интермедиальности как термин, определяющий отношения между различными медиа, которые приводят к переопределению медиа, влияющих друг на друга, что, в свою очередь, приводит к обновленному восприятию. Интермедиальность предполагает соотношение в действительном смысле этого слова, то есть взаимный аффект. Вместе взятое, переопределение взаимосвязей медиа и обновленное восприятие, полученное в результате корреляции медиа, означает, что ранее существовавшие соглашения о конкретных медиа изменяются, что позволяет исследовать новые измерения восприятия и опыта. Делая это утверждение, мы признаем, что интермедиальность является оперативным аспектом различных средств массовой информации, который более тесно связан с идеей разнообразия, несоответствия и гипермедиации, чем с идеей единства, гармонии и прозрачности. Интермедиальность предполагает промежуточное пространство – «Интер», – из которого или внутри которого происходят взаимные аффекты.

Можно предположить, что исторические истоки интермедиальности кроются в синтетической теории влияния идей Рихарда Вагнера на становление синэстетических форм искусства Василия Кандинского. Вагнер стремился в своих музыкальных драмах к воссоединению и реинтеграции искусств под главенством музыки. Целью Вагнера для «искусства будущего» его времени было погружение зрителя в изображаемый мир. Кандинский, напротив, стремился своими сценическими композициями к театру, который мог бы снова функционировать как «скрытый Магнит», заставляющий различные искусства воздействовать друг на друга. Взаимодействие искусств как «динамика музыкальных, живописных и хореографических движений» было, по мнению Кандинского, возможно только потому, что каждое отдельное искусство развивало свою собственную чистоту выражения в относительной независимости от других искусств. Целью Кандинского была не иллюзия, а выражение внутренних переживаний («вибраций души») [5].

Мы можем также вспомнить концепцию «монтажа аттракционов», которую Сергей Эйзенштейн разработал первоначально для театра, а затем применил к фильму. Различные элементы спектакля должны, так сказать, врезаться друг в друга, в результате чего высвобождается новая энергия, которая непосредственно, то есть физически воздействует на шоковое переживание.

В течение многих столетий эти техники прерывания развивались для того, чтобы вырваться из ограничений замкнутого континуума «здесь и сейчас», в котором происходит театральное представление, не затрагивая при этом связности репрезентируемой истории и причинности репрезентируемого действия. Фрагментация, повторение, дублирование и замедление используются для того, чтобы усилить непрерывность самого исполнения, вместо того чтобы жертвовать этой непрерывностью ради иллюзии непрерывности (а именно непрерывности изображаемого действия).

В современном театре ярким примером являются театральные постановки, которые широко используют новые медиатехнологии, чтобы представить с разных точек зрения внутреннее переживание и внешнее действие. Взаимодействие актеров и цифровой реальности, активное использование медиаэкрана в сценографии спектакля уже являются привычными для зрителя. В 20-е годы XXI века интермедиальность выходит на новый уровень. Театры активно используют художественные ИТ-приемы. Это, например, онлайн-камеры, которые позволяют включить в спектакль «обратную связь», добавляя спектаклю интерактивности действия. На одной сцене с актерами появляются виртуальные персонажи, полученные путем оцифровки актеров. Технология chroma key (зеленый фон) позволяет встроить изображение актера в любой видеоряд и др.

Данная тема регулярно отражается в дискурсах об изменениях в медиа и корреляциях между медиа и театром. С транс- и интермедиальной точки зрения важно исследовать, в какой степени эти изменения и корреляции были решающими для развития новых способов переживания и выражения. Нам также необходимо задаться вопросом, насколько онтология медиа релевантна, предполагая, что динамика транс- и интермедиальных процессов в первую очередь касается взаимоотноше-

ний между материальностью, медиальностью и эстетической конвенцией создания и восприятия. Однако для исследования изменений в медиа и взаимоотношений между ними междисциплинарная художественная практика является основной точкой отсчета.

Выводы, практическая значимость и возможные направления дальнейших исследований

1. Изменения в средствах массовой информации и взаимоотношения между средствами массовой информации являются важными тенденциями в развитии искусства с начала XX века. Они, как правило, связаны с размыванием и пересечением границ между медиа, с гибридизацией медийных высказываний, с интертекстуальными отношениями между медиа, с интермедиальными отношениями между медиа и с растущей саморефлексией и саморефлексией искусства как медиа.

2. Изменения в средствах массовой информации и взаимоотношения между ними привели к появлению новых форм репрезентации, новых драматургических стратегий, принципов структурирования и постановки слов, образов и звуков, способов позиционирования исполнительских тел во времени и пространстве, к созданию пространственно-временных отношений, развитию новых способов восприятия и порождению новых культурных, социальных и психологических смыслов.

3. Технологические инновации играли и продолжают играть заметную роль в развитии искусства и медиа, а также во взаимодействии всех современных и постмодернистских медиа.

4. Исторический авангард создал необходимые условия, при которых медийные изменения и взаимоотношения между медиа могли бы развиваться как важные черты современного и постмодернистского искусства.

Литература

1. Аронин С. В. Культурные доминанты рубежа XX–XXI веков как решающий фактор эволюции культурных форм театра // Тезаурусный анализ мировой культуры: сб. науч. трудов. – Вып. 23. – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2012. – С. 51–71.
2. Астафьева Т. В. Компьютерные и медийные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса // Общество. Среда. Развитие. – 2011. – № 3(20). – С. 128–133.
3. Дворко Н. И. Профессия – режиссер мультимедиа. – СПб.: СПбГУП, 2004. – 160 с.
4. Диксон С. Цифровой перформанс [Электронный ресурс]. – URL: http://lib.vkarp.com/2013/04/10/диксон-стив-цифровой-перформенс-исто.
5. Кандинский В. В. О сценической композиции // Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т. 1. 1901–1914. – М.: Гилея, 2001. – С. 235–250.
6. Кривцова Ю. В. Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства // Ярославский педагогический вестник. – 2009. – № 4. – С. 188–191.
7. Пакулина Е. Интеграция мультимедийных технологий в пространство театра [Электронный ресурс]. – URL: http://cyberleninka.ru/article/n/integratsiya-multimediynyh-tehnologiy-vprostranstvo-teatra.
8. Петров В. О. Исторические истоки современного перформанса // Культура и искусство. – 2015. – № 2. – С. 198–208.
9. Раевская И. О. Интермедиальность, интертекстуальность и ремедиация: литературный взгляд на интермедиальность // Intermédialités: Histoireetthéoriedesarts, deslettresetdestechniques = Intermediality: Historyandtheoryofthearts, literatureandtechnologies. – Montreal, 2005. – № 6. – P. 43–64.
10. Решетова М. В. Коллаж и перформанс как стратегии размывания границ между традиционными практиками искусства // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2012. – № 9. – С. 65–69.
11. Сильверстоун Р. Медиа и мораль: на подъеме Медиаполиса. Cambridge: Polity Press, 2006. – 215 p.

References

1. Aronin S.V. Kul’turnye dominanty rubezha XX-XXI vekov kak reshayushchiy faktor evolutsii kul’turnykh form teatra [Cultural Dominance Abroad in XX-XXI Centuries as a Decisive Factor in Evolution of Cultural Forms of Theatre]. *Tezaurusnyy analiz mirovoy kul’tury: sb. nauch. trudov [Thesaurus Analysis of World Culture: Collection of Scientific Works]*. Moscow, Moscow Humanitarian University Publ., 2012, iss. 23, pp. 51-71. (In Russ.).

2. Astafyeva T.V. Kompyuternye i mediynye tekhnologii v stsenografii kak faktor razvitiya postanovochnogo protsessa [Computer and Media Technology in Scenography as a Development Factor at Production Stage]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye [Society. Environment. Development]*, 2011, no. 3(20), pp. 128-133. (In Russ.).
3. Dvorko N.I. *Proffesiya – rezhisser multimedia [Profession – Director of Multimedia]*. St. Petersburg, SPSHU Publ., 2004. 160 p. (In Russ.).
4. Dikson S. *Tsifrovoy performans [Digital Performance]*. (In Russ.). Available at: http://lib.vkarp.com/2013/04/10/диксон-стив-цифровой-перформенс-исто.
5. Kandinsky V.V. O stsenicheskoy kompozitsii [About scenic composition]. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva. V 2-kh t. T. 1. 1901-1914 [Selected works on the theory of art. In 2 vols. Vol. 1. 1901-1914]*. Moscow, Gileya Publ., 2001, pp. 235-250. (In Russ.).
6. Krivtsova Y.V. Kontsept performansa: deystvie, deystvennost' i deystvitel'nost' sovremennogo isskustva [Concept of Performance: Effect, Effectiveness and Reality in Contemporary Art]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik [Yaroslavl Pedagogical Herald]*, 2009, no. 4, pp. 188-191. (In Russ.).
7. Pakulina E. *Integratsiya mul'timediynykh technologiy v prostranstvo teatra [Integration of Multimedia Technologies in Theatrical Space]*. (In Russ.). Available at: http://cyberleniru/article/n/integratsiya-multimediynyh-tehnologiy-vprostranstvo-teatra.
8. Petrov V.O. Istoricheskie potoki sovriemennogo performansa [Historical Origins of Contemporary Performance]. *Kul'tura i iskusstvo [Culture and Art]*, 2015, no. 2, pp. 198-208. (In Russ.).
9. Rajewsky I.O. Intermedial'nost', intertekstual'nost' i remediatsiya: literaturnyy vzglyad na intermedial'nost' [Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality]. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques = Intermediality: History and theory of the arts, literature and technologies*. Montréal, 2005, no. 6, pp. 43-64.
10. Reshetova M.V. Kollazh i performans kak strategii razmyvaniya granits mezhdu traditsionnymi praktikami isskustva [Collage and Performance as a Strategy of Blurring Boundaries between Traditional Practices of Art]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Orenburg State University]*, 2012, no. 9, pp. 65-69. (In Russ.).
11. Silverstone R. *Media and Morality: On the Rise of the Mediapolis*. Cambridge, Polity Press, 2006. 215 p. (In Engl.).

УДК 792.01
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-160-167

ФУНКЦИИ, СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ, ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ РИТМА СПЕКТАКЛЯ И МЕТОД АНАЛИЗА ЕГО РИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Сердюкова Алена Викторовна, исследователь, кафедра русского театра, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: serdukova@gmail.com

Статья посвящена проблеме изучения и теоретического осмысления сценических произведений искусства. Несмотря на неотъемлемость ритма как свойства любого произведения искусства, внутри театроведческой науки изучение ритма до сих пор не оформилось в отдельную область исследования, в отличие от смежных искусствоведческих дисциплин, что определяет актуальность темы, раскрываемой в статье. Искусствоведение в области изучения пластических искусств, музыки, кино, литературы (в особенности поэзии) долгое время плодотворно занимается изучением ритма различных форм произведений искусства. Учитывая врожденную синтетическую природу предмета своего исследования, театроведческая наука не только может, но и должна использовать имеющиеся наработки этих дисциплин. Цель статьи – рассмотреть терминологию искусствоведческих наук в области ритма и уточнить ее для применения по отношению к сценическому произведению искусства, на основе уточненной терминологии сформулировать метод анализа ритмической организации спектакля. В статье определяются

такие понятия, как ритм, ритмический ряд, ритмическая партитура, ритмический акцент, ритмическая рифма, ритмический лейтмотив, ритмическая пауза, сформулирован метод анализа ритмической организации спектакля. Также намечаются некоторые темы будущих исследований, необходимых для последующего развития театроведческой ритмологии. Сделан вывод, что на сегодняшнем этапе своего развития театроведческая ритмология активно изучает и анализирует различные примеры всех частей ритмической организации спектакля и теоретически осмысляет их, накапливает, анализирует и систематизирует знания, делая небольшие, но твердые шаги по дороге своего академического становления.

Ключевые слова: театроведческая ритмология, ритм, ритмический ряд, ритмическая партитура, ритмический акцент, ритмическая рифма, ритмический лейтмотив, ритмическая пауза, метод анализа ритмической организации спектакля.

FUNCTIONS, COMPONENTS, MAIN CHARACTERISTICS OF THE RHYTHM OF PERFORMANCE AND METHOD FOR ANALYZING ITS RHYTHMIC ORGANIZATION

Serdyukova Alena Viktorovna, Researcher, Department of Russian Theater, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: serdukova@gmail.com

The article is devoted to the problem of studying and theoretical understanding the stage works of art. Despite the inalienability of rhythm as property of any work of art, the study of rhythm within theatrical science has not yet taken shape as a separate area of study, unlike related art disciplines, which determines the relevance of the topic disclosed in the article. Art history in the field of studying the plastic arts, music, cinema, literature (especially poetry) has been fruitfully studying the rhythm of various forms of works of art for a long time. Taking into account the innate synthetic nature of the subject of its research, theatrical science not only can, but also must use the existing developments of these disciplines. The purpose of the article is to consider the terminology of art history sciences in the field of rhythm and clarify it for application to a stage work of art, also to formulate a method for analyzing the rhythmic organization of a performance based on the specified terminology. The article defines such concepts as rhythm, rhythmic line, rhythmic score, rhythmic accent, rhythmic rhyme, rhythmic leitmotif, rhythmic pause, and formulates a method for analyzing the rhythmic organization of a performance. Some topics for future research are also outlined, which are necessary for the subsequent development of theatrical rhythmology. It is concluded that at the current stage of its development, theatrical rhythmology actively studies and analyzes various examples of all components of the rhythmic organization of the performance and theoretically comprehends them, accumulates, analyzes and systematizes this knowledge, taking small but firm steps along the road of its academic development.

Keywords: theatrical rhythmology, rhythm, rhythmic line, rhythmic score, rhythmic accent, rhythmic rhyme, rhythmic leitmotif, rhythmic pause, method for analyzing the rhythmic organization of a performance.

Ритмическая организация произведения искусства является одним из наиболее интересных и заманчивых предметов исследования для искусствоведения в целом и для театроведения в частности. Ритм спектакля, естественное и неотъемлемое его свойство, по причине своей сложной всеобъемлющей структуры имеющий и временные, и пространственные характеристики, оставляет много неразрешенных в теории театра вопросов.

Существует много определений ритма. Наиболее удачное из них, на наш взгляд, дает литературная энциклопедия, определяющая ***ритм как закономерное повторение соизмеримых и чувственно ощутимых единиц*** [12, с. 699]. Удачность приведенного определения заключается в предоставлении понятию конкретных критериев, позволяющих применять его для исследования данного свойства у любого из явлений, им обладающего. То есть оно предоставляет понятию

не только качества определенности, но и универсальности. С его помощью можно исследовать как стук маятника, так и сложносоставное художественное произведение, такое как современный спектакль.

Из этого определения следует, что ритм, во-первых, должен состоять из единиц, определенных законченных явлений, отграниченных друг от друга какими-либо интервалами. Это может быть стук, удар пульса, цветовое пятно, нота, временной интервал, движение руки или эмоция – для исследования ритма нужно определить составляющую его единицу. Во-вторых, эти единицы должны быть соизмеримы, однородны, однокачественны – при изучении ритма мы смотрим на стук и стук, ноту и ноту, эмоцию и эмоцию. При этом мы оставляем за собой возможность исследовать сложные взаимоотношения между ритмами разнородных единиц, но тут необходимо учитывать то, что речь идет уже о более сложных взаимоотношениях, в которые вступают отдельные самостоятельные ритмические структуры.

В-третьих, необходима повторяемость данных единиц, их ряд. Для существования ритма, для возникновения отношений между однородными единицами, требуется более двух подобных единиц. В-четвертых, необходима упорядоченность, закономерность повторения этих единиц. «Причем категория ритма выражает не хаотическую, случайную, спорадическую повторяемость, а повторяемость закономерную, существенную для того или иного процесса, системы. Ритм является фактором целостности систем, эта категория выражает периодическую структуру» [2, с. 69]. И в-пятых, требуется чувственная ощутимость, возможность непосредственного восприятия этих единиц и интервалов, их разделяющих.

Как уже было упомянуто ранее, ритм спектакля сложносоставной, состоящий из самостоятельных ритмических структур, которые вступают между собой во взаимодействие. Дополнительную сложность в создании, регулировании и изучении данной ритмической организации вызывает то, что она художественно преображается на сцене и предстает перед зрителем непосредственно во время этого преображения.

Прежде всего нужно понять, из каких элементов состоит ритмическая организация спектакля. На наш взгляд, можно выделить следующие основные элементы (при этом наиболее логично каждый из этих элементов сразу расположить в порядке усложнения ритмической структуры). Первым, со всей очевидностью, стоит выделить ***визуальный ритм***, включающий в себя сценографию, свет, костюмы и любые другие элементы сценического действия, использующие визуальный способ воздействия. Выразительными частями ***аудиального ритма*** являются музыка, звуковые эффекты, речь актера и любые другие элементы сценического действия, использующие аудиальный способ воздействия. Отдельно стоит отметить ***пластический ритм*** (пластика, мизансценирование и перформативные действия, выраженные через внефабульные мизансцены – перформативные сцены, рисунок роли) как специфический ритмический ряд, присущий только театральному искусству. Кроме того, в ряде постановок важно учитывать ***ритм взаимодействия со зрителем***, в качестве еще одной части общего ритма постановки. Далее стоит отметить более сложные ритмические структуры, такие как ***драматургический ритм***, то есть ритмическую организацию литературной основы постановки с вариантами его отношения к композиционному ритму (как основополагающая, более самостоятельная или независимая часть спектакля), и ***композиционный ритм постановки***, обобщающий все остальные ранее перечисленные элементы ритмической организации. Важно понимать, что ни один из этих рядов не существует отдельно друг от друга, все они неразрывно связаны самим фактом существования конкретного сценического произведения искусства – спектакля. Они встроены в спектакль и одновременно формируют спектакль, как молекула ДНК – тело человека. В нашей работе мы искусственно, мысленным экспериментом разделяем их, чтобы точнее проанализировать сложносоставную природу ритмической организации произведения сценического искусства.

Необходимо также отметить дополнительную сложность в организации и изучении ритма спектакля, которая заключается в наличии у него как временных, так и пространственных характеристик. Чисто пространственными характеристиками обладает только визуальный ритм, временными – аудиальный и драматургический ритм. Пластический ритм, также как и композиционный, обладает смешанными, пространственно-временными характеристиками. Композиционный ритм

и его взаимоотношения с драматургическим ритмом можно назвать главным содержательным и смыслообразующим элементом ритма спектакля. Как временные, так и пространственные характеристики отдельных элементов ритмической организации спектакля можно анализировать по отдельно взятому ритмическому ряду, тогда как пространственно-временные и смыслообразующие видится возможным проанализировать только через их взаимоотношения[1]. Поскольку в этом случае, как ранее отмечалось исследователем О. Н. Мальцевой, «само по себе, вне выбранного ритма, сочетание тех же кусков материала бессмысленно. То есть, собирая и объединяя определенным образом отдельные части, ритм тем самым осмысливает создаваемое целое. В то же время, если части достаточно сложны, ритм объединяет, собирает и осмысливает сами эти части» [8, с. 83].

Для изучения вышеперечисленных элементов ритмической организации спектакля и их взаимодействия целесообразно позаимствовать у искусствоведения пластических искусств термин «ритмический ряд». В качестве самой простой ритмической организации здесь следует упомянуть метр, определяемый А. В. Иконниковым как «порядок, основанный на повторении равных величин» [5, с. 52]. Любой другой порядок чередования элементов, форм или групп форм принято называть ***ритмическим рядом***. Различают прерывный и непрерывный ритмические ряды. Прерывный ряд состоит из «активных элементов, перемежающихся интервалами или образованными элементами, которые непосредственно примыкают один к другому» [5, с. 54]. Непрерывным ритмическим рядом является ряд, образованный убывающими или возрастающими элементами. Более подробно остановимся на составляющих прерывного ритмического ряда. Интервалом тут может служить как пустота, незаполненное пространство, так и один из элементов ряда, приобретающий «значение акцента или интервала в зависимости от своей роли в композиции» [5, с. 54]. Сам ряд может быть организован как из форм разных объемов и величин, так и из их свойств – цвета, фактуры, пластичности и даже из ритма «ударов кисти художника, единообразии и вариативности ударов по всей плоскости холста»[2]. Например, «нарастание к центру рельефности и интенсивности декорации на фасадах церквей итальянского и германского барокко» [4, с. 195]. Самое главное требование к ритмическому ряду – воспринимаемость закономерности его построения. Несмотря на то, что количество возможных комбинаций и вариантов образования ритмических рядов стремится к бесконечности и ограничено только рамками человеческой фантазии, можно привести несколько примеров организации сложных ритмических рядов, представленных в работах А. В. Иконникова: «Внутри ритмической системы возможно, например, сформировать метрические ряды; ритмический ряд может возникнуть при наложении двух метрических с различным числом элементов; возможно и наложение ритмических рядов» [5, с. 55]. И, далее, поскольку исследователь предполагает, что большинство ритмических рядов «может основываться на математически выразимом соотношении величин элементов или интервалов между ними» [4, с. 195], их можно (для дальнейшего анализа и изучения) зафиксировать в ***ритмической партитуре*** [5, с. 55] – графическом изображении ритмических рядов.

Поскольку, как уже упоминалось выше, у ритмической организации спектакля существуют как пространственные, так и временные характеристики, недостаточно привлечь в наше исследование терминологию из области изучения исключительно пластических искусств, обладающих только пространственными характеристиками. Поэтому мы позаимствуем еще несколько понятий у музыковедения, в котором базисный инструментарий изучения теории ритма сложился еще на основе древнегреческой теории музыки, тесно связанной со стихосложением и имеющей

[1] Здесь необходимо более подробно рассмотреть некоторые теоретические и терминологические разработки смежных искусствоведческих дисциплин в области изучения ритма с целью дальнейшего их использования при формировании собственно театроведческой терминологии метода ритмического анализа спектакля. Эта работа еще не завершена, тем не менее мы приведем несколько базовых терминов, которые видятся нам необходимыми для формулирования метода анализа ритмической организации спектакля.

[2] Такой несколько диковинный вариант ритмического ряда предлагает Н. Н. Волков, пытаясь проанализировать с этой точки зрения работы Эль Греко и Сезанна [3, с. 70].

довольно четкое и определенное учение о ритмических пропорциях[3]. Помимо явно временной (не пространственной) характеристики, главной специфической особенностью музыкального ритма является его акцентность, поэтому здесь основными элементами ритма исследователи называют ***длительность*** и ***акцент***.

В музыковедении принято следующее определение акцента – «выделение звука посредством большей громкости (а также часто посредством большей длительности) по сравнению с окружающими звуками» [15, с. 31]. В случае с музыкальным ритмом особенность акцента состоит в том, что он может быть создан любым элементом либо средством музыкального языка: «Интонацией (интонационное напряжение), мелодикой (подъемы и спады мелодической линии), гармонией (смены гармоний, функциональное наполнение и фоническая краска гармоний), ритмическим рисунком (более крупные длительности, иногда заполняемые активным дроблением), фактурой (плотный аккорд, глубокий бас), тембром (смены тембра, более интенсивные тембровые комплексы), словесным текстом (слоги текста, ударные слоги), агогикой (небольшое замедление в зоне акцентируемого звука), гормкостной динамикой (усиление громкости)» [17, с. 25]. Именно в связи с большой вариативностью воплощения акцента в музыкальном ритме этот термин видится нам наиболее интересным и плодотворным для исследования такой сложносоставной структуры, как ритмическая организация спектакля, где акцент также может создаваться разными средствами как в любом из ритмических рядов (будь то визуальный, аудиальный, драматургический или композиционный ритм), так и на любом из уровней их взаимодействия.

По отношению к ***ритмическому акценту*** музыковедческое определение может быть применимо в следующем виде: выделение ритмической единицы посредством ощутимой разницы по сравнению с окружающими единицами. В комплексе ритмических рядов, составляющих элементы ритмической организации спектакля, явно акцентными являются аудиальный и визуальный ряды. Это не означает, что ритмический акцент присущ только этим двум рядам: прием акцентирования может применяться в любом ряду.

Для определения стилистического типа музыкальной ритмики используется пара понятий «регулярность»[4]: «нерегулярность», которая «позволяет всевозможные ритмические средства подразделить по качеству симметрии – асимметрии, “консонантности” – “диссонантности”» [17, с. 17]. При этом необходимо учитывать, что вышеназванные стилистически чистые типы встречаются редко. В основной массе музыкальные произведения организуются посредством активного взаимодействия ритмообразований регулярного и нерегулярного характера и определяются по различию функций: подчиненное, доминирующее либо сравнительно равноправное положение ритмообразований. «В типе регулярной ритмики элементы регулярности доминируют, нерегулярные подчинены, а в типе нерегулярной ритмики, наоборот, преобладают элементы нерегулярности» [17, с. 19–20]. Благодаря этим двум парам понятий в музыковедении существует четкая классификация ритмических структур при их взаимодействии друг с другом, которая нам видится применимой и по отношению к ритмической организации спектакля – при дальнейшем развитии театральной ритмологии и накоплении ритмических партитур спектаклей разных типов эти пары понятий могут послужить их систематизации по использованию акцентов на «регулярно-акцентный, нерегулярно-акцентнтный[5], регулярно-“безакцентный” и нерегулярно-“безакцентный”» [17, с. 23].

---

[3] В древнегреческой теории названия давались по наименованию стоп, отсюда определяются следующие роды соотношений: дактилический, ямбический, пеонический, соотношение дохмия (подробнее см. [17, с. 17]).

[4] В свою очередь к некоторым случаям регулярности существует уточняющее понятие «многоплановая регулярность ритма», которое имеет склонность разветвляться и множиться в разных терминологических вариантах: «многоплановый метр», «концентрированный метр», «многоплановая равномерность», «глубина метра» (см. [18, с. 59–65; 10, с. 225]).

[5] Подобный тип организации ритма, проявляющийся в едва заметном отклонении от хода времени, от ритмической фигуры или мелодической линии отмечался Т. Адорно в работах И. Ф. Стравинского (см. [1, с. 265]); позже был определен в качестве «нерегулярно-акцентного» и назван родовым «признаком музыки Стравинского» (см. [16, с. 7–14]).

В добавление к вышеперечисленным понятиям следует назвать несколько более сложных элементов ритмической организации, непосредственно отвечающих за ее смыслообразующую функцию: рифму, лейтмотив и паузу.

Поэтический словарь Квятковского определяет рифму как «композиционно-звуковой повтор преимущественно в конце двух или нескольких стихов» [6, с. 246], далее сразу оговариваясь что «определение Р. как концевого созвучия не совсем точно, так как известны случаи начальных и внутренних Р.» [6, с. 246]. Исходя из этого определения и последующего уточнения, а также из специфики нашего предмета, где рифма может быть выражена не только аудиальными, но и визуальными, а также и пластическими средствами, ***ритмическую рифму*** можно определить как композиционный повтор определенных акцентных единиц ритмического ряда. Здесь кроме смыслообразующей важно отметить связующую функцию рифмы, которая также может играть важную роль в постановках, где драматургический ряд не является формообразующим, исходя из этого зарифмованные единицы ритмических рядов являются наиболее яркими с художественной точки зрения, их «материал должен быть еще крепче»[6]. Также будет полезным отметить разделение рифм в поэтической ритмологии по кратности их повторов – «парные, тройные, четверные и многократные» [6, с. 246]. И если парные ритмические рифмы содержательно ближе к литературоведческому определению, то «тройные, четверные и многократные» рифмы ближе к музыкальному определению лейтмотива.

Наиболее распространенное музыковедческое определение лейтмотива – «музыкальный оборот (мотив, фраза, реже целая тема, иногда гармоническая последовательность), неоднократно повторяющийся в качестве сквозного образа музыкального произведения. Обычно служит характеристикой или условным обозначением определенного персонажа, предмета, явления, идеи, эмоции» [7, с. 207]. Соединив это понятие с литературоведческим определением более чем парных рифм, мы получим следующее определение понятия ***ритмического лейтмотива***: композиционные повторы определенных акцентных единиц ритмического ряда, повторяющиеся более двух раз. В таком определении ритмический лейтмотив может быть поставлен в любой из ритмических рядов и, независимо от его принадлежности к какому-либо ряду, обязательно нести смыслообразующую функцию – будь то музыкальная тема персонажа или действия, визуальный цветовой акцент или перформативная сцена – лейтмотивная организация ритмической единицы априорно указывает на заложенный в него автором особый смысл.

Еще одним важным элементом ритмической организации в этом ряду является пауза. В поэтической ритмологии паузой называется «перерыв в звучании метрического стиха, обусловленный логикой содержания, требованиями метрического ритма и дыханием» [6, с. 198], при этом отдельно отмечается, что ритмические паузы «являются органически-структурными элементами ритма наравне со слоговыми звуками и входят в состав ритмических модификаций, обогащая гармоническое содержание стиха» [6, с. 198], тем самым подчеркивается важность учета пауз в процессе ритмической организации. Наиболее соответствующим театральной практике видится определение ***ритмической паузы*** как ощутимого перерыва в ритмическом ряду, обусловленного логикой содержания постановки. Так же как рифма и лейтмотив, ритмическая пауза может присутствовать в любом из ритмических рядов.

На основании всего вышесказанного, мы предлагаем следующий ***метод анализа ритмической организации спектакля***: наиболее продуктивным нам видится анализ, основанный на движении от общего анализа более сложных элементов (пространственно-временных) к более детальному анализу менее сложных элементов (пространственных и временных), являющихся составляющими более сложных и в завершение к содержательному и смыслообразующему анализу их взаимодействия. То есть, начиная с последовательных построений ритмических партитур и исследований драматургического и композиционного ритмических рядов, переходя к подробному рассмотрению его частей в виде аудиального, визуального и пластического ритмов, а уже после этого к анализу отношений ритма композиции с ритмом драматургии, поскольку данный анализ должен опираться на проведенный прежде

[6] Одно из метких выражений В. В. Маяковского, чья работа с рифмой занимает важное место в изучении техники стиха (более подробно см. [9, с. 686–687]).

него анализ ритмических рядов менее сложных элементов.

Приведенный нами метод анализа ритмической организации спектакля в последние годы был частично [11] и полностью [13] применен к нескольким актуальным современным спектаклям и показал свою полезность и состоятельность как в вопросе раскрытия содержания спектакля [14], так и в вопросе архивации этого недолговечного произведения искусства. На сегодняшнем этапе своего развития театроведческая ритмология активно изучает и анализирует различные примеры всех частей ритмической организации спектакля, накапливает знания, анализирует и систематизирует их, делая не большие, но твердые шаги по дороге своего академического становления.

Литература

1. Адорно Т. Философия новой музыки. – М.: Логос: XXI век, 2001. – 352 с.
2. Аскин Я. Ф. Категория будущего и принцип ее воплощения в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. статей симпозиума. – Л.: Наука, 1974. – С. 67–73.
3. Волков Н. Н. Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1977. – 143 с.
4. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1986. – 288 с.
5. Иконников А. В., Степанов Г. П. Основы архитектурной композиции. – М.: Искусство, 1971. – 225 с.
6. Квятковский А. П. Поэтический словарь. – М.: Совет. энцикл., 1966. – 376 с.
7. Крауклис Г. В. Лейтмотив // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С. 207–212.
8. Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. – СПб.: Российский институт истории искусств, 1999. – 270 с.
9. Маяковский В. В. Как делать стихи? // Сочинения: в 2 т. – М.: Правда, 1988. – 786 с.
10. Незайкинский Е. О. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972. – 383 с.
11. Ратникова (Сердюкова) А. В. Ритмическая организация спектакля «Гора Олимп» Яна Фабра // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: материалы научной конференции. – СПб.: РГИСИ, 2018. – С. 58–63.
12. Ритм // Литературная энциклопедия. – М.: ОГИЗ РСФСР, Государственный институт «Советская энциклопедия». – 1935. – Т. 9. – С. 699.
13. Сердюкова А. В. Особенности ритмической организации спектакля «С Чарльзом Буковски за барной стойкой» «Pop-up» театра // Манускрипт. – 2021. – С. 2390–2396.
14. Сердюкова А. В. Визуальные акценты как часть ритмической организации спектакля // Сцена. – 2022. – № 2 (136). – С. 86–91.
15. Способин И. В. Элементарная теория музыки. – М.: Кифара, 1996. – 208 с.
16. Холопов Ю. Н. Стравинский и пути новаторства в музыке XX века // Стравинский в контексте времени и места: материалы науч. конф.: сб. науч. тр. – М., 2006. – С. 7–14.
17. Холопова В. Н. Музыкальный ритм. – М.: Музыка, 1980. – 72 с.
18. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. – М.: Музыка, 1971. – 304 с.

References

1. Adorno T. *Filosofiya novoy muzyki [Philosophy of new music].* Moscow, Logos, XXI vek Publ., 2001. 352 p. (In Russ.).
2. Askin Ya.F. Kategoriya budushchego i printsip ee voploshcheniya v iskusstve [The category of the future and the principle of its embodiment in art]. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve: sbornik statey simpoziuma [Rhythm, space and time in literature and art. Collection of articles of the symposium]*. Moscow, 1974. 300 p. (In Russ.).
3. Volkov N.N. *Kompozitsiya v zhivopisi [Composition in painting].* Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 143 p. (In Russ.).
4. Ikonnikov A.V. *Funktsiya, forma, obraz v arkhitekture [Function, form, image in architecture].* Moscow, Stroyizdat Publ., 1986. 288 p. (In Russ.).
5. Ikonnikov A.V, Stepanov G.P. *Osnovy arkhitekturnoy kompozitsii [Basics of architectural composition].* Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 225 p. (In Russ.).
6. Kvyatkovskiy A.P. *Poeticheskiy slovar' [Poetic dictionary].* Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1966. 376 p. (In Russ.).

7. Krauklis G.V. Leytmotiv [Leitmotif]. *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t. [Musical Encyclopedia. In 6 vol.].* Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1976, vol. 3, pp. 207-212. (In Russ.).
8. Maltseva O.N. *Poeticheskiy teatr Yuriya Lyubimova: Spektakli Moskovskogo teatra dramy i komedii na Taganke: 1964–1998 [Yuri Lyubimov poetry theatre: Performances of the Moscow drama and comedy theater on Taganka: 1964 – 1998].* St. Petersburg, Rossiyskiy institut istorii iskusstv Publ., 1999. 270 p. (In Russ.).
9. Mayakovskiy V.V. Kak delat' stikhi? [How to make poetry?]. *Sochineniya: v 2 t. [Essays. In 2 vol.]*. Moscow, Pravda Publ., 1988. 786 p. (In Russ.).
10. Nezaykinskiy E.O. *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya [On the psychology of musical perception].* Moscow, 1972. 383 p. (In Russ.).
11. Ratnikova (Serdyukova) A.V. Ritmicheskaya organizatsiya spektaklya "Gora Olimp" Yana Fabra [The rhythmic organization of the performance "Mount Olympus" by Jan Fabre]. *Fenomen aktera: professiya, filosofiya, estetika: materialy nauchnoy konferentsii [The Phenomenon of the actor: profession, philosophy, aesthetics. Materials of the scientific conference].* St. Petersburg, RGISI Publ., 2018, pp. 58-65. (In Russ.).
12. Ritm [Rhythm]. *Literaturnaya entsiklopediya [Literary encyclopedia].* Moscow, OGIZ RSFSR, Gosudarstvennyy institut "Sovetskaya entsiklopediya" Publ., 1935, no. 9. 699 p. (In Russ.).
13. Serdyukova A.V. Osobennosti ritmicheskoy organizatsii spektaklya "S Charl'zom Bukovski za barnoy stoykoy" "Pop-up" teatra [Features of the rhythmic organization of the play "With Charles Bukowski at the bar" "Pop-up" theater]. *Manuskript*, 2021, pp. 2390-2396. (In Russ.).
14. Serdyukova A.V. Vizual'nye aktsenty, kak chast' ritmicheskoy organizatsii spektaklya [Visual accents as part of the rhythmic organization of the performance]. *Stsena [Scene]*, 2022, no. 2 (136), pp. 86-91. (In Russ.).
15. Sposobin I.V. *Elementarnaya teoriya muzyki [Elementary music theory].* Moscow, Kifara Publ., 1996. 208 p. (In Russ.).
16. Kholopov Yu.N. Stravinskiy i puti novatorstva v muzyke XX veka [Stravinsky and the ways of innovation in the music of the XX century]. *Stravinskiy v kontekste vremeni i mesta: materialy nauchnoy konferentsii: sbornik nauchnykh trudov [Stravinsky in the context of time and place. Materials of the scientific conference. Collection of scientific papers].* Moscow, 2006, pp. 7-14. (In Russ.).
17. Kholopova V.N. *Muzykal'nyy ritm [Musical rhythm]*. Moscow, Muzyka Publ., 1980. 72 p. (In Russ.).
18. Kholopova V.N. *Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoy poloviny XX veka [Questions of rhythm in the work of composers of the first half of the twentieth century].* Moscow, Muzyka Publ., 1971. 304 p. (In Russ.).

УДК 792.028.3
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-167-174

ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ АКТУАЛИЗАЦИИ АВТОРЕФЕРЕНТНОГО ТИПА РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ АКТЕРА ВЛИЯНИЕМ ПЕРФОРМАТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ

Прокопова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, профессор, декан факультета режиссуры и актерского искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

В статье рассматривается целесообразность разделения эстетики сценического слова в драматической и постдраматической концепциях театра, разбираются изменения в речевом поведении актера, проявившиеся под влиянием перформативной эстетики, анализируется один из аспектов речевого искусства актера – автореферентный тип речевого поведения. Актуальность представляемых материалов состоит в слабой исследованности технологических вопросов речевого искусства актера, соотносимых с постдраматическим театром.

Цель статьи связана с аргументацией обусловленности актуализации автореферентного типа речевого поведения актера влиянием перформативной эстетики. Рассматривается воздействие перформативной эстетики на речевое поведение актера, а также смещение акцента с внутритеатраль-

ной коммуникации (то есть с общения «актер – актер») на внешнетеатральную (то есть на общение «актер – зритель»).

Автор статьи анализирует термин «автореферентность» применительно к исполнительскому мастерству в современном театре, формулирует понятие «автореферентный тип речевого поведения актера», который характеризует как рассказывание, прямую коммуникацию со зрителем, воспроизведение артистом своего личного типа речевого поведения в спектакле. Автор останавливается на вопросе взаимосвязи текста и подтекста, крайне важном для речевого сценического искусства. В статье аргументируется, что в условиях *совпадения значения и действия* (то есть в условиях *автореферентности*) процесс смыслообразования характеризуется не столько утратой лексического наполнения (десемантизацией), сколько совпадением текста (то есть вербальной основы речевого поведения актера) и подтекста (то есть собственно отношения актера к вербальной основе). Обосновывается возможность совпадения текста и подтекста в условиях речевого поведения актера, использующего в форматах постдраматического театра (как например, в спектаклях документального театра) не литературный/драматургический/фольклорный, а свой собственный текст. В опоре на различия текстовой основы аргументируется целесообразность разделения эстетики сценического слова в драматической и постдраматической концепциях театра, а также референциального и автореферентного типов речевого поведения актера.

Ключевые слова: перформативная эстетика, постдраматический театр, автореферентный тип речевого поведения актера, референциальный тип речевого поведения актера.

THE CONDITIONALITY OF THE ACTUALIZATION OF THE SELF-REFERENTIAL TYPE OF THE ACTOR'S SPEECH BEHAVIOR BY THE INFLUENCE OF PERFORMATIVE AESTHETICS

Prokopova Natalya Leonidovna, Dr of Culturology, Professor, Dean of Faculty of Direction and Performing Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

The article discusses the expediency of separating the aesthetics of the stage word in the dramatic and post-dramatic concepts of the theater, analyzes the changes in the speech behavior of the actor, which manifested itself under the influence of performative aesthetics, analyzes one of the aspects of the speech art of the actor – the self-referential type of speech behavior. The relevance of the presented materials lies in the poor research of the technological issues of the speech art of the actor, correlated with the post-dramatic theater.

The purpose of the article is connected with the argumentation of the conditionality of the actualization of the self-referential type of actor's speech behavior by the influence of performative aesthetics. The impact of performative aesthetics on the actor's speech behavior is considered; the emphasis is shifted from intra-theatrical communication (that is, from communication *actor – actor*) to external theatrical (that is, communication *actor – spectator*).

The author of the article analyzes the term *self-referentiality* in relation to performing skills in modern theater, formulates the concept of *self-referential type of actor's speech behavior*, which characterizes as storytelling, direct communication with the audience, the artist's reproduction of his personal type of everyday speech behavior in the performance. The author dwells on the question of the relationship between text and subtext, which is extremely important for speech stage art. The article argues that under conditions of coincidence of meaning and action (i.e., in conditions of self-referentiality), the process of meaning formation is characterized not so much by the loss of lexical content (desemantization), but by the coincidence of the text (the verbal basis of the actor's speech behavior) and subtext (the actual relationship of the actor to the verbal basis).

Keywords: performative aesthetics, post-dramatic theatre, self-referential type of actor's speech behavior, referential type of actor's speech behavior.

В театре последнего десятилетия особенно отчетливо явлены перемены в речевой стороне спектакля. Изменился не только лексический состав сценической речи, но и интонационно-мелодические свойства звучащего слова. При этом многообразие форматов современных спектаклей указывает на разные типы речевого поведения актера. В большой части спектаклей постановщики используют речевое поведение актера, не опирающееся на литературный (драматургический, фольклорный) текст. Довольно часто в спектакль вплетается импровизированная, повседневная речь исполнителей, используется прием рассказывания и прямое общение актеров и зрителей. При этом сохраняются спектакли, в которых сценическое слово имеет вполне традиционный формат. Иными словами, речевое поведение актера в современных постановках соответствует уже не только референциальному, но и автореферентному типам. И если референциальный тип речевого поведения актера привычен для драматического театра, то автореферентный актуализировался под воздействием перформативной эстетики, благодаря популярности форматов постдраматического театра. Цель статьи видится в аргументации обусловленности автореферентного типа речевого поведения актера влиянием перформативной эстетики.

Положение об *автореферентности действия* рассматривается профессором театроведения, директором Института высших исследований театральных культур Свободного университета в Берлине Эрикой Фишер-Лихте в контексте аргументации новой модели отношений между актерами и публикой. Э. Фишер-Лихте характеризует театральные действия, развивающиеся между актерами и публикой, и отмечает, что они «автореферентны, поскольку их значение и действие совпадают. С другой стороны, они формируют действительность, ибо они создают социальную действительность, о которой говорят. Именно эти два признака являются характерными для перформативных высказываний» [9, с. 41]. Вдумываясь в эту мысль, определим, каким образом смещение акцента с внутритеатральной коммуникации (то есть с общения «актер – актер») на внешнетеатральную (то есть на общение «актер – зритель») отражается на типе речевого поведения актера.

Как известно, понятие «автореферентность» (от лат. autoreferentis) означает самовоспроизведение (или самоприложение). Буквальный перевод этого термина связан со значением двух корней: авто (от греч. autos – сам) и референт (от лат. referens – лицо, составляющее реферат, сообщающее). Под *автореферентностью* какой-либо сущности понимают ссылку на саму эту сущность – то есть качество, сообщающее о самом себе. Доктор педагогических наук Л. Н. Мун трактует интересующее нас понятие следующим образом: «Автореферентность проявляется в том случае, когда идея <…> действует сама на себя, то есть воспроизводит саму себя» [5]. К высказанной позиции в толковании термина «автореферентность» близки и другие исследователи. Например, авторы Е. В. Солодкова и Т. В. Тюрнева в совместной статье акцентируют удвоение «Я»: «В автореферентном дискурсе все референты подчиняются «Я» говорящего/пишущего, группируются и организуются вокруг него, таким образом, автореферентной является ситуация, центрированная вокруг главного референта «Я». В автореферентном дискурсе говорящий/пишущий рассказывает/пишет о себе от первого лица, при этом выступая одновременно в роли говорящего/пишущего, то есть субъекта дискурса, а также в роли центрального референта, объекта этого дискурса. Таким образом, в автореферентном дискурсе наблюдается референтное удвоение I: I-как-референт и I-как-метареферент» [8, с. 158–159]. Также Е. В. Солодкова и Т. В. Тюрнева указывают на то, что «особенность когнитивной модели автореферентного дискурса состоит в том, что с его помощью говорящий/пишущий рассказывает о себе, описывает и категоризует себя в качестве референта в прошлом; таким образом, он занимается самопознанием в настоящем времени, благодаря чему продвигает себя в будущее» [8, с. 158–159]. Как видим, исследователи трактуют *автореферентность* как воспроизведение самого себя, рассказывание о самом себе от первого лица, как удвоение личностного «Я» (одновременное существование в роли субъекта и референта), как самопознание.

Нетрудно заметить, что названные характеристики *автореферентности* совпадают с особенностями речевого поведения актера в таком жанре документального театра, как сторителлинг

(в скобках заметим, принадлежащего к постдраматическим форматам). Неслучайно практики, экспериментирующие в жанрах постдраматического театра (например, в формате сторителлинга), фиксируют внимание на таких аспектах, как 1) рассказывание; 2) коммуникация со зрителем («умение работать с аудиторией», «разговаривает с аудиторией»); 3) удвоение «Я» актера («остается собой и главным героем своей истории») (см. [2]). Интересно, что фиксируемые практиками постдраматического театра особенности речевого поведения актера совпадают с характеристиками, сформулированными в теоретических работах исследователей *автореферентности*. В указанном формате актер осуществляет в процессе спектакля трансляцию документально-личного речевого опыта. Воспроизведение опыта в памяти актера (то есть воспроизведение самого себя, рассказывание о самом себе от первого лица) и его вербализация (то есть проговаривание вслух, публично – перед зрителем) схожи с процессом самопознания (исполнитель одновременно существует в роли субъекта и референта). В этот момент по сути дела происходит удвоение личностного «Я». В условиях воспроизведения самого себя, в ситуации рассказывания о самом себе от первого лица, актер транслирует в сценических условиях тип своего повседневного речевого поведения.

Максимальное приближение к повседневному существованию в формате рассказывания характерны для эстетики перформативности. Э. Фишер-Лихте отмечает, что эстетика перформативности стремится привлечь внимание не к призрачности и мимолетности жизни, а к существованию людей и вещей как таковому. «Согласно этой эстетике, спектакли представляют собой не символ и отражение жизни, а являют жизнь как таковую, одновременно выступая в качестве ее модели. Каждый из участников в ходе спектакля проживает определенный отрезок своей жизни, которая не в метафорическом, а в буквальном смысле становится частью спектакля» [9, с. 373]. Считаем, что установка на то, что *спектакли являют жизнь как таковую,* очень важна. Эта установка заставляет иначе взглянуть на существование актера, на его речевое поведение. В ситуации, когда действует установка «*спектакль – это жизнь как таковая»*, традиционное понимание сценической речи не может оставаться неизменным. Вероятно, должен измениться тип речевого поведения актера. Однако не будем забегать вперед и обратимся к театральной практике.

Примером спектакля, являющего жизнь как таковую, и примером речевого существования актера, в котором проявляется *автореферентность действия,* считаем сторителлинг-спектакль «Папа» из репертуара Кемеровского театра для детей и молодежи (реж. И. Латынникова, 2015). Текст, произносимый в этом спектакле исполнителями, не принадлежит какому-либо одному автору – он создан каждым занятым в этом спектакле актером и представляет собой воспоминание о своем отце. Таким образом, актер *не играет какого-либо персонажа*, он концентрируется на своем эмоциональном опыте, своих воспоминаниях и *рассказывает* свою собственную историю от первого лица (от себя). Здесь воспоминания об отце в форме рассказывания историй служат текстовой основой речевого поведения актера. В таком спектакле-сторителлинге личностный документальный опыт актеров выступает не только «подложкой» сценического слова, его эмоциональным содержанием (а именно так «работает» эмоциональная память в спектаклях, относимых к парадигме драматизма), но, собственно, самим сценическим высказыванием – то есть и текстом, и подтекстом одновременно. Речевое поведение актера в этом спектакле построено на удвоении документально-личного речевого опыта (содержания и трансляции). Тип речевого поведения актера в сторителлинг-спектакле «Папа» можно характеризовать как *автореферентный*. В данной театральной постановке этот тип речевого поведения актера выступает как основной.

Приведем и другой пример, в нем указанный тип речевого поведения актера проявляется лишь частично – то есть в отдельных сценах. Так, например, частично (то есть в отдельных сценах) тип речевого поведения, опирающийся на удвоение «Я» исполнителя, использован в постановке «Одноклассники» Кемеровского областного театра драмы (реж. А. Джунтини, 2014). В чистом виде этот спектакль не принадлежит к постдраматическому театру – он не является сторителлингом, у текстовой основы спектакля имеется автор. В основу постановки положена пьеса поль-

ского драматурга Тадеуша Слободзянека. В данном случае основным способом речевого существования актера является *референциальный*[1] тип. Этот тип привычен для традиционных форм драматического театра. Основу *референциального* типа определяет вербальное существование исполнителя, рождающееся в опоре на присвоение авторского текста, в опоре соотнесения авторского текста (а значит – авторского отношения) и рефлексии актера (а значит – отношения исполнителя к этому тексту). Однако режиссер А. Джунтини, применяя прием деконструкции, вкрапляет в авторский текст пьесы Тадеуша Слободзянека фрагменты видеозаписей документально-личностных раздумий актеров. В них артисты уже не произносят написанные драматургом реплики, а озвучивают собственные чувственные реакции, вербализуют результаты личной рефлексии, высказывают свои мысли. «Актер произносит монолог жертвы/агрессора террора. И тут включается экран, где тот же артист рассказывает собственную житейскую историю, – перебивая пафос, снижая градус боли» [7]. В результате в спектакле, поставленном по авторскому, драматургическому материалу, возникают документальные фрагменты в формате сторителлинга. В этих эпизодах спектакля речевое поведение актеров основано на удвоении документально-личного речевого опыта. Такая режиссерская стратегия обусловлена желанием достижения правдоподобия на сценической площадке. Не случайно при анализе этой постановки театровед В. Сердечная отмечала: «Судя по тому, что одобрено Слободзянеком (спектакли варшавского “Театра на Воли”, петербургского МДТ – Театра Европы), он видит спектакль по этой пьесе только как сюжет о том, что было в прошлом, с точными временными и пространственными координатами. Этим путем пошла поначалу и Алессандра Джунтини с артистами кемеровского театра: погружение в историю, неизбывный трагизм реквиема. Но в процессе лабораторного штурма текста режиссер осознала, что “получалось вранье”, что нельзя пытаться реалистично воссоздавать трагические события прошлого, не испытав их доподлинно. Алессандра поняла, что “нужен настоящий человек”, взяла видеокамеру и попросила артистов наговорить собственные соображения на предложенные темы. Стали “ломать” то, что затягивало в историю, снижали пафос: режиссер находит невозможным заставить актрису проживать то, что “меня изнасиловали, а мне приятно”» [7]. Как видим, выход из формата драматического театра, применение постдраматической режиссерской стратегии – то есть использование в ряде эпизодов автореферентного речевого поведения актера – обусловлено стремлением к правдоподобию на сценической площадке. Пример приведенной постановки «Одноклассники» демонстрирует возможность сочетания *драматических* и *постдраматических* режиссерских стратегий в создании спектакля. В технологии сценической речи такое сочетание проявляется в соединении разных типов речевого поведения актера – *референциального* и *автореферентного.* Сценическая речь здесь также представлена двумя разными вариантами: первый – это *референциальный тип речевого поведения актера* с опорой на процесс присвоение авторского текста; второй – это *автореферентный тип речевого поведения актера* с опорой на повседневное речевое существование исполнителя (причем – во многом спонтанное).

Осмысление размышлений теоретика перформативной эстетики Э. Фишер-Лихте, разбор определений понятия «автореферентность», анализ приведенных спектаклей и высказываний, экспериментирующих в постдраматических форматах практиков сцены – все это убеждает в целесообразности различения речевого поведения актера в постановках драматического и постдраматического форматов. В первую очередь правомерность разделения речевого поведения актера в драматическом и постдраматическом форматах обусловлена отличиями в исполнительской технике, включением в сценическое существования исполнителей разных психофизических ресурсов и, конечно, разных составляющих голосо-речевого потенциала актера. Это позволяет использовать понятие «автореферентность» для дефинирования (истолкования) способа речевого существова-

[1] Кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка при факультете права Государственного университета – Высшая школа экономики при Правительстве РФ (ГУ–ВШЭ) С. В. Власенко трактует референцию как технику «соотнесения текстовых представлений с внетекстовыми сущностями, а референциальности как способности текстовых представлений соотноситься с внетекстовыми сущностями» [4, с. 23].

ния исполнителя в практиках постдраматического театра (или в спектаклях, использующих их стратегии) и именовать его *автореферентным типом речевого поведения актера.* Этот тип речевого поведения актера, безусловно, требует подробного анализа, но уже сейчас можно отметить некоторые его особенности.

Например, закономерным следствием трансляции актером в сценических условиях типа своего повседневного речевого поведения является соответствующая эстетика сценического слова. Понимание особенностей этой эстетики раскрывается в требованиях авангардных (практикующих в постдраматических форматах) режиссеров. Отчасти суть устремлений авангардных режиссеров выражают обороты такого рода: «не нужно ничего играть» (то есть следует быть самим собой, не создавать образ персонажа), «не нужно резонировать» (то есть следует оставаться в пределах своего привычного для жизни, обыденного звучания и не стремиться к голосу, обогащенному резонансом). Наличие подобных требований со стороны авангардных режиссеров по отношению к речи исполнителей подтверждают размышления не только практиков документального театра, но театральных педагогов (см. [3, с. 248–267]).

Подчеркнем, что автореферентный тип речевого поведения актера проявляется прежде всего в документальном театре или в спектаклях, использующих стратегии документального театра в отдельных сценах. В постановках такого рода активно применяется *рассказывание*. Именно в *рассказывании* реализуется «предельная естественность» (см. [1]), называемая одним из художественных принципов документального театра. В одной из своих публикаций мы отмечали, что, используя *рассказывание,* авангардные режиссеры, по сути дела, настраивают актера на трансляцию в условиях сцены такого речевого существования, которое характерно для них в ситуации повседневной жизни (см. [6]).

В стремлении охарактеризовать автореферентный тип речевого поведения актера нельзя обойти стороной вопрос крайне важный для сценической речи, а именно – взаимодействие текста и подтекста. Задача создания подтекста как принципиальное требование речевого мастерства актера, начиная с реформы отечественной театральной школы XX столетия, неизбежно вступает в конфликт уже с самим содержанием понятия «*автореферентность*». По ходу заметим, что в спектаклях, относимых к парадигме драматизма, технологическая установка доминирования подтекста над текстом принципиальна. В театральном искусстве парадигмы драматизма эта технологическая установка определяет так называемый «второй план», обеспечивает создание объема сценического действия, удерживает внимание зрителя. В то время как *автореферентность,* являясь ценностной технологической установкой парадигмы постдраматизма, девальвирует «второй план», аннулирует задачу создания подтекста. *Автореферентность* как совпадение значения и действия, как уравнивание произнесенного и совершенного обесценивает поиск подтекста («второго плана»). Причем, если в драматическом театре сценическое слово приравнивается к сценическому действию, то в постдраматическом такое уподобление деактуализируется вследствие изначальной конвенции «произнес – сделал». «Другими словами, вещи означают то, что они собой представляют. Отсюда следует, что восприятие вещи как таковой включает в себя семантический аспект. При выполнении условия автореферентности материальная сторона, сигнификант и сигнификат совпадают. Материальность здесь не является означающим, которому соответствует то или иное означаемое, и в этом случае материальность следует рассматривать как означаемое, которое неотделимо от материальности, воспринимаемой субъектом. Выражаясь тавтологически, материальность вещи обретает значение своей материальности, то есть своего “феноменального бытия”, в процессе восприятия ее субъектом. Объект, воспринимаемый как нечто определенное, тождественен в своем значении воспринимаемому нами феномену» [9, с. 257]. В контексте размышлений о сценической речи сигнификант (материальная сторона знака) – это голосоречевое действие актера. В свою очередь сигнифика́т (понятийное содержание имени или знака) – содержание голосо-речевого действия, его сюжет и смысл. В концепции драматического театра сигнифика́том речевого поведения выступает отношение исполнителя, сформированное посредством соотнесения его рефлексии на зафиксированные в авторской тек-

стовой основе смыслы. В свою очередь в концепции постдраматического театра сигнифика́том речевого поведения служит рефлексия исполнителя на собственную, случившуюся с ним самим историю (или на записанную актером чужую историю). По сути дела, в концепции пострадаматического театра текст и подтекст уравниваются. Таким образом, автореферентность вносит изменения в трактовку пары «текст – подтекст».

В этом смысле любопытно размышление Э. Фишер-Лихте о связи автореферентности и десемантизации. Она отмечает: «В случае феномена, который отдельные исследователи описывают как десемантизация, речь, по сути, идет об автореферентности, поэтому я полагаю, что более адекватно его можно охарактеризовать как особый процесс смыслообразования. В рамках этого процесса мы воспринимаем нечто. То есть мы не воспринимаем некий объект как нечто, чему мы потом приписываем значение, поскольку оно возникает благодаря акту восприятия» [9, с. 258]. Однако Э. Фишер-Лихте указывает, что это не одно и то же: «Таким образом, речь идет не о десемантизации, а о феномене автореферентности. Последний устраняет различие, являвшееся основополагающим как для исторического авангарда, так и для многих эстетических концепций, а именно: различие между чувственным восприятием объекта, понимаемым как физиологический процесс, и истолкованием, рассматриваемым как духовный акт» [9, с. 258]. Завершая тезис, касающийся предположения о девальвации подтекста в логике *автореферентного типа речевого поведения актера*, отметим следующее. В условиях *совпадения значения и действия* (*автореферентности*) процесс смыслообразования характеризуется не столько утратой лексического наполнения (десемантизацией), сколько совпадением текста (то есть вербальной основы высказывания) и подтекста (то есть отношения исполнителя к вербальной основе). Такое совпадение текста и подтекста возможно в условиях речевого поведения актера, транслирующего не литературный/драматургический/ фольклорный, а свой собственный текст в форматах постдраматического театра (как например, в названных выше спектаклях документального театра).

Пришло время подытожить особенности проявления в сценической речи посыла перформативной эстетики об *автореферентности* и сформулировать определение типа речевого поведения актера, которое связано с этим понятием. Полагаем, под *автореферентным типом речевого поведения актера* уместно понимать вербальное существование исполнителя на сценической площадке, как правило, являющее собой *рассказывание* о своей эмоционально-чувственной рефлексии и в связи с этим выступающее как удвоение собственного документально-личностного речевого опыта. А*втореферентный тип речевого поведения актера* органичен для форматов постдраматического театра (или его стратегий, используемых в драматических спектаклях). Наиболее отчетливо *автореферентный тип речевого поведения актера* реализуется в жанре сторителлинга (формате постдраматического, документального театра), где текстовая основа речевого поведения актера является процессом и результатом его собственного творчества. При вспоминании актером личной истории и ее воспроизведении впоследствии в условиях, например, сторителлинг-спектакля происходит своего рода удвоение его «Я», которое и определяет *автореферентный тип его речевого поведения*. Добавим, к сказанному, что *автореферентный тип речевого поведения актера* обусловливает доминирование в речевой стороне спектаклей (основанных на подлинных материалах) интонационно-мелодической документальности как эстетического качества сценической речи, которое проявляется (как правило) в условиях прямого способа коммуникации между актерами и зрителями, реализуется посредством *приема рассказывания*, обнаруживает себя через неподготовленную (спонтанную) речь, природное звучание голоса, будничные интонации, естественную дикцию.

Литература

1. Апчел Е. А. Процессуальность художественных принципов и форм современного документального театра [Электронный ресурс] // Наука. Искусство. Культура. – 2013. – Вып. 2. – С. 174–183. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/protsessualnost-hudozhestvennyh-printsipov-i-form-sovremennogo-dokumentalnogo-teatra/viewer (дата обращения: 15.09.2021).

2. Баркова А. Сила историй: сторителлинг в театре [Электронный ресурс] // Околотеатр. – 2019. – 27 ноября. – URL: https://zen.yandex.ru/media/id/5b199677256d5c66dd841149/sila-istorii-storitelling-v-teatre-5dde98e41d7c9c37ebee0393 (дата обращения: 16.02.2022).
3. Брусникина М. С. Вдохи и выдохи в ритмах театрального процесса. Из бесед на курсах повышения квалификации // Речевое творчество актера данность и предчувствие: коллективная монография. – СПб.: РГИСИ, 2017. – С. 248–267.
4. Власенко С. В. Референция и референциальность в межъязыковом переводе // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. – 2010. – № 4. – С. 3–28.
5. Мун Л. Н. Автореферентность как творческий импровизационный прием в образовательном пространстве синтеза искусств и наук [Электронный ресурс] // Психология, социология и педагогика. – 2012. – № 2. – URL: https://psychology.snauka.ru/2012/02/183 (дата обращения: 16.12.2021).
6. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Интонационно-мелодическая документальность речевой стороны спектаклей как проявление перформативного поворота в театральном искусстве // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 59. – С. 70–77.
7. Сердечная В. History vs. story: как не стать варваром [Электронный ресурс] // Блог «ПТЖ». – 2016. – 24 сентября. – URL: https://ptj.spb.ru/blog/history-vs-story-kak-nestat-varvarom (дата обращения: 16.12.2021).
8. Солодкова Е. В., Тюрнева Т. В. Автореферентный дискурс: его базовый когнитивный признак // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2019. – № 5 (92). – С. 156–165.
9. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М.: Международное театральное агентство «Play&Play»: Канон+, 2015. – 376 с.

References

1. Apchel E.A. Protsessual'nost' khudozhestvennykh printsipov i form sovremennogo dokumental'nogo teatra [Processuality of artistic principles and forms of modern documentary theater]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura [Science. Art. Culture*, 2013, iss. 2], pp. 174-183. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/protsessualnost-hudozhestvennyh-printsipov-i-form-sovremennogo-dokumentalnogo-teatra/viewer (accessed 15.09.2021).
2. Barkova A. Sila istoriy: storitelling v teatre [The power of stories: storytelling in the theater]. *Okoloteatr [Around the theater]*, November 27, 2019. (In Russ.). Available at: https://zen.yandex.ru/media/id/5b199677256d5c66dd841149/sila-istorii-storitelling-v-teatre-5dde98e41d7c9c37ebee0393 (accessed 16.02.2022).
3. Brusnikina M.S. Vdokhi i vydokhi v ritmakh teatral'nogo protsessa. Iz besed na kursakh povysheniya kvalifikatsii [Breathing in and out in the rhythms of the theatrical process. From conversations at advanced training courses]. *Rechevoe tvorchestvo aktera dannost' i predchuvstvie: kollektivnaya monografiya [The speech creativity of an actor is a given and a premonition: a collective monograph]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2017, pp. 248-267. (In Russ.).
4. Vlasenko S.V. Referentsiya i referentsial'nost' v mezh"yazykovom perevode [Reference and referentiality in interlingual translation]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 22. Teoriya perevoda [Bulletin of Moscow University. Ser. 22. Theory of translation]*, 2010, no. 4, pp. 3-28. (In Russ.).
5. Mun L.N. Avtoreferentnost' kak tvorcheskiy improvizatsionnyy priem v obrazovatel'nom prostranstve sinteza iskusstv i nauk [Autoreferentiality as a creative improvisation technique in the educational space of the synthesis of arts and sciences]. *Psikhologiya, sotsiologiya i pedagogika [Psychology, sociology and pedagogy]*, 2012, no. 2. (In Russ.). Available at: https://psychology.snauka.ru/2012/02/183 (accessed 16.12.2021).
6. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Intonatsionno-melodicheskaya dokumental'nost' rechevoy storony spektakley kak proyavlenie performativnogo povorota v teatral'nom iskusstve [Intonation-melodic documentary of the speech side of performances as a manifestation of the performative turn in theatrical art]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 59, pp. 70-77. (In Russ.).
7. Serdechnaya V. History vs. story: kak ne stat' varvarom [History vs. story: how not to become a barbarian]. *Blog "PTZh" [PTZh blog]*, September 24, 2016. (In Russ.). Available at: https://ptj.spb.ru/blog/history-vs-story-kak-nestat-varvarom (accessed 16.12.2021).
8. Solodkova E.V., Tyurneva T.V. Avtoreferentnyy diskurs: ego bazovyy kognitivnyy priznak [Self-referential discourse: its basic cognitive feature]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Cherepovets State University]*, 2019, no. 5 (92), pp. 156-165. (In Russ.).
9. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti [Aesthetics of performativity]*. Per. s nem. N. Kandinskoy, pod obshch. red. D.V. Trubochkina. Moscow, Mezhdunarodnoe teatral'noe agentstvo «Play&Play», Kanon+ Publ., 2015. 376 p. (In Russ.).

УДК 792
DOI: 10.31773/2078-1768-2022-60-175-180

ЗАРОЖДЕНИЕ РАННИХ ФОРМ РАДИОТЕАТРА НА ПРИМЕРАХ «УСТНОЙ ГАЗЕТЫ РОСТА» И «РАДИОГАЗЕТЫ РОСТА»

Вдовина Елена Александровна, старший преподаватель кафедры сценической речи, Высшее театральное училище (институт) имени М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России (г. Москва, РФ). E-mail: e.a.vdovina@gmail.com

Статья посвящена ранним годам развития отечественного радиотеатра, когда художественное радиовещание как новая неизведанная область творческого освоения действительности оказалось в авангарде культурного процесса. Ранние формы радиотеатра в рамках литературных разделов радиогазет рассматриваются как этап формирования жанра радиотеатра. Прослеживается предыстория радиотеатра на примерах «Устной газеты РОСТА» (1918–1924) и «Радиогазеты РОСТА» (1924–1927). Приводятся материалы, иллюстрирующие творческие поиски в области художественного радиовещания. Особенности трансляции радиогазет рассматриваются как попытки построения диалога с массовой аудиторией. Обозначен круг творческих задач, с которыми методами проб и ошибок вынуждены были справляться авторы и исполнители первых регулярных радиопередач. Проанализированы основные тенденции взаимодействия радиовещания 1920-х годов с современной ему писательской средой. Намечены основные тенденции «освоения» ранним радиотеатром классической литературы. Также обозначены взаимовлияния радиотеатра и радиожурналистики означенного периода. Намечены основные черты влияния некоторых изменений законодательного порядка на реальный творческий процесс. Определены место и значение радиовещания и ранних форм радиотеатра в советской культурной политике 1920-х годов. Намечена роль радиовещании в формировании мифологизированной картины современного мира в сознании советских граждан обозначенного периода.

Ключевые слова: радиовещание, художественное радиовещание, радиогазета, радиотеатр, радиоспектакль, история радиотеатра.

THE EARLY FORMS OF RADIO DRAMA IN CASE OF *USTNAYA GAZETA ROST*A AND *RADIOGAZETA ROSTA*

Vdovina Elena Aleksandrovna, Sr Instructor of Department of Stage Speech, M.S. Shchepkin Theatre (Moscow, Russian Federation). E-mail: e.a.vdovina@gmail.com

The article is devoted to early years of development of the Soviet radio drama, when artistic broadcasting, as a new unexplored field of creative exploration of reality, was at the forefront of cultural process. The early forms of radio drama within the literary sections of radio newspapers are considered as a stage in the formation of the radio drama genre. The prehistory of the radio drama is traced in the *Ustnaya Gazeta ROSTA* (1918-1924) and *Radiogazeta ROSTA* (1924-1927). Materials illustrating the creative searches in the field of artistic broadcasting are given. Features of broadcasting the radio newspapers are considered as attempts to build a dialogue with audience. A range of creative tasks is outlined, which the authors and performers of the first regular broadcasting programs had to cope with by trial and error. The main trends in the interaction of radio broadcasting in the 1920s are analyzed with the contemporary writing environment.

The main tendencies of *development* of classical literature by the early radio theater are outlined. The mutual influences of the radio theater and radio journalism of the indicated period are also indicated. The main features of the influence of some changes in the legislative order on the real creative process are outlined. The place and significance of radio broadcasting and early forms of radio theater in the Soviet cultural policy of the 1920s are indicated. The role of broadcasting in the formation of a mythologized picture of the modern world in Soviet citizens' minds of the designated period is outlined.

Keywords: radio, broadcasting, artistic broadcasting, radio newspaper, radio theater, radio performance, history of radio drama.

В истории бывают короткие, но необыкновенно насыщенные периоды, когда в несколько лет или в одно десятилетие происходят колоссальные общественные и политические сдвиги, перемены в науке и культуре такого масштаба, которых не дает и иное столетие. В такое время историко-культурный процесс напоминает некую бурную химическую реакцию, ускоренную неведомым катализатором.

К подобным периодам отечественной истории можно отнести 1920–30-е годы. Общественно-политическая ситуация на протяжении двух десятилетий несколько раз меняется кардинально – от Военного коммунизма и национализации к Новой экономической политике, от идей мировой революции до, по сути, реставрации имперского строя, только с другой, несемейной, системой «престолонаследования».

1920-е годы в отечественной культуре – период насыщенный, разнообразный, складывающийся на пересечении различных художественных направлений, стилей, школ. Это годы активной творческой жизни писателей, поэтов, музыкантов, режиссеров и художников первой величины. В то же время власть расширяет круг своего влияния на художественный процесс, стремится регламентировать искусство, однако механизмы подчинения складываются не за один день. Начинается и обратный процесс – стремление искусства адаптироваться к новой реальности. Для многих художников попытки построения диалога с властью будут чреваты утратой творческой независимости, эта тенденция станет господствующей к тридцатым годам. В первое десятилетие советской власти сохраняется относительная свобода творчества. Искусство в 1920-е годы испытывает, сравнительно с дальнейшим советским периодом, меньшее давление со стороны власти и пока еще развивается самобытно, подчиняясь в большой степени своей внутренней логике. Именно в этот период на арену художественной жизни страны выходит радиовещание.

На протяжении 1920–30-х годов радиовещание находилось в эпицентре общественных и художественных интересов. Сквозь несовершенство первых речевых радиопередач энтузиасты радио представляли его поистине грандиозное будущее. Радио рисовалось им небывалым новым искусством, которое соединит в себе все лучшие достижения человеческого гения. При этом организационная сторона отечественного радиовещания была более чем сумбурна, отражая в миниатюре бурные и подчас довольно хаотичные процессы становления всего молодого советского государства.

Проследить этапы зарождения искусства радиотеатра в формирующемся художественном радиовещании – задача непростая, но чрезвычайно важная для понимания самой его природы. В первых несовершенных своих образцах специфика радиотеатра порой проявлялась весьма ярко и показательно.

3 июня 1921 года на заседании Совета Труда и Обороны было принято постановление об организации первой регулярной речевой радиопередачи – «газеты без бумаги и расстояний» – «Устной газеты РОСТА».

Для ее трансляции были установлены громкоговорители на центральных площадях Москвы. «Устная газета» – первая газета «без бумаг и расстояний» – передавала в эфир материалы центральных печатных органов и телеграммы РОСТА, вполне успешно претворяя в жизнь ленинскую формулу, оперативно информируя советского гражданина о событиях, происходящих в жизни страны и за рубежом.

В истории радиожурналистики долгое время считалось, что микрофонные тексты (выражаясь современным языком) «Устной газеты» не сохранились. Однако Т. М. Горяевой, авторитетному специалисту в области истории радиовещания, удалось выявить некоторые тексты, благодаря полистному просмотру документов учреждений, причастных к идеологическому и организационному контролю над радиовещанием [2, с. 36–40].

Многое в существовании и развитии «Устной газеты» обусловливалось ее «многоликим» адресатом. Радиогазета передавалась через репродукторы, установленные на шести центральных площадях Москвы. К девяти часам вечера – времени начала передачи – вокруг репродукторов собиралось довольно большое количество народу, любопытство соединяло людей самых разных возрастных, социальных, профессиональных групп. На такую – массовую, в прямом смысле этого слова, аудиторию была рассчитана и форма подачи материала. Функцию, которою позже назовут профессией диктора, выполняли сначала сотрудники Центральной телефонной станции, чуть позже – артисты московских театров. И те и другие были лишены каких-либо навыков того, как следует читать в микрофон. Но они знали, что слова их обращены к многочисленной толпе – на одной из площадей, оборудованной громкоговорителем. Можно предположить, что стиль передачи был близок к митинговому. Такая манера чтения микрофонных текстов вполне органично вписывается в представление об образе типичного оратора 1920-х годов, который складывается, например, по сохранившимся записям выступлений революционных вождей и партийных деятелей.

В 1923 году был организован Трест заводов слабого тока, объединяющий все предприятия отрасли – налаживается деятельность отечественной радиопромышленности. Начинается серийное производство радиоаппаратуры, она становится более доступной, расширяется число городов, охваченных лихорадкой радиовещания. Растет число радиолюбителей, своими руками собиравших простейшие радиоприемники.

С появлением первых небольших приемников, радио становится принадлежностью домашней жизни. Радиослушатель перемещается с городской площади, где радиогазете внимало множество народу, в комнату, к небольшому прибору с наушниками. Восприятие радиопередачи из коллективного процесса становится индивидуальным.

Радиовещание постепенно входило в городской быт, недавнее чудо становилось атрибутом повседневной жизни. Постепенно происходила трансформация восприятия: от простого наивного интереса к самому явлению слушатель переходит к оценке содержания радиосообщения, формы его подачи. Радиовещание перестает быть просто любопытным аттракционом: четко выделяется одна из его основных функций – средства массовой информации. В ответ на назревшую потребность организуется новое издание – «Радиогазета РОСТА». Ее принципиальным отличием была оперативность в предоставлении информации. Если раньше в «Устной газете» дублировали новости, о которых большинство слушателей знало из газет, то новое «радио-издание» поставляло слушателю информацию накануне ее выхода на страницы центральных газет.

«Радиогазету РОСТА» выпускало Акционерное общество «Радиопередача», созданное осенью 1924 года. Его главными учредителями выступили Трест заводов слабого тока, Российское Телеграфное агентство (РОСТА) и Наркомат почт и телеграфов. В августе того же года в число акционеров вошло Главное военно-техническое управление. Таким образом, управление радиовещанием в стране фактически оказалось в руках неправительственной организации. Это обеспечивало определенную долю свободы вещанию как в отношении финансов, так и, отчасти, в вопросах творчества.

Анализируя первые две сотни выпущенных под его начало номеров, ответственный редактор «Радиогазету РОСТА» Б. Г. Данский отчитывался: «Если сравнить последние номера радиогазеты с ее первыми номерами, то газеты просто не узнать. Сейчас наша радиогазета – совсем, как настоящая, заправская газета. Ежедневно в газете две статейки – о заграничных и о наших советских делах. Телеграмм ежедневно не менее 10–15. Важнейших московских сообщений 15–20. Новостей науки и техники тоже 5–10 заметок. Кроме того, отзывы о театре и кино, о книгах, отдел спорта, юридический отдел, стихи, рассказы, ча-

стушки и т. д. Наконец, переписка с радиослушателями – ежедневно помещается 5–10 ответов на письма, интересные не только для написавших письма, но и для широкой массы радиослушателей» [3, с. 2].

«…стихи, рассказы, частушки и т. д.» – в таком скромном виде в радиогазете РОСТА начинает свое существование литературный театр[1] на радио. Если раньше художественное слово появлялось в эфире эпизодически, ограничивалось чтением стихов и лозунгов в концертах, посвященных очередной революционной дате, теперь оно получило, хотя и скромное, но стабильное место в регулярном радиовещании.

В отношении литературных фрагментов – и так весьма строго отбираемых по идеологическим соображениях – активно применялся монтаж. Как технологическое средство монтаж появился на радио с внедрением технологии звукозаписи. В живом вещании монтаж тем не менее уже использовался – как выразительное средство. Это была особая форма композиции, отдельные части которой соединялись друг с другом не на пленке, а при исполнении в эфире. Комментарий ведущего являлся одной из составляющих этих начальных форм радиомонтажа.

Первые месяцы «Радиогазета РОСТА» выходила четырежды в неделю – в понедельник, среду, пятницу и воскресенье. Затем выпуски становятся ежедневными. Наконец, с 31 марта 1925 года, радиогазета начинает выходить дважды в день – появляются утренний и вечерний выпуски, которые существенно отличаются друг от друга.

Утренний выпуск представлял собой некую обширную подборку на актуальную тему. Довольно часто выпуск строился вокруг события дня политической или общественной жизни. Выпуск радиогазеты посвящался, например, очередному партийному съезду или визиту важного иностранного гостя. Иногда в центре внимания оказывалась годовщина какого-либо исторического события.

Вечерняя радиогазета строилась несколько иначе. Она была более информационной, хотя в задачу выпуска не входило дать полную панораму событий, построенную на агентских телеграммах, но отдельные фрагменты этой панорамы могли в эфире присутствовать. Часто вечерний выпуск давал более развернутую картину того события, о котором говорилось в утреннем. Метод работы репортеров радиогазеты был тот же, что и в обычной ежедневной газете: утром они получали задание, примерно к двум часам дня корреспонденты предоставляли материал в редакцию, где шла подготовка вечернего выпуска. То есть вполне вероятно, что корреспондент, вернувшийся с задания, иногда мог выйти в радиоэфир и непосредственно рассказать о событиях, которым он только что был свидетелем, минуя контроль редактора, а значит и цензора. Это еще раз говорит о довольно значительной степени свободы, которой пользовались создатели радиогазеты в эти годы.

По тем или иным причинам, механизмы государственного контроля на радио начинают складываться сравнительно поздно – в 1926–1927 годы. До этого управление радиовещанием находилось в руках частных предпринимателей – акционеров общества «Радиопередача», что гарантировало некоторую свободу творчества. Разумеется, степень этой свободы не стоит преувеличивать. Выпуск «Радиогазеты РОСТА» осуществлялся под идейно-политическим контролем Агитпропа ЦК партии.

Разделение «Радиогазеты» объяснялось стремлением удовлетворить запросы разных категорий радиослушателей. Мероприятия по изучению состава слушательской аудитории и анализу эффективности радиовещания начались едва ли не одновременно с первыми выпусками «Радиогазеты РОСТА». Этим занимались Общество Друзей Радио[2], Главполитпросвет и специальное бюро при культотделе акционерного общества «Радиопередача». Однако в действительности в этом разделении вещания просматривается не столько желание угодить реальному слушателю, сколько создать иллюзию существования неко-

[1] Здесь и далее мы будем использовать понятие литературного театра на радио так, как его использовал А. А. Шерель, исключительно применительно к радиотеатру, не претендуя на раскрытие термина «литературный театр» в контексте взаимоотношений театра и литературной эстрады [5, с. 276–283].

[2] Созданная в 1924 году добровольная общественная организация, в задачи которой входили пропаганда идей радиовещания, популяризация радиотехнических знаний, содействие развитию радиолюбительства.

его «идеального» советского радиослушателя. Подразумевалось, что каждый вечер, после отработанной на заводе или фабрике смены, каждый представитель рабочего класса садится у своего радиоприемника и вовсе не для того, чтобы просто развлечься после рабочего дня. Нет, он внимательно слушает вечерний выпуск «Радиогазеты», чтобы быть в курсе последних событий политической и общественной жизни. Такой вечерний «досуг» был как бы единственно правильным для жителей «страны рабочих и крестьян».

«Утренняя газета РОСТА» знакомила слушателей не только с «переосмысленными» в духе времени произведениями классической литературы. В эфире освещалось творчество и современных советских писателей, поэтов и драматургов, а также зарубежных авторов, но только тех, чье творчество было созвучно идеям революции.

Создатели радиогазеты подходили к отбору художественного материала для его непосредственной передачи в эфир избирательно. Особенно часто в утренней радиогазете передавались произведения рабочих и крестьянских поэтов и писателей – выдвиженцев от Российской ассоциации пролетарских писателей – всемогущего РАППа. Сами названия стихов, выходивших в эфир, позволяют составить некоторое представление: «О смазчике», «В прокатном», «Веселый столяр». Или «Сын завода», «Смычка», «Красный марш». Несмотря на довольно примитивный эстетический уровень этих опусов, для исследователя они представляют определенный интерес. Ведь, как верно отмечали некоторые специалисты в области концепции ментальности, повседневное сознание народа особенно ярко проявляется отнюдь не в высокой, элитарной культуре, но, напротив, в культуре народной, массовой [4, с. 12–13]. Однако подобные опусы были далеко не единственным способом наполнения литературного вещания.

В 1920-е годы, когда художественное радиовещание делало свои первые шаги, с ним шли на сотрудничество вполне состоявшиеся, порой даже знаменитые литераторы. Именно в «Радиогазете» были впервые «опубликованы» очерки, фельетоны и рассказы многих известных писателей, поэтов, публицистов. Для микрофона эпизодически работали писатели и поэты такого уровня, как Михаил Зощенко, Леонид Леонов, Валентин Катаев, Михаил Кольцов, Владимир Маяковский.

Постепенно литературное вещание перерастает рамки соответствующего раздела радиогазеты. В эфир начинают выходить «Радиовечера» и «Живые альманахи» – литературные чтения, посвященные творчеству современных писателей. В них выступали иногда сами литераторы, отрывки их произведений читали у микрофона профессиональные актеры и чтецы, иногда слово предоставлялось критикам-литературоведам.

«Радиогазета РОСТА», выходившая с 23 ноября 1924 года по 17 мая 1926 года [7, с. 108–137], положила начало периоду, когда радиогазеты как центральных станций, так и выпускавшиеся на местах стали основной формой наполнения эфира. К началу 1930 года в СССР насчитывалось порядка 300 радиогазет центрального и местного вещания [6, с. 34].

Обязательной составляющей радиогазеты были музыкальные и литературные разделы, из которых впоследствии вырастут различные направления художественного радиовещания, в том числе и радиотеатр.

Каких бы сюжетов ни касалась радиогазета, она давала не только обширную, но и в значительной мере мифологизированную картину современной жизни. Даже когда речь шла о пропаганде классической литературы, работники радио – в духе времени – старались выпячивать классовые противостояния, мотивы капиталистической эксплуатации, борьбы обездоленных масс против угнетателей.

По весьма точному замечанию Маршалла Маклюэна «Англия и Америка получили “прививку” против радио, долгое время находившись под воздействием письменности и индустриализма. Эти формы предполагают интенсивную визуальную организацию опыта. У более приземленных и менее визуальных европейских культур иммунитета к радио не было. Его племенная магия не прошла мимо них, и старая сеть родства снова начала резонировать, но теперь уже с нотой фашизма» [5, с. 339].

В нашей стране ситуация усугублялась еще и тем, что мифологическое сознание было характерно для многомиллионных советских масс. Многие исследователи [8, с. 302–340] констати-

руют мощное воздействие архаических мифов в русской политической культуре. Более того, некоторые ученые рассматривают революцию 1917 года как реализацию идеи крестьянской общины и «большую крестьянскую революцию» [1, с. 99]. Здесь следует учитывать особенности 1920-х годов. Революция, гражданская война, а затем коллективизация стронула с мест и бросила в города множество вчерашних крестьян, психология которых одинаково плохо усваивала и социалистические догмы, и произведения левого авангарда 20-х годов, и произведения мировой классической культуры, заново осмысленные сквозь призму советской идеологии. Зато вчерашний мужик легко поддавался на идеи коллективизма, тяготевшие к церковной соборности, на патриархальный культ вождя, на праведность всеобщего равенства в нищете.

Литература

1. Бабашкин В. В. Крестьянский менталитет: наследие России царской и России коммунистической // Общественные науки и современность. – 1995. – № 2. – С. 99–110.
2. Горяева Т. М. Радио России. Политический контроль радиовещания в 1920–30-х годах. Документированная история. – М.: РОССПЭН, 2009. – 159 с.
3. Данский Б. Г. Радиогазета и радиослушатель // Новости радио. – 1925. – № 30. – С. 2–3.
4. Ионов И. Н. Историческое бессознательное и политический миф. Историографический очерк // Современная политическая мифология: содержание и механизмы функционирования. – М.: РГГУ, 1996. – 95 с.
5. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – М.: Кучково поле, 2017. – 464 с.
6. Платов М. Не надо изобретать обезьяну // Советское радио и телевидение. – 1962. – № 2. – С. 34.
7. Ружников В. Н. Так начиналось: историко-теоретический очерк советского радиовещания 1917–1928. – М.: Искусство, 1987. – 208 с.
8. Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX веков. – М.: Наука, 1967. – 339 с.
9. Шерель А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 576 с.

References

1. Babashkin V.V. Krest'yanskiy mentalitet: nasledie Rossii tsarskoy i Rossii kommunisticheskoy [Peasant mentality: the legacy of tsarist and communist Russia]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost' [Social sciences and modernity]*, 1995, no. 2, pp. 99-110. (In Russ.).
2. Goryaeva T.M. *Radio Rossii. Politicheskiy control' radioveshchaniya v 1920-30-kh godakh. Dokumentirovannaya istoriya [Radio of Russia. Political Control of Broadcasting in the 1920s and 30s. Documented history]*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2009. 159 p. (In Russ.).
3. Danskiy B.G. Radiogazeta i radioslushatel' [Radio newspaper and radio listener]. *Novosti radio [Radio news]*, 1925, no. 30, pp. 2-3. (In Russ.).
4. Ionov I.N. Istoricheskoe bessoznatel'noe i politicheskiy mif. Istoriograficheskiy ocherk [Historical unconscious and political myth. Historiographic essay]. *Sovremennaya politicheskaya mifologiya: soderzhanie i mekhanizmy funktsionirovaniya [Modern political mythology: content and mechanisms of functioning]*. Moscow, RGGU Publ. 1996. 95 p. (In Russ.).
5. Maklyuen M. *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka [Understanding Media: The Extensions of Man]*. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2017. 464 p. (In Russ.).
6. Platov M. Ne nado izobretat' obez'yanu [No need to invent a monkey]. *Sovetskoe radio i televidenie [Soviet radio and television]*, 1962, no. 2, p. 34 (In Russ.).
7. Ruzhnikov V.N. *Tak nachinalos': istoriko-teoreticheskiy ocherk sovetskogo radioveshchaniya 1917-1928 [So it began: a historical and theoretical essay on Soviet radio broadcasting 1917-1928].* Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 208 p. (In Russ.).
8. Chistov K.V. *Russkie narodnye sotsial'no-utopicheskie legendy XVII – XIX vekov [Russian folk socio-utopian legends of the 17th - 19th centuries]*. Moscow, Nauka Publ., 1967. 339 p. (In Russ.).
9. Sherel A.A. *Audiokul'tura XX veka. Istoriya, esteticheskie zakonomernosti, osobennosti vliyaniya na auditoriyu: ocherki [Audio culture of the XX century. History, aesthetic patterns, features of influence on the audience: essays]*. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2004. 576 p. (In Russ.).

УДК 7.036(571.150+571.150+517.3)”2000/2020”
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-181-189

ЮГРА И КАЗАХСТАН: ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ[1]

Шайгозова Жанерке Наурызбаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры художественного образования, Казахский национальный педагогический университет имени Абая (г. Алматы, Республика Казахстан). E-mail: zanna_73@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-8167-7598

Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, доцент, директор Института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: lar.nex@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-9904-9554

В статье анализируется творчество художников Югры и Казахстана для выявления этнокультурных параллелей и влияния мифологической картины мира народов финно-угорской и тюркской культур на творческий метод и стиль. В основе исследования лежит концепция этноискусствоведения о культурных архетипах, которые выступают основой типологии тем и мотивов изобразительного искусства мифолого-нарративной направленности. Цель исследования – раскрыть общее и особенное в творчестве современных художников Югры и Казахстана в контексте проблемы преемственности традиционных визуальных этнических маркеров финно-угорской и тюркской культур. Материалы исследования: произведения художников Югры и Казахстана, представленные на Арт-форуме «Грани Великой степи: творческие практики и художественное образование на современном этапе» (Алматы, 2019) и творческом фестивале «Арт-пространство Варта» (Нижневартовск, 2020). В исследовании впервые проведен сравнительный анализ и искусствоведческое описание этнокультурных оснований творчества современных художников Югры и Казахстана; выявлены основные темы и сюжеты современного изобразительного искусства, обращенного к этническому художественному наследию; предложена матрица интерпретации художественного образа произведений, которая включает два уровня: на одном уровне описываются конкретные фольклорные явления в пределах определенного этнического ареала, устанавливаются особенности мифопоэтической традиции, на другом – выявленные черты сравниваются с материалами, которые были зафиксированы авторами при анализе художественных коллекций. При интерпретации образов авторы учитывали следующие критерии художественности: содержательности художественного произведения, принципов единства формы и содержания (целостности). Интерпретация искусствоведческих источников осуществляется при использовании данных смежных для искусствоведения дисциплин, в первую очередь этнографии, филологии и культурологии. Перспектива исследования обозначенных в статье проблем (особенно в контексте развития северного изобразительного стиля художественной школы Югры) позволит установить механизмы внутренних процессов развития художественных школ, которые стилистически тяготеют к неомифологизму.

Ключевые слова: Югра, Казахстан, финно-угорская культура, тюркская культура, типология тем и мотивов, средства художественной выразительности.

[1] Статья подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета «Тюркский мир “Большого Алтая”: единство и многообразие в истории и современности» (проект номер – 748715Ф.99.1.ББ97АА00002) и НОЦ алтаистики и тюркологии «Большой Алтай».

YUGRA AND KAZAKHSTAN: ETHNOCULTURAL PARALLELS IN THE WORK OF ARTISTS

Shaygozova Zhanerke Nauryzbaevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Art Education, Abai Kazakh National Pedagogical University (Almaty, Republic of Kazakhstan). E-mail: zanna_73@mail.ru, https://orcid. org/0000-0001-8167-7598

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

The article analyzes the work of artists from Ugra and Kazakhstan from the point of view of identifying the ethnocultural parallels in aspect influence of mythological picture of the world of Finno-Ugric and Turkic peoples' cultures on the creative method and style. The research is based on the concept of art studies about cultural archetypes, which are the basis of the typology of themes and motifs of the visual art of mythological and narrative orientation. Objective: to reveal common and specific in the work of contemporary artists from Yugra and Kazakhstan, comprehended in the aspect of their inheritance of traditional visual ethnic markers of Finno-Ugric and Turkic cultures, respectively. Research materials: the works of Yugra and Kazakhstan artists presented at the art forum *The Facets of the Great Steppe: Nowadays Creative Practices and Art Education* (Almaty, 2019), the creative festival *Art Is the Varta Space* (Nizhnevartovsk, 2020) are of research interest in the focus of the theme of this study. Results and novelty of the research. The research for the first time carries out the comparative analysis of ethno-cultural bases of creativity of the modern artists of Yugra and Kazakhstan. The main themes and subjects of the modern visual art, addressing the ethnic artistic heritage, are revealed. A matrix of interpretation of the artistic image of works, which includes two levels, is proposed: at the same level, specific folklore phenomena are described within a certain ethnic range, and the features of the mythopoetic tradition are established. At the next level, the identified features are compared with the materials that were recorded by the authors in the analysis of art collections. In the interpretation of images, the authors took into account the following criteria of artistry: the content of the work of art, principles of unity of form and content (integrity). The interpretation of art history sources is carried out using data from disciplines related to art history, primarily ethnography, philology and culturology. The prospect of the study of problems indicated in the article (especially in the context of the development of the northern fine style of the art school of Ugra) will establish mechanisms for internal processes for the development of art schools, which stylistically gravitate towards neo-mythology.

Keywords: Yugra, Kazakhstan, Finno-Ugric culture, Turkic culture, typology of themes and motives, means of artistic expression.

Введение. Важнейшей ценностью творчества финно-угорских и тюркских народов является художественное наследие, отражающее своеобразную картину межэтнических контактов и связей, процессы взаимодействия и взаимовлияния национальных традиций. В современном гуманитарном знании актуализируется поиск научного объяснения способов художественного воплощения архетипов и символов древних культур. Исследуя особенности мифопоэтической картины мира, современные художники возрождают в своих произведениях огромный пласт сюжетов и образов уникального фольклорного наследия.

Вопрос этнокультурных параллелей в творчестве художников Югры и Казахстана до сих пор не становился предметом специального научного

исследования. Использование этнографического материала в качестве источника для интерпретации художественных образов в живописи открывает перспективы комплексного использования этнографических и искусствоведческих данных и способствует развитию относительно нового для российской науки направления – этноискусствоведения.

В настоящее время все работы в поиске ответа на проблему этнической специфики художественного наследия Югры носят междисциплинарный характер (В. Н. Банникова [1], А. Н. Лебедевой [13], М. Ф. Ершова [6], М. Д. Творжинской [24], Т. М. Степанской [21], Л. И. Нехвядович [30]). Вывод о преемственности традиционной культуры коренного населения Западной Сибири в современной художественной культуре региона является одним из главных [19]. Художественное творчество обско-угорских народов в контексте «северного изобразительного стиля»[2] в центре исследований А. В. Новикова [17], П. Е. Шешкина, М. А. Тебетева, Г. С. Райшева.

Поиски истоков искусства Югры обосновали необходимость изучения трудов, посвященных историко-культурному анализу традиционного искусства обско-угорских народов (И. Н. Гемуев [4], А. В. Головнев [5], Е. П. Батьянова [2], Г. Н. Тимофеев [25]). Проблема финно-угорской этничности разработана в трудах К. Ф. Карьялайнен [8], В. М. Кулемзина [9], Т. А. Молдановой [14], Т. В. Волдиной [3].

Анализу современных тенденций казахстанского изобразительного искусства в контексте поисков этнокультурной идентичности посвящены труды Р. А. Ергалиевой [7], Х. Х. Труспековой [26], М. Э. Султановой [22]. Семиотико-символическое значение образов казахского традиционного искусства рассматривались в трудах историков, этнологов и культурологов: Ш. Ж. Тохтабаевой [27], К. Ш. Нурлановой [15], А. Б. Наурзбаевой [16], А. Р. Хазбулатова [29]. Проблемы этноискусствознания, этничности в современном искусстве и межкультурных коммуникаций получили отражение в трудах зарубежных и отечественных исследователей.

Обзор литературы привел нас к заключению, что в ней нет анализа этнокультурных параллелей в творчестве художников Югры и Казахстана, что актуализирует тему исследования.

Материалы и методы. Материалом для статьи являются произведения художников Югры и Казахстана, представленные на Арт-форуме «Грани Великой степи: творческие практики и художественное образование на современном этапе» (Алматы, 2019) и творческом фестивале «Арт-пространство Варта» (Нижневартовск, 2020).

Одной из задач искусствоведения как науки, кроме описания, анализа и систематизации художественного материала, является его интерпретация. Такая интерпретация искусствоведческих источников осуществляется при использовании данных смежных для искусствоведения дисциплин, в первую очередь этнографии, филологии и культурологии.

Матрица интерпретации художественного образа произведений включает два уровня: на одном уровне мы описываем конкретные фольклорные явления в пределах определенного этнического ареала, устанавливая тем самым особенности мифопоэтической традиции. На следующем уровне выявленные черты сравниваются с материалами, которые были зафиксированы авторами при анализе художественных коллекций. При интерпретации образов авторы учитывали следующие критерии художественности: содержательности художественного произведения, принципов единства формы и содержания (целостности).

Результаты. В 2019 году на выставке в Алматы нижневартовские художники представили более 45 произведений в области декоративно-прикладного искусства, дизайна, живописи и графики. Концепцию экспозиции представляла формула «сотворчество Учителя и Ученика». Выставка произведений мастера-педагога в окружении дипломных работ его учеников вошла в историю художественной жизни как целостная идейно-стилевая композиция, характеризующаяся самобытностью, нацеленностью на сохранение этнокультурных традиций. Так, например, декоративные скульптуры Г. Визель – «Вороний праздник» (2008), «Югорская мадонна» (2008) и серия «Боги и духи» (2008) – отличаются пластичностью и глубиной осмысления ментальных особенностей коренных народов Западной Сибири. Работа «Вороний праздник», выполнен-

[2] Термин «северный изобразительный стиль», понимаемый как самостоятельный феномен, введен в научный оборот в начале XXI века (по Н. Н. Федоровой).

ная в шамоте и покрытая глазурью, емко отражает суть древнейшего праздника обских угров «Вороний день», который, является священным днем, символизирующим наступление весеннего равноденствия, нового цикла жизни [20; 11]. Л. В. Кашлатова отмечает, что «в это время проводят ритуальные праздники в честь прилета вороны *Ворнгахатт* – «Вороний день». В основе данного праздника заложены представления о возрождении и обновлении, имеющие связь с родильной обрядностью [11, с. 71], где почитание вороны как одной из ипостасей матери-прародительницы «связано с женским началом и культом животного возможно, в этом качестве она является самым древним, собственно угорским духом» [20, с. 79].

Центральный изобразительный мотив «Вороньего праздника» – женская фигура – олицетворение Матери-Земли (*Калтащ, Каттась-Ими*) – расположена в самом центре композиции, а по обе ее стороны – молоденькие девушки, «идеенесущие» персонажи. *Каттась-Ими,* имя которой переводится как «пробуждающая, рождающая, создающая» [24, с. 266] онтологически едина с древнетюркской богиней Умай (Хумай), память о которой до сих пор жива у алтайцев, казахов и других тюркских народов.

Скульптурная композиция Г. Визель устроена на смотрящем в разные стороны двуглавом животном. Центральная фигура богини оформлена как Столп, Мировое древо, а ее голова с женским ликом в виде вороны с расправленными крыльями декорирована четырьмя птичками по обеим сторонам. Схематично переданы птицы и на одежде девушек. Колорит в темно-серых тонах, композиция и пластика скульптуры подчеркивают птичью/небесную сущность Великой Богини. Она, согласно верованиям финно-угорских народов, перевоплощается в гуся, лебедя или кукушку. При этом археологические исследования показывают, что птицевидные идолы с человеческой личиной часто встречаются в локальных культурах лесного населения Западной Сибири.

Птицы, обитательницы Верхнего мира, – одна из излюбленных тематик, которая перманентно появляется в творчестве Г. Визель, особенно ярко в серии «Боги и духи». Именно эта серия своей художественной пластикой знакомит зрителя с пантеоном божеств и духов-покровителей обско-угорских народов. В работах художницы по-новому звучат извечные темы мифорелигиозных представлений коренных народов Севера о триединстве миров (Верхнего, Среднего и Нижнего), круговорота жизни и единства мифологемы «человек – зверь – птица». Творческим импульсом для произведений служат обряды древних народов, божества и поверья, жизнь в слиянии с природой, населенной добрыми духами. Темой работ художницы являются преимущественно сказания и мифы, навеянные народным творчеством» [18, 123].

Птицы становятся лейтмотивом творческих работ и учеников Г. Визель. Так, в работе К. Жуковой изображены белые птицы, в работе Н. Марамзиной – волшебный симург. Внимание привлекает скульптурная композиция В. Карнауховой «Маленькая сказочница», изображающая девочку в национальной одежде, а фоном служат процарапанные символические сюжеты югорских пейзажей с елями, напоминающими древние наскальные рисунки.

Известно, что ель у обско-угорских народов имела статус священного дерева, соединяющего три уровня мира. «Фон» рассматриваемой скульптурной композиции выполнен в технике декоративной интерпретации под природный камень. Имеются исследования о почитании камней необычной формы у манси, в частности И. Н. Гемуева [4, с. 144]. Использование данного художественного приема – создание фона в виде причудливых камней – семантически дополняет образ маленькой сказочницы. Доминирующим цветом композиции является белый, что говорит о сакральности образа сказочницы – хранительницы памяти. Как писала В. И. Сподина, «белый цвет маркирует облик небожителей… подчеркивает такие характеристики объекта, как потусторонность, принадлежность к иному миру» [23, с. 144–145].

Цветовая эстетика в творчестве нижневартовских художников, палитра которых колеблется от чисто-белого (особо почитаемого у обских угров) до бурых и темно-зеленоватых тонов, создает «лесные и таежные» ноты. Иконография сюжетов, членение пространства художественного полотна и геометризированные изображения работ современных югорских мастеров роднит их произведения с каноническими образцами тради-

ционного искусства угров – ритуально-жертвенными покрывалами «*ялпын-улама*».

Аналогичную Г. Визель и ее ученикам концептуализацию архетипических образов традиционной культуры, но на другом художественном материале – войлоке, мы видим в работах казахстанской художницы М. Нурке. Работы выполнены в смешанной технике: «Белая река» (1998), «Дети» (1998), «Облака» (2000), «Путник (жолаушы)» (1999), «Серебряный дождь» (2000), «Огненный день» (2001). Для автора очень важна пластика материала, его гибкость и податливость, он использует эти преимущества и переосмысливает древнейшие тенгрианские знаки, символы и сюжеты. К примеру, в работе «Дети» голубые птицы создают ареал небесной «заботы» вокруг детей. В произведении «Белая река» переосмысливаются мотивы древнетюркского мифа о небесной реке (живой воде с небес), которая живительной влагой «льется» с самого неба. В войлочной композиции с поэтическим названием «Цветы», несмотря на геометризированный вид изображаемых цветов, ощущается пластическая динамика, создаваемая формами и изгибами цветов. Колористика работ художницы передает «степную» гамму: от знойных охристых до темно-коричневых оттенков. Произведения тяготеют к категории картин-размышлений.

На выставке представлены произведения нижневартовской художницы, заслуженного деятеля культуры ХМАО-Югры С. Н. Кравченко, выполненные в технике гобеленовой вышивки: «Люди-Пор» (2015), «Оберег» (2012), «Славянский оберег» (2013). В колорите гобеленов фигурируют гармонично сочетающиеся градации зеленого, коричневого, сиреневого, фиолетового цветовых оттенков. В гобелене «Люди-Пор» оживает архаичная сцена шаманского ритуала, демонстрирующая многообразие обрядового действия медвежьего праздника. Медведь изображен на переднем плане, в его фигуру вписан легко узнаваемый сибирский пейзаж с елями и лосями. Художественное полотно мастер декорирует орнаментальными мотивами: бордюр оформлен в виде череды ромбов – древнейшего символа плодородия и чадородия, которые ханты, согласно Т. А. Молдановой [14, с. 60], называют «*сам лот*» – «сердца углубление», активно используются и зигзаг – «*щакарян ханшет*», что означает «многих бугорков след». Узнаваемыми знаками-символами в творчестве С. Н. Кравченко выступают стилизованные изображения лосей, рыб и птиц – извечные мотивы традиционного искусства обско-угорских народов.

Современной трактовкой культурного наследия Югры отличаются и работы учеников С. Н. Кравченко. Это гобелены Е. Соломеина «Охота» (2017), Е. Беловой «Вороний праздник» (2010), где гармоничная жизнь людей и их духов-покровителей подчеркнута не только собственно сюжетом картин, но и традиционной цветовой гаммой: сочетание зеленого и желто-охристого.

Работы нижневартовских художников декоративного искусства, членов Союза художников России И. В. Демьяненко и О. В. Павловского обращены к поиску истоков художественно-эстетической традиции местных этносов. В работах И. В. Демьяненко оживает легенда о сихиртя. Произведения О. В. Павловского «На рыбалке» (2007), «Упрямец» (2007), «Мудрый ворон» (2000) и «Ключ Югры» (2017) отличаются повышенным вниманием к теме Сибири. Содержание, условность, простота форм и блеск металла придают работам черты архаики. Главными фигурами здесь являются божества и духи-покровители традиционных верований местных этносов. Произведения представляют как бы культурный код Югры. Знаковой является и работа «Ключ Югры», композиция которой построена на синтезе языческих символов, древнего орнамента «заячьи уши» и народного жилища – чум. В произведении обнаруживается тесная корреляция традиционной мифопоэтики с пластическим языком минимализма.

Следует отметить художественные поиски молодых авторов. Работа Е. Инчиной «Птица Севера» (2012) представляет собой трехчастную модульную декоративную композицию, имеющую единое решение: на небольшие постаменты водружены птицы с расправленными крыльями (в состоянии полета), напоминающие по своей форме литые фигурки пермского звериного стиля, соотносимые по этнографическим данным И. Н. Гемуевым [4, 205] с мифическими предками манси.

Работа Н. Кравченко «Осенние сны», выполненная в технике батик под руководством Л. В. Березуцкой, не только форматом, но и специфическим югорским колоритом задавала тон ал-

матинской выставке. Подобными характеристиками наделен триптих «Птицы-Боги» К. Татариной (руководитель С. Ф. Рашитова).

Художественное решение работ алматинского художника-педагога Г. Ахметова характеризуется интересом к архаике. В его керамических скульптурах малых форм присутствуют древнейшие образы и мотивы степных петроглифов, а именно «Солярное божество» (2018), «Томирис» (2018) и другие. В работах мастера, представленных на Творческом фестивале «Арт-пространство Варта» (Нижневартовск, 2020), оживают герои казахских народных сказок, эпосов и легенд.

Многозначны живописные произведения нижневартовских художников, вдохновленных югорскими пейзажами. Это работы члена Союза художников России А. Г. Переверзева («Церковная гривна» (2010), «Лето» (2011), «Теплая зима» (2018) и др.), а также живописца и графического дизайнера Р. Н. Шайхулова (триптих «Три Мира» (2007), «Начало весны на Вате» (2013), «На Ангаре» (2014), панно «Стойбище у реки Тюйтях» (2015), «Грибная пора» (2016) и др.).

Пространство художниками осмысливается как «живое существо», в котором значимо и ценно все: деревья, небо, реки, озера, люди и дома. Колорит этих картин отражает основные цветовые архетипы Югры, выступая материализованным воплощением этнических маркеров священной, «чистой» сибирской земли, композицию графических и цветовых пятен, символов полностью разгадать может только ханты или ненец (как охотник, читающий произошедшее событие или ситуацию по следам и запахам).

Глубокая связь художника с природой наблюдается и на казахстанских полотнах. Работы М. Т. Абдрахманова «Жайлау» (2017), «Возвращение» (2015) и К. Акашева «После дождя» (2020), «Аул» (2019) характеризуются степными мотивами (изображения животных, птиц, ландшафта) и соответствующим колоритом. В произведениях Н. А. Килибаева «Фариза» (2011), «Бопай» (2015) и «Песнь колыбели» (2018) воспевается Первозданная Женщина, точками акцентирования художественного повествования выступают казахские народные орнаменты и ювелирные украшения, придающие работам декоративность. В его полотнах превалирует традиционный узор «бараний рог» – сакральный символ богатства и достатка [29, с. 532].

Мотивы, образы, символы и иные элементы мифопоэтики финно-угорской культуры представлены в работах талантливого молодого художника Е. Самарина: «Югорский лес» (2002), «Хантыйское стойбище» (2002), «Вороний день» (2002), «Ритм оленьего бега» (2002), «Рыба идет на нерест» (2002), выполненных под руководством профессора И. Н. Полынской. Черно-белый графический язык, в котором решены произведения, словно усиливает воздействие визуальных этномаркеров.

Анализ произведений художников показывает, что объединяющим началом является «синдром Антея», «включающий кровную духовную связь с Родиной, бесконечное чувство сопричастности и глубинное следование ее духовным заветам» [7, с. 15].

Обсуждение и заключение. Концептуальным направлением современного искусства Югры и Казахстана становится многоплановость, важная составляющая – богатый образно-стилистический ресурс традиционной художественной эстетики финно-угорской и тюркской культур. Выявление специфических особенностей рассматриваемых культур и поиск аналогий на материале современного искусства Югры и Казахстана позволяют говорить о стремлении художников творчески переосмыслить и вписать в современную картину мира историю духовно-эстетического опыта народов.

Наблюдается преемственность художественных традиций, их накопление и переосмысление своеобразной «визуальной памяти» наследия, трактуемого в контексте современности. Принципиально важное явление для нового искусства Сибири связано с формированием регионального художественного стиля [28, с. 52]. Художественную школу Югры характеризует «мощный объединяющий фактор» – «обращение к культуре коренных малочисленных народов Севера» [13, с. 174], ее образам и художественно-эстетическим предпочтениям.

Птицы, божества, духи-покровители или духи-хозяева, обряды и ритуалы (вороний праздник, медвежий праздник и др.), медведь, рыба, река, охота, рыбалка – это визуальные этнические

маркеры, которые наиболее часто используются художниками в современном изобразительном искусстве Югры. В работах казахстанских художников также высвечиваются собственные этнознаки (лошади, степной ландшафт, небо, женские образы, орнамент и др.), которые воспринимаются и осознаются как знаки-первоосновы бытия народов (финно-угорского и тюркского).

Важным этническим маркером, рельефно проявившимся у представителей двух художественных школ Югры и Казахстана, можно назвать колорит. Если у первых в большинстве случаев (в видах изобразительного искусства) доминируют цвета тайги, лесов и тундры (от различных вариаций зеленовато-болотных до охристых и фиолетовых тонов), то у вторых преобладают цвета степи и неба (от различных оттенков, насыщенных охристо-коричневых до ярких синебирюзовых-голубоватых тонов).

Особенностью рассмотренных в статье работ художников Югры и Казахстана является их стремление по-новому осмыслить и передать ментальные особенности характера и восприятия мира человека традиционной культуры и тем самым связать воедино в своем художественном полотне прошлое, настоящее и будущее как непрерывный процесс созидания мира.

Перспектива исследования обозначенных в статье проблем (особенно в контексте развития северного изобразительного стиля художественной школы Югры) позволит установить механизмы внутренних процессов развития художественных школ, которые стилистически тяготеют к неомифологизму.

Литература

1. Банников В. Н. Особенности художественного пространства Ханты-Мансийского автономного округа – Югры // Искусство в современном мире: материалы первой науч.-практ. конф., посвященной 70-летнему юбилею Г. С. Райшева и 75-й годовщине со дня образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2005. – С. 13–19.
2. Батьянова Е. П. Визуальные образы в мировоззрении и фольклоре народов Севера // Вестник угроведения. – 2018. – Т. 8, № 4. – С. 695–704.
3. Волдина Т. В. Традиционное искусство обских угров как средство коммуникации с миром духов // Вестник угроведения. – 2018. – Т. 8, № 1. – С. 99–111.
4. Гемуев И. Н. Мировоззрение манси: Дом и Космос. – Новосибирск: Наука, 1990. – 232 с.
5. Головнев А. В. Говорящие культуры: традиции самодийцев и угров. –Екатеринбург: УрФО РАН, 1995. – 607 с.
6. Ершов М. Ф. Райшев: художник в контексте эпохи // Вестник угроведения. – 2019. – Т. 9, № 2. – С. 352–362.
7. Ергалиева Р. А. Этническое и эпическое в искусстве Казахстана. – Алматы: Жибек жолы, 2011. – 431 с.
8. Карьялайнен К. Ф. Религия югорских народов. – Томск: Изд-во ТГУ, 1995. – Т. II. – 284 с.
9. Кулемзин В. М. Человек и природа в верованиях хантов. – Томск: Изд-во ТГУ, 1984. – 191 с.
10. Кулсариева А., Султанова М., Шайгозова Ж. Шаманская вселенная кочевников Центральной Азии: волки и волчицы // Przegląd Wschodnioeuropejski. – 2018. – №. IX/2. – С. 231–239.
11. Кашлатова Л. В. Женский пантеон обских угров. – Тюмень: Формат, 2017. – 158 с.
12. Коников Б. А. Зооантропоморфные изображения эпохи Средневековья из Омского Прииртышья // Духовная культура народов Сибири: сб. ст. – Томск: Изд-во ТГУ, 1980. – С. 42–58.
13. Лебедева А. Н. Тенденции формирования художественной школы Югры // Известия Алтайского государственного университета. – 2011. – № 2. – С. 171–175.
14. Молданова Т. А. Орнамент хантов Казымского Приобья: семантика, мифология, генезис. – Томск: Изд-во ТГУ, 1999. – 260 с.
15. Нурланова К. Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа. – Алма-Ата: Наука, 1987. – 176 с.
16. Наурзбаева А. Б. Возвращение к мифу о вечном возвращении: опыт культурологической редукции историзма // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре: сб. ст. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 156–172.
17. Новиков А. В., Бондарева А. А. Нетрадиционное искусство ханты и Северный изобразительный стиль // Вестник угроведения. – 2012. – № 3(10). – С. 119–128.
18. «Ожившие века»: выставка Галины Визель // Искусство Евразии. – 2017. – № 3. – С. 122–124.
19. Пивнева Е. А. ЮГРА как бренд: в поисках региональной идентичности // Вестник угроведения. – 2020. – Т. 10, № 1. – С. 140–148.

20. Попова С. А. Мансийские календарные праздники и обряды. – Томск: Изд-во ТГУ, 2008. – 138 с.
21. Степанская Т. М., Нехвядович Л. А. Русская художественная традиция в искусстве Сибири (конец XX – начало XXI века). – Барнаул: Изд-во АГУ, 2009. – 202 с.
22. Султанова М. Э. Этническая память как основа современного казахского искусства // Моделирование этнокультурного пространства региона: сб. ст. – М.: Прометей, 2012. – С. 79–87.
23. Сподина В. И. Цвет и его место в геосимволике // Вестник угроведения. – 2013. – № 1 (12). – С. 143–155.
24. Творжинская М. Д. Традиционные образы и символы северных народов ханты и манси в современном искусстве художников Югры // Омский научный вестник. – 2014. – № 3 (129). – С. 266–269.
25. Тимофеев Г. Н. Музы народов Югры: очерки по истории художественной культуры народов Обского Севера. – Сургут: Редакция журнала «Югра», 1997. – 97 с.
26. Труспекова Х. Х. Авангардные идеи XX века в живописи и актуальном искусстве Казахстана. – Алматы: Credos LTD C, 2011. – 376 с.
27. Тохтабаева Ш. Ж. Шедевры Великой степи. – Алматы: Дайк-Пресс, 2008. – 240 с.
28. Федорова Н. Н. Эволюция изобразительного стиля художников обского севера: ханты, манси, ненцы (1930–1990-е годы) // Космос Севера. – Тюмень: СофтДизайн, 1996. – С. 47–72.
29. Хазбулатов А. Р., Султанова М. Э., Шайгозова Ж. Н. Анималистическая вселенная казахской культуры в диаграмме эпох. – Астана: КазНИИК, 2017. – 560 с.
30. Nekhvyadovich L. I. Ethnocultural tradidition as a basis of national originality of the art schools // Terra SebVs: Acta Musei Sabesiensis. – 2014. – Special Issue. – P. 161–175.

References

1. Bannikov V.N. Osobennosti khudozhestvennogo prostranstva Khanty-Mansiyskogo avtonomnogo okruga – Yugry [Features of the artistic space of the Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra]. *Iskusstvo v sovremennom mire: materialy pervoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 70-letnemu yubileyu G.S. Raysheva i 75-y godovshchine so dnya obrazovaniya Khanty-Mansiyskogo avtonomnogo okruga – Yugry [Art in the modern world: Materials of the first scientific-practical conference. Dedicated to the 70th anniversary of G. S. Raishev and the 75th anniversary of the founding of the Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug-Yugra].* Khanty-Mansiysk, Polygraphist Publ., 2005, pp. 13-19. (In Russ.).
2. Batyanova E.P. Vizual'nye obrazy v mirovozzrenii i fol'klore narodov Severa [Visual images in the worldview and folklore of the peoples of the North]. *Vestnik ugrovedeniya [Bulletin of Ugric Studies]*, 2018, vol. 8, no. 4, pp. 695-704. (In Russ.).
3. Voldina T.V. Traditsionnoe iskusstvo obskikh ugrov kak sredstvo kommunikatsii s mirom dukhov [Traditional art of the Ob Ugrians as a means of communication with the world of spirits]. *Vestnik ugrovedeniya [Bulletin of Ugric Studies]*, 2018, vol. 8, no. 1, pp. 99-111. (In Russ.).
4. Gemuev I.N. *Mirovozzrenie mansi: Dom i Kosmos [Mansi worldview: Home and Space].* Novosibirsk, Nauka Publ., 1990. 232 p. (In Russ.).
5. Golovnev A.B. *Govoryashchie kul'tury: traditsii samodiytsev i ugrov [Speaking cultures: traditions of the Samoyeds and Ugrians].* Ekaterinburg, UrFO RAN Publ., 1995. 607 p. (In Russ.).
6. Ershov M.F. Rayshev: khudozhnik v kontekste epokhi [Raishev: an artist in the context of the era]. *Vestnik ugrovedeniya [Bulletin of Ugric Studies]*, 2019, vol. 9, no. 2, pp. 352-362. (In Russ.).
7. Ergalieva R.A. *Etnicheskoe i epicheskoe v iskusstve Kazakhstana [Ethnic and epic in the art of Kazakhstan].* Almaty, Zhibek zholy Publ., 2011. 431 p. (In Russ.).
8. Karyalaynen K.F. *Religiya yugorskikh narodov [Religion of the Ugrian peoples].* Tomsk, Izd-vo TGU Publ., 1995, vol. II. 284 p. (In Russ.).
9. Kulemzin V.M. *Chelovek i priroda v verovaniyakh khantov [Man and nature in the beliefs of the Khanty].* Tomsk, Izd-vo TGU Publ., 1984. 191 p. (In Russ.).
10. Kulsarieva A., Sultanova M., Shaygozova Zh. Shamanskaya vselennaya kochevnikov Tsentral'noy Azii: volki i volchitsy [The shamanistic universe of Central Asian nomads: wolves and she-wolves]. *Przegląd Wschodnioeuropejski*, 2018, vol. IX/2, pp. 231-239. (In Russ.).
11. Kashlatova L.V. *Zhenskiy panteon obskikh ugrov [The female pantheon of the Ob Ugrians].* Tyumen, Format LLC Publ., 2017. 158 p. (In Russ.).
12. Konikov B.A. Zooantropomorfnye izobrazheniya epokhi Srednevekov'ya iz Omskogo Priirtysh'ya [Zooanthropomorphic images of the Middle Ages from the Omsk Irtysh region]. *Dukhovnaya kul'tura narodov Sibiri: sbornik*

statey [Spiritual culture of the peoples of Siberia. Digest of articles]. Tomsk, Izd-vo TGU Publ., 1980. pp. 42-58. (In Russ.).
13. Lebedeva A.N. Tendentsii formirovaniya khudozhestvennoy shkoly Yugry [Trends in the formation of the art school of Yugra]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta [News of the Altai State University]*, 2011, no. 2, pp. 171-175. (In Russ.).
14. Moldanova T.A. *Ornament khantov Kazymskogo Priob'ya: semantika, mifologiya, genesis [Ornament of the Khanty of the Kazym Ob region: semantics, mythology, genesis].* Tomsk, Izd-vo TGU Publ., 1999. 260 p. (In Russ.).
15. Nurlanova K.Sh. *Estetika khudozhestvennoy kul'tury kazakhskogo naroda [Aesthetics of the artistic culture of the Kazakh people].* Alma-Ata, Nauka Publ., 1987. 176 p. (In Russ.).
16. Naurzbaeva A.B. Vozvrashchenie k mifu o vechnom vozvrashchenii: opyt kul'turologicheskoy reduktsii istorizma [Return to the myth of eternal return: the experience of culturological reduction of historicism]. *Smysly mifa: mifologiya v istorii i kul'ture: sbornik statey [Meanings of myth: mythology in history and culture. Digest of articles].* St. Petersburg, St. Petersburg Philosophical Society Publ., 2001, pp. 156-172. (In Russ.).
17. Novikov A.V., Bondareva A.A. Netraditsionnoe iskusstvo khanty i Severnyy izobrazitel'nyy stil' ["Non-traditional art of the Khanty" and the Northern pictorial style]. *Vestnik ugrovedeniya [Bulletin of Ugric Studies]*, 2012, no. 3, pp. 119-128. (In Russ.).
18. «Ozhivshie veka»: vystavka Galiny Vizel' ["Ages Revived": Exhibition of Galina Vizel]. *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, 2017, no. 3, pp. 122-124. (In Russ.).
19. Pivneva E.A. YUGRA kak brend: v poiskakh regional'noy identichnosti [YUGRA as the brand: in search of regional identity]. *Vestnik ugrovedeniya [Bulletin of Ugric Studies]*, 2020, vol. 10, no. 1, pp. 140-148. (In Russ.).
20. Popova S.A. *Mansiyskie kalendarnye prazdniki i obryady [Mansi calendar festivals and rituals].* Tomsk, Izd-vo TGU Publ., 2008. 138 p. (In Russ.).
21. Stepanskaya T.M., Nekhvyadovich L.A. *Russkaya khudozhestvennaya traditsiya v iskusstve Sibiri (konec XX – nachalo XXI veka) [Russian artistic tradition in the art of Siberia (late XX – early XXI century)].* Barnaul, Izd-vo AGU Publ., 2009. 202 p. (In Russ.).
22. Sultanova M.E. Etnicheskaya pamyat' kak osnova sovremennogo kazakhskogo iskusstva [Ethnic memory as the basis of modern Kazakh art]. *Modelirovanie etnokul'turnogo prostranstva regiona: sbornik statey [Modeling the ethnocultural space of the region. Collection of articles].* Moscow, Prometey Publ., 2012. pp. 79-87. (In Russ.).
23. Spodina V.I. Tsvet i ego mesto v geosimvolike [Color and its place in geosymbol]. *Vestnik ugrovedeniya [Bulletin of Ugric Studies]*, 2013, no. 1, pp. 143-155. (In Russ.).
24. Tvorzhinskaya M.D. Traditsionnye obrazy i simvoly severnykh narodov khanty i mansi v sovremennom iskusstve khudozhnikov Yugry [Traditional images and symbols of the northern peoples of the Khanty and Mansi in the contemporary art of Ugrian artists]. *Omskiy nauchnyy vestnik [Omsk Scientific Bulletin]*, 2014, no. 3 (129), pp. 266-269. (In Russ.).
25. Timofeev G.N. *Muzy narodov Yugry: ocherki po istorii khudozhestvennoy kul'tury narodov Obskogo Severa [Muses of the peoples of Yugra: essays on the history of the artistic culture of the peoples of the Ob North].* Surgut, Editorial office of the magazine "Yugra" Publ., 1997. 97 p. (In Russ.).
26. Truspekova Kh.Kh. *Avangardnye idei XX veka v zhivopisi i aktual'nom iskusstve Kazahstana [Avant-garde ideas of the twentieth century in painting and contemporary art of Kazakhstan].* Almaty, Credos LTD C Publ., 2011. 376 p. (In Russ.).
27. Tokhtabaeva Sh.Zh. *Shedevry Velikoy stepi [Masterpieces of the Great Steppe].* Almaty, Dayk-Press, 2008. 240 p. (In Russ.).
28. Fedorova N.N. Evolyutsiya izobrazitel'nogo stilya khudozhnikov obskogo severa: khanty, mansi, nentscy (1930–1990-e gody) [Evolution of the visual style of the Ob North artists: Khanty, Mansi, Nenets (1930-1990 s.)]. *Kosmos Severa [Cosmos of the North].* Tyumen, SoftDesign Publ., 1996, pp. 47-72. (In Russ.).
29. Khazbulatov A.R., Sultanova M.E., Shaygozova Zh.N. *Animalisticheskaya vselennaya kazahskoy kul'tury v diagramme epokh [Animalistic universe of Kazakh culture in the diagram of eras].* Astana, KazRIC Publ., 2017. 560 p. (In Russ.).
30. Nekhvyadovich L.I. Ethnocultural tradidition as a basis of national originality of the art schools. *Terra SebVs: Acta Musei Sabesiensis*, 2014, Special Issue, pp. 161-175. (In Engl.).

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ
PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 378
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-190-198

ЦИФРОВИЗАЦИЯ ОБРАЗОВАНИЯ В ТВОРЧЕСКОМ ВУЗЕ: ИДЕИ И РЕАЛИЗАЦИЯ

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

Дворовенко Ольга Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой технологии документальных и медиакоммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tdk@kemguki.ru

Григоренко Наталья Николаевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kpp@kemguki.ru

Борздун Вадим Николаевич, кандидат химических наук, доцент, доцент кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kpp@kemguki.ru

Кемеровский государственный институт культуры, ориентируясь на подготовку творческих специалистов с углубленной гуманитарной подготовкой, включен в цифровое образовательное пространство и поддерживает сложившиеся тенденции. В кемеровском государственном институте культуры сложились следующие направления цифровизации: создание цифровой образовательной экосистемы; модернизация технического и программного обеспечения; внедрение цифровых технологий в образовательные программы всех уровней подготовки; актуализация направлений подготовки и содержательного наполнения образовательных программ в соответствии с трендами цифровой экономики; цифровизвация творческой деятельности; актуализация научных направлений.

Цель статьи – проанализировать условия и сформировать пути решения проблемы построения цифровой образовательной экосистемы творческого вуза. Авторы представляют успешный опыт формирования цифровой образовательной экосистемы в Кемеровском государственном институте культуры, в том числе в ходе разработки образовательных программ и реализации курсов повышения квалификации для работников отрасли культуры в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура». Цифровая образовательная экосистема вуза включает информационные ресурсы и информационные системы. Она направлена на организацию беспрепятственного доступа к образовательным и информационным ресурсам вуза, обеспечение эффективного взаимодействия, рационального распределения ресурсов.

Применение цифровых технологий в КемГИК явилось предпосылкой для подключения вуза к реализации федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура». Участие в данном проекте стало новым этапом в развитии творческого вуза, способствовало наращиванию базовых навыков XXI века как у сотрудников вуза, так и у обучающихся. Методами исследования выступили анализ, синтез и обобщение продуктов педагогической деятельности.

В результате проведенного анализа отмечается, что цифровая инфраструктура организаций в вузе в целом готова к дальнейшей цифровизации творческой деятельности, применению дистанционных образовательных технологий в профессиональном образовании, присоединению к цифровым сетевым образовательным проектам.

Ключевые слова: цифровизация образования, цифровая образовательная экосистема, дистанционные образовательные технологии, художественное образование, коммуникационные технологии, информационное культурно-образовательное пространство, гуманитарное знание.

DIGITALIZATION OF EDUCATION IN A CREATIVE UNIVERSITY: IDEAS AND IMPLEMENTATION

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

Dvorovenko Olga Vladimirovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department Chair of Technology of Documentary and Media Communications, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tdk@kemguki.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: kpp@kemguki.ru

Borzdun Vadim Nikolaevich, PhD in Chemistry, Associate Professor, Associate Professor, Department of Pedagogy, Psychology and Physical Education, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kpp@kemguki.ru

The Kemerovo State Institute of Culture focuses on the training of creative specialists with in-depth humanitarian training. It is included in the digital educational space and supports the current trends. The following areas of digitalization have developed at the Kemerovo State Institute of Culture: creation of a digital educational ecosystem; modernization of hardware and software; implementation of digital technologies in educational programs of all levels of training; updating the areas of preparation and content of educational programs in accordance with the trends of the digital economy; digitalization of creative activity; updating of scientific directions.

The purpose of the article is to analyze the conditions and identify ways to build a digital educational ecosystem of a creative university. The authors present the successful experience of creating the digital educational ecosystem at the Kemerovo State Institute of Culture, obtained during the development of educational programs and the implementation of advanced training courses for workers in the cultural sector within the framework of the federal project *Creative People* of the national project *Culture*. The digital educational ecosystem of the university includes information resources and information systems. Its task is to organize unhindered access to the educational and information resources of the university, ensure effective interaction, and rational distribution of resources.

The use of digital technologies in Kemerovo State Institute of Culture was the prerequisite for connecting the university to the implementation of the federal project *Creative people* of the national project *Culture*. Participation in this project has become a new stage in the development of a creative university; it helps to build up the basic skills of the 21st century among both the university staff and students. The research methods were analysis, synthesis and generalization of the products of pedagogical activity.

As a result of the analysis, it is noted that the digital infrastructure of organizations in the university is quite ready for further digitalization of creative activity, use of distance learning technologies in professional education, and joining digital network educational projects.

Keywords: digitalization of education, digital educational ecosystem, distance learning technologies, art education, communication technologies, cultural and educational space, humanitarian knowledge.

Концепция «цифрового образования» направлена на внедрение в учебный процесс вузов культуры цифровых технологий. Цифровизация позволяет создавать новые коммуникативные и познавательные возможности. Под воздействием цифровизации формируется цифровая культура, которая требует модернизации системы образования в направлении готовности адекватного использования возможностей технологических новаций.

Важнейшими направлениями цифровизации образования являются:

– построение и развитие цифровой образовательной экосистемы;

– реализация виртуальной информационно-образовательной среды на уровне учебного заведения, предусматривающая выполнение комплекса работ по созданию и обеспечению технологии его функционирования;

– системная интеграция в образование технологий, поддерживающих процессы обучения, научных исследований и организационного управления.

Образовательная деятельность Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) сформирована по принципу сочетания гуманитарной подготовки с погружением в цифровые технологии, с одной стороны, и развитием творческих способностей – с другой. КемГИК является ведущим отраслевым вузом в области освоения и развития цифровых технологий.

Направления цифровизации образования в творческом вузе:

– создание цифровой образовательной экосистемы;

– модернизация технического и программного обеспечения;

– внедрение digital-технологий в образовательные программы всех уровней подготовки;

– актуализация направлений подготовки и содержательного наполнения образовательных программ в соответствии с трендами цифровой экономики;

– диджитализация творческой деятельности;

– актуализация научных направлений.

Приоритетным направлением развития цифровизации вуза является формирование и поддержание цифровой образовательной экосистемы творческого вуза.

Экосистема подразумевает создание самоорганизующейся системы с иерархической структурой [1; 2; 3]. Б. В. Олейникова, С. А. Подлесный отмечают, что в образовательной экосистеме взаимодействие осуществляется между студентами, преподавателями, специалистами информационно-библиотечных служб, сотрудниками образовательной организации [4]. А. Э. Сулейманкадиева, М. А. Петров, И. Н. Александров анализируют предпосылки развития экосистемного подхода к образованию и проходят к выводу, что они связаны с темпами развития цифровой экономики и ее влиянием на требования рынка труда (как следствие постоянное совершенствование компетенций специалистов), с ростом рынка онлайн-образования, развитием цифровых сервисов и продуктов, формированием коммерческого образовательного сектора, необходимостью выстраивать эффективное коммуникационное взаимодействие со стейкхолдерами на единой технологической платформе, потребностью синергетического эффекта в результате согласованных действий элементов наука – образование – работодатель [5].

Цифровая образовательная экосистема функционирует при наличии развитой инфраструктуры вуза и интегрированных информационных систем. КемГИК в достаточной мере обладает заявленным потенциалом. Суть созданной в вузе образовательной экосистемы – организация беспрепятственного доступа к образовательным и информационным ресурсам вуза, обеспечение эффективного взаимодействия всех участников образовательного процесса, рациональное распределение ресурсов для предоставления качественных образовательных услуг.

Можно обозначить элементы цифровой образовательной экосистемы:

– электронная образовательная среда, предназначенная для организации обучения студентов и слушателей в традиционном режиме и с применением дистанционных образовательных технологий;

– система управления контентом, направленная на использование интегрированных электронных библиотечных систем, контента собственной генерации;

– система коммуникационного взаимодействия на профильных образовательных и про-

фессиональных площадках (официальный сайт и интернет-представительства образовательной организации и партнеров);

– цифровые сервисы, предназначенные для создания оригинального образовательного контента, в том числе интерактивного;

– технические средства, необходимые для поддержания в работоспособном состоянии цифровой экосистемы вуза, а также способствующие реализации интерактивного и SMART-обучения;

– система оценки качества реализации образовательных программ.

Структура образовательной экосистемы вуза включает информационные ресурсы и информационные системы.

Ориентация на решения, предлагаемые информационными системами 1С (Университет ПРОФ и Moodle), позволила вузу решить задачи, связанные с организацией учебной деятельности, с формированием электронного портфолио обучающегося через фиксацию индивидуальных достижений в освоении образовательной программы, в системе дополнительного образования, в научно-исследовательской, творческой, общественной и воспитательной деятельности. Размещение актуальных учебных планов, работа с личными делами абитуриентов и обучающихся (экзаменационные ведомости, перевод на другие курсы обучения, актуальность личных данных) позволяют осуществлять контроль в этом направлении [6].

Интеграция информационных систем вуза санкционировала организацию в вузе среды единого входа: беспрепятственный и безопасный доступ к использованию систем сотрудниками и обучающимися с целью создания открытого образовательного пространства.

Информационные ресурсы вуза, представленные в цифровой экосистеме, – это уникальные образовательные ресурсы и медиаконтент, создаваемые в вузе. Они аккумулируются в электронной образовательной среде, электронном каталоге научной библиотеки и медиатеке КемГИК.

Электронная образовательная среда и среда дистанционного обучения, входящие в структуру образовательной экосистемы вуза, обеспечивают студентам и обучающимся полный доступ к учебным материалам по образовательным программам. Особенность образовательных сред – наличие цифрового и интерактивного материала.

Электронный каталог научной библиотеки КемГИК предоставляет полнотекстовый доступ к учебным, методическим и научным изданиям, издаваемым преподавателями и научными сотрудниками вуза. В работах Е. И. Бобровой, О. В. Дворовенко, И. А. Кащеевой, Л. Г. Тараненко отмечено, что «подписка на электронные библиотечные системы дает возможность доступа к широкому спектру учебной, научной и иной литературы, используемой в учебном процессе, в том числе конспектам лекций, учебникам, монографиям, учебным и учебно-методическим пособиям, учебным модулям, комментариям специалистов, первоисточникам и иным материалам по соответствующим областям знаний» [7; 8].

Медиатека регулярно пополняется медиаконтентом, создаваемым творческими студиями вуза, а также образовательным материалом. В медиатеке возможен поиск необходимых материалов, обеспечение вариативного доступа к материалам (открытый и закрытый для внешних пользователей), создание централизованного хранилища медиаконтента.

В качестве информационных ресурсов выступает база данных выпускных квалификационных работ. Она аккумулирует каталог выпускных квалификационных работ с 1973 года и полные тексты работ с 2015 года. Модернизация проекта позволила реализовывать поисковые возможности, а также обеспечивать открытость информации, связанной с научными исследованиями обучающихся. Также представлена интеграция с системой проверки работ на заимствование.

Развитие цифровой образовательной среды вуза реализуется с помощью каналов выстраивания информационного взаимодействия: официальный сайт, социальные сети и электронная почта, подчеркивающие бренд вуза как целостного механизма. Коммуникационные каналы позволяют открыть доступ к образовательному контенту, оказать информационную поддержку преподавателям, обучающимся и слушателям.

Стоит отметить кумуляцию цифрового образовательного контента, внедрение и расширение цифровых сервисов, которые позволяют расширить возможности реализации образовательного процесса вуза и являются основой наполнения образовательной экосистемы вуза.

Для реализации задач обеспечения бесперебойной работы цифровой образовательной среды

вуза необходимо техническое и программное оснащение. Ö. H. Kuzu на основании проведенных исследований развития цифровизации в университетах отмечает, что они не могут осуществлять цифровую трансформацию, кроме обновления технологической инфраструктуры [9].

За годы существования вуза цифровизация учебного процесса прошла значительную модернизацию: расширен список технических и программных средств, используемых преподавателями, увеличен ассортимент реализуемых образовательных продуктов. С 2020 года КемГИК приступил к реализации федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура». Участие в данном проекте позволило значительно улучшить материально-техническую базу для реализации прежде всего учебной деятельности, что отразилось на содержательном наполнении образовательных программ.

Для организации образовательного процесса в КемГИК были приобретены электронные учебно-методические комплексы и системы видеоконференцсвязи. Электронные учебно-методические комплексы и системы видеоконференцсвязи позволяют оптимизировать работу преподавателя; вести работу как в аудитории, так и дистанционно; организовать интерактив и повысить интерес обучающихся; обеспечить контакт с большим количеством заинтересованных обучающихся и партнеров.

Использование технических средств позволило организовать цикл учебных и научных мероприятий с российскими и зарубежными партнерами.

Приобретение в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура» комплекса мобильного VR-класса и очков дополненной реальности способствовало содержательному изменению образовательной, выставочной и творческой деятельности. В процессе обучения студенты и обучающиеся изучают готовые примеры и самостоятельно создают виртуальные экскурсии, выставки и декорации в формате виртуальной и дополненной реальности.

Материальное оснащение для художественного образования преобразовало процесс обучения. Например, дисклавир позволяет не только услышать, но и увидеть исполнение пианиста, помогает «прочувствовать на себе» игру исполнителей, обратить внимание студентов и слушателей на особенности многоголосия и звукоизвлечения.

Применение мультимедийного оборудования в театральных и хореографических постановках позволяет более полно раскрывать мысль автора и режиссерский замысел и используется как одно из выразительных средств. В качестве примера можно привести сценографическое решение в спектакле «Анчутка», где представлено видеоизображение морского дна, которое создает иллюзию подводного сказочного мира [10].

Цифровизация требует актуализации номенклатуры образовательных программ вуза и адаптации содержательного наполнения, имеющихся в соответствии с требованиями рынка труда.

С 2022 года в вузе откроется набор по направлениям подготовки «Медиакоммуникации», «Искусства и гуманитарные науки» (профиль «Проектирование цифрового контента и веб-дизайн»). В подготовке специалистов акцент направлен на формирование базовых навыков: цифровая грамотность, программирование, робототехника, искусственный интеллект, творчество и креативность в интернет-пространстве.

Для согласования результата обучения с требованиями рынка труда в вузе осуществляется разработка и внедрение в образовательные программы модулей soft skills («гибких навыков», например, умение работать в команде, критическое мышление, владение творческой инициативой и другие) и «цифровая культура» [11].

Формирование и совершенствование цифровых компетенций возможно осуществлять через систему непрерывного профессионального образования. Образовательные программы, предлагаемые в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура», позволяют актуализировать профессиональные компетенции специалистов учреждений культуры и образовательных организаций, осуществляющих свою деятельность в области культуры и искусства.

Представленные вузом программы дополнительного профессионального образования можно разделить по следующим направлениям:

– Применение дистанционных образовательных технологий в образовательных организациях отрасли культуры.

– Создание учреждениями культуры цифровых ресурсов и их трансляция в виртуальном пространстве.

– Использование технологий цифрового маркетинга в позиционировании учреждений культуры.

– Применение цифровых технологий в сохранении культурного наследия России.

В работе В. Н. Борздуна, Н. Н. Григоренко, О. В. Дворовенко, Е. Ф. Сергеевой отмечено, что «процесс внедрения дистанционных технологий в обучении, использование инновационных подходов, инструментов образования в совокупности с традиционными формами обучения позволили эффективнее развивать компетенции обучающихся, а также, что немаловажно, формировать и поддерживать интерес и мотивацию к обучению» [12]. Исходя из этого можно обозначить ряд положительных моментов, которые позволяют делать процесс обучения с применением дистанционных образовательных технологий в КемГИК аттрактивным:

– доступ ко всем ресурсам вуза в период обучения;

– возможность самостоятельно выбирать график обучения;

– интерактивность;

– возможность совмещать обучение с другими видами деятельности;

– экономия финансовых ресурсов;

– преодоление временных ограничений;

– количество обучающихся не является критичным параметром.

Использование дистанционных образовательных технологий реализуется в двух направлениях: синхронное и асинхронное взаимодействие участников образовательного процесса.

Примером эффективного использования дистанционных образовательных технологий с «предъявлением всех преимуществ электронной образовательной среды служат образовательные программы дополнительного профессионального образования, реализуемые Центром непрерывного образования творческих и управленческих кадров отрасли культуры КемГИК в рамках федерального проекта “Творческие люди” национального проекта “Культура”» [13]. Актуальной была перестройка обучения с его ориентацией на процесс освоения новой информации и применения ее для получения результата профессиональной деятельности при предоставлении слушателю свободы выбора средств выполнения учебных заданий. Важными были следующие вопросы: систематизация и структурирование содержания образовательных программ, организация учебной деятельности слушателей в интерактивной форме с усилением наполнения содержания образовательных программ визуальным представлением информации, включением аудио- и видеоконтента практических занятий, мастер-классов.

Интерактивность образовательных программ в модулях обеспечивается посредством применения модуля «форум». Это интерактивный элемент, позволяющий осуществлять взаимодействие участников образовательного процесса через обмен опытом, возможность поделиться методическими документами, получить обратную связь и оперативное решение вопросов, связанных с обучением. Применение технологий активного и интерактивного обучения позволяет корректировать содержание образовательных программ, дополнять и уточнять его, повышать личностную и профессиональную значимость непрерывного образования.

Цифровизация в КемГИК продолжающийся процесс. Важно отметить необходимость развития образовательной экосистемы вуза.

В 2022 на базе КемГИК открыт Центр прототипирования и разработки цифрового контента. Задачи Центра:

– проектирование и создание цифровых ресурсов в сфере образования, культуры и искусств, в том числе адаптированные для виртуальной и дополненной реальности;

– проектирование, разработка и внедрение мобильных приложений для образования, учреждений сферы образования, культуры и искусства;

– разработка и реализация виртуальных проектов (VR и AR) в образовании, области культуры и искусства в цифровом пространстве, включая технологии создания видеоизображений, анимации, монтажа визуального ряда для производства творческих продуктов [14].

Перед КемГИК стоит задача развития отдельных направлений электронного обучения: полное ведение обучающихся от момента подачи заявления в вуз до выдачи диплома (распечатка и выгрузка в государственные информационные

системы) и планирование учебных занятий. Перевод вуза в мобильную систему «Вуз в одном приложении», где четко выделены личные кабинеты студента и сотрудника [15]. Также необходимо отметить преимущества мобильного приложения в получении доступа к информационным и образовательным ресурсам вуза посредством единого входа. Интеграция с информационными системами вуза и электронными библиотечными системами позволяет создавать индивидуальную образовательную траекторию для каждого обучающегося, отслеживать организацию учебного процесса, обеспечивать необходимыми информационными ресурсами обучающихся и преподавателей. В перспективе мобильные приложения можно наполнять мультимедийными путеводителями по цифровым ресурсам вуза.

Одним из элементов экосистемы вуза должен стать межрегиональный сетевой ресурс, который будет отражать творческие достижения студентов и преподавателей института. Его цель – научно-методическое обеспечение преемственности и качества подготовки творческих кадров, реализации образовательных программ в области педагогики искусства и художественного творчества. В перспективе – присоединение к цифровым сетевым образовательным проектам. Согласно федеральному проекту «Современная цифровая образовательная среда в Российской Федерации», предполагается модернизация системы образования, приведение образовательных программ в соответствие с нуждами цифровой экономики. Эти программы будут внедрены в информационную среду учебного заведения, тем самым давая возможность обучения по индивидуальному учебному плану в течение всей жизни. Цель проекта – создание условий для непрерывного образовательного процесса на базе цифровой платформы онлайн-обучения. Высокую заинтересованность в реализации этого проекта подтверждают планируемые показатели: 11 млн обучающихся освоят онлайн-курсы к 2025 году. Намечена тенденция к развитию массовых открытых онлайн-курсов.

Присоединение к цифровым сетевым образовательным проектам позволит:

– обеспечить организацию доступа к онлайн-курсам;

– обеспечить осуществлять оценку качества онлайн-курсов;

– открыть региональный центр компетенций в области онлайн-обучения;

– повысить компетентность преподавателей в области разработки, использования и экспертизы онлайн-ресурсов.

Онлайн-образование имеет большие перспективы. В КемГИК накоплен достаточный потенциал, имеется положительный опыт, способствующий присоединению к обозначенному сетевому проекту.

Следует отметить, что цифровым институтом называют тот, который успешно преодолел этапы внедрения цифровой управляемости и перешел к этапам цифровой трансформации, предполагающей использование технологий искусственного интеллекта, в частности – bigdata. Вузом накоплено достаточно данных, которые можно анализировать, применяя интеллектуальные технологии:

– анализ опыта преподавателей;

– оценка лекторов студентами и слушателями образовательных программ дополнительного профессионального образования;

– использование информационных ресурсов и систем вуза;

– спрос на информационные и образовательные ресурсы вуза.

Технологии больших данных и интеллектуальной обработки информации позволят получить информацию о студентах и слушателях, контролировать их обучение, модифицировать образовательные программы, рекомендовать информационные и образовательные ресурсы для развития и самообразования.

В заключение стоит отметить, что последовательная реализация цифровой трансформации института дает возможность перехода на качественно новый уровень образовательных, научных, творческих и управленческих процессов, а также организации эффективного взаимодействия всех участников образовательного процесса. Это должно достигаться посредством повышения доступности образовательных и творческих программ, создания цифровых продуктов (коллекций и художественных произведений), использования мобильных средств коммуникаций.

Реализация цифровых образовательных трендов позволяет КемГИК формировать цифровое культурно-образовательное пространство, компоненты которого взаимосвязаны благодаря

единой цели, что создает комфортные условия для личностного, профильного или профессионального развития субъектов образовательного процесса. В то же время данное пространство формирует условия для реализации вариативности, что означает наличие у пользователей возможности выбора приоритетных направлений деятельности с учетом их индивидуальных особенностей.

Литература

1. Быков Б. А. Экологический словарь. – Алма-Ата: Наука, 1983. – 216 с.
2. Климов А. А., Заречкин Е. Ю., Куприяновский В. П. О цифровой экосистеме современного университета // Современные информационные технологии и ИТ-образование. – 2019. – № 4. – С. 815–824.
3. Перевозный А. В. Культурно-образовательная среда университета: сущность, компоненты, пути совершенствования // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2017. – № 2. – С. 286–296.
4. Олейников Б. В., Подлесный С. А. О концепции “экосистема обучения” и направлениях развития информатизации образования // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 4. – С. 84–91.
5. Сулейманкадиева А. Э., Петров М. А., Александров И. Н. Цифровая образовательная экосистема: генезис и перспективы развития онлайн-образования // Вопросы инновационной экономики. – 2021. – Т. 11, № 3. – С. 1273–1288. – Doi: 10.18334/vinec.11.3.113470.
6. Дворовенко О. В., Жегульская Ю. В., Тараненко Л. Г. E-learning как инновационная образовательная среда в подготовке кадров сферы культуры и искусства // Культура России, основанная на знаниях: традиции и инновации подготовки кадров в сфере культуры и искусства: моногр. – Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2019. – С. 172–202.
7. Дворовенко О. В., Тараненко Л. Г., Боброва Е. И. Перспективы развития научной библиотеки творческого вуза // Научные и технические библиотеки. – 2021. – № 1. – С. 59–76. – Doi: 10.33186/1027-3689-2021-1-59–76.
8. Боброва Е. И., Кащеева И. А. Кемеровский государственный институт культуры: обеспечение доступной среды для лиц с ограниченными возможностями здоровья // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 189–194.
9. Kuzu Ö. H. Digital Transformation in Higher Education: A Case Study on Strategic Plans // Higher Education in Russia. – 2020. – Vol. 29, № 3. – P. 9–23. – Doi: 10.31992/0869-3617-2019-29-3-9-23.
10. Шелтрекова Я. В., Прокопов В. Л. Мультимедийные технологии как выразительное средство в создании сценического пространства в драматическом спектакле // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 56. – С. 147–153.
11. Белолипецкая А. Е. Концепция цифрового образования для подготовки квалифицированных кадров в России // Вопросы управления. – 2017. – № 5 (48). – С. 120–127.
12. Григоренко Н. Н., Борздун В. Н., Дворовенко О. В., Сергеева Е. Ф. Дистанционные образовательные технологии и художественное образование: вызовы времени и реальность // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 204–211. – Doi: 10.31773/2078-1768-2021-55-204-212.
13. Шунков А. В., Григоренко Н. Н. Организационно-педагогические и дидактические условия востребованности образовательных программ центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры КемГИК // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 53. – С. 286–294. – Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-286-294.
14. Шунков А. В., Пономарев В. Д., Черданцева А. А. Наука и инновации как интеллектуальный ресурс вуза в профессиональной подготовке кадров культуры и искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 214–220. – Doi: 10.31773/2078-1768-2019-49-214-221.
15. Нечаев С. И. Мобильное приложение для сопровождения учебного процесса в вузе // Новые информационные технологии в образовании: сборник научных трудов 19-й Международной научно-практической конференции, Москва, 29–30 января 2019 года / под общей редакцией Д. В. Чистова. – М.: 1С-Паблишинг, 2019. – С. 206–207.

References

1. Bykov B.A. *Ekologicheskiy slovar’ [Ecological Dictionary]*. Alma-Ata, Nauka Publ., 1983. 216 p. (In Russ.).
2. Klimov A.A., Zarechkin E.Yu., Kupriyanovskiy V.P. O tsifrovoy ekosisteme sovremennogo universiteta [On the digital ecosystem of a modern university]. *Sovremennye informatsionnye tekhnologii i IT-obrazovanie [Modern information technologies and IT education]*, 2019, no. 4, pp. 815-824. (In Russ.).
3. Perevoznyy A.V. Kul’turno-obrazovatel’naya sreda universiteta: sushchnost’, komponenty, puti sovershenstvovaniya [Cultural and educational environment of the university: essence, components, ways of improvement]. *Vestnik LGU*

im. A.S. Pushkina [On the concept of "ecosystem of education" and directions of development of informatization of education], 2017, no. 2, pp. 286-296. (In Russ.).
4. Oleynikov B.V., Podlesnyy S.A. O kontseptsii "ekosistema obucheniya" i napravleniyakh razvitiya informatizatsii obrazovaniya [On the concept of "ecosystem of education" and directions of development of informatization of education]. *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Skill]*, 2013, no. 4, pp. 84-91. (In Russ.).
5. Suleymankadieva A.E., Petrov M.A., Aleksandrov I.N. Tsifrovaya obrazovatel'naya ekosistema: genezis i perspektivy razvitiya onlayn-obrazovaniya [Digital educational ecosystem: genesis and prospects for the development of online education]. *Voprosy innovatsionnoy ekonomiki [Questions of innovation economy]*, 2021, vol. 11, no. 3, pp. 1273-1288, doi: 10.18334/vinec.11.3.113470. (In Russ.).
6. Dvorovenko O.V., Zhegulskaya Yu.V., Taranenko L.G. E-learning kak innovatsionnaya obrazovatel'naya sreda v podgotovke kadrov sfery kul'tury i iskusstva [E-learning as an innovative educational environment in the training of personnel in the field of culture and art]. *Kul'tura Rossii, osnovannaya na znaniyakh: traditsii i innovatsii podgotovki kadrov v sfere kul'tury i iskusstva [Culture of Russia based on knowledge: traditions and innovations in training personnel in the field of culture and art]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2019, pp. 172-202. (In Russ.).
7. Dvorovenko O.V., Taranenko L.G., Bobrova E.I. Perspektivy razvitiya nauchnoy biblioteki tvorcheskogo vuza [Prospects for the development of the scientific library of a creative university]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki [Scientific and technical libraries]*, 2021, no. 1, pp. 59-76, doi: 10.33186/1027-3689-2021-1-59-76. (In Russ.).
8. Bobrova E.I., Kashcheeva I.A. Kemerovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury: obespechenie dostupnoy sredy dlya lits s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya [Kemerovo State Institute of Culture: providing an accessible environment for people with disabilities]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 48, pp. 189-194. (In Russ.).
9. Kuzu Ö.H. Digital Transformation in Higher Education: A Case Study on Strategic Plans. *Higher Education in Russia*, 2020, vol. 29, no. 3, pp. 9-23, doi: 10.31992/0869-3617-2019-29-3-9-23.
10. Sheltrekova Ya.V., Prokopov V.L. Mul'timediynye tekhnologii kak vyrazitel'noe sredstvo v sozdanii stsenicheskogo prostranstva v dramaticheskom spektakle [Multimedia technologies as an expressive means in creating stage space in a dramatic performance]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 56, pp. 147-153. (In Russ.).
11. Belolipetskaya A.E. Kontseptsiya tsifrovogo obrazovaniya dlya podgotovki kvalifitsirovannykh kadrov v Rossii [The concept of digital education for the training of qualified personnel in Russia]. *Voprosy upravleniya [Management Issues]*, 2017, no. 5 (48), pp. 120-127. (In Russ.).
12. Grigorenko N.N., Borzdun V.N., Dvorovenko O.V., Sergeeva E.F. Distantsionnye obrazovatel'nye tekhnologii i khudozhestvennoe obrazovanie: vyzovy vremeni i real'nost' [Distance learning technologies and art education: challenges of time and reality]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 55, pp. 204-211, doi: 10.31773/2078-1768-2021-55-204-212. (In Russ.).
13. Shunkov A.V., Grigorenko N.N. Organizatsionno-pedagogicheskie i didakticheskie usloviya vostrebovannosti obrazovatel'nykh programm tsentra nepreryvnogo obrazovaniya i povysheniya kvalifikatsii tvorcheskikh i upravlencheskikh kadrov v sfere kul'tury KemGIK [Organizational, pedagogical and didactic conditions for the demand for educational programs of the center for continuing education and advanced training of creative and managerial personnel in the field of culture KemGIK]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 53, pp. 286-294, doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-286-294. (In Russ.).
14. Shunkov A.V., Ponomarev V.D., Cherdantseva A.A. Nauka i innovatsii kak intellektual'nyy resurs vuza v professional'noy podgotovke kadrov kul'tury i iskusstva [Science and innovations as an intellectual resource of the university in the professional training of personnel of culture and art]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 49, pp. 214-220, doi: 10.31773/2078-1768-2019-49-214-221. (In Russ.).
15. Nechaev S.I. Mobil'noe prilozhenie dlya soprovozhdeniya uchebnogo protsessa v vuze [Mobile application to support the educational process at the university]. *Novye informatsionnye tekhnologii v obrazovanii: sbornik nauchnykh trudov 19-y mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Moskva, 29–30 yanvarya 2019 goda [New information technologies in education: Collection of scientific papers of the 19th international scientific and practical conference, Moscow, January 29–30, 2019]*. Ed by D.V. Chistova. Moscow, 1S-Pablishing Publ., 2019, pp. 206-207. (In Russ.).

УДК 378+372.878
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-199-207

ЦИФРОВОЙ КОМПОНЕНТ КОМПЕТЕНТНОСТНОЙ МОДЕЛИ БАКАЛАВРА ПРОФИЛЯ «УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ»

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

Явгильдина Зилия Мухтаровна, доктор педагогических наук, профессор, проректор по научной работе, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: zilia.javgi@gmail.com

Данная работа посвящена актуальной теме обновления образовательных программ подготовки бакалавров в эпоху цифровой трансформации. В статье представлен новый набор цифровых компетенций, необходимый будущему учителю музыки в условиях цифровой трансформации общего образования. Предлагается пополнить компетентностную модель бакалавра профиля «Учитель музыки» сквозными цифровыми технологиями: искусственный интеллект; дополненная, виртуальная, расширенная и смешанная реальность; большие данные. В работе проведен анализ документов на наличие требований к освоению цифровых компетенций будущими учителями музыки – ФГОС 3++ по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование», новый профессиональный стандарт «Педагог (педагогическая деятельность в сфере начального общего, основного общего, среднего общего образования) (учитель)»; Стандарт WorldSkills (компетенция R57 «Преподавание музыки в школе»); стратегия цифровой трансформации общего образования, предлагаемые министерством образования и науки компетенции будущего (FutureSkills). Компетентностная модель выпускника профиля «Учитель музыки, педагог вокала, хормейстер» создана на материале Основной профессиональной образовательной программы (ОПОП) 2021 года, обновленной и защищенной как проект в процессе обучения в университете г. Иннополис в рамках программы повышения квалификации «Внедрение цифровых технологий в образовательные программы». Предлагается обновить весь комплекс цифровых компетенций обучающихся по данному профилю: нами разработаны индикаторы достижения для универсальных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций. Учитывая большую общественную значимость цифровой трансформации как национальной цели развития России до 2030 года, данная обновленная компетентностная модель выпускника может быть полезной для многих вузов, готовящих бакалавров в области музыкального образования.

Ключевые слова: музыкальное образование, цифровая трансформация, цифровые технологии, компетенции будущего.

DIGITAL COMPONENT OF COMPETENCE MODEL OF BACHELOR *MUSIC TEACHER*

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

Yavgildina Ziliya Mukhtarovna, Professor, Dr of Pedagogical Sciences, Vice-rector for Research, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: zilia.javgi@gmail.com

This work is devoted to the topic of updating the undergraduate programs in the era of digital transformation. The article presents a new set of digital competencies necessary for a future music teacher in the context of the digital transformation of general education. It is proposed to supplement the competence model

of the Bachelor of the Music Teacher profile with end-to-end digital technologies: artificial intelligence; augmented, virtual, augmented and mixed reality; big data. The paper analyzes documents for the presence of requirements for the development of digital competencies by future music teachers – FSES 3++ (Federal state educational standards)in direction 44.03.01 *Pedagogical Education*, the new professional standard *Teacher (pedagogical activity in the field of primary general, basic general, secondary general education) (teacher)*; WorldSkills standard (competence R57 Teaching music in school); strategy of digital transformation of general education, competencies of the future (FutureSkills), proposed by the Ministry of Education and Science. The competence model of a graduate of the profile *Music Teacher, Vocal Teacher, Choirmaster* is presented on the basis of the Main Professional Education Program 2021, updated and defended as a project in the learning process at the University of Innopolis as part of the advanced training program *Introduction of Digital Technologies into Educational Programs*. In order to update the entire complex of digital competencies of students of this profile, we have developed indicators for achieving the universal, general professional and professional competencies. Considering the great social significance of digital transformation as a national goal of Russia's development until 2030, this updated graduate competence model can be useful for many universities preparing bachelors in the field of music education.

Keywords: music education, digital transformation, digital technologies, future skills.

Цифровая трансформация как национальная цель развития Российской Федерации до 2030 года затрагивает сегодня практически все сферы жизни [12]. Федеральные министерства и крупные предприятия создали проекты стратегий цифровой трансформации и уже работают над изменениями процессов. Основным условием успешности стратегических изменений сегодня становится наличие хорошо подготовленных кадров, способных к непрерывному обучению и работе в условиях стремительно обновляющихся технологий. Поэтому цифровые профессиональные компетенции сотрудников многих отраслей сегодня выходят на первый план. В рамках национальной цели «Цифровая трансформация» предполагается достижение «цифровой зрелости» сферы образования, что для будущих школьных учителей означает умение работать в цифровой образовательной среде, а для вузов – интеграцию в цифровую инфраструктуру Минобрнауки [8]. Ключевые показатели оценки цифровой зрелости вуза непосредственно затрагивают вопросы повышения уровня цифровых компетенций преподавателей и студентов [10].

Профессия школьного учителя музыки сегодня также нуждается в обновленной компетентностной модели, с учетом цифровой трансформации общего образования (ЦТ ОО). Многие вузы создали компетентностные карты и/или модели выпускника по разным профилям подготовки. В этих комплексных документах важное место начинают занимать цифровые компетенции, как общегражданские, так и узкопрофессиональные. Определенные корректировки в процесс подготовки студентов вносит и требование об импортозамещении программного обеспечения и приложений. И это может стать темой отдельного исследования, так как традиционно музыкальные компьютерные программы и приложения – зарубежные и дорогостоящие. Задание отечественным программистам и разработчикам на создание аналогов нотных редакторов и виртуальных студий может растянуться на долгие годы или вообще не осуществимо.

В данной работе мы рассмотрим, какие новые цифровые компетенции уже внесены в Основную профессиональную образовательную программу (ОПОП) подготовки бакалавра «Учитель музыки, педагог вокала, хормейстер» (сокращенно – «Учитель музыки») на примере Казанского государственного института культуры (КазГИК). Так как именно ОПОП является базовым документом для формирования компетентностной модели выпускника, то в первую очередь была обновлена ОПОП (2021). Основная цель этой работы – выявление комплекса цифровых компетенций будущего, необходимого учителям музыки в период цифровой трансформации. Предварительно требуется проанализировать, какие ***компетенции*** уже есть и что необходимо в них изменить. К уже имеющимся наборам компетенций по ФГОСу 3++, профессиональному стандарту «Педагог

(педагогическая деятельность в сфере начального общего, основного общего, среднего общего образования) (учитель)» (далее – профстандарт) [9], по Стандарту WorldSkills (компетенция R57 «Преподавание музыки в школе») предлагается добавить *компетенции будущего* FutureSkills [2]. Компетенции FutureSkills сегодня разрабатываются для разных вузовских специальностей, они связаны со стандартами WorldSkills [14] и со сквозными цифровыми технологиями. Future Skills – «это не только специальные знания, навыки и владение современными технологиями, это еще и надпрофессиональные умения» [3].

Кроме этого отечественные и зарубежные исследователи предлагают ряд компетенций, необходимых всем современным выпускникам вузов и отдельно по специальности «Учитель музыки». Казахстанский педагог и ученый А. А. Ермекбаев разработал авторскую модель профессиональной подготовки учителя музыки на основе интегративного подхода, которая сочетает развитие научно-исследовательских, исполнительских, композиторских, просветительских, педагогических способностей, навыков и умений [5, с. 12]. Н. И. Гендина определяет «информационную культуру личности» [3, с. 15] как особую часть культуры человека, предполагающую не только успешное ведение профессиональной деятельности, но и сформированный навык «фильтрации» ложной информации [3, с. 19]. А. А. Якуб, рассматривая специфику профессиональной деятельности учителя музыки в современном обществе, приходит к выводу, что это должен быть «музыкант-универсал», и с сожалением отмечает, что «большинство учителей имеют слабое представление о педагогических возможностях электронных музыкальных инструментов, цифровых приложений и музыкально-компьютерных технологий» [13, с. 64].

Зарубежные авторы предлагают анализ проблемы подготовки учителей музыки в условиях образовательных изменений и пишут о важности формирования ***рефлексивной компетентности*** у будущего учителя музыки. Авторы работы понимают «рефлексивную компетентность как профессиональное качество личности, которое позволяет эффективно и адекватно осуществлять рефлексивные процессы, реализацию рефлексивных способностей, вклад в развитие и саморазвитие, а также продвижение творческого подхода в профессиональной деятельности» [16, с. 208]. Средствами формирования ***рефлексивной компетенции*** у будущих учителей музыки являются визуализация, тестирование, электронные учебники, видео, мультимедиа, приоритет отдается рефлексивному практикуму [16, с. 205].

Группа исследователей ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (Е. П. Александров, А. М. Хрулева и Юань Кай) изучила проблему «педагогической устойчивости и способности противостоять негативным внешним факторам», помогающим достичь успеха в преподавании». В этой работе нас привлекла модель «профессиональной Я-концепции будущего учителя музыки», состоящая из трех блоков: *музыкальность*, которая определяется когнитивными, эмоциональными и конативными элементами; *педагогическое отношение*, обусловленное этикой профессии, педагогическими и психологическими знаниями; *технологический комплекс*, включающий навыки взаимодействия, диагностики, планирования и проектирования [19, с. 944]. Мы также согласны с авторами других исследований, что в процесс подготовки будущего учителя музыки должна быть сформирована культура непрерывного самообразования [4], которая может стать основой для будущего профессионального развития.

Одна из важных компетенций, которую необходимо формировать у будущих учителей музыки, – это *межкультурная компетенция*. Во всем мире все больше осознают проблемы, связанные с культурным разнообразием, обусловленным этническими, языковыми, религиозными, социально-экономическими и образовательными различиями учащихся школ. Было проведено исследование для учителей музыки в Израиле и Финляндии [17]. Большинство коллег в рамках опроса считали, что им не хватает всесторонних знаний о различных музыкальных культурах, которые представляли их ученики [17, с. 68–69].

Кроме профессиональных компетенций сегодня к выпускникам вузов на рынке труда предъявляются и некоторые общие требования, которые исследователи представили в 4 группах – *общепрофессиональные, коммуникационные, поведенческие и аналитические* [1, с. 62]. Современные работодатели также оценивают новых сотруд-

ников по компетенциям hard и soft skills и рекомендуют вузам заранее включать их в учебные программы [18].

В области цифровых компетенций особое место будет занимать искусственный интеллект, заявленный в ЦТ ОО как одна из приоритетных технологий в школьных сервисах. В ОПОП 2022 года по профилю «Учитель музыки» (КазГИК) уже введена дисциплина «Искусственный интеллект и большие данные». Уже несколько лет мы активно внедряем эту цифровую технологию в учебную дисциплину «Сбор и расшифровка музыкального фольклора» для автоматической нотации музыкальных текстов народных песен со студентами направления «Народная художественная культура». Результаты данной работы представлены в различных научных исследованиях, наиболее полно в статье в музыковедческом журнале «Rast Müzikoloji Dergisi» в 2022 году [15].

В качестве методологической основы были использованы материалы разработки Пермского национального исследовательского политехнического университета. Авторы этой работы отмечают комплексный характер проектирования прогнозной модели выпускника, учитывающей не только ФГОС, но и запросы работодателей, а также кафедр вуза, ведущих подготовку данного профиля [6]. Для обновления *компетентностной модели выпускника* направления 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Учитель музыки», в эпоху цифровой трансормации мы использовали более широкий спектр документов. За основу модели будет взята ОПОП 2021 года бакалавра профиля «Учитель музыки, педагог вокала, хормейстер» КазГИК, адаптированная под цифровые компетенции во время обучения в университете города Иннополиса на программе повышения квалификации «Внедрение цифровых технологий в образовательные программы».

Был проведен сравнительный анализ разных источников, который показал, что для создания *компетентностной модели выпускника* сегодня необходимо учитывать не только ФГОС, профстандарты, но и большое количество других нормативных документов. Мы актуализировали ОПОП направления 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Учитель музыки» (2021), на предмет включения цифровых компетенций из основных образовательных стандартов, профстандартов, документов по цифровой трансформации общего образования, стандартов WorldSkills (для СПО), требований работодателей и перспективных FutureSkills. Стандарт WorldSkills, хотя и предназначен для СПО, является актуальным и для подготовки бакалавров, так как многие абитуриенты, поступающие после музыкальной школы, не проходили обучение в колледжах. Включение компетенций WorldSkills в ОПОП подготовки бакалавров несомненно обогатит учебные программы будущих учителей музыки.

ФГОС 3++ предусматривает следующие компетенции для развития цифровых навыков: «способен участвовать в разработке основных и дополнительных образовательных программ, разрабатывать отдельные их компоненты (в том числе с использованием информационно-коммуникационных технологий) (ОПК-2)»; «способен понимать принципы работы современных информационных технологий и использовать их для решения задач профессиональной деятельности (ОПК-9)». В нашей вузовской ОПОП мы расширили цифровыми компетенциями индикаторы достижения УК-6 («способен управлять своим временем, выстраивать и реализовывать траекторию саморазвития на основе принципов образования в течение всей жизни») и ПК-5 («способен разрабатывать и реализовывать культурно-просветительские программы в соответствии с потребностями различных социальных групп») с учетом развития цифровых технологий. Для освоения цифровых компетенций в ОПОП 2022 года включены следующие дисциплины: «Информационные технологии и защита информации», «Музыкальная информатика» (была до 2022 года), «Цифровые технологии в культуре и образовании», «Искусственный интеллект и большие данные».

Профессиональные компетенции по стандарту WorldSkills (R57), расписанные в разделе № 4 «Цифровизация музыкально-педагогической деятельности», практически соответствуют содержанию дисциплины «Музыкальная информатика» в нашем вузе: это такие темы, как «современные специальные (музыкальные) компьютерные программы-аудиоредакторы, основы преобразования звука в цифровой формат; основные характеристики протокола MIDI; основные форматы записи и воспроизведения музыки; основы работы со звуковыми файлами и MIDI-файлами; основы работы со звуковым оборудованием,

MIDI-клавиатурой и др.» [11]. Итоговое задание включает аранжировку песни, создание видеоклипа, что также соответствует планируемым ОПОП навыкам наших студентов.

Профстандарт, вступивший в силу с 1 сентября 2022 года, содержит определенный набор цифровых компетенций, необходимых будущим школьным учителям:

– владение ресурсами электронной образовательной среды;

– владение общепользовательской цифровой грамотностью;

– владение общепедагогической ИКТ-компетентностью;

– владение средствами цифровой коммуникации и знание норм информационной безопасности;

– умение использовать цифровое учебное оборудование.

Стратегия цифровой трансформации общего образования включает в себя шесть разработок: сервис «Библиотека цифрового образовательного контента», сервисы для школьников «Цифровой помощник ученика», «Цифровое портфолио ученика»; система управления в образовательной организации; сервисы «Цифровой помощник родителя» и «Цифровой помощник учителя». Сквозные цифровые технологии, которые планируется развивать в рамках проекта, – это виртуальная реальность (в форме виртуальных учебных лабораторий) и искусственный интеллект (сервисы проверки домашних заданий и др.). Эти компетенции будут осваиваться в результате изучения дисциплин «Информационные технологии и защита информации», «Цифровые технологии в культуре и образовании», «Искусственный интеллект и большие данные» [7].

Компетенции FutureSkills пока четко не определены в музыкальном образовании, и мы прогнозируем их с учетом стратегий цифровой трансформации высшего образования, сферы культуры и искусства. Мы считаем перспективными цифровые технологии, которые будут применяться не только в образовательном процессе, но и во внеурочной, просветительской работе учителя музыки в школе, а также в дополнительном музыкальном образовании:

– искусственный интеллект (AI);

– большие данные (BigData);

– Интернет вещей (IoT);

– дополненная (AR), виртуальная (VR), смешанная (MR) и расширенная реальность (XR);

– голографические и мультимедийные технологии.

Уже сегодня активно развиваются мировые и отечественные проекты с вышеназванными цифровыми технологиями, которые можно использовать в работе учителя музыки в качестве дополнительного материала на занятиях. Задача вузовской программы обучения – внедрение этих цифровых технологий в образовательный процесс, знакомство с возможностями мобильных приложений и специальных программ. В ОПОП «Учитель музыки» 2021 года (КазГИК) предусмотрены следующие цифровые компетенции, разработанные нами на основе ФГОС 3++:

1) создает и достраивает индивидуальную траекторию саморазвития при получении основного и дополнительного образования, в том числе на образовательной цифровой платформе «УНТИ 2035» в рамках национального проекта «Кадры для цифровой экономики» (УК-6);

2) демонстрирует умение разрабатывать планируемые результаты обучения и системы их оценивания, в том числе с использованием ИКТ (ОПК-2);

3) планирует и организует деятельность основных участников образовательных отношений в рамках реализации образовательных программ, в том числе с применением дистанционных и цифровых технологий («Яндекс. Телемост», «Сферум» и др. отечественные сервисы) (ОПК-7);

4) владеет навыками решения стандартных задач музыканта с применением информационных технологий на основе освоенных компьютерных программ (ОПК-9);

5) умеет использовать возможности компьютерных музыкальных программ и обучающих мобильных приложений для решения задач профессиональной деятельности (ОПК-9);

6) владеет навыками реализации культурно-просветительских программ в соответствии с потребностями различных социальных групп, в том числе с использованием цифровых мультимедийных технологий, а также AR/VR-технологий (ПК-5).

На основе проведенного анализа потребностей работодателей в условиях цифровой трансформации до 2030 года в ОПОП 2021 года профи-

ля «Учитель музыки, педагог вокала, хормейстер» были включены многие новые цифровые компетенции. Предлагаемая ниже итоговая таблица может дополнить *компетентностную модель выпускника* профиля «Учитель музыки» цифровыми компетенциями (см. табл. 1). В таблице обозначены знаками «+», «-» и словом «частично» наличие компетенций в перечисленных документах.

Таблица 1

Цифровые компетенции бакалавра профиля «Учитель музыки»

Компетенции/документы	ФГОС 3++	Проф. стандарт	WorldSkills (R57)	ОПОП	ЦТ ОО	FutureSkills
1. Универсальные (УК-6 в нашей ОПОП)	-	-	-	+	-	+
2. Общепрофессиональные (ОПК-2, ОПК-7, ОПК-9)	+	+	ОПК-9	+	+	+
3. Профессиональные	-	-	частично	+	частично	+
4. Цифровая технология AI	-	-	-	+	+	+
5. Цифровые технологии AR, VR, MR, XR	-	-	-	частично	частично	+
6. Цифровая технология BigData	-	-	-	частично	частично	+
7. Мультимедийные технологии	-	+	+	+	+	+

Результаты анализа показывают, что многие цифровые технологии, заявленные в перспективных государственных документах, пока не представлены в ФГОС 3++, обозначены устаревшим термином «информационные технологии», не отражающим перспективы цифровой трансформации. Однако эти цифровые технологии практически все будут востребованы в рамках FutureSkills, необходимых будущим учителям музыки для создания инновационных междисциплинарных образовательных проектов и электронных образовательных ресурсов.

Приходим к выводу, что *компетентностная модель выпускника профиля* «Учитель музыки» с учетом вышеизложенных факторов необходимой цифровой трансформации общего образования должна быть дополнена многими сквозными цифровыми технологиями, что позволит в опережающем формате готовить бакалавров к работе в новых условиях быстро меняющихся сервисов, инструментов и образовательных технологий. *Компетентностная модель* выпускника КазГИК (профиль «Учитель музыки») с учетом цифровой трансформации рисуется нам следующим образом:

– гражданин, имеющий сформировавшуюся «информационную культуру личности»;

– человек, обладающий рефлексивной, межкультурной компетенцией и определенной педагогической устойчивостью в современных условиях бурно меняющегося мира;

– профессионал, выстраивающий индивидуальную траекторию саморазвития на образовательной цифровой платформе «УНТИ 2035» в рамках национального проекта «Кадры для цифровой экономики»;

– современный учитель, владеющий общегражданскими, коммуникационными, поведенческими, аналитическими, общепрофессиональными, профессиональными и цифровыми компетенциями;

– продвинутый пользователь цифровых технологий FutureSkills для инновационной работы в области цифровых и мультимедийных проектов на стыке разных видов искусств для основного и дополнительного образования.

Таким образом, компетентностная модель выпускника профиля «Учитель музыки» должна быть постоянно обновляющейся и соответствующей условиям современного мира, новым технологиям и реальным запросам работодателей, учеников и их родителей.

Литература

1. Беленов О. Н., Шилова И. В. Какие компетенции выпускников вузов востребованы на региональном рынке труда // Вестник ВГУ. Серия: Экономика и управление. – 2017. – № 1. – С. 57–63.
2. В программы российских вузов включают стандарты WorldSkills [Электронный ресурс]. – URL: https://minobrnauki.gov.ru/press-center/news/?ELEMENT_ID=46766&sphrase_id=290774 (дата обращения: 21.05.2022).
3. Гендина Н. И. Информационная культура личности в системе образования информационного общества: реализация научного наследия С. А. Сбитнева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 13–19.
4. Дыганова Е. А., Явгильдина З. М. Компетентностный подход в формировании культуры самообразования будущего педагога-музыканта на основе метода конкурсной подготовки // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 3. – С. 124–130.
5. Ермекбаев А. А. Профессиональная подготовка учителя музыки Казахстана на основе интегративного подхода: автореф. дис. ... канд. пед. – Саратов, 2021. – 22 с.
6. Лобов Н. В., Столбова И. Д., Столбов В. Ю., Данилов А. Н. Компетентностная модель выпускника: опыт проектирования // Высшее образование сегодня. – 2013. – № 6. – С. 25–33.
7. Паспорт стратегии Цифровая трансформация образования [Электронный ресурс]. – URL: https://docs.edu.gov.ru/document/267a55edc9394c4fd7db31026f68f2dd (дата обращения: 21.05.2022).
8. Приказы Минцифры России № 600 от 18.11.2020 «Об утверждении методик расчета целевых показателей национальной цели развития Российской Федерации «Цифровая трансформация» [Электронный ресурс]. – URL: https://d-russia.ru/wp-content/uploads/2020/12/prikaz_mc_18_11_2020_600.pdf (дата обращения: 21.05.2022).
9. Проект Приказа Министерства труда и социальной защиты РФ «Об утверждении профессионального стандарта “Педагог (педагогическая деятельность в сфере начального общего, основного общего, среднего общего образования) (учитель)”» (подготовлен Минтрудом России 31.01.2022) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/56809182 (дата обращения: 21.05.2022).
10. Саввинов В. М., Иванов П. П., Стрекаловский В. Н. Методы и принципы оценки цифровой зрелости образовательных организаций // Вестник Северо-восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. Серия: Педагогика. Психология. Философия. – 2021. – № 2(22). – С. 28–40.
11. Техническое описание компетенции R57 Преподавание музыки в школе. – Союз «Ворлдскиллс Россия», 2017. – 42 с.
12. Указ Президента РФ «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kremlin.ru/events/president/news/63728 (дата обращения: 21.05.2022).
13. Якуб А.А. Специфика профессиональной деятельности учителя музыки в современном обществе [Электронный ресурс] // Международный журнал экспериментального образования. – 2019. – № 6. – С. 62–66. – URL: https://expeducation.ru/ru/article/view?id=11925 (дата обращения: 21.05.2022).
14. WorldSkills в России [Электронный ресурс]. – URL: https://worldskills.ru/o-nas/dvizhenie-worldskills (дата обращения: 21.05.2022).
15. Borodovskaya L. Z., Yavgildina Z. M., Dyganova E. A. et al. Automatic musical transcription of the Tatar folk song: comparative analysis of AI-powered programs [Электронный ресурс] // Rast Musicology Journal. – 2022. – Vol. 10, № 1. – P. 147–161. – URL: https://doi.org/10.12975/rastmd.20221018 (дата обращения: 21.05.2022).
16. Davila L. S. C., Shetelia N. Reflexive Competence in the Structure of Future Music Teachers’ Training: the Modern Vector of Research [Электронный ресурс] // Trends and prospects of the education system and educators’professional training development. – Lumen, 2020. – С. 205–217. – URL: https://doi.org/10.18662/978-1-910129-28-9.ch013 (дата обращения: 21.05.2022).
17. Miettinen L. et al. Initiating mobilizing networks: Mapping intercultural competences in two music teacher programmes in Israel and Finland [Электронный ресурс] // Research Studies in Music Education. – 2018. – Т. 40, №. 1. – С. 67–88. – URL: https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1321103X18757713 (дата обращения: 21.05.2022).
18. Pang E. et al. Competencies for fresh graduates’ success at work: Perspectives of employers [Электронный ресурс] // Industry and Higher Education. – 2019. – Т. 33, – №. 1. – С. 55-65. – URL: https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0950422218792333 (дата обращения: 21.05.2022).
19. Pavlovich A. E., Mikhailovna K. A., Kai Y. Pedagogical stability of future music teachers and technology of its formation during educational process [Электронный ресурс] // PalArch’s Journal of Archaeology of Egypt/Egyptology. – 2020. – Т. 17, №. 6. – С. 935–946. – URL: https://www.archives.palarch.nl/index.php/jae/article/view/802 (дата обращения: 21.05.2022).

References

1. Belenov O.N., Shilova I.V. Kakie kompetentsii vypusknikov vuzov vostrebovany na regional'nom rynke truda [What competencies of university graduates are in demand in the regional labor market]. *Vestnik VGU. Seriya: Ekonomika i upravlenie [Bulletin of VSU. Series: Economics and Management]*, 2017, no. 1, pp. 57-63. (In Russ.).
2. *V programmy rossiyskikh vuzov vklyuchayut standarty WorldSkills [WorldSkills standards are included in the programs of Russian universities]*. (In Russ.). Available at: https://minobrnauki.gov.ru/press-center/news/?ELEMENT_ID=46766&sphrase_id=290774 (accessed 21.05.2022).
3. Gendina N.I. Informatsionnaya kul'tura lichnosti v sisteme obrazovaniya informatsionnogo obshchestva: realizatsiya nauchnogo naslediya S.A. Sbitneva [Information culture of the individual in the education system of the information society: the implementation of the scientific heritage of S.A. Sbitnev]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 42, pp. 13-19. (In Russ.).
4. Dyganova E.A., Yavgildina Z.M. Kompetentnostnyy podkhod v formirovanii kul'tury samoobrazovaniya budushchego pedagoga-muzykanta na osnove metoda konkursnoy podgotovki [Competence-based approach in the formation of a culture of self-education of a future teacher-musician based on the method of competitive training]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 3, pp. 124-130. (In Russ.).
5. Ermekbaev A.A. *Professional'naya podgotovka uchitelya muzyki Kazakhstana na osnove integrativnogo podkhoda: avtoref. dis. … kand. ped. nauk [Professional training of a music teacher in Kazakhstan based on an integrative approach. Author's abstract of diss. PhD in Pedagogy]*. Saratov, 2021. 22 p. (In Russ.).
6. Lobov N.V., Stolbova I.D., Stolbov V.Yu., Danilov A.N. Kompetentnostnaya model' vypusknika: opyt proektirovaniy [Graduate Competency Model: Design Experience]. *Vysshee obrazovanie segodnya [Higher education today]*, 2013, no. 6, pp. 25-33. (In Russ.).
7. *Pasport strategii Tsifrovaya transformatsiya obrazovaniya [Strategy passport Digital transformation of education]*. (In Russ.). Available at: https://docs.edu.gov.ru/document/267a55edc9394c4fd7db31026f68f2dd (accessed 21.05.2022).
8. *Prikazy Mintsifry Rossii № 600 ot 18.11.2020 "Ob utverzhdenii metodik rascheta tselevykh pokazateley natsional'noy tseli razvitiya Rossiyskoy Federatsii "Tsifrovaya transformatsiya" [Orders of the Ministry of Digital Development of Russia No. 600 dated November 18, 2020 "On Approval of Methods for Calculating Target Indicators of the National Development Goal of the Russian Federation "Digital Transformation"]*. (In Russ.). Available at: https://d-russia.ru/wp-content/uploads/2020/12/prikaz_mc_18_11_2020_600_.pdf (accessed 21.05.2022).
9. *Proekt Prikaza Ministerstva truda i sotsial'noy zashchity RF «Ob utverzhdenii professional'nogo standarta "Pedagog (pedagogicheskaya deyatel'nost' v sfere nachal'nogo obshchego, osnovnogo obshchego, srednego obshchego obrazovaniya) (uchitel')"» (podgotovlen Mintrudom Rossii 31.01.2022) [Draft Order of the Ministry of Labor and Social Protection of the Russian Federation «On approval of the professional standard "Teacher (pedagogical activity in the field of primary general, basic general, secondary general education) (teacher)"» (prepared by the Ministry of Labor of Russia on January 31, 2022)]*. (In Russ.). Available at: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/56809182 (accessed 21.05.2022).
10. Savvinov V.M., Ivanov P.P., Strekalovskiy V.N. Metody i printsipy otsenki tsifrovoy zrelosti obrazovatel'nykh organizatsiy [Methods and principles for assessing the digital maturity of educational organizations]. *Vestnik Severo-vostochnogo federal'nogo universiteta im. M.K. Ammosova. Seriya: Pedagogika. Psikhologiya. Filosofiya [Bulletin of the North-Eastern Federal University. M.K. Ammosov. Series: Pedagogy. Psychology. Philosophy]*, 2021, no. 2(22), pp. 28-40. (In Russ.).
11. *Tekhnicheskoe opisanie kompetentsii R57 Prepodavanie muzyki v shkole [Technical Description of Competence R57 Music Teaching in Schools]*. Union "WorldSkills Russia" Publ., 2017. 42 p. (In Russ.).
12. *Ukaz Prezidenta RF «O natsional'nykh tselyakh razvitiya Rossiyskoy Federatsii na period do 2030 goda» [Decree of the President of the Russian Federation «On the national development goals of the Russian Federation for the period up to 2030»]*. (In Russ.). Available at: http://www.kremlin.ru/events/president/news/63728 (accessed 21.05.2022).
13. Yakub A.A. Spetsifika professional'noy deyatel'nosti uchitelya muzyki v sovremennom obshchestve [The specifics of the professional activity of a music teacher in modern society]. *Mezhdunarodnyy zhurnal eksperimental'nogo obrazovaniya [International Journal of Experiential Education]*, 2019, no. 6, pp. 62-66. (In Russ.). Available at: https://expeducation.ru/ru/article/view?id=11925 (accessed 21.05.2022).
14. *WorldSkills v Rossii [WorldSkills in Russia]*. (In Russ.). Available at: https://worldskills.ru/o-nas/dvizhenie-worldskills (accessed 21.05.2022).

15. Borodovskaya L.Z., Yavgildina Z.M., Dyganova E.A. [et al.] Automatic musical transcription of the Tatar folk song: comparative analysis of AI-powered programs. *Rast Musicology Journal*, 2022, vol. 10, no. 1, pp. 147-161. (In Engl.). Available at: https://doi.org/10.12975/rastmd.20221018 (accessed 21.05.2022).
16. Davila L.S.C., Shetelia N. Reflexive Competence in the Structure of Future Music Teachers' Training: the Modern Vector of Research. *Trends and prospects of the education system and educators'professional training development.* Lumen, 2020, pp. 205-217. (In Engl.). Available at: https://doi.org/10.18662/978-1-910129-28-9.ch013 (accessed 21.05.2022).
17. Miettinen L. et al. Initiating mobilizing networks: Mapping intercultural competences in two music teacher programmes in Israel and Finland. *Research Studies in Music Education*, 2018, vol. 40, no. 1, pp. 67-88. (In Engl.). Available at: https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1321103X18757713 (accessed 21.05.2022).
18. Pang E. et al. Competencies for fresh graduates' success at work: Perspectives of employers. *Industry and Higher Education*, 2019, vol. 33, no. 1, pp. 55-65. (In Engl.). Available at: https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0950422218792333 (accessed 21.05.2022).
19. Pavlovich A.E., Mikhailovna K.A., Kai Y. Pedagogical stability of future music teachers and technology of its formation during educational process. *PalArch's Journal of Archaeology of Egypt/Egyptology*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 935-946. (In Engl.). Available at: https://www.archives.palarch.nl/index.php/jae/article/view/802 (accessed 21.05.2022).

УДК 379.8.093
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-207-216

СЕТЕВОЕ ПРОСТРАНСТВО ДОСУГА И ПРОБЛЕМА САМОИДЕНТИФИКАЦИИ МОЛОДЕЖИ

Матвеева Елена Владимировна, кандидат социологических наук, доцент, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ). E-mail: moniket@yandex.ru

Досуг в структуре свободного времени благодаря развитию науки и технологий становится тем временем, которое современное общество стремится использовать не только на восполнение сил после работы, но в значительной степени на творчество и самосовершенствование. Несомненной ценностью современного человека является сфера его свободного от обязательств времени. Досуговая деятельность по сравнению с другими видами человеческой деятельности предоставляет населению больше возможностей для проявления социальной активности. Общими тенденциями в области организации свободного времени населения мира является стремление совершенствовать свой досуг.

Сфера досуга, слабо регулируемая взрослыми в силу занятости другими социально значимыми видами деятельности, дает молодежи возможность свободного выражения своих потребностей. Досуг воспринимается ими не только как основная сфера жизни, но и как время и виды деятельности, на которые взрослые не могут посягать. Молодежная субкультура в первую очередь проявляется в досуговых увлечениях и интересах, в досуге проявляется поведенческая автономия молодежи.

На основе данных эмпирических исследований автора в статье показаны тенденции, которые были характерны для сферы молодежного досуга ранее (2010–2018), и определены современные досуговые практики как способы личностной идентификации новых поколений посредством досугового творчества в социальных сетях. Социальные сети пользуются популярностью у молодежи, в социальных сетях формируется новое досуговое пространство.

Автор приходит к выводу, что общество вступило в эпоху так называемой «креативной экономики», где досуг является важнейшей сферой экономических и идеологических действий ведущих социальных институтов, формирующих основы будущего общества, и, одновременно, инструментом повышения качества жизни населения планеты.

Ключевые слова: молодежь, свободное время, креативная экономика, социальные сети, виртуальный досуг.

LEISURE NETWORK SPACE AND THE PROBLEM OF YOUTH SELF-IDENTIFICATION

Matveeva Elena Vladimirovna, PhD in Sociology, Associate Professor, East Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: moniket@yandex.ru

Leisure in the structure of free time, thanks to the development of science and technology, is becoming the time that modern society seeks to use not for replenishing the workforce, but for creativity and self-improvement. The undoubted value of modern man is the sphere of his free time. General trends in the organization of free time of the world's population is the desire to improve their leisure. Leisure activities, in comparison with other types of human activity, provide the population with more opportunities for social activity.

The sphere of leisure, which is poorly regulated by adults due to being engaged in other socially significant activities, gives young people the opportunity to freely express their needs. Perceived by them, leisure is not only the main sphere of life, but also time and activities that adults cannot encroach on. The youth subculture is primarily manifested in leisure hobbies and interests; in leisure, the behavioral autonomy of young people is manifested.

Based on the empirical research data of the author, the article shows the main trends that were inherent in youth in the field of leisure earlier (2010-2018) and defines modern leisure practices as ways of personal identification of new generations through leisure creativity in social networks. Social networks are popular among young people; a new leisure space is being formed in social networks.

The author concludes that society has entered the era of the so-called "creative economy," where leisure is the most important sphere of economic and ideological actions of the leading social institutions that form the foundations of the future society and a tool to improve the quality of life of the planet's population.

Keywords: Youth, free time, creative economy, social networks, virtual leisure.

О феноменологии досуга

Время, как известно, имеет свои четко выражаемые количественные и качественные характеристики. Время рабочее, которое человек расходует на извлечение определенной личной выгоды и социальной пользы, призвано обеспечить его всем необходимым, а время свободное от трудовых обязанностей ориентировано на отдых. Таким образом, время для труда и время для отдыха – тесно связанные между собой ипостаси. Время свободное не может быть таковым, если нет времени, расходуемого на труд; время свободное от основных обязанностей только в том случае свободно, если есть время, которое человек расходует на необходимые виды деятельности для него и социума. Материалистическое понимание исторических закономерностей, исходя из чувственного опыта человечества, трактует нам именно такой алгоритм линейного восприятия времени, которым человек обладает с момента своего рождения.

В феноменологии экзистенциальное понимание времени имеет свои отличия от его понимания и объяснения материалистами. Последователи феноменологического направления в социологии [2] утверждают, что лишь то экзистенциально, что воспринимается субъектом как важное и сущее, несмотря на то, что где-то и кто-то считает «сущее-для-меня» не таким же «сущим-для-всех». Тогда лишь то важно в «сущем-для-меня», что отражает мою феноменологическую связь и причастность фактам и событиям, и лишь в этом случае историческое событие «для-всех», пропущенное через сознание меня сегодняшнего, станет «сущим-для-меня» и обретет свое феноменологическое значение. Отсюда, на наш взгляд, можно провести прямую связь к пониманию досуга, осознаваемого как «сейчас-для-меня-сущего», и возникающая его ценность усиливает свое онтологическое значение «здесь-и-сейчас-для-меня-сущего-времени».

В сказке А. Экзюпери [12] «Маленький принц» очень точно отражается явление «сущего-для-меня». Взять хотя бы один из первых образов Экзюпери «слон-в-змее». Все взрослые думали, что автор нарисовал шляпу, но только автор видел

в этом рисунке нечто «сущее-для-него», а именно, что произошло событие – удав проглотил слона. Событие, которое стало «сущим» для автора, не является таковым для других людей, которых автор называет «странные взрослые». Образ «барашек в ящике» стал понятен уже не одному автору, а еще и его новому другу – Маленькому принцу.

Эта художественная история утверждает нас в том, что впечатления, которые могут стать существенными для одних, для других таковыми не будут.

Анализ досуговых теорий в социологии

Первое, с чем сталкивается социолог сегодня, изучая сферу досуга, – это вопрос о значении досуга для общества и том влиянии, которое досуг может оказывать на все другие сферы жизнедеятельности человека.

В эпоху античных сражений общество обогащалось за счет захватнических войн, а затем предавалось праздникам и удовольствиям, забывая о войне и всем, что ей сопутствует.

В эпоху тотальной власти церкви число праздников значительно сократилось. Церковь не считала праздность богоугодным делом.

В индустриальную эпоху стало превалировать светское знание, и праздник получает совершенно иной социальный статус: в повседневном общественном календаре работе и отдыху стало уделяться равное значение.

В постиндустриальном обществе сфера досуга рассматривается как одна из важнейших подсистем социума. Первым, кто заявил об этом в своих научных публикациях, стал французский социолог Ж. Дюмазедье [3].

В концепции «цивилизации досуга» Ж. Дюмазедье провозгласил новую эпоху, где досугу отводится наиважнейшая роль. Началом новой эпохи, по мнению Ж. Дюмазедье, можно считать 70-е годы XX века. Ж. Дюмазедье выделял в досуге совокупность занятий, которые актуальны как для отдельной личности, так и в целом для всего общества в то время, которое свободно от обязательств – трудовых, семейных или общественных.

Исследуя настроения французов относительно работы и досуга, Ж. Дюмазедье на основе полученных мнений делает вывод, что общество будущего устремлено в сферу досуга, где открывается для человека множество возможностей для личного и общественного роста. Как считали современники Ж. Дюмазедье, общество к этому моменту уже достигло такого уровня развития, чтобы можно было оптимально без лишних временных затрат производить все необходимое для жизнедеятельности, при этом высвобождаемое время люди могли бы успешно потратить на удовольствия, отдых и развлечения [17].

Анализируя современный период развития общественных отношений, можно сказать, что в эпоху приоритета информации и технологий «общество праздности» уже явило свой облик, и важно подготовить условия для вхождения людей в новую эру, которую целый ряд современных ученых называет эпохой «креативных технологий» и «креативной экономики» [1].

Сторонники нового взгляда утверждают, что новая экономическая формация называется креативной потому, что ориентируется на новый способ экономических вложений – вложений в человеческий капитал.

Развитие интеллекта, мыслительных способностей, памяти и воображения, формирование тонко чувствующей (интуитивной) натуры – задачи нарождающейся эры. Поэтому только за счет крупных инвестиций в образование, искусство, культуру в будущем можно рассчитывать на то, что человечество сможет взойти на новую ступень развития своей цивилизации, гораздо более высокую, чем все предыдущие.

По мнению современных ученых, исследующих феномен культуры [14], культура есть нечто иное, как информация в ее глобальном виде. Культура призвана играть наиважнейшую роль в эволюционных процессах, современный этап глобальной эволюции характерен процессами освоения все большего как планетарного, так и внеземного пространства. В этом смысле глобальный эволюционизм, по мнению автора, – это перекресток идей, концепций, проблем и гипотез, лежащих в основе самоорганизующейся системы, развивающейся по присущей ей законам. Культура, отмечает ученый, в наиболее общем виде трактуется как внегенетический и внеорганизменный информационный процесс [18].

В работах других исследователей мы находим подтверждение тезиса о влиянии глобальной информационной культуры, которую переживает современное человечество, на все процессы его жизнедеятельности. Причем это влияние на социальные, политические процессы и на формирование и развитие индивидуального жизненного пути личности зачастую может иметь негативный характер [5; 9; 13; 16].

Задача нового тысячелетия – формирование интеллектуального капитала. За счет совершенных технологий, которые человечество создаст в результате инвестирования в интеллект, общество будущего обретет невиданную до этого времени свободу. Высвобождаемое время человечество будет тратить на развитие, саморазвитие, пополнение креативного потенциала. В новом обществе досугу, как ценности, будет придаваться высочайшее значение. Все ближе эра, когда досуг, как сфера приложения человеческого уникума, станет не только «сущим-для-меня», но также «сущим-для-всех».

Молодежь и досуг

Проблема исследования досуга молодежи, как сферы приложения сил по интеллектуальному, эмоциональному и физическому развитию, не нова в социологии и в смежных социологии науках. Наиболее подробно молодежь как многочисленная и активная социальная группа была изучена в советский период В. Т. Лисовским, в том числе была подвергнута тщательному социологическому анализу шкала интересов и предпочтений молодежи в досуге [4].

В текущем столетии проблеме формирования ценностной структуры молодежи и ценностных установок придается серьезное значение. Особый акцент делается на изменении сознания и поведения молодежи, которые происходят под воздействием современных информационных потоков при погружении молодежи в сетевое пространство.

Ученые отметили, что молодежь, которая проводит в глобальной сети по много часов в день, характеризуется формирующейся и усиливающейся интернет-зависимостью, которая «обусловливает поверхностность, бессистемность, фрагментарность когнитивной составляющей личности» [11].

По характеру мировоззрения и способам освоения действительности молодежь стремится в те области жизнедеятельности, где общественный контроль менее всего ощутим и где каждый может найти возможность самореализации согласно собственным представлениям, зачастую невзирая на оценки взрослых, не оглядываясь на принятые в обществе ценности, нормы, мораль. Современные социологи исследуют досуг, закономерно полагая, что в этой, практически мало регламентируемой сфере деятельности заложен огромный потенциал для нормализации социальных отношений будущих цивилизаций.

В ходе социологических опросов, реализованных автором статьи на протяжении длительного периода времени, были выявлены некоторые закономерности в предпочтениях и способах организации свободного времени молодежи, в частности студентов. Ниже представлен ретроспективный анализ основных тенденций молодежного досуга, выявленных в ходе социологических опросов, осуществленных в период 2000–2018 годов.

При изучении свободного времени и досуговых предпочтений студенческой молодежи в начале 2000-х годов было выявлено, что свое свободное время молодые люди тратят на занятия спортом (57,9 %), встречи с друзьями (55,3 %), просмотр TV и видео (44,7 %) и чтение художественной литературы (13,9 %). Как видим, один из значимых акцентов молодежью в эти годы был сделан на занятиях физкультурой и спортом. Как раз в это время в обществе происходит активное развитие экранной и видеокультуры, на телевидении регулярно проходят трансляции фестивалей бодибилдеров, что, возможно, послужило отправной точкой к увлечению молодежи таким видом спорта, как бодибилдинг, и, возможно, эта тенденция есть закономерный результат «Золотой эры бодибилдинга» конца 90-х – начала 2000-х годов.

В социологических опросах жителей города Улан-Удэ в 2003 году [6] методом парной корреляции по таким признакам, как возраст респондентов и культурно-ценностные предпочтения в художественной литературе, музыке и театральном искусстве, было выявлено, что молодежь города практически не интересуется театральными постановками (при том, что в городе работают три академических театра). Молодежь почти не читает классику, немного больше интересуется со-

временными авторами, в основном зарубежными «модными» писателями. Именно в эти годы исследователями и беллетристами было подмечено, что современные писатели перестали обращаться к крупным формам, стало модным публиковать малые жанры, типа «коллажа», которые пользуются у молодежи большим спросом, нежели романы [15].

В музыкальных предпочтениях доля молодых выше там, где речь идет о современных направлениях и стилях – рэп, рок, хип-хоп. Многие молодые люди любят российскую и зарубежную современную эстрадную поп-музыку. В перечне музыкальных предпочтений у молодежи почти нет места классической музыке и совсем немного песен советского периода и романсов.

В исследованиях предпочтений и ценностей студенческой молодежи в 2006 году среди рабочих гипотез исследования было выдвинуто предположение, что сфера общения молодежи есть важный индикатор ее коммуникативных качеств, которые проявляются в первую очередь в досуге. Поэтому ответы на вопрос «Много ли у вас друзей?» стали базой для выявления мотивации общения внутри исследуемой социальной группы. Как оказалось, большое число отвечавших на этот вопрос имеют очень много друзей (46,65 %), но почти такое же число респондентов ответили, что друзей немного, но достаточно именно для них (43,97 %); есть ответы, что друзей немного, и их число не удовлетворяет наших респондентов (5,89 %), они испытывают от этого фактора некоторый дискомфорт; у 1,61 % респондентов друзей нет.

По результатам ответов на этот вопрос можно сделать вывод о присутствии очень высокого уровня потребности в коммуникации у молодежи, что дает возможность предположить такой же высокий уровень овладения досуговым инструментарием, позволяющим в свою очередь зафиксировать высокий уровень активности молодежи в досуге для удовлетворения своих коммуникативных запросов. Выстраивается логическая цепочка: потребность в общении влечет за собой потребность в досуге, как сфере неформальной коммуникации, что, в итоге, закономерно приводит к формированию высокого уровня досуговой компетенции, которая оказывает свое непосредственное влияние на потребностно-мотивационную и ценностную систему ориентаций молодежи. В исследованиях периода 2006–2008 годов мы обратили свое внимание на то, что Интернет предоставляет широкие возможности коммуникации, однако, с одной стороны, посредством интернет-связи обеспечен быстрый доступ и получение необходимой информации, с другой – из-за высокой скорости коммуникаций в пространстве социальных сетей теряется эмоциональная сторона, общение становится слишком быстрым, слишком утилитарным, упрощенным.

Общение – ведущая потребность подростков и юношества. Важным возрастным образованием этого этапа является доминанта круга своих сверстников, разговоры молодых людей группируются вокруг модных и актуальных технических новинок, темы для общения формируются сообразно социальному кругу общения по интересам.

Досуговая деятельность предоставляет возможности проявления своей социальной активности в наивысшей степени, в сравнении с другими видами человеческой активности. Был сделан вывод, что молодежная субкультура, в первую очередь, проявляется в досуговых увлечениях и интересах и в досуге же проявляется поведенческая автономия юношества. Досуг воспринимается не только как основная сфера жизнедеятельности, но и то время и виды занятий, на которые не могут оказать свое прямое воздействие взрослые [10].

Спустя десять лет результаты наших социологических измерений тенденций молодежного досуга свидетельствуют о том, что досуг в системе ценностей молодых становится средством социального достижения.

Вырастая из утилитарных потребностей организма в отдыхе и смене деятельности, досуг становится способом социального позиционирования и результатом достижения определенного статуса. Так, существует четкая градация престижных увлечений, мест отдыха, способов развлечений и др. у отдельных категорий молодежи, что выражается определенной субкультурной символикой – манерой общения, модными аксессуарами, прической, стилем в одежде, тем самым досуг становится одним из важнейших средств дальнейшего социального размежевания и одновременно важнейшим сигнификатором, который

оказывает непосредственное влияние на процессы формирования персонального имиджа и социальный статус индивидов.

По результатам социологических исследований молодежного досуга, реализованных автором в 2010–2018 годах, можно сделать следующие выводы: досуг среди других видов деятельности молодежи продолжает оставаться наиболее привлекательным способом организации времени, где молодежь имеет возможность самореализации, удовлетворения потребности в общении и личной автономии, формирования собственной культуры, отличной от культуры взрослого мира.

Досуг молодежи предстает как часть культуры общества, как инструмент и наиболее привлекательный способ деятельности и как пространство для освоения культурных ценностей новыми поколениями. Досуговая деятельность молодежи может выступать своеобразным способом достижения социального признания в пространстве, наиболее значимом для социального взросления индивида.

TikTok.com как феномен молодежного досуга

Интернет сегодня в максимальной степени оказывает воздействие на сознание и поступки молодежи, формирует оценочные шкалы, расширяет горизонты коммуникации, позволяет презентовать свое «я» так, как это считает правильным та или иная социальная общность, именуемая «подписчиками», которая «фолловит» или «хейтерит» и привносит свою долю «лайков» или «дизлайков» в личную программу популярности интернет-пользователя.

Свой язык, практически не понятный взрослым, свои понятия чести, ценности, свои приоритеты в общении, свои темы коммуникаций – это область молодежной субкультуры, которая развивается активно в виртуальной среде, впоследствии перетекая из виртуальности в реальность.

Современный контекст молодежной субкультуры формируется независимо от взрослого мира и контролю со стороны взрослых не подчиняется. Молодежь сегодня не смотрит телевизионные программы, презрительно называя телевизор «зомбоящик». Молодежь не знает, что на российском телевидении есть канал «Культура», где транслируют образцы высокой духовности посредством четко выверенного демонстрационного контента кино, видео, музыки, литературы, зато большинство взрослых не догадываются, что существуют закрытые сайты, где доступны другие «образцы» молодежной культуры, демонстрирующие насилие, жестокость и иные формы антисоциального поведения, пограничные между «нельзя» и «можно»; «переливаясь» из виртуальности в реальность, они могут превратить в беспросветный ад ради «лайка» и пресловутой популярности все, до чего дотянется виртуальная рука топовых сетевых провайдеров.

По мнению аналитиков, десятка самых популярных доменов в 2021 году выглядела так: TikTok.com; Google.com; Facebook.com; Microsoft.com; Apple.com; Amazon.com; Netflix.com; YouTube.com; Twitter.com; WhatsApp.com[1].

Соцсеть/домен TikTok.com запустили в 2017 году. По результатам, опубликованным в конце 2020 года, TikTok.com находился на седьмом месте. За один только 2021 год TikTok.com обошел своих именитых информационных собратьев и вышел на первые позиции по популярности. В 2021 году приложение TikTok.com было скачано более двух миллиардов раз.

Из 800 миллионов пользователей, что ежемесячно бывают на сервере, 60 % женщин и 40 % мужчин, 80 % из них находятся в возрасте 16–34 года[2].

По мнению аналитиков, сервис TikTok стал популярен, в том числе за счет особого алгоритма рекомендаций, умеющего суммировать основные пользовательские запросы и на основе средних расчетов о наиболее предпочитаемых исполнителях предлагать пользователям информацию, в основном музыкальные видеоролики, отвечающие их запросам.

Кроме того, пользователи сервиса TikTok могут сами создать видеоконтент и не только публиковать его на своей персональной странице, но и монетизировать за счет внимания к нему других пользователей.

---

[1] TikTok обогнал Google и стал самым посещаемым интернет-ресурсом в мире. – URL: https://www.rbc.ru/technology_and_media/23/12/2021/61c412da9a794744f757f683 (дата обращения: 15.01.2022).

[2] Статистика TikTok – 29 показателей [на конец 2021 года]. – URL: https://logotip.online/blog/statistika-tiktok (дата обращения: 16.01.2022).

К сервису TikTok были в свое время предъявлены требования ограничить показ вредоносной информации, способной оказать свое влияние на пользователей. В TikTok ответили, что удаляют вредоносный контент и тестируют способы, как ограничить показ видео на потенциально опасные темы. Однако кто ищет, тот и находит и, как мы понимаем, ограничить поток информации посредством перлюстрации контента очень трудно, а порой невозможно.

Для того чтобы показать интересы и предпочтения молодых людей в досуговом творчестве на сервере TikTok.com, продемонстрируем некоторые темы, принесшие их авторам популярность. Например, в соревнованиях в скорости, ловкости, интересных нестандартных решениях особой популярностью пользуются ролики с юмором. 48,9 миллионов просмотров и 3,5 миллионов лайков собрал короткий видеоролик как два взрослых мужчины соревнуются, кто быстрее съест арбуз. Огромной популярностью у молодежи пользуются видео, на которых авторы рискуют своей жизнью и здоровьем, прыгая с парашютом, взбираясь на руках без страховки на отвесные скалы, и пр. челленджи (англ. challenge переводится как «вызов»), например, демонстрация гибкости и красоты движения у девушек, где авторы роликов повторяют вслед за предыдущим нечто, что превосходит других по своему уровню, и спортивные упражнения авторов роликов имеют большую популярность у пользователей TikTok.com. Особую популярность во время эпидемии коронавируса и вынужденной самоизоляции получило такое направление, как создание пародий на известные кино- и видеоролики, на картины известных художников. Неизменной популярностью пользуются темы, связанные со съемкой своих домашних животных и смешных видеороликов с ними, которые умиляют пользователей TikTok.com и набирают множество просмотров. Многим авторам для творчества достаточно 15–60 секунд, чтобы произвести определенный эффект на публику.

Однако наряду с позитивными темами и идеями видеороликов, которые демонстрируют и просматривают молодые люди в Интернете, есть и другие темы, которые также акцентируют на себе внимание пользователей этого популярного приложения и набирают миллионные просмотры. К примеру, антисанитарный ролик в период пандемии одного из блогеров набрал около 8 млн просмотров.

Изучая феномен социальных сетей, подобных TikTok.com, исследователи приходят к выводу, что их невероятная популярность является, скорее всего, реакцией молодых людей на сочетание таких факторов, как объединение по интересам, нерегламентированный характер общения, максимально живой контент коммуникации, включающий возможность оценки и комментариев к видеороликам, самодеятельный характер творчества, то есть все, что всегда было присуще молодежному досугу. Возможность монетизировать свое творчество – это дополнительный плюс в пользу современных форм досуговой деятельности молодежи в социальных сетях.

Сетевой досуг как инструмент самоидентификации молодежи

Идентичность определяется на трех уровнях жизнедеятельности человека – организмическом, личностном и социальном. Идентичность базируется на процессах осознания человеком своих потребностей, мотивов, способностей, убеждений, ценностей, норм. Идентификация – процесс постижения своей самотождественности в процессе самоорганизации личности в пространстве и времени и в результате единого процесса социализации и индивидуализации [7].

Сложный процесс становления личностной самоидентификации сегодня чаще всего осуществляется молодыми людьми в ходе коммуникации в виртуальной сфере, посредством сетевых контактов, обмена «лайками» и «дизлайками», возможностью комментирования событий, роликов, интернет-постов других пользователей. Включаясь в коммуникацию в интернет-сообществе, субъект определяет себе ту часть контента, которая ему интересна, впоследствии он этим контентом опосредует свое поведение и выстраивает общение в сетевом сообществе с теми, кто ему ближе по интересам.

Подвергая анализу виртуальное пространство, в которое сегодня погружена молодежь, ученые приходят к выводу, что в сетевом пространстве идентификационные процессы осуществляются как «имитации идентичности» при

помощи вспомогательных виртуальных функций через «роли и маски», которые воспроизводят эффект «зеркала». С помощью «маски» индивид замыкает процесс коммуникации на себя, в то же время транслируя другим актуальные идентификационные стратегии своего позиционирования, которые помогают легко адаптироваться в той или иной системе виртуальных коммуникативных практик. Однако такой способ самоидентификации не является постоянным, укорененным, поскольку «маску» можно сменить в любой момент, и тогда изменяется процесс самопозиционирования индивида в сетевой среде [8].

Ценности сетевого контента разнообразны: от «няшных» картинок домашних любимцев до юмористических розыгрышей и социальных акций. Примерно так выглядит средний статистический пользователь TikTok.com: девушка в возрасте 14–22 года приятной внешности, чаще блондинка, без комплексов, умеющая удачно пошутить, одевающаяся в топовые вещи и живущая чаще всего в городе, где высокая скорость интернет-соединения, у нее, как правило, айфон предпоследней или последней модели, который она с удовольствием демонстрирует своим подписчикам, а свои видеоролики «тамбелер герл» старается делать в «разном шмоте» и «рарном айтеме». Ведущими темами ее контента могут быть отношения с «крашами» (краш – романтический объект), обсуждения музыкальных тем и новинок молодежных шоу, шутки на тему «френдзоны», переживания о «соулмейте», призывы к «сабам» «лайкать» и «постить» ее «видеоконтент».

Самоидентификация молодежи сегодня представляется как процесс опознания себя как личности в разнообразном тематическом контенте виртуальных сетевых ресурсов. Молодежи сегодня важно продемонстрировать свое отношение, свою виртуальную связь с неким популярным («топовым») течением. И, несмотря на то, что сегодня происходят изменения в досуговой системе ценностей, тем не менее способы их воспроизводства у современных поколений схожи по смыслу с тем, как фотография В. Высоцкого на стене квартиры из далеких 80-х годов XX века опосредованно отграничивала пространство личностной самоидентификации его фаната.

Вывод

Функции отдыха, развлечения и развития личности, которые предлагает Ж. Дюмазедье в его совместно с Ж. Фурастье разработанной концепции «цивилизации досуга», сегодня создают предпосылки к предметной интерпретации досуга как области для совершенствования общественных отношений и создания условий для «здесь-и-сейчас-для-меня-сущего-времени», где досуг становится не просто важной, но необходимой частью самовыражения современной молодежи. Для новых поколений досуг становится способом социальной самоидентификации в актуальном информационном контексте социальных сетей, в который молодые люди погружены не меньше пяти часов в сутки ежедневно. Новые поколения принимают ценности досуга и используют это время для самопрезентации, повышения своей популярности и реализации творческого начала в контенте своих многочисленных аккаунтов. Умело сочетая присущие современному уровню развития технические устройства и развивая собственный досуговый инструментарий, молодежь осваивает пространство виртуальности для достижения творческих досуговых задач. Поэтому, на наш взгляд, актуально и рентабельно сегодня делать экономические вложения в досуговую индустрию как наиболее эффективное направление в экономической сфере с новым названием – «креативная экономика».

На наш взгляд, проблема самоидентификации молодежи в сетевом пространстве в то время, которое можно обозначить как время досуга, состоит в том, что контент таких популярных у молодежи пабликов, как TikTok.com, в меньшей степени ориентирован на формирование социально значимых ценностей. С учетом этого трудно гарантировать, что будущее общества находится в крепких руках грамотных, правильно воспитанных, патриотично настроенных поколений. Обществу не стоит «оставлять за скобками» возможности сетевого контента в воспитании новых поколений, нужно работать над тем, как формировать правильные ценности у новых поколений, используя для этого пространство популярных социальных сетей.

Литература

1. Абанкина Т. В. Креативные компетенции и интеллектуальная собственность при переходе к инновационной экономике // Трансформация сферы интеллектуальной собственности в современных условиях. Тезисы докладов участников XXIV Международной конференции Роспатента, 2020. – С. 171–176.
2. Демин И. В., Богданова Н. М. Прошедшее и непреходящее: соотношение категорий «Прошлое» и «Былое» в контексте экзистенциальной аналитики М. Хайдеггера [Электронный ресурс] // Известия вузов. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2014. – № 3 (31). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/proshedshee-i-neprehodyaschee-sootnoshenie-kategoriy-proshloe-i-byloe-v-kontekste-ekzistentsialnoy-analitiki-m-haydeggera (дата обращения: 27.01.2022).
3. Дюмазедье Ж. Планирование досуга и культурное развитие // Образование взрослых и досуг в современной Европе, 1966. – С. 51–59.
4. Интервью с профессором В. Т. Лисовским [Электронный ресурс] // ЖССА. – 2000. – № 4. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/intervyu-s-professorom-v-t-lisovskim (дата обращения: 27.01.2022).
5. Калимуллин Д. Д. Душа культуры в дебрях технологий: культура как открытие // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 32. – С. 119–127.
6. Культурные процессы в Республике Бурятия: оценки в глазах населения: (опыт социол. изучения) / Ю. Б. Рандалов, Е. В. Матвеева и др. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. науч. центра СО РАН, 2004. – 296 с.
7. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. – М., 1972. – 576 с.
8. Малыгина И. В. Идентичность в пространстве пост-культуры // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2019. – № 13 (829). – С. 173–185.
9. Марков В. И. Глобальный кризис человечества и кризис культуры: методологические заметки // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 29–2. – С. 18–28.
10. Матвеева Е. В. Социальная активность, профессиональные, культурные и нравственные ценности студентов вуза. – Улан-Удэ, 2006. – 108 с.
11. Паршиков Н. А., Домаренко Е. В., Домбровская А. Ю., Степанченко О. В. Воздействие глобальной электронной сети на формирование ценностных ориентаций российской молодежи (по результатам Всероссийского социологического исследования) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 29–1. – С. 129–140.
12. Сент-Экзюпери А. Маленький принц: с рис. авт.; [пер. А. Шарова], 2012. – 61 с.
13. Синецкий С. Б. Роль технических средств в реализации глобальной культурной политики XXI века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 17. – С. 48–52.
14. Урсул А. Д. Феномен культуры в глобальной эволюции (информационный ракурс) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 43. – С. 127–135.
15. Хрущева Е. Н. Итоги литературного года 2003 [Электронный ресурс] // Филологический класс. – 2004. – № 12. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/itogi-literaturnogo-goda-2003 (дата обращения: 25.01.2022).
16. Шушляева О. Н. Осмысление понятия «динамика культуры» в исследованиях зарубежных и российских ученых XX века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 37–2. – С. 54–60.
17. Экономика желаний в современной «цивилизации досуга» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.hse.ru/news/1163603/1128925.html (дата обращения: 27.01.2022).
18. Ursul A., Ursul T. Universal (global) evolutionism // Philosophy and Cosmology. – 2018. – T. 20. – С. 33–41.

References

1. Abankina T.V. Kreativnye kompetentsii i intellektual’naya sobstvennost’ pri perekhode k innovatsionnoy ekonomike [Creative competencies and intellectual property in the transition to an innovative economy]. *Transformatsiya sfery intellektual’noy sobstvennosti v sovremennykh usloviyakh. Tezisy dokladov uchastnikov XXIV Mezhdunarodnoy konferentsii Rospatenta [Transformation of the sphere of intellectual property in modern conditions. Abstracts of reports of participants of the XXIV International Conference of Rospatent]*, 2020, pp. 171-176 (In Russ.).
2. Dëmin I.V., Bogdanova N.M. Proshedshee i neprekhodyashchee: sootnoshenie kategoriy “Proshloe” i “Byloe” v kontekste ekzistentsial’noy analitiki M. Khaydeggera [The past and the eternal: correlation of the categories “Past”

and “Past” in the context of M. Heidegger’s existential analytics]. *Izvestiya vuzov. Povolzhskiy region. Gumanitarnye nauki [Izvestiya VUZov. Volga region. Humanities]*, 2014, no. 3 (31). (In Russ.). Available at: https:// cyberleninka.ru/article/n/proshedshee-i-neprehodyaschee-sootnoshenie-kategoriy-proshloe-i-byloe-v-kontekste-ekzistentsialnoy-analitiki-m-haydeggera (accessed 27.01.2022).

3. Dyumazedye Zh. Planirovanie dosuga i kul’turnoe razvitie [Leisure planning and cultural development]. *Obrazovanie vzroslykh i dosug v sovremennoy Evrope [Adult education and leisure in modern Europe]*, 1966, pp. 51-59 (In Russ.).
4. Interv’yu s professorom V.T. Lisovskim [Interview with Professor V.T. Lisovsky]. *ZhSSA [ZHSSA]*, 2000, no. 4. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/intervyu-s-professorom-v-t-lisovskim (accessed 27.01.2022).
5. Kalimullin D.D. Dusha kul’tury v debryakh tekhnologiy: kul’tura kak otkrytie [The soul of culture in the wilds of technology: culture as discovery]. *Vestnik kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 32, pp. 119-127. (In Russ.).
6. Randalov Yu.B., Matveeva E.V., et al. *Kul’turnye protsessy v Respublike Buryatiya: otsenki v glazakh naseleniya: (opyt sotsiol. izucheniya) [Cultural processes in the Republic of Buryatia: assessments in the eyes of the population: (experience of sociol. studies)]*. Ulan-Ude, Buryat Publishing House. Scientific Center of SB RAS Publ., 2004. 296 p. (In Russ.).
7. Leontyev A.N. *Problemy razvitiya psikhiki [Problems of the development of the psyche]*. Moscow, 1972. 576 p. (In Russ.).
8. Malygina I.V. Identichnost’ v prostranstve post-kul’tury [Identity in the space of post-culture]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki [Bulletin of the Moscow State Linguistic University. Humanities]*, 2019, no. 13 (829), pp. 173-185. (In Russ.).
9. Markov V.I. Global’nyy krizis chelovechestva i krizis kul’tury: metodologicheskie zametki [The global crisis of humanity and the crisis of culture: methodological notes]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 29-2, pp. 18-28. (In Russ.).
10. Matveeva E.V. *Sotsial’naya aktivnost’, professional’nye, kul’turnye i nravstvennye tsennosti studentov vuza [Social activity, professional, cultural and moral values of university students]*. Ulan-Ude, 2006. 108 p. (In Russ.).
11. Parshikov N.A., Domarenko E.V., Dombrovskaya A.Yu., Stepanchenko O.V. Vozdeystvie global’noy elektronnoy seti na formirovanie tsennostnykh orientatsiy rossiyskoy molodezhi (po rezul’tatam Vserossiyskogo sotsiologicheskogo issledovaniya) [The impact of the global electronic network on the formation of value orientations of Russian youth (according to the results of the All-Russian Sociological research)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 29-1, pp. 129-140. (In Russ.).
12. Saint-Exupery A. *Malen’kiy prints: s ris. avt. [The Little Prince. From the figure of the author]*. Transl. A. Sharova, 2012. 61 p. (In Russ.).
13. Sinetskiy S.B. Rol’ tekhnicheskikh sredstv v realizatsii global’noy kul’turnoy politiki XXI veka [The role of technical means in the implementation of the global cultural policy of the XXI century]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2011, no. 17, pp. 48-52. (In Russ.).
14. Ursul A.D. Fenomen kul’tury v global’noy evolyutsii (informatsionnyy rakurs) [The phenomenon of culture in global evolution (information perspective)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018. no. 43. pp. 127-135. (In Russ.).
15. Khrushcheva E.N. Itogi literaturnogo goda 2003 [The results of the literary year 2003]. *Filologicheskiy klass [Philological class]*, 2004, no. 12. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/itogi-literaturnogo-goda-2003 (accessed 25.01.2022). (In Russ.).
16. Shushlyaeva O.N. Osmyslenie ponyatiya “dinamika kul’tury” v issledovaniyakh zarubezhnykh i rossiyskikh uchenykh XX veka [Comprehension of the concept of “dynamics of culture” in the studies of foreign and Russian scientists of the XX century]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 37-2, pp. 54-60. (In Russ.).
17. *Ekonomika zhelaniy v sovremennoy “tsivilizatsii dosuga” [The economy of desires in the modern “leisure civilization”]*. (In Russ.). Available at: https://www.hse.ru/news/1163603/1128925.html (accessed 27.01.2022).
18. Ursul A., Ursul T. Universal (global) evolutionism. *Philosophy and Cosmology*, 2018, vol. 20, pp. 33-41. (In Engl.).

УДК 027.7: 378.016
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-217-228

ФОРМИРОВАНИЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ

Касянчук Елена Николаевна, директор научной библиотеки, Сибирский федеральный университет (г. Красноярск, РФ). E-mail: ekasyanchuk@sfu-kras.ru

В статье раскрывается роль научной библиотеки высшего учебного заведения в формировании интеллектуальной культуры студентов. Актуальность темы подтверждается участием библиотек в образовательном процессе высшего учебного заведения. Образовательные программы библиотек основываются на понятии информационная культура, которое подразумевает навыки поиска информационных ресурсов, грамотного использования в профессиональной деятельности полученной информации. В условиях трансформации интеллектуальной сферы общества наукометрическая оценка научно-исследовательской деятельности ученого приобретает большое значение. Библиотеки организуют обучающие программы, направленные на повышение квалификации научно-педагогических работников в этой сфере, однако формированию публикационной активности студентов, оценке их публикационной деятельности уделяется недостаточное внимание. Главным кейсом статьи стал опыт научной библиотеки Сибирского федерального университета по формированию интеллектуальной культуры пользователей библиотеки. Рассмотрена система образовательных программ научной библиотеки, ориентированных на разные категории пользователей: студенты бакалавриата, студенты магистратуры, аспиранты, научно-преподавательские работники. Под интеллектуальной культурой в статье понимается способность исследователя изучать, использовать существующие образцы научного знания и генерировать новые. В качестве оценки эффективности образовательной деятельности библиотеки используется метод наукометрического изучения достижений студентов университета, с помощью которого была получена количественная информация о научно-исследовательской деятельности студентов, участвующих в конкурсе на назначение государственной академической стипендии в повышенном размере за учебную, научно-исследовательскую, общественную, культурно-творческую и спортивную деятельность. На основе приведенных данных доказана эффективность разработанных в научной библиотеке СФУ образовательных продуктов.

Ключевые слова: интеллектуальная культура, информационная культура, исследовательские компетенции, публикационная активность, научное цитирование, научно-исследовательские достижения студентов

FORMATION OF INTELLECTUAL CULTURE OF STUDENTS

Kasyanchuk Elena Nikolaevna, Director of the Scientific Library, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: ekasyanchuk@sfu-kras.ru

The article reveals the role of the scientific library in educational institutions of intellectual student culture. The article represents the results of the theoretical analysis of study activities of university libraries. The key concept in the study activities of the libraries is the concept of information culture or information literacy. It is the skills to information search, productivity use of resources in professional activities. In the context of the transformation of the intellectual sphere of society, an important role is acquired by the scientometric assessment of scientific research activities. Libraries organize training programs to improve the skills of researchers and teachers in this field. However, the formation of the publication strategy of students and the evaluation of their publication activity requires more priority. The main article's key is the experience of the Scientific Library of the Siberian Federal University in the formation of a library of users' intellectual culture. As an integral part of

the university education system, SibFU Scientific Library targeted different categories of users: undergraduate students, graduate students, research and teaching staff. Intellectual culture in this article refers to the ability of a researcher to study and use intellectual ethos and generate new knowledge. As the main evaluation instrument of the effectiveness of the study activities of the library in the era of information technologies are scientometric analysis of the achievements of university students is used. With the help of which librarians can verify some information on student research activities for participation in the competition for state academic scholarships in a higher status for educational, research, social, cultural creative and sports activities. Based on the given data, the efficiency of work of the SibFU Scientific Library educational products is revealed.

Keywords: intelligence, information culture, research competence, publication activity, citation, academic achievements of students.

В современных условиях развития системы высшего образования интеллектуальная культура выполняет задачу формирования творчески мыслящей личности, что соответствует приоритетному требованию постоянного саморазвития личности. Интеллектуальная и социокультурная роль библиотеки высшего учебного заведения определяется ее положением в структуре университета, задачами по обеспечению формирования фонда информационно-библиотечных ресурсов, поддержкой учебного, научно-исследовательского и культурно-просветительского процессов вуза.

Участие вузовских библиотек в образовательном процессе имеет давние традиции. Еще в 1961 году методический кабинет научной библиотеки Московского государственного университета разработал «Программу курса библиотечно-библиографических занятий». В 1974 году было введено обязательное проведение в вузах библиотечно-библиографических занятий в курсе «Введение в специальность» [15]. В разное время эти программы носили названия: «Основы библиотечно-информационных знаний», «Организация и методика информационного обеспечения инженерного и управленческого труда», «Основы информатики, библиотековедения и библиографии» и т. п.

При этом, по мнению Л. В. Астаховой, важным условием результативности применения библиотечных программ является их включенность в образовательный процесс вуза и обязательный аттестационный контроль достигнутого уровня культуры. Для успешной реализации задач по развитию информационных компетенций обучающихся вузовским библиотекам необходимо активное взаимодействие с профессорско-преподавательским составом и студентами, включение библиотечных программ в учебные планы всех уровней образования, в том числе аспирантуру и систему повышения квалификации сотрудников [2].

Как отмечает Н. И. Гендина, способность работать с информацией выражается в таких понятиях, как библиотечно-библиографическая грамотность, библиотечно-информационная грамотность, культура чтения, информационная культура, информационная грамотность и др. В настоящее время в России самым распространенным считается термин «информационная культура». Согласно формулировке Н. И. Гендиной, «информационная культура личности – это часть общей культуры человека, состоящая из сплава информационного мировоззрения, информационной грамотности и грамотности в области информационно-коммуникационных технологий». Процесс формирования информационной культуры в библиотеках включает обучение алгоритмам поиска документальной информации, работе со справочными изданиями, библиотечными каталогами, включая их электронные версии, правилам поиска и использования медиаинформации [5].

Учебные курсы по основам информационной культуры, как правило, являются частью образовательных программ вузов в качестве курсов по выбору, содержание их изучения осуществляется в форме лекционных, семинарских и практических занятий, часто они входят в состав дисциплины «Введение в специальность».

Опыт формирования информационной культуры в библиотеке вуза рассматривается В. В. Брежневой [4], Н. И. Гендиной [5; 6], Т. В. Коморовской [10] и др. Вопросам формирования информационной грамотности как способности поиска, оценки и целенаправленного

использования информации обучающимися в профессиональных, учебных, исследовательских целях посвящены работы Angela Joy Feekery [21], Ellen Nierenberg [22], Marcia Rapchak [23], Jian Sun, Shu Yuan Yang и Xibin Han [24] и др.

В частности, разработанная в Кемеровском государственном университете культуры и искусств программа формирования информационной культуры личности предполагает изучение многообразия источников информации общества, дает инструменты, помогающие организовать поиск информационных ресурсов, формулировать информационно-поисковые задачи и алгоритмы их решения, знакомит со способами аналитико-синтетической переработки информации, технологии подготовки информационных продуктов, раскрывает возможности современных информационно-коммуникационных технологий для решения задач информационного самообслуживания [6].

Н. А. Лавриненко считает, что библиотека должна сосредоточить свое внимание на развитии информационной активности студента, его информационной мотивации, читательской активности, формировании информационного мировоззрения, грамотного поискового поведения, овладении студентом основными процессами учебно-информационной деятельности, так как без этой основы невозможно информационное развитие студента и его переход на более высокий уровень [12].

Не потеряла своей актуальности предложенная В. А. Минкиной и В. В. Брежневой [13] система обучения информационной культуре, согласно которой главной целью является обучение студентов не столько методике эффективного использования библиотечно-информационных ресурсов, сколько формирование мотивации к самообразованию, обучение приемам познавательной деятельности, развитие навыков профессионального общения и обмена знаниями, что, в конечном счете, должно содействовать созданию обучающимися собственных документов, собственных образцов интеллектуальной культуры.

Для совершенствования профессиональных навыков и компетенций исследователей, связанных с информационной исследовательской культурой, Л. А. Жгилева [8] предлагает сконцентрировать внимание на вопросах, связанных с возможностями информационного поиска в сети Интернет, работе с реферативными базами данных Scopus, Web of Science и РИНЦ, требованиями научных журналов к структуре статьи, грамотному библиографическому оформлению списков литературы, оформлению результатов диссертационного исследования.

Наряду с проведением традиционных библиотечных занятий со студентами библиотека занимается разработкой обучающих курсов, посвященных вопросам построения публикационной стратегии исследователя с целью ознакомления научно-преподавательских работников высших учебных заведений с отечественными и мировыми ресурсами, используемыми для определения индекса цитируемости и импакт-фактора журнала [8; 17; 20].

Однако стоит признать, что результаты деятельности библиотек в вышеуказанном направлении остаются недостаточно эффективными. Количество часов, выделяемых на преподавание «Основ информационной культуры», сокращается, а иногда исключается из учебных планов, посещаемость библиотек снижается, уровень информационной компетенции выпускников невысок.

Анализ существующих программ показывает, что формированию публикационной активности студентов уделяется недостаточно внимания. Библиотеки готовят актуальный информационный продукт, но главной целевой аудиторией в данном направлении является научно-преподавательский состав вузов, студентам предлагают курсы по основам информационной культуры, которые не в полной мере соответствуют требованиям времени. Тем не менее формирование интеллектуальной культуры будущих ученых, их исследовательских навыков необходимо начинать с момента поступления в университет. Интеллектуальная культура студента как целостное явление включает в себя не только умение пользоваться различными полнотекстовыми научными ресурсами для поиска необходимой информации, грамотно цитировать ее в текстах публикаций, не нарушая этических и авторских норм, умение создавать собственный интеллектуальный продукт, но и сформированное представление о структуре и правилах оформления научного исследования, умение выбрать для публикации наиболее подходящий научный журнал и т. д. Кроме того,

студенты, обладающие высоким уровнем интеллектуальной культуры, должны уметь проводить научную коммуникацию в различных форматах, позиционировать себя лично, свои научные работы, свою организацию, чтобы в дальнейшем выстраивать успешную личную исследовательскую стратегию.

Преподавание основ информационной культуры в практике российских вузов, как правило, сводится к формированию у обучающихся общих представлений об информационном обществе и библиотеке как его институте, обучению информационному поиску, основам библиотечно-библиографических знаний и т. п. Это направление, безусловно, имеет большое значение для исследовательской деятельности будущих ученых, но не способно до конца решить вопрос формирования интеллектуальной культуры студента.

Новая система требований к процессам и результатам образования всех уровней и видов, по мнению Е. Л. Кудриной и К. В. Ивиной [11], определяет новые ориентиры вузовских библиотек: они должны способствовать изменению направления деятельности, участвовать в определении личностной образовательной траектории обучающегося. Неизбежно должна измениться форма обучения: на смену традиционным библиотечным лекциям должно прийти смешанное обучение, то есть лекционный материал должен сочетаться с видеоинструкциями, гипертекстовыми и интерактивными учебными пособиями, специально разработанными веб-страницами и др. Необходимо формировать у студентов умение определять цели познавательной деятельности, планировать ее, выполнять познавательные операции, работать с источниками, знать этику научных публикаций и основы научной коммуникации в академической среде, что в совокупности позволило бы говорить об интеллектуальной культуре обучающихся.

Образовательная деятельность научной библиотеки Сибирского федерального университета (СФУ) представлена полной линейкой продуктов, выстроенных в единую систему: для обучающихся бакалавриата предлагается программа «Основы информационной культуры», которая проводится в очном формате, способствует формированию первоначальных умений и навыков информационной работы, сопровождается экскурсиями по библиотеке. Студенты старших курсов, магистранты и аспиранты имеют возможность изучить онлайн-курс «Интеллектуальная культура исследователя. Основы академической этики», ориентированный на молодых ученых, только начинающих свою научную карьеру. Аспирантам и преподавателям доступны онлайн-курсы «Информационные ресурсы для научно-исследовательской деятельности», «Цифровые информационные ресурсы научной библиотеки для научной и образовательной деятельности» соответственно. Они включены в образовательные программы в качестве курсов по выбору, а также преподаются в рамках программ повышения квалификации Института непрерывного образования СФУ.

Программа «Основы информационной культуры» [16] существует в библиотеке с 2008 года, разработан учебно-методический комплекс дисциплины. Разработчики курса ставили своей целью «сформировать у обучающихся навыки информационной грамотности, научить рационально использовать отечественные и зарубежные источники информации, самостоятельно ориентироваться во всевозрастающем информационном потоке, информационных ресурсах, выработать стремление к постоянному углублению знаний для успешной учебы в вузе и результативной профессиональной деятельности» [16, с. 7], повысить качество знаний за счет овладения более продуктивными видами интеллектуального труда. В задачи программы входит:

1) формирование всестороннего представления об информационных процессах в современном обществе;

2) подготовка информационно грамотного специалиста (пользователя), способного выявить информацию, проанализировать и наиболее эффективно ее использовать;

3) изучение и использование информационных библиотеки университета;

4) формирование умений и навыков поиска, обработки и использования источников информации;

5) формирование информационной культуры специалиста по всем направлениям подготовки.

В курсе представлены основы классификации источников информации и информационных потребностей, рассматриваются основные процессы информатизации и информационного общества, функционирования информационных

коммуникаций, приводится характеристика центров информации, методика поиска информации, создания электронных библиотек, описания документов в соответствии со стандартом и использования информационных ресурсов в соответствии с законодательством Российской Федерации об авторском праве.

Для того чтобы соответствовать современному исследовательскому уровню, научно-педагогическим работникам необходимо овладеть новыми компетенциями, связанными с технологиями поиска, обработки и агрегирования публикаций по своей научной теме, технологиями производства, продвижения, учета и оценки своих научных результатов. П. Г. Арефьев в статье «Публикационная активность: возможности роста за счет деятельности авторов» пишет о том, что современный исследователь должен хорошо ориентироваться в информационном пространстве своей предметной области, уметь эффективно искать и обрабатывать научную информацию. Для эффективного распространения собственных публикаций и выстраивания персональной публикационной карьеры необходимо ориентироваться в системе научных коммуникаций, определять свое местоположение в этой системе [1].

В соответствии с указанными исследовательскими задачами библиотекой СФУ была разработана программа курса «Интеллектуальная культура исследователя. Основы академической этики». Курс реализуется в целях совершенствования профессиональных компетенций молодых ученых (бакалавров старших курсов, магистрантов и аспирантов) образовательных организаций высшего образования, занимающихся научно-исследовательской деятельностью, рассматриваются понятия интеллектуальной культуры, основы научного исследования, современные виды и нормы научной коммуникации, этики научных публикаций, правомерного цитирования и неправомерного заимствования, принципы работы с цифровыми источниками информации, даются практические советы начинающим авторам научных публикаций.

Модули, включенные в программу, знакомят слушателя с основными принципами научной добросовестности и правилами открытой науки; методикой написания научной работы и составления программы исследования, стандартами и правилами ее оформления. Проведение любого научного исследования невозможно без анализа существующих источников информации, поэтому неотъемлемой частью курса является модуль, посвященный работе с информационными ресурсами научной библиотеки. Важный лекционный блок посвящен построению публикационной стратегии автора; большое внимание уделяется публикационной этике автора, основам эффективной научной коммуникации и самопрезентации.

Слушатели проходят курс самостоятельно в системе онлайн-обучения Moodle с возможностью очных консультаций с библиотекарем в сервисе видеоконконференций Zoom. Каждый блок содержит видеолекцию по изучаемой теме, теоретический и практический материал. Для успешного завершения программы обучающемуся необходимо выполнить итоговое задание – разработать программу своего научного исследования. Важно отметить, что запись и монтаж видеолекций организовали студенты Гуманитарного института СФУ, таким образом, курс создавался не только для студентов, но и при их активном участии, что способствовало информационному обмену, повышению репутации библиотеки в студенческой среде как открытого, дружелюбного пространства для научного творчества и коммуникации.

В помощь эффективному обучению аспирантов подготовлен курс «Информационные ресурсы для научно-исследовательской деятельности», который позволяет эффективно обучаться в аспирантуре, способствует самостоятельному пополнению профессиональных знаний после ее окончания. От предыдущих курсов он отличается более широким спектром изучаемых вопросов. В программу включены темы, посвященные нормам авторского права, охране интеллектуальной собственности, а также семантическим сетям, машинной обработке информации, языкам описания данных.

Курс повышения квалификации «Цифровые информационные ресурсы научной библиотеки для научной и образовательной деятельности» предназначен для преподавателей и научных сотрудников высших учебных заведений, реализуется в рамках системы дополнительного профессионального образования в онлайн-режиме. Его целью является формирование и совершенствование компетенций в области работы с цифро-

выми источниками информации в академической среде, такими как поиск, хранение, обработка и публикация информации. В курсе делается акцент на работе с реферативными базами данных как инструментом оценки качества цифровых источников информации, использовании облачных технологий для хранения и размещения данных, регистрации, настройке и корректировке профиля автора в наукометрических базах данных и социальных сетях для ученых. В результате обучения слушатели могут создавать и публиковать авторский образовательный и научно-исследовательский контент в цифровой среде.

Формирование интеллектуальной культуры – одна из основных задач системы высшего образования, так как исследователи с широким кругозором, сформированными умениями и навыками научной коммуникации, способные создавать и презентовать новое знание, ставить и решать новые задачи, то есть обладающие высоким уровнем интеллектуальной культуры, более эффективны в информационном поле. В виду того, что около 90 % пользователей научной библиотеки СФУ – студенты, основное внимание сосредоточено на формировании интеллектуальной культуры обучающихся.

Развитие мышления и мировоззрения студента при овладении умениями и навыками работы с информацией являются важной особенностью курса, так как, с одной стороны, предполагается усвоение студентом принципов организации мировых информационных ресурсов, системы информационных изданий, средств и способов поиска информации, с другой стороны, часть учебного материала имеет философско-мировоззренческий, этический характер. Безусловно, формирование интеллектуальной культуры происходит не только с помощью образовательных проектов научной библиотеки. Весь процесс обучения в высшем учебном заведении, каждый предмет учебного плана, каждая учебная и научная активность вносит вклад в формирование интеллектуальной культуры студентов.

Различным аспектам формирования интеллектуальной культуры студентов посвящены работы О. В. Башун [3], Г. И. Егоровой [7], Д. В. Митрофанова [14]. К показателям развитой интеллектуальной культуры исследователи относят степень духовного богатства личности, сформированность научного мировоззрения, внимание к этическим проблемам, способность к саморазвитию, способность к самостоятельной исследовательской работе, развитое абстрактное мышление, умение выполнять различные виды письменных работ, а также опыт создания образцов интеллектуальной культуры и презентации результатов интеллектуального труда. Уровень интеллектуальной культуры студента задает широту его интеллектуальной деятельности, способность рефлексировать, оценивать интеллектуальные культурные явления общества, организовывать исследовательскую деятельность.

Главным результатом исследовательской деятельности является интеллектуальный продукт, содержащий новые знания, полученные в результате теоретического или эмпирического исследования. В самом широком смысле под интеллектуальной культурой можно понимать деятельность человека по созданию интеллектуальных продуктов, образцов интеллектуальной культуры. Интеллектуальными образцами, продуктами, создаваемыми обучающимися, являются курсовые проекты, выпускные квалификационные работы, изобретения, полезные модели, отчеты, публикации в научных журналах и т. д. Публикационная активность исследователя является одним из показателей эффективности научно-исследовательской деятельности, то есть результативности научной деятельности, выраженной в форме публикации. Для молодых ученых это возможность апробировать результаты своей научной работы (начиная с публикации в сборнике материалов научной конференции, заканчивая получением свидетельства о регистрации авторского права), получить признание научного сообщества.

Оценка результативности работы исследователя является достаточно сложной проблемой, чтобы решить ее, необходим детальный анализ на основе широкой системы индикаторов с учетом специфики научного направления. В данной статье был выбран метод наукометрической оценки достижений обучающихся в вузе. Суть наукометрических (библиометрических) методов, как пишет Н. С. Редькина, заключается в подсчете, сравнении и интерпретации некоторых элементов документопотока, воздействующих друг на друга в процессе развития научного направления и отраженных в информационном потоке. Науко-

метрические методы способствуют получению количественной информации о публикационной активности исследователей, позволяют определить эффективность результатов научной деятельности в различных областях знания, определить вклад ученых в развитие науки [19].

Наличие публикаций позволяет студентам Сибирского федерального университета участвовать в конкурсе на назначение государственной академической стипендии в повышенном размере за учебную, научно-исследовательскую, общественную, культурно-творческую и спортивную деятельность. К мероприятиям научно-исследовательской деятельности относятся те мероприятия, где «создается новый продукт», демонстрируются результаты инновационной и изобретательской деятельности. В номинации за достижения в научно-исследовательской деятельности повышенная стипендия назначается при соответствии этих достижений одному или нескольким из следующих критериев:

1) получение студентом в течение года, предшествующего назначению государственной академической стипендии в повышенном размере:

– награды (приза) за результаты научно-исследовательской работы, проводимой студентом;

– документа, удостоверяющего исключительное право студента на достигнутый им научный (научно-методический, научно-технический, научно-творческий) результат интеллектуальной деятельности (патент, свидетельство);

– гранта на выполнение научно-исследовательской работы.

2) наличие у студента публикации в научном (учебно-научном, учебно-методическом) международном, всероссийском, ведомственном или региональном издании, в издании университета или иной организации в течение года, предшествующего назначению государственной академической стипендии в повышенном размере [17].

Участие научной библиотеки в формировании рейтинга студентов в данной номинации заключается в том, чтобы проследить динамику достижений обучающихся в научном направлении. Содержанием оценки является количество достижений в научно-исследовательском направлении. При анализе используется количественный метод подсчета достижений. Заявка на получение повышенной академической стипендии формируется студентом в информационной образовательной среде университета – на платформе сервиса Мой СФУ. Участие научной библиотеки в работе по экспертизе достижений студентов, претендующих на получение повышенной академической стипендии, заключается в проверке и оценке подлинности документов и иной информации, подтверждающих их достижения. Проверка производится с помощью научных и реферативных баз данных и инструментов, таких как Российский индекс научного цитирования, Scopus, Scimago Journal Rank.

Необходимо отметить, что для получения академической стипендии в повышенном размере установлен высокий входной порог: она назначается приказом ректора в зависимости от успехов в учебе на основании результатов промежуточной аттестации в соответствии с календарным учебным графиком и критериями достижений студента, получить повышенную стипендию могут не более 10 % от общего числа студентов университета, получающих государственную академическую стипендию. Студенту недостаточно успешно пройти аттестацию, для получения повышенной стипендии необходима дополнительная научная активность. К верификации принимаются документально подтвержденные достижения, полученные в течение полугода, предшествующего проведению заявочной кампании. В соответствии с набранной суммой баллов по всем критериям номинации формируется рейтинг студентов. Позиция в рейтинге обусловливает приоритет при назначении повышенной государственной академической стипендии по номинации. Заявочные кампании проходят каждый учебный семестр, научная библиотека участвует в верификации достижений с 2020 года, таким образом за период 2020–2022 годов мы можем проанализировать четыре периода: осень 2020 года, весна 2021 года, осень 2021 года, весна 2022 года. За указанный период было верифицировано 5705 достижений по следующим категориям:

1) публикации в научных журналах, индексируемых в Scopus, Web of Science, входящих в перечень ВАК;

2) публикации в сборниках научных мероприятий, в соответствии с уровнем мероприятия учитываются сборники трудов международных научных конференций, публикации которых ин-

дексируются в Scopus и Web of Science, конференций всероссийского, регионального и вузовского уровней;

3) награды (1–3 места, лауреат, специальный приз) за результаты научно-исследовательской работы: участие в научных и научно-практических конференциях, конференциях-конкурсах, студенческих стартапах, конкурсах-проектов и идей, фестивалях и пр.

4) участие в научно-исследовательских проектах: проект, грант на выполнение научно-исследовательской работы;

5) интеллектуальная собственность: патент, свидетельство, удостоверяющие исключительное право студента на достигнутый им научный (научно-методический, научно-технический, научно-творческий) результат интеллектуальной деятельности.

Проверка достижений проходит по базам данных научного цитирования, верифицируются только те публикации, которые проиндексированы на момент подачи заявки. В каждом разделе начисляется разное количество баллов. Публикации из журналов, входящих в перечень ВАК, определены в отдельную категорию. Общее количество верифицированных достижений студентов представлено в таблице 1.

Таблица 1

Верификация достижений студентов

Номинация	Период			
	Осень 2020	Весна 2021	Осень 2021	Весна 2022
Публикации в научных журналах	762	985	575	434
Публикации в сборниках научных мероприятий	240	213	150	142
Награды за результаты НИР (победители, лауреаты, участники)	469	515	464	468
Участие в научно-исследовательских проектах	14	21	10	15
Свидетельства о праве интеллектуальной собственности	21	29	15	38

Обучающиеся в подавляющем большинстве случаев публикуют результаты своих исследований в отечественных периодических изданиях, публикации в журналах, входящих в базы данных научного цитирования Scopus и Web of Science, осуществляют, как правило, в соавторстве с научными руководителями. Результаты мониторинга научных мероприятий, в которых принимают участие студенты показали, что чаще всего они выступают с сообщениями и докладами на краевых международных научно-практических конференциях студентов, аспирантов и молодых ученых и воркшопах, таких как «Проспект Свободный» – 81 участник, «Гидроэлектростанции XXI века» – 35 участник, «Енисейские правовые чтения» – 14 участников (материалы конференции размещаются в РИНЦ), IOP Conference Series – 54 участника (материалы размещены в Scopus), что связано с относительной доступностью или мультидисциплинарностью указанных мероприятий. Анализируя результаты научно-исследовательской работы студентов, можно заметить, что более чем на 30 % возросло количество обучающихся, победивших в различных академических конкурсах, таких как IX Международный научно-исследовательский конкурс STUDENT RESEARCH, Конкурс лучших студенческих работ, II Всероссийский научно-исследовательский конкурс, конкурс Лучшая студенческая статья, Научный потенциал XXI века – конкурс исследовательских работ, что говорит о растущем качественном уровне студенческих исследовательских проектов. При определении количества баллов обучающихся результаты анализировались по двум критериям: уровень мероприятия и место, которое занял каждый.

Количественные данные по регистрации прав на интеллектуальную собственность показывают, что документы, удостоверяющие авторство изобретения или промышленного образца студенты получают в металлургической и нефтегазовой отраслях, а также строительстве. С помощью создания программ для ЭВМ решаются задачи совершенствования электронной образовательный среды вуза, лесных ресурсов и экосистем; студенты создают интерактивную трехмерную карту Сибирского федерального университета «UMap», электронный каталог нормативно-правового и

инфраструктурного обеспечения инновационно-инвестиционного развития регионов ресурсного типа и др.

Отметим, что количество достижений в разные периоды подачи заявок в номинации за научно-исследовательскую деятельность нестабильно, зависит от учебных планов вуза, формата обучения (очного или дистанционного), количества проводимых научных мероприятий. При этом проходной балл на получение повышенной академической стипендии по указанной номинации вырос с 21 до 34, что свидетельствует о возросшем качестве работ студентов.

Таким образом библиотеки высших учебных заведений, организуя образовательную деятельность по формированию интеллектуальной культуры студентов, способствуют повышению качества исследовательской, публикационной деятельности обучающихся, повышению уровня их информационной компетентности, а также внимания к этическим проблемам и развитию навыков научной коммуникации и т. п. Структурными элементами в этом случае являются: культура поиска информации; умение самостоятельно работать с большим объемом сведений; умение сохранять, перерабатывать и транслировать научную информацию; умение четко и доказательно излагать и презентовать результаты собственной интеллектуальной деятельности; знание норм, регламентирующих использование интеллектуальной собственности и научных коммуникаций. На формирование интеллектуальной культуры обучающихся направлен весь учебный процесс вуза и одна из основных задач библиотек – формирование широкого кругозора и повышение информационной культуры пользователей. Библиотека высшего учебного заведения является не только источником информации в разнообразных форматах, но и местом научных коммуникаций, самостоятельной учебной и научной деятельности обучающихся, пространством социализации знаний. Активное участие в образовательном процессе – та ниша, которую могут занять библиотеки высших учебных заведений. Очевидно, что высокий уровень интеллектуальной культуры позволяет студенту наращивать собственные интеллектуальные ресурсы, накапливать интеллектуальный капитал, способствует совершенствованию исследовательской деятельности и профессиональному продвижению.

Литература

1. Арефьев П. Г. Публикационная активность: возможности роста за счет деятельности авторов // Университетская книга. – 2013. – № 11. – С. 82–88.
2. Астахова Л. В. Развитие цифровой культуры студентов в условиях вузовской библиотеки // Вестник культуры и искусств. – 2019. – № 4 (60). – С. 47–57.
3. Башун О. В. Развитие культуры интеллектуального труда будущего учителя: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.01, 13.00.08. – Ярославль, 2008. – 23 с.
4. Брежнева В. В., Минкина В. А. Информационное обслуживание: продукты и услуги, предоставляемые библиотеками и службами информации. – СПб.: Профессия, 2004. – 304 с.
5. Гендина Н. И. Концепция формирования информационной культуры личности: опыт разработки и реализации // Библиосфера. – 2005. – № 1. – С. 55–62.
6. Гендина Н. И., Косолапова Е. В. Медийно-информационная грамотность в структуре профессиональной подготовки педагогов, журналистов, библиотекарей // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 46. – С. 180–194.
7. Егорова Г. И. Технологии развития интеллектуальной культуры будущего специалиста. – Тюмень: ТюмГНГУ, 2010. – 188 с.
8. Жгилева Л. А. Информационная культура исследователя. – М.: Колос-с, 2018. – 245 с.
9. Кампусный курс 7 Шагов к научному исследованию [Электронный ресурс] // Томский государственный университет: сайт. – URL: http://www.psy.tsu.ru/node/4760 (дата обращения: 05.02.2022).
10. Коморовская Т. В. Основы информационной культуры. – Красноярск: СибГТУ, 2012. – 247 с.
11. Кудрина Е. Л., Ивина К. В. Цифровая среда – новые вызовы вузовской библиотеке // Вестник Кемеровского государственного университета. Серия: Гуманитарные и общественные науки. – 2019. – Т. 3, № 2. – С. 126–134.

12. Лавриненко Н. А. Педагогический потенциал курса «Информационная культура» и условия повышения его эффективности: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.08. – Краснодар, 2004. – 23 с.
13. Минкина В. А., Брежнева В. В. Информационная культура специалиста и проблемы ее формирования: текст лекции // Современное библиотечно-информационное образование. – СПб.: СПГИК, 1999. – Вып. 3. – С. 121–136.
14. Митрофанов Д. В. Формирование интеллектуальной культуры студентов вуза средствами информационных технологий: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.01. – Тамбов, 2018. – 24 с.
15. Об усилении роли библиотек в учебно-воспитательном процессе и научно-исследовательской работе высших и средних специальных учебных заведений: Приказ Министерства высшего и среднего специального образования СССР № 667 от 08.08.1974 [Электронный ресурс] // Консультант Плюс. – URL: http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=43316#7VkPKDT4gAqiIko (дата обращения: 05.02.2022).
16. Основы информационной культуры / [В. П. Казанцева и др.]; под ред. Е. Г. Кривоносовой. – Красноярск: ИПК СФУ, 2008. – 142 с.
17. Повышение квалификации [Электронный ресурс] // Омский государственный технический университет: сайт. – URL: https://www.omgtu.ru/general_information/institutes/institute_of_continuing_professional_education/omrtspk_and_pp/improvement-of-qualification.php?sphrase_id=785547 (дата обращения: 05.02.2022).
18. Правила назначения государственных академических стипендий в повышенном размере за учебную, научно-исследовательскую, общественную, культурно-творческую и спортивную деятельность студентам ФГАОУ ВО «Сибирский федеральный университет» [Электронный ресурс] // Сибирский федеральный университет: сайт. – URL: http://about.sfu-kras.ru/docs/9041/pdf/93258 (дата обращения: 05.02.2022).
19. Редькина Н. С. Изучение результативности региональных научных исследований библиометрическими методами: на примере геологических наук: автореф. дис. … канд. пед. наук. – Новосибирск, 2004. – 22 с.
20. Хорина В. В. Технологии публикационной эффективности ученого. Построение личной публикационной стратегии преподавателя вуза // Информатизация образования и методика электронного обучения: материалы I Международной научной конференции в рамках IV Международного научно-образовательного форума «Человек, семья и общество: история и перспективы развития» (Красноярск, 27–30 сентября 2016 года). – Красноярск: СФУ, 2016. – С. 151–156.
21. Feekery A. J., Chisholm K., Jeffrey C., Diesch F. Enhancing Students' Professional Information Literacy: Collaboratively Designing an Online Learning Module and Reflective Assessments // Journal of Information Literacy. – 2021. – Vol. 15, iss. 2. – P. 150–165. – DOI: 10.11645/15.2.2856.
22. Nierenberg E., Lag T., Dahl T. I. Knowing and Doing: The Development of Information Literacy Measures to Assess Knowledge and Practice // Journal of Information Literacy. – 2021. – Vol. 15, iss. 2. – P. 78–123. – DOI: 10.11645/15.2.2795.
23. Rapchak M. Introducing Critical Librarianship to Information Professionals: Using Critical Pedagogy and Critical Information Literacy in an LIS Graduate Course // Communications in Information Literacy. – 2021. – Vol. 15, iss. 1. – P. 139–157. – DOI: 10.15760/comminfolit.2021.15.1.8.
24. Sun J., Yang Sh. Y., Han X. A. Framework and Indicators for Information Literacy of Vocational School Students // Tenth International Conference of Educational Innovation through Technology. – 2021. – P. 261–265. – DOI: 10.1109/EITT53287.2021.00058.

References

1. Arefyev P.G. Publikatsionnaya aktivnost': vozmozhnosti rosta za schet deyatel'nosti avtorov [Publication activity: opportunities for growth through the activities of authors]. *Universitetskaya kniga [University book]*, 2013, no. 11, pp. 82-88. (In Russ.).
2. Astakhova L.V. Razvitie tsifrovoy kul'tury studentov v usloviyakh vuzovskoy biblioteki [The development of digital culture of students in the conditions of the university library]. *Vestnik kul'tury i iskusstv [Bulletin of culture and arts]*, 2019, no. 4 (60), pp. 47-57. (In Russ.).
3. Bashun O.V. *Razvitie kul'tury intellektual'nogo truda budushchego uchitelya: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.01, 13.00.08 [Development of the culture of intellectual work of the future teacher. Author's abstract of diss. PhD in Pedagogy: 13.00.01, 13.00.08].* Yaroslavl, 2008. 23 p. (In Russ.).
4. Brezhneva V.V., Minkina V.A. *Informatsionnoe obsluzhivanie: produkty i uslugi, predostavlyaemye bibliotekami i sluzhbami informatsii predpriyatiy [Information service: products and services provided by libraries and information services].* St. Petersburg, Professiya Publ., 2004. 304 p. (In Russ.).

5. Gendina N.I. Kontseptsiya formirovaniya informatsionnoy kul'tury lichnosti: opyt razrabotki i realizatsii [The concept of the formation of information culture of the individual: the experience of development and implementation]. *Bibliosfera [Bibliosphere]*, 2005, no. 1, pp. 55-62. (In Russ.).
6. Gendina N.I., Kosolapova E.V. Mediyno-informatsionnaya gramotnost' v strukture professional'noy podgotovki pedagogov, zhurnalistov, bibliotekarey [Media and information literacy in the structure of professional training of teachers, journalists, librarians]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 46, pp. 180-194. (In Russ.).
7. Egorova G.I. *Tekhnologii razvitiya intellektual'noy kul'tury budushchego spetsialista [Technologies for the development of the intellectual culture of the future specialist]*. Tyumen, TyumGNGU Publ., 2010. 188 p. (In Russ.).
8. Zhgileva L.A. *Informatsionnaya kul'tura issledovatelya [Information culture of the researcher]*. Moscow, Kolos-S Publ., 2018. 245 p. (In Russ.).
9. Kampusnyy kurs 7 Shagov k nauchnomu issledovaniyu [Campus course 7 Steps to scientific research]. *Tomskiy gosudarstvennyy universitet [Tomsk State University]*. (In Russ.). Available at: http://www.psy.tsu.ru/node/4760 (accessed 05.02.2022).
10. Komorovskaya T.V. *Osnovy informatsionnoy kul'tury [Fundamentals of information culture]*. Krasnoyarsk, SibGTU Publ., 2012. 247 p. (In Russ.).
11. Kudrina E.L., Ivina K.V Tsifrovaya sreda – novye vyzovy vuzovskoy biblioteke [Digital environment – new challenges to the university library]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i obshchestvennye nauki [Bulletin of the Kemerovo State University. Series: Humanities and social sciences]*, 2019, vol. 3, no. 2, pp. 126-134. (In Russ.).
12. Lavrinenko N.A. *Pedagogicheskiy potentsial kursa «Informatsionnaya kul'tura» i usloviya povysheniya ego effektivnosti: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.08 [The pedagogical potential of the course Information Culture and the conditions for increasing its effectiveness. Author's abstract of diss. PhD in Pedagogy: 13.00.08]*. Krasnodar, 2004. 23 p. (In Russ.).
13. Minkina V.A., Brezhneva V.V. Informatsionnaya kul'tura spetsialista i problemy ee formirovaniya: tekst lektsii [Information culture of a specialist and the problems of its formation: the text of the lecture]. *Sovremennoe bibliotechno-informatsionnoe obrazovanie [Modern Library and Information Education]*. St. Peterburg, SPGIK Publ., 1999, no. 3, pp. 121-136. (In Russ.).
14. Mitrofanov D.V. *Formirovanie intellektual'noy kul'tury studentov vuza sredstvami informatsionnykh tekhnologiy: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.01 [Formation of the intellectual culture of university students by means of information technology. Author's abstract of diss. PhD in Pedagogy: 13.00.01]*. Tambov, 2018. 24 p. (In Russ.).
15. Ob usilenii roli bibliotek v uchebno-vospitatel'nom protsesse i nauchno-issledovatel'skoy rabote vysshikh i srednikh spetsial'nykh uchebnykh zavedeniy. Prikaz Ministerstva vysshego i srednego spetsial'nogo obrazovaniya SSSR № 667 ot 08.08.1974 [On strengthening the role of libraries in the educational process and research work of higher and secondary specialized educational institutions: Order of the Ministry of Higher and Secondary Specialized Education of the USSR, no. 667 of 08.08.1974]. *Consultant.ru.* (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=43316#7VkPKDT4gAqiIko (accessed 05.02.2022).
16. Kazantseva V.P. *Osnovy informatsionnoy kul'tury [Fundamentals of information culture]*. Ed. by E.G. Krivonosova. Krasnoyarsk, SFU Publ., 2008. 142 p. (In Russ.).
17. Povyshenie kvalifikatsii [Advanced training]. *Omskiy gosudarstvennyy tekhnicheskiy universitet [Omsk State Technical University]*. (In Russ.). Available at: https://www.omgtu.ru/general_information/institutes/institute_of_continuing_professional_education/omrtspk_and_pp/improvement-of-qualification.php?sphrase_id=785547 (accessed 05.02.2022).
18. Pravila naznacheniya gosudarstvennykh akademicheskikh stipendiy v povyshennom razmere za uchebnuyu, nauchno-issledovatel'skuyu, obshchestvennuyu, kul'turno-tvorcheskuyu i sportivnuyu deyatel'nost' studentam SibFU [Rules for the appointment of state academic scholarships in an increased amount for educational, research, social, cultural, creative and sports activities for students of SibFU]. *SibFU.* (In Russ.). Available at: http://about.sfu-kras.ru/docs/9041/pdf/93258 (accessed 05.02.2022).
19. Redkina N.S. *Izuchenie rezul'tativnosti regional'nykh nauchnykh issledovaniy bibliometricheskimi metodami: na primere geologicheskikh nauk: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 05.25.03 [Studying the effectiveness of regional scientific research by bibliometric methods: on the example of geological sciences. Author's abstract of diss. PhD in Pedagogy: 05.25.03]*. Novosibirsk, 2004. 22 p. (In Russ.).

20. Khorina V.V. Tekhnologii publikatsionnoy effektivnosti uchenogo. Postroenie lichnoy publikatsionnoy strategii prepodavatelya vuza [Technologies of publication efficiency of a scientist. Building a personal publication strategy for a university teacher]. *Informatizatsiya obrazovaniya i metodika elektronnogo obucheniya: materialy I Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii [Informatization of education and e-learning methods. Materials of the I International Scientific Conference]*. Krasnoyarsk, SibFU Publ., 2016, pp. 151-156. (In Russ.).
21. Feekery A.J., Chisholm K., Jeffrey C., Diesch F. Enhancing Students' Professional Information Literacy: Collaboratively Designing an Online Learning Module and Reflective Assessments. *Journal of Information Literacy*, 2021, vol. 15, iss. 2, pp. 150-165. (In Engl.), doi: 10.11645/15.2.2856.
22. Nierenberg E., Lag T., Dahl T.I. Knowing and Doing: The Development of Information Literacy Measures to Assess Knowledge and Practice. *Journal of Information Literacy*, 2021, vol. 15, iss. 2, pp. 78-123. (In Engl.), doi: 10.11645/15.2.2795.
23. Rapchak M. Introducing Critical Librarianship to Information Professionals: Using Critical Pedagogy and Critical Information Literacy in an LIS Graduate Course. *Communications in Information Literacy*, 2021, vol. 15, iss. 1, pp. 139-157. (In Engl.), doi: 10.15760/comminfolit.2021.15.1.8.
24. Sun J., Yang Sh.Y., Han X.A. Framework and Indicators for Information Literacy of Vocational School Students. *Tenth International Conference of Educational Innovation through Technology*, 2021, pp. 261-265. (In Engl.), doi: 10.1109/EITT53287.2021.00058.

УДК 371
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-228-238

ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Пригодич Елена Олеговна, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: prigodich@yandex.com

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

На современном этапе развития общества большое значение приобретает высшая школа как социальный институт, цель которого не только формирование компетентного специалиста, но и полноценной личности, обладающей физическим и духовным здоровьем.

Внедрение здоровьесберегающих технологий в процесс подготовки музыканта-исполнителя неоспоримо важно, поскольку снижение уровня успеваемости обучающихся является одной из основных проблем, вызванных общесоматическими и профессиональными заболеваниями.

Целью данного исследования является разработка предложений по совершенствованию подготовки музыкантов-исполнителей в вузе с применением здоровьесберегающих технологий. Для достижения поставленной цели применялись такие методы исследования, как анализ, сравнение, систематизация и обобщение научных данных в области методики музыкального образования, педагогики и психологии.

Автор предлагает сгруппировать здоровьесберегающие технологии для студентов-музыкантов вуза в виде модульной системы, предполагающей полноценное функционирование в вузе в условиях охраны здоровья. Основные составляющие этой системы: здоровьесберегающая структура образовательного учреждения, физкультурно-оздоровительная и воспитательная работа с обучающимися, просветительская и методическая работа с преподавателями вуза, создание рекреационной системы вуза, оптимизация работы психологической службы, рациональная организация учебного процесса. Отдельное внимание автор уделяет разработке рекомендаций по организации практических занятий со студентами-музыкантами.

Результатом применения здоровьесберегающих технологий обучения музыкантов наряду с подготовкой высококвалифицированного специалиста в области музыкального искусства должны стать укрепление и охрана здоровья, повышение работоспособности и качества жизни.

Ключевые слова: здоровьесберегающие технологии, модульная система, музыкант-исполнитель, психологическое здоровье, соматические заболевания.

HEALTH-SAVING EDUCATIONAL TECHNOLOGIES IN THE PROCESS OF EDUCATION OF A PERFORMING MUSICIAN

Prigodich Elena Olegovna, Associate Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: prigodich@yandex.com

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

At the present stage of development of society, higher education as a social institution is of greater importance, the purpose of which is not only the formation of a competent specialist, but also a full-fledged personality with physical and spiritual health.

The introduction of health-saving technologies in a process of training the musician-performer is indisputably important, since a decrease in the level of student achievement is one of the main problems caused by general somatic and occupational diseases.

The purpose of this study is to develop proposals for improving the training of musicians-performers at the university using health-saving technologies. To achieve this goal, such research methods as analysis, comparison, systematization and generalization of scientific data in the field of methods of music education, pedagogy and psychology empirical observation, analysis of the activities of educational organizations were used.

The authors propose to group health-saving technologies for students-musicians of the university in the form of a modular system that involves the full functioning of the university in the conditions of health protection and educational activities of students. The main components of this system: health-saving structure of the educational institution, physical culture, health and educational work with students, educational and methodological work with university teachers, creation of a recreational system of the university, optimization of the psychological service, rational organization of the educational process. The author pays special attention to the development of recommendations for the organization of practical classes with student musicians.

The result of the use of health-saving technologies for training the musicians, along with training of a highly qualified specialist in the field of musical art, should be strengthening and protection of health, increasing the working capacity and quality of life.

Keywords: health-saving technologies, modular system, musician-performer, psychological health, somatic diseases.

Музыка как самый эмоциональный вид искусства имеет огромное влияние на человека. С древних времен многие ученые неоднократно доказывали взаимосвязь эмоционального состояния личности и ее внутреннего мира с предпочтениями звуковой палитры и метроритмики. Многие проведенные исследования в XX веке подтвердили факт благотворного воздействия музыки на душевное состояние человека, способной излечить или скорректировать его психические отклонения и течения болезни. Но возникает закономерный вопрос о музыкантах, которые тоже люди и тоже обладают рядом психофизиологических особенностей. Поскольку человек данной профессии является непосредственным транслятором музыкального содержания произведения через призму своего внутреннего мира и жизненного опыта, то осознание исполнительской

интерпретации приводит к мысли, что каждый музыкант вносит в музыкальное произведение нечто свое в стремлении разгадать тайный замысел композитора. Поэтому можно констатировать факт: богатство и гармоничность духовного мира исполнителя, его готовность к пониманию и осмыслению нотной партитуры связаны не только с творческим опытом и техническим мастерством, но и с психоэмоциональными и физическими особенностями здоровья.

В данном исследовании предпринята попытка рассмотреть способы организации учебного процесса в вузе с использованием здоровьесберегающих образовательных технологий, содействующих формированию у музыкантов-исполнителей осмысленного отношения к своему здоровью как в период обучения, так и в дальнейшей профессиональной деятельности.

Сила воздействия музыкального произведения на слушателя зависит от уровня профессионализма исполнителя. Поэтому для музыканта, особенно в годы обучения, так важен период освоения и развития исполнительской техники. В этот момент и возникает проблема необдуманного погружения музыканта в творческий процесс, приводящего впоследствии к проблемам со здоровьем. В погоне за успешностью и виртуозностью исполнитель забывает о важности соблюдения здоровьесберегающих технологий, которые помогают сбалансировать его затраченные силы, приобретенные исполнительские навыки и внутренние резервы здоровья. Например, небезызвестен биографический факт из жизни Роберта Шумана, который подтверждает безудержное желание некоторых музыкантов стать более техничными и виртуозными исполнителями в ущерб своему психофизиологическому здоровью. Для того чтобы не повторить представленный печальный опыт, надо соблюдать тонкую грань между нарабатываемым музыкально-исполнительским мастерством и работоспособностью, связанной со здоровьем и хорошим самочувствием музыканта. Однако, отойдя от рассуждений к практике, можно увидеть, что соблюдать границу названного равновесия непросто: специфика музыкально-исполнительской деятельности подразумевает регулярные и длительные занятия за инструментом, а сложные, с психологической точки зрения, концертные выступления истощают внутренние ресурсы организма. Поэтому реальная практика музыкально-исполнительской деятельности показывает, что необдуманные большие физические и эмоциональные нагрузки в дальнейшем приводят к проблемам здоровья музыканта и обесточивают его «творческое горение». Подтверждает данную мысль и существующая статистика о том, что профессиональными заболеваниями страдают около 90 % музыкантов по всему миру, при этом из них 72 % являются людьми моложе 25 лет [4, с. 458].

В стремлении найти выход из сложившейся ситуации обратимся к исследованиям ученых из Института здоровья музыкантов в Берлине имени Курта Зингера в Берлине (Kurt Singer Institute for Music Physiology and Musicians' Health) и научно-исследовательского института имени Петера Оствальда при Кельнской консерватории (Hochschule für Musik Köln) [5, с. 90]. В данных учреждениях глубоко изучаются проблемы профессиональных заболеваний музыкантов, разрабатываются методики их лечения и профилактики, основанных на технике правильного дыхания, психологического расслабления, гимнастических упражнений для профилактики и коррекции проблемных зон организма. По данным представленных институтов, предпосылками возникновения профессиональных заболеваний музыкантов-исполнителей становятся такие факторы, как:

– длительные занятия за инструментом, физическая и психологическая перегрузка;

– бесчисленное количество однообразных движений;

– сильнейшее физическое перенапряжение рук;

– отсутствие полноценного отдыха или перерыва во время репетиций;

– статичное положение тела;

– большая психоэмоциональная нагрузка;

– слабая физическая форма;

– повышенный уровень шума;

– информационная перегрузка;

– отсутствие времени на занятия физкультурой и спортом.

Как следствие, к распространенным профессиональным заболеваниям музыкантов-исполнителей можно отнести:

– зажимы нервов, возникающие в результате длительного нахождения в неестественном и неудобном положении;

– судороги и спазмы мышц, связанные с однообразным движением рук, игрой без перерывов, неправильной постановкой игрового аппарата;

– нарушения опорно-двигательного аппарата (остеохондрозы, кифозы, сколиозы, плоскостопие), обусловленные неудобным положением тела во время игры;

– тендовагиниты встречаются практически у всех музыкантов-исполнителей, но их локализация зависит от инструмента. Пианисты, как правило, больше подвержены воспалительным заболеваниям и травмам в области запястья, которые возникают вследствие длительной нагрузки на кисть при работе над крупной техникой (аккорды и октавы в быстром темпе);

– ганглии (скопления суставной жидкости под мышцами и связками в виде припухлостей или узелков);

– потеря слуха (снижение слуха у музыкантов происходит постепенно, и сами музыканты-исполнители могут часто его не замечать);

– координационный невроз (состояние запредельного торможения, возникающее в центральной нервной системе в ответ на переутомление).

Перечисленные заболевания при своевременной диагностике и лечении могут предотвратить профессиональную инвалидность и повысить качество жизни музыканта-исполнителя. Однако для того чтобы избежать даже первичных признаков названных заболеваний, педагогу необходимо с первых дней обучения музыкально-исполнительскому искусству приучать будущего профессионала к соблюдению здоровьесберегающих технологий в процессе репетиционной деятельности. Поэтому на всех этапах профессиональной подготовки музыканта-исполнителя перед педагогом стоит задача не только передать начинающему музыканту свой богатый опыт исполнительского мастерства, но и научить заботиться о своем психофизическом состоянии, соблюдая здоровьесберегающие образовательные технологии.

К. А. Микурова считает, что на систему образования в целом и вузы в частности как на государственную структуру, обеспечивающую социальное развитие личности, помимо специальных задач, ложится и задача сохранения физического, психического и нравственного здоровья обучающихся (см. [3, с. 101]). Другими словами, вуз должен формировать культуру здоровья молодого поколения, мотивировать у обучающихся потребность вести здоровый образ жизни, быть физически активными и заинтересованными в вопросах здорового образа жизни.

По мнению многих исследователей, начало обучения в вузе провоцирует усиление академической активности, что приводит к снижению свободного времени, в том числе сокращается возможность проводить время на открытом воздухе, у студентов происходит повышение гиподинамии, наблюдается рост ожирения и, как следствие, ухудшается состояние здоровья. В. Д. Иванов считает, что основными источниками подрыва здоровья в период обучения в вузе могут быть информационные стрессы, нерациональное питание, эмоциональные срывы во время подготовки и сдачи экзаменов, гиподинамия, отсутствие правильного режима труда и отдыха, появление и закрепление вредных привычек [2, с. 123]. Поэтому С. А. Литвинов подтверждает мысль и важности здоровьесберегающих технологий, которые призваны помочь обучающемуся в улучшении физического самочувствия, в подготовке и повышению уровня морфофункционального состояния организма во время учебных занятий и в часы досуга [6, с. 76]. Также исследователи, как, например, М. Г. Янова, подчеркивают коренящуюся проблему в пренебрежении среди студентов к соблюдению здоровьесберегающих технологий, которое идет от преподавателей, не уделяющих достаточного внимания этому вопросу [9, с. 79]. Следовательно, назревает важный вопрос о внедрении в современный образовательный процесс вуза здоровьесберегающих технологий, которые помогут вырастить полноценного человека, отвечающего социальным и профессиональным запросам общества.

Большинство исследователей (Г. А. Степанова, Г. А. Булатова, Л. О. Артемьева Р. М. Гимазов и др.) под здоровьесберегающими образовательными технологиями понимают систему, создающую оптимальные условия для сохранения и укрепления физического, интеллектуального, духовного и эмоционального здоровья обучающихся. В качестве синонима термина «здоровьесберегающие технологии» в литературе нередко употребляется понятие «здоровьеформирующие образовательные технологии» [1 с. 97]. С другой точки зрения, такие технологии – это сово-

купность определенных принципов, методов и приемов работы, которые, дополняя традиционные образовательные и воспитательные технологии, наделяют их признаками здоровьесбережения [7, с. 25].

Здоровьесберегающая технология является качественной характеристикой любой образовательной технологии, демонстрирующей важность сохранения здоровья и студентов, и преподавателей в рамках учебного процесса. Поэтому разработка и применение педагогических условий, которые содействуют укреплению и сохранению физического, духовно-нравственного и психологического здоровья обучающихся, являются одной из важных составляющих образовательного процесса вуза.

Реализация здоровьесберегающих технологий возможна при соблюдении следующих условий:

– государственная политика, направленная на формирование у подрастающего поколения активной жизненной позиции в области укрепления и сохранения своего здоровья;

– внедрение в учебный процесс здоровьесберегающих технологий;

– организация и систематическое проведение мероприятий по пропаганде здорового образа жизни;

– организация медико-психологического сопровождения образовательного процесса;

– формирование у всех участников образовательного процесса ценностной ориентации на сохранение не только своего здоровья, но и здоровья окружающих.

Здоровьесберегающее образование должно опираться на следующие принципы:

– комплексный подход (взаимодействие различных структур образовательного учреждения);

– гуманизация образовательной среды (формирование доброжелательных и справедливых отношений в коллективе);

– принцип творчества во всех сферах деятельности (обучение без возможности творчества становится насилием над личностью обучающегося);

– учет индивидуально-возрастных особенностей (дифференциация целей, задач, методов, средств и результатов сохранения здоровья во всех сферах деятельности обучающегося);

– ценностная ориентация на здоровье как необходимое условие дальнейшей самореализации;

– содействие самореализации и самоутверждения (учебный план должен включать учебные дисциплины и внеурочные занятия по выбору обучающихся, которые соответствуют их интересам, способностям и склонностям);

– соблюдение санитарно-гигиенических требований и норм к организации учебного процесса (нормирование учебной нагрузки, профилактика переутомлений);

– коррекция соматического здоровья (оздоровительные и медицинские мероприятия, проводимые без отрыва от учебного процесса);

– педагогическая поддержка (разработка и реализация программ по формированию здоровья, отказа от вредных привычек, мотивации здорового образа жизни);

– здоровое питание (организация и контроль качества питания в образовательном учреждении).

Авторы-исследователи (Г. К. Айзман, Н. П. Абаскалова, Г. К. Зайцев, Э. М. Казин, Э. Чарльстон и др.) предлагают различные классификации здоровьесберегающих технологий и моделей их внедрения и реализации. Мы будем придерживаться классификации, разработанной Н. К. Смирновым [8, с. 60]. Так, согласно этой классификации, здоровьесберегающие технологии подразделяются на медико-гигиенические, физкультурно-оздоровительные, экологические технологии, технологии обеспечения безопасности жизнедеятельности и здоровьесберегающие образовательные технологии.

Медико-гигиенические технологии находится в ведении медицинской службы вуза, которая помогает проводить своевременную диагностику общесоматических и профессиональных заболеваний, принимать меры по их профилактике и устранению без промедления (систематические медицинские осмотры студентов, преподавателей и сотрудников вуза, оказание неотложной и консультативной помощи обратившимся в медицинский пункт, плановое проведение вакцинации, санитарно-гигиеническое просвещение обучающихся, профилактические мероприятия в период эпидемий и карантинов), а также контролировать обеспечение надлежащих санитарно-гигиенических условий в различных подразделениях вуза.

Физкультурно-оздоровительные технологии, направленные на сохранение и укрепление физического здоровья, осуществляются на занятиях физической культурой, спортивных и оздоровительных мероприятиях, в секциях вуза, а также в процессе самостоятельной физической активности обучающихся.

Экологические технологии предполагают соблюдение природосообразных, экологически благоприятных условий жизни и деятельности обучающихся и преподавателей, гармоничных взаимоотношений с природой.

Реализацией технологий обеспечения безопасности жизнедеятельности занимаются инженерно-технические службы вуза, специалисты по охране труда и защите в чрезвычайных ситуациях, приглашенные службы пожарного, санитарно-эпидемиологического надзора. Требования и рекомендации всех профильных специалистов подлежат обязательному учету и должны быть своевременно интегрированы в общую систему здоровьесберегающих технологий вуза.

Здоровьесберегающие образовательные технологии подразделяются на организационно-педагогические, психолого-педагогические и учебно-воспитательные технологии:

– *организационно-педагогические технологии* связаны с соблюдением в ходе учебного процесса удобного режима работы студентов и педагогов, предотвращающего состояние переутомления, гиподинамии и прочих дезаптационных состояний;

– *психолого-педагогические технологии осуществляются* в ходе занятий, основанных на соблюдении здорового микроклимата психолого-педагогического сопровождения учебного процесса;

– учебно-воспитательные технологии включают разработку и проведение организационно-воспитательных мероприятий, которые содействуют формированию осмысленного отношения к своему здоровью и здоровью окружающих, направлены на воспитание культуры здоровья и здорового образа жизни.

Помимо перечисленных, необходимо отметить две группы технологий, осуществляемых во время внеурочной работы вуза:

– социально-адаптирующие и личностно развивающие технологии призваны формировать и укреплять психологическое здоровье обучающихся; повышать адаптивные способности личности (социально-психологические тренинги, мероприятия и программы семейной и социальной педагогики);

– лечебно-оздоровительные технологии относятся к самостоятельной медико-педагогической области знаний, включают лечебную физкультуру и лечебную педагогику, призваны обеспечивать восстановление физического здоровья обучающихся.

Все вышеперечисленные здоровьесберегающие технологии, принципы и условия их реализации необходимо использовать системно и комплексно. Самочувствие обучающихся не должно зависеть от рейтинга вуза, его удаленности от больших городов, объема его финансирования и компетентности администрации в вопросах здоровьесохранения и здоровьесбережения. Все структуры учебного заведения и сотрудники вуза должны выстраивать свою деятельности, применяя здоровьесберегающие технологии.

Предлагаемая нами модель системной комплексной работы вуза по сохранению и укреплению здоровья музыкантов-исполнителей включает 8 модулей.

I модуль – здоровьесберегающая инфраструктура образовательного учреждения. Модуль включает:

– состояние и оснащение учебных корпусов и общежития вуза в соответствии с санитарно-эпидемиологическими и гигиеническими нормами;

– звукоизоляция аудиторий для практических музыкальных занятий;

– наличие медицинского кабинета, необходимого медицинского оборудования, укомплектованность медицинского персонала;

– наличие в учебных корпусах аптечек первой медицинской помощи;

– оснащение спортивных залов и исправное состояние оборудования и инвентаря;

– наличие студенческой столовой, организация полноценного питания обучающихся;

– своевременное обучение преподавателей и сотрудников вуза навыкам оказания первой медицинской помощи и технике безопасности;

– наличие психологической службы;

– укомплектованный штат преподавателей и сотрудников учебно-вспомогательного состава.

Ответственность и контроль реализации первого модуля осуществляет администрация вуза.

II модуль – физкультурно-оздоровительная работа с обучающимися. Модуль предполагает рациональную организацию двигательного режима обучающихся, способствует нормальному физкультурному развитию, повышает адаптивные возможности организма, развивает двигательные навыки, которые будут необходимы для успеха в будущей профессиональной деятельности, приобщает обучающихся к систематическим физкультурным занятиям, активному участию в спортивных мероприятиях, оказывает влияние на нравственное и эстетическое развитие личности студента. Модуль включает:

– занятия по дисциплине «Физическая культура и спорт» с учетом индивидуальных медицинских показаний;

– наличие спортивных секций;

– организация динамических перемен;

– регулярное проведение спортивных и спортивно-оздоровительных мероприятий.

III модуль – воспитательная работа с обучающимися. Работа данного модуля направлена на формирование ценностной ориентации на здоровье и ведение здорового образа жизни. Модуль включает:

– лекции, консультации, беседы с медиками и психологами по проблемам сохранения здоровья, профилактике и избавления от вредных привычек;

– дни здоровья и другие просветительско-оздоровительные мероприятия;

– мониторинг физического и психологического состояния обучающихся посредствам медицинских осмотров, а также психологических консультаций и тестирований.

Значительную помощь в формировании правильного отношения к собственному здоровью у молодого поколения могут оказать специальные дисциплины, которые дают теоретические и практические знания, касающиеся личной гигиены, правильной организации соблюдения режима сна и отдыха, борьбы с вредными привычками, организации полноценного и правильного питания. Этими дисциплинами являются ОБЖ и валеология.

Дисциплина «Основы безопасности жизнедеятельности» реализуется в российских вузах с 1995 года. Курс отражает государственную политику в области защиты от чрезвычайных ситуаций, формирует у обучающихся компетенции, предполагающие ответственное отношение к вопросам личной безопасности и безопасности окружающих.

Валеология как наука о здоровье появилась в конце 70-х годов XX столетия. Предметом изучения дисциплины «Валеология» в вузе являются: здоровье как категория медицинской и социальной науки, механизмы формирования и укрепления здоровья, методы оценки состояния здоровья, способы укрепления и сохранения здоровья.

IV модуль – просветительская и методическая работа с профессорско-преподавательским и учебно-вспомогательным составом вуза. Модуль включает:

– повышение квалификации преподавателей вуза;

– лекции, консультации, семинары, курсы по вопросам здоровьесбережения;

– наличие научно-методической литературы по вопросам здоровьесбережения в фондах библиотеки и ЭБС вуза;

– участие преподавателей и кураторов в спортивных и спортивно-оздоровительных мероприятиях вуза.

V модуль – профилактика и наблюдение за состоянием здоровья обучающихся в динамике. Модуль включает:

– профилактические мероприятия (витаминизация, профилактика слуховых перегрузок, нарушения осанки и зрения);

– регулярный анализ физического здоровья обучающихся преподавателями и кураторами;

– систематическая психологическая и социальная помощь студентам;

– участие медицинских работников во всех компонентах работы вуза по – сохранению и укреплению здоровья обучающихся;

– диспансеризация.

VI модуль – психологические знания и психологические методики. Современная социально-экономическая ситуация, уровень жизни, экологическая обстановка сказываются не только на физическом, но и на психическом здоровье обучающихся. В этой связи необходимо внедрение инновационных технологий сохранения психического здоровья обучающихся вуза. Согласно

данным некоторых социально-психологических исследований, почти 90 % первокурсников отмечают затруднения в учебной деятельности (немотивированные страхи, тревожность, ухудшение памяти). Отдельная проблема – алкоголизм, курение, наркомания, токсикомания, туберкулез, суициды и др.

В качестве инновационных методов решения задач по развитию психического адаптационного ресурса предлагаем использовать следующие формы работы:

– индивидуальное консультирование психолога;

– обучающие тренинги по саморегуляция, подготовки к сценическим выступлениям и экзаменами, управление эмоциональным состоянием, конфликтология, социальная активность и т. д.;

– дистанционное консультирование обучающихся психологами и психиатрами посредством сети Интернет;

– комплексная психологическая диагностика личности (индивидуально-психологические свойства, уровни развития когнитивной, эмоционально-волевой, мотивационно-потребностной, коммуникативной сфер деятельности и – степень дезадаптации студента;

– профилактика эмоциональных нарушений и нарушений поведения;

– организация кабинетов релаксации (музыкальная терапия, ароматерапия, фитотерапия и т. д.).

VII модуль – рекреационная инфраструктура вуза и рекреационные мероприятия. Рекреационную систему можно разделить на два уровня. Первый уровень – рекреационные мероприятия на государственном, вузовском, профсоюзном уровнях (дома отдыха, санатории, курорты). Второй уровень – это индивидуализированная рекреационная система, которая ориентируется на сохранение оптимального психологического состояния студентов и требует присутствия специалиста по применению специальных методик преодоления утомления и поддержания энергии (лечебный сон, аутотренинг, медитация и др.).

VIII модуль – рациональная организация учебного процесса. Реализация этого модуля создаст условия повышения эффективности учебного процесса, направлена на снижение напряжения и утомляемости обучающихся. Модуль включает:

– соблюдение гигиенических норм, требований и рекомендаций к организации и объему учебной и внеучебной нагрузки;

– соблюдение рекомендаций и требований к использованию технических средств обучения (компьютеры, проекторы, мультимедийная, звуковоспроизводящая аппаратура);

– организация уроков физической культуры и других занятий активно-двигательного характера с соблюдением соответствующих норм и требований;

– использование методик и методов обучения, соответствующих возрастным и индивидуальным возможностям и особенностям обучающихся;

– индивидуальный подход к обучающимся (учет индивидуальных физиологических и психологических особенностей обучающихся).

Для того чтобы избежать проблем со здоровьем и не поставить под угрозу карьеру музыканта, преподаватели практических дисциплин должны выстраивать аудиторную нагрузку и помогать организовывать самостоятельные занятия со студентами, придерживаясь следующих рекомендаций:

1. Постепенное увеличение нагрузки. Нельзя допускать многочасовые занятия после длительного перерыва, болезни или каникул. Резкое возрастание часов занятий может привести к травмам мышц, сухожилий и связок. Нельзя допускать также многочасовой репетиционный марафон перед экзаменами или выступлениями.

2. Включение физической разминки перед занятием за инструментом или выступлением. Традиционному разыгрыванию на инструменте должна предшествовать небольшая физическая разминка, которая будет способствовать согреванию мышц и приведению в готовность всего игрового аппарата музыканта.

3. Постоянный контроль правильности положения тела во время игры, постановки игрового аппарата. Смена положения тела исполнителя во время занятия (например, в то время, когда педагог осуществляет показ за инструментом или идет обсуждение исполнения).

4. Физические упражнения в перерывах между занятиями и динамические паузы во вре-

мя урока. Кратковременные физические упражнения вызывают возбуждение других отделов мозга, тем самым усиливают кровообращение и создают благоприятные условия для отдыха ранее возбужденных отделов. После такого короткого, но активного отдыха повышается внимание обучающихся и значительно улучшается восприятие материала. В качестве примера приведем упражнение «Аист». С помощью него тренируется вестибулярный аппарат, развивается координация движений, формируется правильная осанка, укрепляются мышцы ног.

5. Включение элементов самомассажа во время подготовки к занятиям и в перерывах между ними способствует нормализации кровообращения и лимфооттока, которые замедляются из-за постоянного нахождения в одной позе.

6. Контроль состояния игрового аппарата во время занятия. Не допускать мышечные зажимы во время исполнения ни во время урока, ни во время самостоятельной подготовки. Всегда играть расслабленными руками. После сложных технических эпизодов уметь быстро расслабить аппарат и сбросить напряжение.

Для преодоления мышечного перенапряжения можно использовать следующие упражнения:

– сложить кисти рук ладонь на ладонь, поочередно отводить пальцы друг от друга, похлопывая пальцем о палец: мизинец правой руки о мизинец левой и так далее.

– сжать пальцы в кулак, одновременно двумя руками выполнять круговые движения кистью вправо, затем влево.

– сильно сжимать и разжимать пальцы обеих рук до состояния легкой усталости.

– выпрямить пальцы, выполнять круговые движения большим пальцем сначала вправо, затем влево.

– руки поставить друг напротив друга, выпрямить пальцы, на двух руках одновременно сжимать и разжимать первые две фаланги.

– сжать пальцы в кулак, выполнять разгибательные и сгибательные движения каждым пальцем.

7. Включать элементы вокалотерапии во время работы над сложными полифоническими или кантиленными фрагментами. Переключение внимания с рук на голос позволяет частично снять мышечное напряжение с игрового аппарата и дать возможность расслабления мышцам.

8. Включение элементов ансамблевой игры, импровизации в ход занятия. Как правило, использование этих приемов работы позволяет сбросить не только мышечное, но и эмоциональное напряжение.

9. Включение гимнастики для глаз во время чтения с листа, разбора произведений и других этапов работы над произведением с использованием нот. Можно использовать следующий комплекс упражнений:

– крепко зажмурить глаза на 3–5 с, считать медленно до пяти, затем открыть глаза на такое же время;

– быстро моргать в течение 60–120 с;

– круговые движения глазами (при этом голова не вращается);

– голову держать прямо, отводить глаза как можно дальше вправо (не моргая), посмотреть прямо (несколько раз моргнуть), закрыть глаза и сделать паузу. Затем выполнить данное упражнение в противоположную сторону.

– смотреть на конкретный предмет, находящийся прямо перед собой, при этом поворачивать голову влево и вправо, не отрывая взгляда от данного предмета.

– смотреть в окно вдаль не менее одной минуты.

Для снятия усталости глаз и укрепления глазных мышц можно использовать стереограммы. Их применение основывается на определении изображения, спрятанного на рисунке. Для этого используются карточки со специальным изображением. Необходимо соблюдать следующие требования к изображению:

– шрифт без насечек, без наклона, размер от 20 пт;

– количество цветов на рисунке не больше трех;

– цвета шрифта и фона должны быть контрастными, чтобы имеющийся текст хорошо читался;

– текста не должно быть много, чтобы не вызвать быстрого утомления;

10. Дыхательная гимнастика способствуют насыщению организма кислородом. Правильное дыхание стимулирует работу сердца, головного мозга и нервной системы. В качестве примера

можно использовать простое упражнение: вдох (5 с) – задержка дыхания (3 с) – выдох (5 с) – задержка дыхания (3 с). Медленный выдох способствует расслаблению, успокоению, помогает справиться с волнением и раздражительностью. Дыхательные упражнения особенно эффективны перед выступлением на сцене (концерты, экзамены).

11. Добиваться оптимального состояния перед концертными выступлениями. Оптимальное концертное состояние складывается из трех важнейших компонентов:

– физическая форма поддерживается ежедневными занятиями и дополняется полноценным отдыхом и сном накануне выступления;

– эмоциональный компонент складывается из ощущения эмоционального подъема, желания играть для других людей и приносить им своим искусством радость;

– мыслительный (когнитивный) компонент складывается из ясности и быстроты мышления, способности четко представлять программу выполняемых игровых движений и воплощаемых слуховых образов. Моделирование различных ситуаций на уроке в игровой форме помогает проверить степень влияния сценического волнения на исполнение.

12. Создание благоприятного психологического климата на занятиях. Доброжелательное отношение педагога к обучающемуся, хорошее настроение участников урока помогают повысить продуктивность работы.

13. Формирование педагогом положительной мотивации к процессу обучения помогает снижать эмоциональную напряженность, улучшает взаимоотношения всех участников образовательного процесса. Включение учебной деятельности в более широкий современный и исторический контекст (предоставление возможности обучающимся участвовать в конкурсах, фестивалях, смотрах, посещать концерты и мастер-классы) также способствует поддержанию положительной мотивации к занятиям музыкальным исполнительством.

14. Мотивация вести активный образ жизни. Музыкантам-исполнителям рекомендуется заниматься циклическими (бег, плавание) или игровыми (теннис, футбол) видами спорта.

15. В свободное от аудиторной работы время использовать естественные факторы (воздух, вода) в качестве физкультурно-профилактических средств. Рационально составлять расписание труды и отдыха.

Таким образом, описанная модель здоровьесберегающих образовательных технологий может применяться в ходе подготовки музыкантов-исполнителей, но не исключает своей гибкости в развитии. Управление качеством образования предполагает дальнейшее совершенствование уже существующих и разработку новых технологий, которые могли бы заложить основы физического и духовного здоровья обучающихся высшей школы.

В процессе реализации предлагаемой модели следует обратить внимание на два основных момента. Во-первых, ее успешность возможна только в системном и регулярном применении. Во-вторых, не только обучающиеся, но и преподаватели, учебно-вспомогательный состав вуза должны поддерживать и доказывать важность соблюдения здоровьесберегающих технологий в процессе обучения. Мониторинг вузов культуры показывает, что наиболее жизнеспособными оказываются те образовательные учреждения, которые активно внедряют технологии по сохранению и укреплению здоровья обучающихся и формированию у них мотивации здорового образа жизни в свои структуры.

Литература

1. Горлова Ю. И. Актуальные здоровьесберегающие технологии в образовательной среде вуза // Актуальные проблемы естественнонаучного образования, защиты окружающей среды и здоровья человека. – Орел, 2016. – Т. 4, № 4. – С. 95–101.
2. Иванов В. Д., Кокорева Е. Г., Матина З. И., Худяков Г. Г. Здоровьесберегающие технологии на занятиях по физическому воспитанию в вузе // Paradigmata poznani. – Прага, 2014. – № 2. – С. 122–130.
3. Ивахненко Г. А. Здоровьесберегающие технологии в российских вузах // Вестник института социологии. – 2013. – № 6. – С. 99–111.

4. Конькова И. П. Физическая культура музыканта // Молодой ученый. — Казань, 2019. – № 50 (288). – С. 458–460. – URL: https://moluch.ru/archive/288/65365 (дата обращения: 23.06.2022).
5. Коняева М. А. Исследование профессиональных заболеваний как существующей реальности и внутреннего фактора к формированию здоровьесберегающих компетенций в стратегиях жизни студентов музыкальных вузов // Здоровье и образование в XXI веке. – Калининград, 2016. – № 4. – С. 89–94. – URL: https://rucont.ru/efd/429529 (дата обращения: 23.06.2022).
6. Литвинов С. А. Инновационные здоровьесберегающие технологии в системе физического воспитания в вузе // Теория и практика общественного развития. – Краснодар, 2014. – № 8. – С. 76–78.
7. Новоселова Г. А., Фоменко Е. Г., Колькина Е. А. Здоровьесберегающие образовательные технологии в современном вузе // Современные проблемы науки и образования. – М., 2019. – № 5. – С. 24–32. – URL: http://science-education.ru/ru/article/view?id=29185 (дата обращения: 23.06.2022).
8. Смирнов Н. К. Актуальные проблемы здоровьесберегающего образования // Сибирский педагогический журнал. – Новосибирск, 2012. – № 9. – С. 59–65.
9. Янова М. Г. Здоровьесберегающие технологии в транзитивном образовании: традиции и инновации // Современные проблемы науки и образования. – М., 2015. – № 6. – С. 379. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=25389960 (дата обращения: 23.06.2022).

Rerferences

1. Gorlova Yu.I. Aktual'nye zdorov'esberegayushchie tekhnologii v obrazovatel'noy srede vuza [Actual health-saving technologies in the educational environment of the university]. *Aktual'nye problemy estestvennonauchnogo obrazovaniya zashchity okruzhayushchey sredy i zdorovya cheloveka [Actual problems of natural science education, protection of the environment and human health].* Orel, 2016, vol. 4, no. 4, pp. 95-101 (In Russ.).
2. Ivanov V.D., Kokoreva E.G., Matina Z.I., Khudyakov G.G. Zdorov'esberegayushchie tekhnologii na zanyatiyakh po fizicheskomu vospitaniyu v vuze [Health-saving technologies at classes on physical education in the university]. *Paradigmata poznani [Paradigmata poznani].* Praga, 2014, no. 2, pp. 122-130. (In Russ.).
3. Ivakhnenko G.A. Issledovanie professional'nykh zabolevaniy kak sushchestvuyushchey real'nosti i vnutrennego faktora k formirovaniyu zdorov'esberegayushchikh kompetentsiy v strategiyakh zhizni studentov muzykalnykh vuzov [Health-saving technologies in Russian universities]. *Vestnik instituta sotsiologii [Bulletin of the Institute of Sociology]*, 2013, no. 6, pp. 99-111. (In Russ.).
4. Konkova I.P. Fizicheskaya kul'tura muzykanta [Physical culture of a musician]. *Molodoy uchenyy [Molodoi scientist].* Kazan, 2019, no. 50 (288), pp. 458-460. (In Russ.). Available at: https://moluch.ru/archive/288/65365 (accessed 23.06.2022).
5. Konyaeva M.A. Issledovanie professionalnykh zabolevaniy kak sushchestvuyushchey real'nosti i vnutrennego faktora k formirovaniyu zdorov'esberegayushchikh kompetentsiy v strategiyakh zhizni studentov muzykal'nykh vuzov [Research of professional diseases as an existing reality and internal factor to the formation of health-saving competencies in the strategies of life of students of musical universities]. *Zdorov'e i obrazovanie v XXI veke [Health and education in the XXI century].* Kaliningrad, 2016, no. 4, pp. 89-94. (In Russ.). Available at: http: https://rucont.ru/efd/429529 (accessed 23.06.2022).
6. Litvinov S.A. Innovatsionnye zdorov'esberegayushchie tekhnologii v sisteme fizicheskogo vospitaniya v vuze [Innovative health-saving technologies in the system of physical education in the university]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development].* Krasnodar, 2014, no. 8, pp. 76-78. (In Russ.).
7. Novoselova G.A., Fomenko E.G., Kolkina E.A. Zdorov'esberegayushchie obrazovatel'nye tekhnologii v sovremennom vuze [Health-saving educational technologies in a modern university]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern problems of science and education].* Moscow, 2019, no. 5, pp. 24-32. (In Russ.). Available at: http://science-education.ru/ru/article/view?id=29185 (accessed 23.06.2022).
8. Smirnov N.K. Aktual'nye problemy zdorov'esberegayushchego obrazovaniya [Actual problems of health-saving education]. *Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal [Sibirskii pedagogicheskii zhurnal]*. Novosibirsk, 2012, no. 9, pp. 59-65. (In Russ.).
9. Yanova M.G. Zdorov'esberegayushchie tekhnologii v tranzitivnom obrazovanii: traditsii i innovatsii [Health-saving technologies in transitive education: traditions and innovations]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern problems of science and education].* Moscow, 2015, no. 6, p. 79. (In Russ.). Available at: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=25389960 (accessed 23.06.2022).

УДК 342.813; 376.2
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-239-247

ИНКЛЮЗИВНАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ В СФЕРЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Пивторак Александр Николаевич, аспирант, старший преподаватель кафедры бальной хореографии, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: alexandr-pivtorak@mail.ru

В статье затрагиваются актуальные для сферы образования вопросы инклюзивного образования. О правах людей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) и инвалидностью долгое время мало кто задумывался, но на сегодняшний день их права закреплены на законодательном уровне в ряде нормативно-правовых документов, что значительно расширило условия и возможности для удовлетворения потребностей данных категорий людей во всех сферах жизни человека, в частности, в получении образования.

Помимо основных барьеров для людей с ОВЗ и инвалидностью в реализации своих прав и потребностей, таких как неадаптированная окружающая среда, психологические барьеры социума, главным является отсутствие компетентных кадров – специалистов, которые могли бы разработать и в полной мере реализовать адаптированные образовательные программы, в том числе и в дополнительном образовании. Остро стоит вопрос о формировании инклюзивной культуры в обществе в целом, которая подразумевает наличие у каждого ее члена инклюзивных компетенций.

В статье представлена опытно-экспериментальная работа по реализации педагогической модели подготовки компетентных специалистов для работы с людьми с ОВЗ и инвалидностью, в частности в области бальной хореографии. Описана авторская модель и технология по формированию инклюзивной компетентности у педагога-хореографа для работы с людьми с нарушениями функций опорно-двигательного аппарата средствами бальной хореографии. Рассмотрены этапы и ход опытно-экспериментальной работы, которая строится по разработанной автором статьи программе «Танцы на колясках».

Для проверки результативности экспериментальной работы было проведено два контрольных среза у двух групп по разработанным критериям оценки готовности студентов к работе с людьми с ОВЗ и инвалидностью. Если до начала работы уровень готовности в обеих группах у более 80 % студентов соответствовал недопустимому уровню, то по завершению – уровень в экспериментальной группе повысился до оптимального, а критический и недопустимый вовсе отсутствовали.

Ключевые слова: образование, компетенции, компетентность, инклюзивное образование, инвалиды, люди с ОВЗ, бальные танцы, педагогическая модель.

INCLUSIVE COMPETENCE IN THE FIELD OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION

Pivtorak Aleksandr Nikolaevich, Postgraduate, Sr Instructor of Department of Ballroom Choreography, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: alexandr-pivtorak@mail.ru

The article deals with the issues of inclusive education that are relevant to the field of education. The rights of people with disabilities have been oppressed for a long time, but today their rights are enshrined at the legislative level in a number of legal normative documents, which has significantly expanded the

conditions and opportunities to meet the needs of disabled people in all spheres of human life, in particular, in education.

In addition to the main barriers of people with disabilities in the realization of their rights and needs, such as an unadapted environment, psychological barriers of society, the main thing is the lack of competent specialists who could fully develop and implement adapted educational programs, including the additional education. There is an acute issue in the formation of an inclusive culture in society, which implies that each of its members has inclusive competencies.

The article presents experimental work on the implementation of a pedagogical model of training the competent specialists to work with people with disabilities, in particular in the field of ballroom choreography. The author's model and technology for the formation of inclusive competence of a choreography teacher for working with people with musculoskeletal system disorders by means of ballroom choreography are described. The stages and the progress of experimental work, which is based on the author's program *Wheelchair dancing*, are considered.

To check the effectiveness of the experimental work, two control sections were carried out in two groups according to the developed standards-samples. If before the start of the work, the level of readiness in both groups of the more than 80 % corresponded to an unacceptable level, then upon completion the level in the experimental group increased to optimal, and critical and unacceptable was completely absent.

Keywords: education, competencies, competence, inclusive education, disabled people, people with disabilities, ballroom dancing, pedagogical model.

На стыке XX и XXI веков сфера образования подверглась значительной трансформации, в частности, в вопросах, касающихся образования людей с ограниченными возможностями здоровья и инвалидностью. Все эти изменения регламентируются в нормативно-правовых документах, таких как «Конституция Российской Федерации» (принята всенародным голосованием 12.12.1993 с изменениями, одобренными в ходе общероссийского голосования 01.07.2020), Федеральный закон от 24.11.1995 № 181-ФЗ (ред. от 07.03.2018) «О социальной защите инвалидов в РФ» (с изм. и доп., вступ. в силу с 18.03.2018), Федеральный Закон РФ от 29 декабря 2012 года № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», «Основы государственной политики регионального развития Российской Федерации на период до 2025 года» (утверждены Указом Президента Российской Федерации от 16 января 2017 года № 13), «Концепция развития в Российской Федерации системы комплексной реабилитации и абилитации лиц с инвалидностью, в том числе детей с инвалидностью, на период до 2025 года» и многие другие. Благодаря утверждению на законодательном уровне нормативных документов, затрагивающих интересы людей с ОВЗ и инвалидностью в сфере образования, получение образования у данной категории людей, в том числе и профессионального образования, становится возможным через реализацию принципа «равные возможности».

Стоит отметить тот факт, что термины «инвалид» и «человек с ограниченными возможностями здоровья» близки по значению, но не синонимичны. Термин «инвалид» является не только медицинским понятием, но еще и юридическим. И для того чтобы получить статус инвалида, необходимо пройти комплексную оценку состояния здоровья в соответствии с классификациями и критериями, утвержденными Минтруда РФ. Эту сложную и долгую процедуру нужно проходить ежегодно – подтверждая свой статус инвалида. Особенно тяжело это дается тем, у кого инвалидность не ярко выражена, из-за чего многие люди с инвалидностью игнорируют эту процедуру и живут без этого юридического статуса. Отсюда следует, что не все люди с ОВЗ имеют инвалидность, как и не все люди с инвалидностью нуждаются в особых образовательных потребностях.

В нашем исследовании мы рассматриваем инвалидов I группы – людей с нарушениями функций опорно-двигательного аппарата, ко-

торые передвигаются на инвалидных колясках. К ним применительны термины как «инвалид», так и «человек с ОВЗ».

Актуальность исследования обусловливается ежегодным повышением количества лиц с инвалидностью, в частности, людей с нарушениями функций опорно-двигательного аппарата. По данным Федерального реестра инвалидов на январь 2022 года, Алтайский край занимает 4-е место по количеству инвалидов I группы на территории Сибирского федерального округа. Всего в Сибирском регионе – 162 552 тыс. инвалидов I группы, 14 % которых составляют жители Алтайского края [9].

История развития инклюзивного образования в России началась еще при царствовании Петра I, когда создавались приюты для «убогих». Люди с инвалидностью в тот период вызывали жалость и стыд. Только в начале XIX века к обществу приходит понимание необходимости обучения «непохожих» людей – появляются учреждения для специализированного обучения людей трех нозологий (с нарушением слуха, с нарушением зрения и с умственной отсталостью). Вплоть до начала XX века в отношении таких людей применялся процесс *изоляции*, который в последующем сменился необходимостью в *интеграции* людей с инвалидностью в общество, расширились группы инвалидности, которые могли получить образование [8].

«Интеграция в общество – процесс формирования или восстановления связей с обществом, обеспечивающий включенность человека в основные сферы жизнедеятельности: труд, быт, досуг» [3, с. 28].

Т. В. Егорова отмечает, что интеграция в общество человека с ограниченными возможностями «означает процесс и результат предоставления ему прав и реальных возможностей участвовать во всех видах и формах социальной жизни наравне и вместе с остальными членами общества в условиях, компенсирующих ему отклонения в развитии и ограничения возможностей» [2, с. 7].

На сегодняшний день современная социокультурная обстановка требует от всех членов общества не просто толерантного отношения к людям с ОВЗ, но и знания элементарных норм и образцов поведения с такими людьми. Остро встает вопрос в развитии инклюзивной культуры общества – системы общечеловеческих ценностей, норм и правил, при взаимодействии между нормотипичным человеком и человеком с ОВЗ и инвалидностью, принятии социального равенства между ними. Если раньше людей с инвалидностью можно было редко встретить за пределами специализированных учреждений, то сейчас, благодаря создаваемым условиям – архитектурной и транспортной доступности, социокультурным условиям и пр., они начали активно пользоваться всеми сферами социальной жизни наравне со всеми членами общества. Люди с инвалидностью посещают музеи, кино, массово-зрелищные мероприятия, самостоятельно ходят в магазины за продуктами и вещами, получают образование. И если людям с ОВЗ приходится адаптироваться в неприспособленном для таких людей местах или зданиях, то и нормотипичным людям необходимо формировать у себя инклюзивную культуру для развития взаимоотношений всех членов общества. Ядром инклюзивной культуры является инклюзивная компетентность (определенные знания, умения и навыки в области инклюзии, необходимые для работы с людьми с ОВЗ и инвалидностью) профессионального сообщества – преподавателей, сотрудников учреждений культуры и других организаций.

На сегодняшний момент наблюдаются явные противоречия в сфере образования между правами людей с инвалидностью на получение образования, закрепленными на законодательном уровне, и неготовностью многих образовательных организаций это право реализовать. Встают вопросы по разработке адаптированных программ, по специалистам, которые эти программы смогут реализовать на практике. Поэтому актуальным является процесс подготовки преподавателей любой сферы, обладающих компетенциями в области инклюзивной педагогики, а не только подготовка специализированных кадров – сурдопереводчиков, психологов и прочие.

Цель нашего исследования заключалась в разработке и реализации педагогической модели формирования инклюзивной компетентности у студентов-хореографов. Нужно отметить, что

разработанная модель и технология в случае необходимости может быть адаптирована для подготовки студентов других направлений в области искусств.

В ходе исследования нами были использованы такие *методы*, как анализ, обобщение и систематизация научной и методической литературы, сравнение, моделирование, педагогический эксперимент, количественные измерения полученных данных, математическое, в том числе статистическое, измерение полученных результатов.

Как мы говорили ранее, формирование инклюзивной культуры и создание универсальной среды являются не только одним из главных критериев в реализации инклюзивного образования, но и благоприятным фактором протекания таких важных для этой категории населения процессов, как социализация, интеграция и реабилитация.

Аксиоматическая польза творчества давно доказана многими учеными и практиками в сфере искусств. Они не раз приходили к мысли о необходимости художественного просвещения всех членов общества, без исключения. А учитывая, что одним из видов действенной реабилитации инвалидов являются средства арт-терапии, то эта мысль приобретает новый, актуальных характер.

А. И. Серавин в своей работе «Исследование творчества» цитирует следующие определения термина «творчество»:

«Творчество – это деятельность, сущность и отличительная черта которой состоит в создании нового, не имеющего аналогов в природе и в культурной деятельности человека, социума»;

«Творчество – это деятельность, результатом которой является создание новых материальных и духовных ценностей» [7, с. 14].

Во время творческой деятельности инвалиды раскрывают свой творческий потенциал, что способствует стиранию психологических рамок в общении с людьми без нарушений здоровья. Также этому способствует правильно организованные творческие мероприятия, различные мастер-классы и наглядные выставочные работы [1].

Сферой наших научных интересов были бальные танцы на колясках. Танцы на колясках имеют важные двигательно-эстетические возможности, которые влияют на процесс интеграции и ресоциализаии, помогают в формировании духовно-нравственного мира личности, оптимизируют ее физическое состояние, чувство уверенности в себе. Танцы на колясках как арт-терапевтическая технология объединили сразу несколько направлений работы: развитие пластики и грации движений, координации, чувства ритма, совершенствование навыков управления коляской, умения общаться с группой таких же танцоров и с партнером, который может быть как инвалидом, так и человеком с нормальным здоровьем, а также с руководителем группы. Спортивные бальные танцы на колясках позволяют участвующим в них инвалидам, имеющим доступ к передвижению по всему миру, территориям, где проходят международные и другие виды соревнований, чувствовать себя полноценными людьми, интегрированными в общество и его культуру» [4, с. 216].

Для того чтобы преподавать хореографию людям с ОВЗ, преподаватель должен обладать профессиональными компетенциями, уметь адаптировать процесс обучения, учитывая индивидуальные особенности каждой личности. Для этого ему необходимо владеть совокупностью знаний по педагогике, психологии, анатомии, хореографии и инклюзивной педагогики.

Для достижения поставленной цели нами была разработана и апробирована педагогическая модель формирования инклюзивной компетентности будущего педагога-хореографа для работы с людьми с нарушениями функций опорно-двигательного аппарата средствами бальной хореографии (рис. 1). Модель состоит из пяти блоков: *целевой* (цели и задачи), *теоретико-методологический* (методологические подходы – системный, деятельностный, личностно-ориентированный, компетентностный, а также основные принципы работы в рамках исследования), *содержательный* (содержание и структура программы «Танцы на колясках», педагогические условия), *организационно-технологический* (этапы, методы и формы занятий) и *оценочно-результативный* (разработанные критерии оценки знаний, умений студентов в области управления танцевальной коляской, ведения партнера, построения хореографической вариации в танцах на колясках).

Опытно-экспериментальная работа состояла из трех этапов, каждый из которых решал свои цели и задачи.

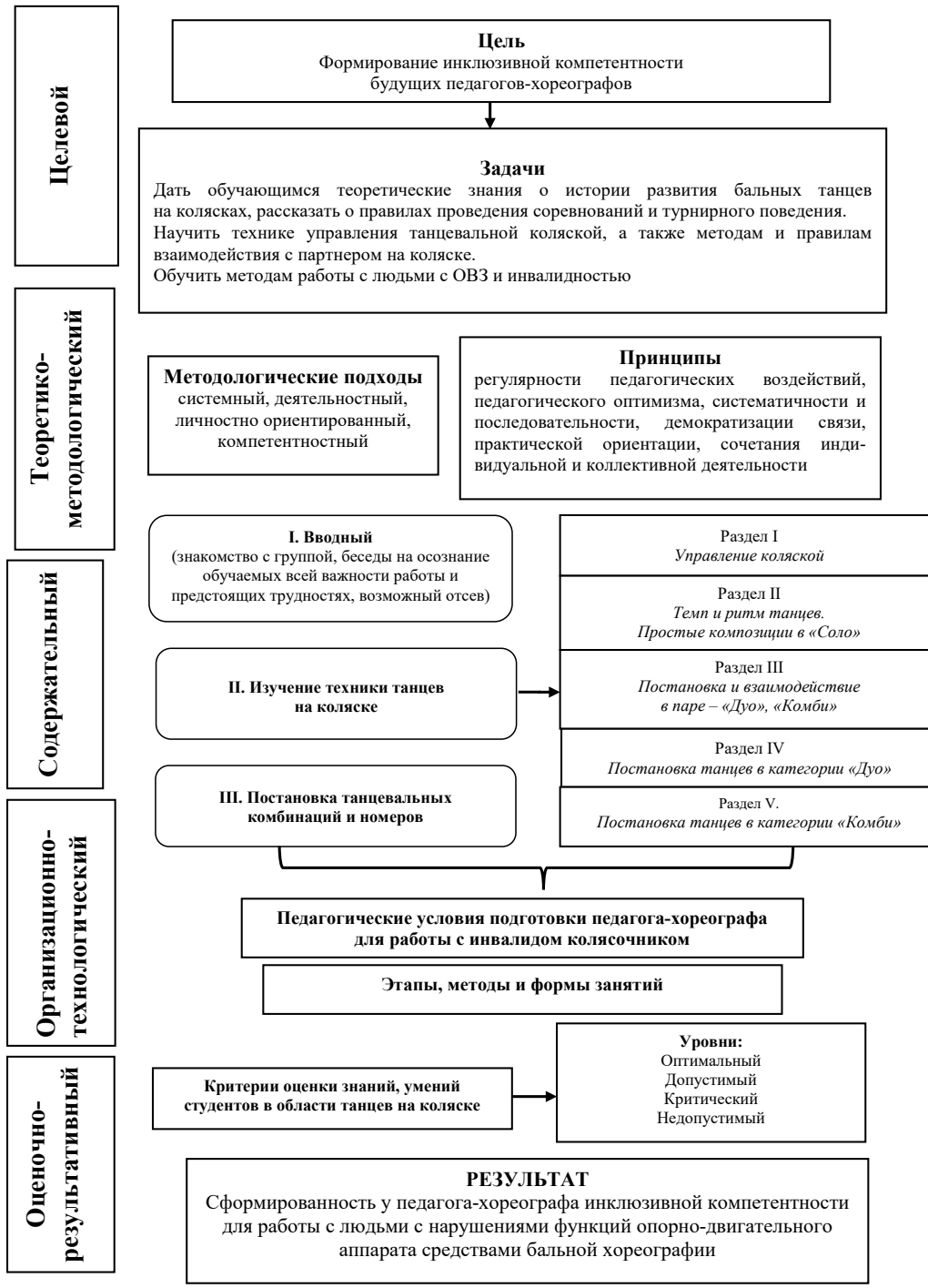


Рисунок 1. Педагогическая модель формирования инклюзивной компетентности будущего педагога-хореографа для работы с людьми с нарушениями функций опорно-двигательного аппарата средствами бальной хореографии

Констатирующий этап. Нами был проведен анализ теоретических представлений студентов и преподавателей образовательных организаций среднего профессионального и высшего образования об инклюзивном образовании людей с ОВЗ и инвалидностью. Также было проведено анкетирование среди лиц с ОВЗ и инвалидностью на предмет выявления спроса в получении дополнительного образования, в частности художественного, а также студентов и преподавателей по вопросам готовности к работе с этой социальной группой населения.

Анализ полученных данных привел к следующим выводам:

– спрос на дополнительное образование, в частности художественное, у людей с ограниченными возможностями здоровья есть и довольно высокий;

– самыми востребованными сферами дополнительного образования оказались сферы искусства (60 %), иностранные языки (35 %), ремесла (30 %) и занятия физической культурой (25 %);

– среди условий для обеспечения образовательного процесса, которым отдали предпочтения люди с ОВЗ – адаптированное архитектурное пространство (85 %) и компетентный преподавательский состав (75 %);

– отношение преподавателей и студентов к совместному обучению нормотипичных людей и людей с инвалидностью – положительное;

– подавляющее количество анкетируемых считают необходимым формирование инклюзивных компетенций у выпускников любой специальности (60 %).

Также на этом этапе были разработаны критерии определения уровня готовности к работе с людьми с нарушениями функций опорно-двигательного аппарата в области бальной хореографии, педагогическая модель и технология формирования инклюзивной компетентности педагога-хореографа.

Формирующий этап. На этом этапе главными задачами было: определение психологической готовности студентов к работе с людьми с ОВЗ; внедрение разработанной модели; изучение бальных танцев на колясках.

В самом начале учебного процесса опытно-экспериментальной работы было необходимо определить готовность студентов к работе с инвалидами, выявить возможные психологические барьеры (рис. 2).

Рисунок 2. Вводная часть опытно-экспериментальной работы

После психологической подготовки студентов и возможного отсева из экспериментальной группы начинается основная часть работы по изучению бальных танцев на колясках. Авторская программа «Танцы на колясках» состоит из нескольких блоков (вводный, изучение техники

танцев на коляске, постановка хореографических комбинаций и номеров) и разделов [5]. Большая часть учебной деятельности посвящена второму блоку: студенты учатся элементарным движениям на танцевальной коляске, технике движения, поворотам. Отдельное внимание уделяется правилам постановки корпуса в коляске, переносу веса, относительно выполняемого движения.

Нужно отметить, что не каждый с легкостью просто сядет в инвалидную коляску, не говоря уже о исполнении на ней каких-либо движений. Человеку приходится преодолеть большой психологический стресс, который подпитывается стереотипами и предрассудками. А когда человек, не знающий всех нюансов движения на коляске, пробует исполнить технический элемент со знакомой ему техникой владения своим телом, есть большие шансы опрокидывания коляски, что в случае исполнения танца в паре с человеком с ОВЗ может иметь плохие последствия.

После овладения сольным исполнением базовых элементов движений на коляске следующий этап – исполнение движений в паре. Бальные танцы на колясках существуют в нескольких формах – это сольное исполнение, исполнение в паре, где только один человек на коляске, исполнение в паре, где оба партнера на коляске, исполнение в ансамбле. На данном этапе студенты учатся взаимодействию в паре, ведению в паре. Нужно отметить, что при оценивании пары, где один из партнеров либо оба на коляске, судьи придерживаются тех же правил, что и при оценивании людей без ограничений. Но, естественно, при исполнении танцев на коляске есть множество своих трудностей и нюансов.

Контрольный этап. Для проверки эффективности разработанной модели и технологии по формированию инклюзивной компетентности у студентов-хореографов нами проводилось сравнение достижений студентов по разработанным критериям освоения знаний, умений и навыков в области инклюзивной хореографии (*управление танцевальной коляской, ведение партнера, построение хореографической вариации в танцах на колясках)*. Для фиксации итоговой оценки результативности студентов и дальнейшего сравнения между контрольной и экспериментальной группами были взяты 4 уровня достижения цели: оптимальный, допустимый, критический, недопустимый. Оптимальному уровню соответствовало 85 % и выше, а недопустимому – до 34 % набранных баллов. Данная методика получения опытных данных разработана И. К. Шалаевым для оценки качества управления педагогическим коллективом в системе программно-целевой психологии управления [10]. В нашем исследовании также использован ее модифицированный вариант, представленный в опытно-экспериментальной работе Л. И. Сазоновой [6].

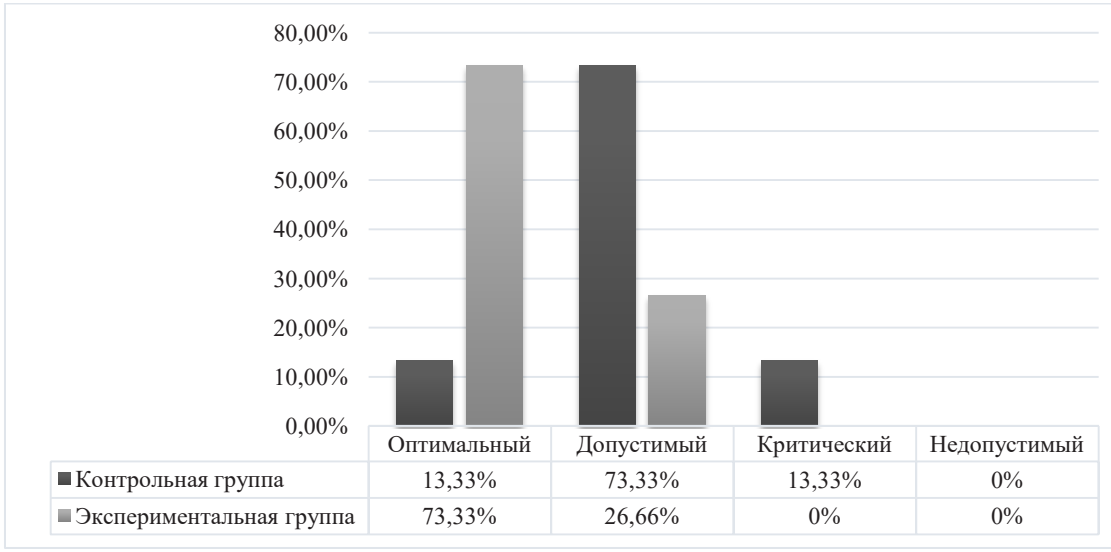
В опытно-экспериментальной работе было задействовано две группы, у которых на начальном этапе эксперимента был осуществлен замер показателей готовности работать с людьми с нарушениями функций опорно-двигательного аппарата по разработанным критериям освоения знаний, умений и навыков в области инклюзивной хореографии. По результатам первого контрольного среза мы определили, что уровень готовности в обеих группах у более 80 % студентов соответствует недопустимому уровню.

После завершения опытно-экспериментальной работы на основе разработанной модели и технологии мы снова провели контрольный срез в обеих группах на определение эффективности проделанной работы (рис 3).

Из результатов видно, что в экспериментальной группе отсутствуют критический и недопустимый уровни и значительно выше показатели по оптимальному уровню.

На основе проведенного исследования можно сделать вывод, что для большей части людей жизнь с приобретением статуса ОВЗ или инвалидности меняется кардинально, особенно это касается личной и профессиональной сферы. Иногда из-за ограниченности в способности свободно передвигаться люди не могут достаточного внимания уделять досугу и активному образу жизни, и чаще всего их основным развлечением становится просмотр интернет-контента и телепередач.

Учитывая ежегодный прирост населения с инвалидностью по данным «Федерального реестра инвалидов» [8], трансформируется и само общество, формируется инклюзивная культура населения. После применения разработанной модели и технологии формирования инклюзивной компетентности у студентов-хореографов, которая подразумевает внедрение в учебный процесс, в основную образовательную программу (базовые дисциплины подготовки) тем по инклю-



	Оптимальный	Допустимый	Критический	Недопустимый
Контрольная группа	13,33%	73,33%	13,33%	0%
Экспериментальная группа	73,33%	26,66%	0%	0%

Рисунок 3. Показатели уровня полученных результатов в контрольной и экспериментальной группах

зивной педагогике, можно отметить положительную динамику формирования у них инклюзивной компетентности в сфере хореографического образования.

Нужно отметить, что формирование инклюзивной компетентности предполагает не только профессиональные знания, умения и навыки в определенной сфере искусств с определенной нозологией, но и способствует развитию самой личности с высокими моральными ценностями. Такие специалисты в будущем будут пропагандировать идеи инклюзивного образования среди своего окружения, тем самым развивая и укрепляя инклюзивную культуру, а у людей с ОВЗ и инвалидностью появится больше возможностей реализовать свои потребности в общении, в социальной самоидентификации, в художественном образовании, что в конечном итоге влияет на процессы социализации, интеграции и реабилитации этой социальной ячейки общества.

Литература

1. Бибикова Н. В. Социально-психологические и духовно-нравственные аспекты развития творческой личности // Вектор науки. – 2015. – № 1 (31). – С. 213–217.
2. Егорова Т. В. Социальная интеграция детей с ограниченными возможностями. – Балашов: Изд-во Николаев, 2002. – 80 с.
3. Основные понятия социальной работы: глоссарий / сост. И. В. Астэр и др. –СПб.: Имена, 2007. – 186 с.
4. Пивторак А. Н. Анализ авторской программы по социально-культурной реабилитации инвалидов среднего возраста средствами бальной хореографии «Танцы на колясках» // Вестник Томского государственного университета. – 2020. – № 457. – С. 214–220.
5. Пивторак А. Н. Технология подготовки педагогов-хореографов для работы в сфере социально-культурной реабилитации людей с нарушениями функций // Инклюзивное образование: опыт, проблемы, перспективы: сб. науч. статей II Всерос. науч-практ конф. (Барнаул, 28–27 апр. 2021 года). – Барнаул: Изд-во АГИК, 2021. – С. 57–64.
6. Сазонова Л. И. Моделирование учебно-методического обеспечения компьютерной подготовки учащихся: автореф. дис. … канд. пед. наук. – Барнаул, 2000. – 19 с.
7. Серавин А. И. Исследование творчества. – СПб.: Копи-Парк, 2005. – 2000 с.
8. Серегин Н. В. Художественно-просветительное образование в России как предмет историко-педагогического исследования: монография. – Барнаул: Изд-во АГИК, 2007. – 339 с.

9. Федеральный реестр инвалидов [Электронный ресурс]. – URL: https://sfri.ru/analitika/chislennost/chislennost/chislennost-po-gruppam (дата обращения: 13.03.2022).
10. Шалаев И. К. Мотивационное программно-целевое управление: теория, технология, практика: учебное пособие по психологии управления. – Барнаул, 2000. – 271 с.

References

1. Bibikova N.V. Sotsial'no-psikhologicheskie i dukhovno-nravstvennye aspekty razvitiya tvorcheskoy lichnosti [Socio-psychological and spiritual and moral aspects of the development of a creative personality]. *Vektor nauki [Vector of Science]*, 2015, no. 1 (31), pp. 213-217. (In Russ.).
2. Egorova T.V. *Sotsial'naya integratsiya detey s ogranichennymi vozmozhnostyami [Social integration of children with disabilities].* Balashov, Nikolayev Publ., 2002. 80 p. (In Russ.).
3. *Osnovnye ponyatiya sotsial'noy raboty: glossariy [Basic concepts of social work. Glossary].* Comp. I.V. Aster and others. St. Petersburg, Imena Publ., 2007. 186 p. (In Russ.).
4. Pivtorak A.N. Analiz avtorskoy programmy po sotsial'no-kul'turnoy reabilitatsii invalidov srednego vozrasta sredstvami bal'noy khoreografii «Tantsy na kolyaskakh» [Analysis of the author's program on socio-cultural rehabilitation of middle-aged disabled people by means of ballroom choreography «Wheelchair dancing»]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State University]*, 2020, no. 457, pp. 214-220. (In Russ.).
5. Pivtorak A.N. Tekhnologiya podgotovki pedagogov-khoreografov dlya raboty v sfere sotsial'no-kul'turnoy reabilitatsii lyudey s narusheniyami funktsiy oporno-dvigatel'nogo apparata sredstvami bal'noy khoreografii [Technology of training choreography teachers to work in the field of socio-cultural rehabilitation of people with disabilities]. *Inklyuzivnoe obrazovanie: opyt, problemy, perspektivy: sbornik nauchnykh statey II Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Barnaul, 28-27 apr. 2021 goda) [Inclusive education: experience, problems, prospects: collection of scientific articles II of the All-Russian Scientific-Practical Conference (Barnaul, April 28-27, 2021)].* Barnaul, Altai State Institute of Culture Publ., 2021, pp. 57-64. (In Russ.).
6. Sazonova L.I. *Modelirovanie uchebno-metodicheskogo obespecheniya komp'yuternoy podgotovki uchashchikhsya: avtoref. dis. ... kand. pedagogicheskikh nauk [Modeling of educational and methodological support for computer training of students. Author's abstract of diss. PhD in pedagogy]*. Barnaul, BGPU Publ., 2000. 19 p. (In Russ.).
7. Seravin A.I. *Issledovanie tvorchestva [The study of creativity].* St. Petersburg, Kopi-Park Publ., 2005. 2000 p. (In Russ.).
8. Seregin N.V. *Khudozhestvenno-prosvetitel'noe obrazovanie v Rossii kak predmet istoriko-pedagogicheskogo issledovaniya [Artistic and educational education in Russia as a subject of historical and pedagogical research]*. Barnaul, Altai State Institute of Culture Publ., 2007. 339 p. (In Russ.).
9. *Federal'nyy reestr invalidov [Federal Register of People with Disabilities].* (In Russ.). Available at: https://sfri.ru/analitika/chislennost/chislennost/chislennost-po-gruppam (accessed 13.03.2022).
10. Shalaev I.K. *Motivatsionnoe programmno-tselevoy upravlenie: teoriya, tekhnologiya, praktika: uchebnoe posobie po psikhologii upravleniya [Motivational program-target management: theory, technology, practice. Textbook on management psychology]*. Barnaul, BGPU Publ., 2000. 271 p. (In Russ.).

УДК 377
Doi: 10.31773/2078-1768-2022-60-247-255

КУКЛОТЕРАПИЯ В ОБУЧЕНИИ НЕМЕЦКОМУ ЯЗЫКУ

Казакова Елена Сергеевна, кандидат педагогических наук, доцент, Кузбасский гуманитарно-педагогический институт КемГУ (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: kazakova.elena2013@mail.ru

В статье рассмотрены понятие, цель и виды здоровьесберегающих педагогических технологий; выявлен потенциал арт-терапии и, в частности, куклотерапии в обучении иностранным языкам; представлены результаты анализа литературы по данной проблеме и УМК по немецкому языку на предмет наличия или отсутствия в них кукольных персонажей и выполняемых ими функций; составлены

методические рекомендации по использованию куклотерапии в обучении немецкому языку; изучены разновидности кукол; перечислены основные режимы и формы взаимодействия обучаемых с куклой; названы основные этапы реализации куклотерапии в процессе обучения немецкому языку и рассмотрено содержательное наполнение каждого из этапов; раскрыта деятельность учителя и учащихся на каждом этапе; проиллюстрировано действие всех этапов куклотерапии на конкретном примере, объединяющим в себе элементы игровой терапии, сказкотерапии и драмотерапии. Автором обосновано использование сказки в обучении иностранному языку; представлен фрагмент комплекса упражнений, структурно-содержательную основу которого составляет конкретный грамматический материал; проверена эффективность предлагаемой методики; сделаны выводы об эффективности и целесообразности использования куклотерапии в обучении немецкому языку.

Ключевые слова: обучение немецкому языку, здоровьесберегающие технологии, арт-терапия, куклотерапия, кукла, этапы реализации куклотерапии.

PUPPET THERAPY IN TEACHING THE GERMAN LANGUAGE

Kazakova Elena Sergeevna, PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kuzbass Humanitarian Pedagogical Institute KemSU (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: kazakova.elena2013@mail.ru

The relevance and choice of the research topic are substantiated. The purpose and objectives of the study are indicated. The concepts of *health-preserving technology*, *art therapy*, *puppet therapy* and *doll* are disclosed. The concept, purpose and types of health-saving pedagogical technologies are considered. The possibilities of art therapy in teaching the foreign languages have been investigated. The potential of puppet therapy in teaching the foreign languages, development and education has been revealed. The results of the analysis of the literature on this problem and teaching materials on the German language are presented for the presence or absence of puppet characters and the functions they perform. Compiled guidelines for the use of puppet therapy in teaching German. The varieties of dolls have been studied. The main roles of dolls in German lessons are listed. The main stages of the implementation of puppet therapy in the process of teaching the German language are named and the content of each of the stages is considered. The activities of a teacher and students at each stage are disclosed. The action of all stages of puppet therapy is illustrated by a specific example that combines elements of play therapy, fairy tale therapy and drama therapy. The use of a fairy tale in teaching a foreign language has been substantiated. The advantages of presenting the grammatical material based on fairy tales are outlined. The method of organizing and conducting the game of cards is described. A fragment of a set of exercises developed by the author is presented, the substantive basis of which is a specific lexical and grammatical material. The effectiveness of the proposed method has been tested. Conclusions are made about the effectiveness and feasibility of using puppet therapy in teaching the German language.

Keywords: teaching the German language, health-preserving technologies, art therapy, puppet therapy, doll, stages of the puppet therapy implementation.

Формирование общекультурных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций студентов ОК-8, ОПК-2, ОПК-6, ПК-2, ПК-3, предполагающих умение проектировать и осуществлять здоровьесберегающий образовательный процесс в условиях реализации будущей педагогической деятельности, обусловливает обращение к использованию в качестве тем семинарских занятий по методике обучения иностранным языкам и выпускных квалификационных работ проблем, связанных с применением в школе здоровьесберегающих технологий.

Как известно, современный урок иностранного языка характеризуется большой интенсивностью и требует от учеников концентрации внимания, напряжения и сил. Быстрая утомляемость обучаемых на уроках иностранного языка обусловлена спецификой предмета. Обучающим-

ся необходимо запоминать много иностранных слов, выполнять достаточно большое количество тренировочных упражнений, что делает проблему внедрения и использования на уроках иностранного языка здоровьесберегающих технологий особенно актуальной. В этой связи допустимо применение арт-терапии, которая в педагогической интерпретации понимается как забота об эмоциональном самочувствии и психологическом здоровье личности ученика средствами художественной деятельности [1].

В то же время анализ литературы по данной проблеме и исследование практического материала показали, что существующие на сегодняшний день методические рекомендации по использованию здоровьесберегающих технологий в целом и арт-терапии в частности носят, как правило, обобщенный характер, направлены преимущественно на обучение английскому языку [7; 9] младших школьников и ограничены описанием игровых приемов или стихотворно-песенного материала, в то время как арсенал арт-терапевтических приемов достаточно широк и разнообразен.

Из всех существующих приемов арт-терапии нам представляется возможным и целесообразным описать в данной статье методику использования куклотерапии, поскольку она:

– во-первых, недостаточно полно изучена и описана в методической литературе, что обусловливает неосведомленность учителей иностранного языка по данному вопросу;

– во-вторых, куклотерапия является комплексным видом арт-терапии, поскольку объединяет в себе элементы других ее видов, например, игровой терапии, сказкотерапии, маскотерапии, драмотерапии, и требует поэтому специального исследования и разработки практических рекомендаций по ее применению на уроках иностранного языка;

– в-третьих, анализ УМК по немецкому языку показал, что некоторые из них так или иначе предусматривают использование кукольных персонажей, например, Незнайки, Буратино и др. В то же время потенциал кукольного материала востребован учебниками не в полной мере, поскольку кукольные персонажи появляются на страницах учебника преимущественно с иллюстративной, развлекательной целью, но не с целью обучения. Считаем такое использование учебниками функционального потенциала кукольных персонажей ограниченным и недостаточным для организации полноценного обучения и общения;

– в-четвертых, в настоящее время с внедрением в процесс обучения различных современных технологий возможности применения наглядности заметно расширились: от предметов и картинок, жестов и движений до видеофильмов и компьютерных программ, при помощи которых преподаватель моделирует фрагменты объективной действительности. Однако все они предполагают опору преимущественно на визуальный тип восприятия, что усложняет процесс понимания и запоминания новых лексических единиц и грамматических конструкций для обучающихся с преобладающим аудиальным или кинестетическим типами восприятия. Использование куклы в обучении иностранным языкам может помочь обучающимся, имеющим кинестетический тип восприятия, «дотронуться руками» до языкового материала и, таким образом, лучше его запомнить.

Сказанное выше дает нам основание считать проблему использования куклотерапии в обучении учащихся иностранному недостаточно разработанной и требующей специального рассмотрения. Это в полной мере обусловливает **актуальность и выбор** темы настоящего исследования.

Цель исследования – теоретическое обоснование эффективности куклотерапии в обучении немецкому языку и практическая разработка методики ее использования на уроках.

Для достижения поставленной цели были решены следующие **задачи:**

1. Рассмотреть понятие, цель и виды здоровьесберегающих педагогических технологий.

2. Исследовать возможности арт-терапии в обучении иностранным языкам.

3. Составить методические рекомендации по использованию куклотерапии в обучении немецкому языку.

4. Проверить эффективность предлагаемой методики в ходе опытного обучения.

В соответствии с первой задачей настоящего исследования нами рассмотрены **понятие, цель и виды** здоровьесберегающих педагогических технологий. Здоровьесберегающие технологии –

это совокупность методов, приемов и принципов обучения и воспитания, направленных на создание условий для сохранения, укрепления и развития эмоционального, интеллектуального и физического здоровья обучающихся.

Цель здоровьесберегающих технологий заключается в развитии умственных и физических способностей ребенка, нравственных чувств. Различают здоровьесберегающие, оздоровительные технологии, технологии обучения здоровью, воспитание культуры здоровья и многие другие [2; 7; 9].

Арт-терапия обладает возможностями для интеллектуального, творческого, художественного развития личности обучающегося. Применение арт-терапии на уроке иностранного языка способно оживить и обогатить иногда рутинный учебный процесс новыми красками, сделать его насыщенным и интересным, обеспечить эффективное достижение результатов учебной деятельности. Среди видов арт-терапии выделяют куклотерапию, маскотерапию, сказкотерапию, игровую терапию, смехотерапию, драмотерапию, изотерапию, музыкотерапию, цветотерапию и другие направления [3; 4; 5]. Куклотерапия предполагает использование кукол и театральных приемов, к числу которых относятся разыгрывание этюдов, сценок, специально заданных ситуаций с применением персонажей кукольного театра, игры.

Кукла – это фигурка в виде человека или животного, сделанная из ткани, дерева, бумаги, фарфора, глины, керамики, гипса, пластика и других материалов. В. И. Даль уточнил понятие куклы, указав на ее предназначение: «…разборное подобие человека для обучения» [4]. Другим предназначением куклы является игра: «Детская игрушка в виде фигурки человека» [6]. Таким образом, использование куклотерапии на уроках иностранного языка позволяет обучать через игру.

Существуют разные виды и классификации кукол. Будучи ограничены рамками статьи, рассмотрим разновидности кукол, которые представляют особый интерес для исследования, поскольку они наделены способностью двигаться и быть объектом игр и манипуляций. Речь идет о следующих видах кукол:

– куклы, предназначенные для игры. Они отличаются друг от друга по внешнему виду, по степени сложности, по материалу изготовления, по функциональности, по традициям и месту происхождения;

– театральные куклы. К их числу относятся куклы-марионетки, куклы из ниток, куклы на палочке, пальчиковые или перчаточные куклы, которые ученик надевает себе на пальцы рук и рассказывает от их имени истории или сказки.

Решение следующей задачи исследования потребовало составления **методических рекомендаций** по использованию куклотерапии в обучении немецкому языку. Для этого нами был изучен функциональный потенциал куклы и выявлено, что использование кукол способствует развитию речи ученика, внимания, памяти, мышления, координации движений, повышению работоспособности, тонуса коры головного мозга. Движения руками и пальцами рук стимулируют и ускоряют процесс речевого и умственного развития ребенка. Исследования физиологов доказали, что двигательные импульсы пальцев рук влияют на формирование речевых зон и положительно действуют на всю кору головного мозга ребенка [1; 2].

При взаимодействии с куклой ребенок придумывает сюжет, проговаривает его, озвучивает куклу, демонстрирует ее переживания. Озвучивая куклу, ребенок использует выразительные средства речи, применяет различные интонации и старается говорить правильно и отчетливо. В игре слова ребенка оживляют кукол, дают им настроение, характер [2].

Использование куклы в обучении иностранным языкам предполагает смещение акцентов с активной, доминирующей позиции учителя на свободное общение учеников с куклой, в процессе которого кукла, а не учитель «передает» знания. Иначе говоря, происходит делегирование части полномочий и функций учителя кукле: кукла обучает, оценивает, руководит деятельностью обучающихся на уроке.

Взаимодействие с куклой осуществляется в следующих режимах и формах:

– кукла – учитель – ученик. Кукла, управляемая учителем, разговаривает с учениками, помогает, исправляет, предлагает, хвалит, шутит и т. д. Ученики смотрят, слушают, реагируют ответом на вопросы или соответствующим действием;

– кукла – ученик – ученик. Кукла, управляемая учеником, разговаривает с другими учениками. Один ученик общается с куклой, остальные смотрят, слушают, реагируют ответом на вопросы или действием. При управлении куклой обучаемый учится говорить разными голосами, четко и ясно передавать свои намерения.

При использовании куклотерапии создается коммуникативная направленность каждого слова и высказывания ученика, происходит совершенствование фонетических, лексических и грамматических навыков, развитие диалогической и монологической форм речи. Через куклу обучающиеся видят, слышат, говорят и как бы «дотрагиваются руками» до изучаемого языкового материала. Вместе с тем на занятиях создается благоприятная, эмоционально насыщенная атмосфера.

Таким образом, использование куклотерапии предполагает обучение действием, дает ученику возможность выбора действия, способа действия и взаимодействия, предоставляет свободу творчества. Ученики превращаются из потребителей знаний в субъекты действия по получению и добыванию знаний.

Куклотерапия предполагает **три этапа** ее **реализации** на уроках немецкого языка.

Первый этап – изготовление и/или пошив куклы. Здесь происходит обсуждение внешнего вида куклы, ее функциональности и сложности, материала для изготовления. Творческий процесс «рождения» куклы развивает у детей фантазию, внимание, воображение, усидчивость, умения планировать, координировать и организовывать свои действия.

Второй этап – «одушевление» или «оживление» куклы, то есть наделение куклы человеческими качествами, физическими и эмоциональными, способностью чувствовать, разговаривать, совершать человеческие действия. Иначе говоря, здесь происходит знакомство с куклой, ее характером и возможностями.

Третий этап – постановка мини-спектакля, рассказывание сказки с помощью куклы, выполнение сюжетных заданий. Здесь разыгрываются разнообразные театральные этюды, игры, специально заданные ситуации, показывается кукольный театр.

Продемонстрируем конкретный пример использования куклотерапии в сочетании с элементами сказкотерапии.

Выбор сказки как одного из видов арттерапии обусловлен развитием у детей наглядно-образного мышления, воображения, способности наделять неживые предметы, объекты действительности, животных человеческими качествами и свойствами, подражать им в способах передвижения, повадках. Потенциал грамматической сказки заключается в передаче правил героями сказок, которые выступают в роли грамматических понятий. Такая подача грамматического материала облегчает понимание абстрактных грамматических понятий, способствует их сознательному усвоению.

Проиллюстрируем действие трех этапов куклотерапии на примере конкретной сказки «Три сестры», использование которой считаем возможным в рамках изучения темы «Степени сравнения имен прилагательных».

На первом этапе куклотерапии были созданы куклы: три сестры, король- отец, принцы-женихи. Число кукольных персонажей, за исключением главных героев, зависит от количества обучающихся в классе. Каждая кукла получила свое имя, историю, характер. Первая кукла – робкая, добрая и прилежная Positiv, вторая кукла – хвастливая и непослушная Komparativ, третья кукла – грубая и прямолинейная Superlativ. Для изготовления туловища каждой куклы потребовался прочный, но достаточно мягкий материал (бязь и флис), для изготовления головы куклы понадобился тот же материал, набитый ватой. При изготовлении лица куклы использовалась специальная аппликация. В качестве возможного варианта рекомендуем использовать куклы на палочке, которыми можно управлять, придавать им соответствующие движения, либо изготовить костюмы и маски сестер, отца, женихов, что предполагает маскотерапия.

Второй этап куклотерапии предусматривал знакомство обучающихся с куклами и проходил поэтому непосредственно на уроке немецкого языка. Здесь куклы представляют себя и рассказывают увлекательную историю. В то время как учитель читает сказку, ученики разыгрывают ее куклами, делая соответствующие движения при упоминании имени своей куклы.

Третий этап – постановка мини-спектакля, рассказывание сказки с помощью куклы. В структурном плане грамматическая сказка содержит присказку, зачин, сказочное действие и концовку:

В некотором царстве, в грамматическом государстве жил был король Adjektiv и было у него три дочери: добрая и покладистая Positiv, упрямая и непослушная Komparativ, самолюбивая и заносчивая Superlativ. Родные сестры были похожи только внешне. Поведение Komparativ и Superlativ доставляли отцу много забот и огорчений. Король очень переживал, что из-за несговорчивого характера дочерей не сможет выдать их замуж и устроил однажды бал, на который пригласил всю знать королевства. На бал съехались завидные женихи, чтобы побороться за руку и сердце сестер. Гости дарили сестрам дорогие подарки и осыпали их щедрыми комплиментами. "Ihr seid so schön!" – говорили братья Aktiv и Passiv, обращаясь к сестрам. Positiv вежливо благодарила братьев: "Danke, ich bin schön". "Nein, ich bin schöner als meine Schwestern!" – спорила Komparativ. Еще больше похвалялась Superlativ: "Ich bin am schönsten in der ganzen Welt!". Принцы Präsens, Präteritum и Futur, приехавшие из своих королевств Gegenwart, Vergangenheit и Zukunft также восхищались сестрами: "Ihr seid so klug". Positiv с благодарностью отвечала им: "Danke, ich bin klug". Komparativ раздражалась: "Nein, ich bin klüger als meine Schwestern!" Еще больше злилась Superlativ: "Ich bin am klügsten in der ganzen Welt!". "Ihr seid so fleißig". – хвалили сестер братья bestimmter и unbestimmter Artikel. Positiv благодарила братьев: "Danke, ich bin fleißig". "Nein, ich bin fleißiger als meine Schwestern!" – перечила неугомонная Komparativ. "Ich bin am fleißigsten in der ganzen Welt!" – пыталась переспорить сестру Superlativ. "Ihr seid so schlank". – любовались сестрами братья Modalverben. Positiv с достоинством отвечала и на этот комплимент: "Danke, ich bin schlank". "Nein, ich bin schlanker als meine Schwestern!" – не унималась упертая Komparativ. "Ich bin am schlanksten in der ganzen Welt! "– вмешивалась эгоистичная Superlativ.

Надоели отцу постоянные споры и ссоры Komparativ и Superlativ друг с другом, и сказал он им: "Ihr seid so dumm!". Привыкшая всегда спорить и перечить Komparativ возразила отцу: "Ich bin dümmer!". И тут же спор подхватила старшая сестра Superlativ, желая оставить последнее слово за собой: "Ich bin am dümmsten in der ganzen Welt!". "Ну, будь по-вашему!" – засмеялись отец и гости.

Так и живут Komparativ и Superlativ в постоянных ссорах и спорах друг с другом о том, кто на свете всех милее и краше. А младшая дочь Positiv вышла замуж и живет счастливо.

В заключение ученикам предлагается подумать, что так развеселило отца и гостей, почему они засмеялись. Юмористическая составляющая смехотерапии обогащает эмоциональный климат урока, делает его здоровьесберегающим.

Следующий за сказкой комплекс упражнений направлен на более глубокое осмысление и тренировку изучаемого языкового явления в типичных речевых ситуациях. В структурно-содержательном плане комплекс упражнений представляет собой совокупность языковых, условно-речевых и речевых упражнений.

Языковые упражнения направлены на усвоение учащимися значения языковой формы. Результатом выполнения упражнений является формирование грамматических навыков. К языковым упражнениям можно отнести имитативные, подстановочные, трансформационные, упражнения на заполнение пропусков и т. д.

Упражнение 1. Учащимся предлагается подчеркнуть все имена прилагательные в тексте сказки. Выполнение этого упражнения должно привести учащихся к следующему результату: schön, schöner, am schönsten, klug, klüger, am klügsten, fleißig, fleißiger, am fleißigsten, schlank, schlanker, am schlanksten, dumm, dümmer, am dümmsten.

Упражнение 2. Ученикам предлагается выделить у имен прилагательных части слова: корень, суффикс, окончание: *schön-schön***er** -am *schön***sten**, *klüg- klüg***er-** am klüg**sten** и т. д.

Упражнение 3. Обучаемые распределяют имена прилагательные по общим признакам в три столбика: Positiv, Komparativ (*-er*) и Superlativ (*am* прилагательное *-(e)sten*). Планируются следующие результаты деятельности обучаемых:

Positiv: schön, klug, fleißig, schlank, dumm.

Komparativ: schöner, klüger, fleißiger, schlanker, dümmer.

Superlativ: am schönsten, am klügsten, am fleiβigsten, am schlanksten, am dümmsten.

Упражнение 4. Здесь ученикам предлагается вывести правило об образовании степеней сравнения имен прилагательных. От обучаемых ожидается следующий вывод: Сравнительная степень имен прилагательных образуется путем прибавления к основе слова суффикса *-er*. Превосходная степень сравнения образуется при помощи суффикса *-(e)st,* окончания *-en* и частицы *am*. Большинство односложных прилагательных с корневыми гласными -a, -o, -u при образовании сравнительной и превосходной степеней получают умлаут: a-ä, u-ü, o-ö. Исключение составляет прилагательное schlank, упомянутое в тексте сказки, и другие.

Упражнение 5. Ученикам предлагается узнать на слух и определить степени сравнения имен прилагательных. Угадайте, кто это: “Ich bin schön”, “Ich bin schöner als meine Schwestern!”, “Ich bin am schönsten in der ganzen Welt!”, “Ihr seid so klug”, “Ich bin klug”, “Ich bin klüger als meine Schwestern!”, “Ich bin am klügsten in der ganzen Welt!”, “Ihr seid so fleiβig”.

Упражнение 6. Обучаемым предстоит сравнить сестер, используя данные имена прилагательные в Positiv, Komparativ и Superlativ: aufmerksam bescheiden, blöd, böse, egoistisch, ehrlich, eifrig, faul, fleiβig, folgsam, frech, freundlich.

Упражнение 7. Ученикам предлагается обнаружить и исправить ошибки в тексте сказки. “Nein, ich bin fleiβiger als meine Schwestern!” – перечила неугомонная Positiv. “Ich bin fleiβigsten in der ganzen Welt!” – пыталась переспорить сестра Komparativ. “Ihr seid so schlank” – любовались сестрами братья Präsens, Präteritum и Futur. Superlativ с достоинством отвечала: “Danke, ich bin schlank”. “Nein, ich bin schlänker als meine Schwestern!” – не унималась упертая Positiv. “Ich bin am schlänksten in der ganzen Welt!” – вмешивалась эгоистичная Komparativ.

Это упражнение можно провести в форме игры, если придать ему элементы соревнования и азарта: кто быстрее и правильнее найдет все ошибки в тексте сказки.

Игра «Терцет». Цель игры заключается в том, чтобы собрать как можно больше терцетов, то есть комплектов по три карты одной серии. На каждой карточке написано имя прилагательное в положительной, сравнительной или превосходной степени сравнения, например, на одной карточке – schön, на другой – schöner и на третьей – am schönsten. Перетасовав карточки, ведущий раздает их игрокам и начинает игру. Для этого он берет у сидящего слева игрока любую карточку и, если это окажется карточка с тем же прилагательным, что и у него, только в другой степени сравнения, то он забирает ее себе. Если на карточке оказалось другое прилагательное, то ход переходит к игроку, у которого забирались карточки. Необходимо собрать как можно больше терцетов.

Игра в карты развивает скорость реакции, быстроту мышления, память, внимательность, сообразительность, смекалку, эмоциональную и коммуникативную сферы, умение принимать решения, интерес к изучению иностранного языка в целом.

Условно-речевые упражнения выполняются на материале учебных ситуаций, направлены на автоматизацию речевых навыков и отличаются от языковых наличием коммуникативной задачи: «Подтвердите…, поинтересуйтесь…, посоветуйте…, расспросите…, опровергните…». Продемонстрируем это в следующих упражнениях.

Упражнение 1. Представьте себя в роли монтажера сказки, соедините разрозненные реплики героев, упорядочьте их в соответствии с сюжетом и предложите актерам инсценировать диалог по ролям. Ihr seid so klug! Ich bin am fleiβigsten in der ganzen Welt! Nein, ich bin schlanker als meine Schwestern! Danke, ich bin schön. Ich bin dümmer! Ihr seid so dumm! Danke, ich bin klug. Ich bin am dümmsten in der ganzen Welt! Ihr seid so schön! Ihr seid so fleiβig! Ich bin am schlanksten in der ganzen Welt! Nein, ich bin schöner als meine Schwestern! Nein, ich bin klüger als meine Schwestern! Ich bin am schönsten in der ganzen Welt! Nein, ich bin fleiβiger als meine Schwestern! Ihr seid so schlank! Ich bin am klügsten in der ganzen Welt! Danke, ich bin fleiβig. Danke, ich bin schlank.

Упражнение 2. Представьте, что вы сценарист и уже написали слова для сестры Positiv: “Danke, ich bin schön”, “Danke, ich bin klug”, “Danke, ich bin fleiβig”, “Danke, ich bin schlank”. Завершите начатый диалог и напишите реплики для Komparativ и Superlativ.

Упражнение 3. Представьте себе, что вы одна из сестер: Positiv, Komparativ или Superlativ. Расскажите о себе, используя прилагательные в соответствующей степени сравнения.

Игра «Комплимент». Представьте себе, что вы жители грамматического государства и приглашены королем Adjektiv на бал. Будьте вежливыми и говорите комплименты каждому, кого встречаете. Подходите к гостям и делайте комплименты, используя имена прилагательные в Positiv, Komparativ и Superlativ. В ответ поблагодарите и сделайте взаимный комплимент: “Sie sind so schön / die Schönste!”, “Danke, Sie sind der großartigste Mensch!” и т. д.

Игра «Хвастунишки». Похвастайтесь, кто смелый/смелее/самый смелый, умный/умнее/самый умный и т. д., используя имена прилагательные в Positiv, Komparativ или Superlativ.

Игра-пантомима. Разыграйте сказку в пантомиме.

Речевые упражнения направлены на развитие и совершенствование речевых умений на основе приобретенных знаний и сформированных навыков. Речевые упражнения моделируют ситуации реального общения. При их выполнении внимание сосредоточено не на форме, а на содержании высказывания. К речевым упражнениям относятся вопросно-ответные, репликовые, условная беседа, пересказ и драматизация текста или ситуации общения, описание, дискутивные упражнения, устный рассказ.

Упражнение 1. Учащимся предлагается разыграть собственные диалоги с использованием кукол по следующим ситуациям: разговор женихов с Positiv; спор женихов и Komparativ; беседа женихов с Superlativ; спор трех сестер, разговор отца и трех дочерей.

Упражнение 2. Ученикам предлагается самим придумать анекдотичную историю с использованием степеней сравнения имен прилагательных, рассказать и разыграть ее перед классом. Для этого ученики выходят к доске, надевают на пальцы рук куклы либо маски и костюмы и инсценируют диалоги.

Упражнение 3. Учитель просит учеников придумать продолжение сказки и разыграть ее при помощи кукол/ масок/ костюмов.

Упражнение 4. Ученикам предлагается сочинить другой конец сказки и разыграть ее при помощи кукол/ масок/ костюмов.

Здесь имеют место быть элементы драмотерапии – театральные постановки, которые требуют от учеников умений словами «оживлять» кукол, давать им соответствующее настроение, наделять их подходящим характером. Озвучивая куклу, ученик учится говорить на немецком языке разными голосами, применять различные интонации, четко передавать свои намерения, выделять голосом главное, владеть своим телом и т. д.

Практическая значимость данного комплекса упражнений состоит в возможности его использования в практике преподавания немецкого языка в рамках изучения темы «Степени сравнения имен прилагательных». Упражнения построены по принципу от простого к сложному, предполагают многократное выполнение действий с одновременным включением сразу нескольких анализаторов: обучающиеся видят, слышат, проговаривают и через куклу воспринимают, «осязают» изучаемый грамматический материал. При некоторой трансформации комплекса упражнений учитель может использовать его в дальнейшей работе над другими языковыми темами.

Комплекс упражнений с куклами можно считать здоровьесберегающим, поскольку он в полной мере восполняет дефицит положительных эмоций и движений обучающихся на уроке, снимает напряжение, создает игровую атмосферу, повышает мотивацию к изучению немецкого языка.

Проверка степени **эффективности** использования куклотерапии в обучении грамматике немецкого языка потребовала проведения опытного обучения, результаты которого показали заметный рост уровня сформированности грамматических навыков учащихся как в группе в целом, так и индивидуально. Разработанный нами комплекс упражнений с применением куклотерапии вызвал у учеников интерес, оживление, положительный эмоциональный настрой, обеспечил легкое и быстрое усвоение грамматического материала.

Данные исследования дают нам основание считать использование на занятиях немецкого языка куклотерапии эффективным и целесообразным.

Литература

1. Есаулова О. В. Арт-технологии как средства овладения иноязычным общением в основной школе [Электронный ресурс] // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2014. – № 9. – С. 252–256. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/art-tehnologii-kak-sredstva-ovladeniya-inoyazychnym-obscheniem-v-osnovnoy-shkole (дата обращения: 29.03.2019).
2. Гурьев А. В. Особенности планирования основных направлений работы по сохранению здоровья субъектов учебно-воспитательного процесса в общеобразовательной школе // Стандарты и мониторинг. – 2011. – № 3. – С. 20–26.
3. Капшук О. Н. Игротерапия и сказкотерапия: развиваемся играя. – Ростов/н Д.: Феникс, 2009. – 221 с.
4. Лешкова Т. А. Пальчиковые игры на занятиях английским языком // Методическая мозаика. – 2005. – № 5. – С. 23–31.
5. Назарова Л. Д. Фольклорная арттерапия. – СПб.: Речь. – 2002. – 239 с.
6. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М.: Мир и образование, 2014. – 736 с.
7. Пестова Г. И. Использование здоровьесберегающих технологий по методу В. Ф. Базарного на уроках английского языка: Обновление содержания языкового образования: иностранные языки: мат-лы Всероссийской научно-практической конференции. – М.; Абакан, – 2005.– С. 33–44.
8. Смирнов Н. К. Здровьесберегающие образовательные технологии и психология здоровья в школе. – М.: АРКТИ, 2003. – 270 с.
9. Шляхтова Г. Г. Использование элементов здоровъесберегающих технологий на уроках английского языка // Иностранные языки в школе. – 2007. – № 2. – С. 35–50.
10. Graffmann H. Die Puppespielt mit Handpuppen im Deutschunterricht, 2009. – 52 s.

References

1. Esaulova O.V. Art-tekhnologii kak sredstva ovladeniya inoyazychnym obshcheniyem v osnovnoy shkole [Art technologies as a means of mastering foreign language communication in primary school]. *Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki [Humanities, socio-economic and social sciences]*, 2014, no. 9, pp. 252-256. (In Russ.). Available at: https: \\cyberleninka.ru/article/n/art-tehnologii-kak-sredstva-ovladeniya-inoyazychnym-obscheniem-v-osnovnoy-shkole (accessed 29.03.2019).
2. Guryev A.V. Osobennosti planirovaniya osnovnykh napravleniy raboty po sokhraneniyu zdorov'ya sub"ektov uchebno-vospitatel'nogo protsessa v obshcheobrazovatel'noy shkole [Features of planning the main areas of work to preserve the health of the subjects of the educational process in a secondary school]. *Standarty i monitoring [Standards and monitoring]*, 2011, no. 3, pp. 20-26. (In Russ.).
3. Kapshuk O.N. *Igroterapiya i skazkoterapiya: razvivaemsya igraya [Game therapy and fairy tale therapy: we develop by playing]*. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 2009. 221 p. (In Russ.).
4. Leshkova T.A. Pal'chikovye igry na zanyatiyakh angliyskim yazykom [Finger games in English classes]. *Metodicheskaya mozaika [Methodical mosaic]*, 2005, no. 5, pp. 23-31. (In Russ.).
5. Nazarova L.D. *Fol'klornaya artterapiya [Folk art therapy]*. St. Petersburg, Rech' Publ., 2002. 239 p. (In Russ.).
6. Ozhegov S.I. *Slovar' russkogo yazyka [Russian Dictionary]*. Moscow, Mir i obrazovanie Publ., 2014. 736 p. (In Russ.).
7. Pestova G.I. Ispol'zovanie zdorov'esberegayushchikh tekhnologiy po metodu V.F. Bazarnogo na urokakh angliyskogo yazyka [The use of health-saving technologies according to the method of V.F. Bazarny at English lessons]. *Obnovlenie soderzhaniya yazykovogo obrazovaniya: Inostrannye yazyki: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Updating the content of language education: Foreign languages. Materials of the All-Russian scientific-practical conference]*. Moscow, 2005, pp. 47-59. (In Russ.).
8. Smirnov N.K. *Zdrov'esberegayushchie obrazovatel'nye tekhnologii i psikhologiya zdorov'ya v shkole [Health-saving educational technologies and health psychology at school]*. Moscow, ARKTI Publ., 2003. 270 p. (In Russ.).
9. Shlyakhtova G.G. Ispol'zovanie elementov zdorov"esberegayushchikh tekhnologiy na urokakh angliyskogo yazyka [Using elements of health-saving technologies in English lessons]. *Inostrannye yazyki v shkole [Foreign languages]*, 2007, no. 2, pp. 35-50. (In Russ.).
10. Graffmann H. *Die Puppespielt mit Handpuppen im Deutschunterricht*, 2009. 52 p. (In Germ.).

Алфавитный указатель авторов		List of Authors in Alphabetical Order	
Басалаев С. Н.	58	Basalaev S.N.	58
Борздун В. Н.	190	Borzdun V.N.	190
Бородовская Л. З.	199	Borodovskaya L.Z.	199
Бояк Т. Н.	13	Boyak T.N.	13
Вдовина Е. А.	175	Vdovina E.A.	175
Городилова Е. А.	120	Gorodilova E.A.	120
Григоренко Н. Н.	190	Grigorenko N.N.	190
Григорьянц Т. А.	58	Grigoryants T.A.	58
Дворовенко О. В.	190	Dvorovenko O.V.	190
Девликамова Э. А.	153	Devlikamova E.A.	153
Ермолаев В. А.	90, 98	Ermolaev V.A.	90, 98
Ефименко В. П.	46	Efimenko V.P.	46
Казаков Е. Ф.	18	Kazakov E.F.	18
Казакова Е. С.	247	Kazakova E.S.	247
Казарина Т. Ю.	73	Kazarina T.Y.	73
Касянчук Е. Н.	217	Kasyanchuk E.N.	217
Кошкаров А. Г.	35	Koshkarov A.G.	35
Лупанова Е. М.	79	Lupanova E.M.	79
Матвеева Е. В.	207	Matveeva E.V.	207
Миненко Г. Н.	35	Minenko G.N.	35
Мороз Т. И.	58	Moroz T.I.	58
Мурзинцева А. Е.	64	Murzintseva A.E.	64
Назаров Л. С.	79	Nazarov L.S.	79
Нехвядович Л. И.	181	Nekhvyadovich L.I.	181
Петропавловский А. В.	106	Petropavlovskiy A.V.	106
Пивторак А. Н.	239	Pivtorak A.N.	239
Поморцева Н. В.	228	Pomortseva N.V.	228
Пригодич Е. О.	228	Prigodich E.O.	228
Прокопова Н. Л.	167	Prokopova N.L.	167
Проскуров А. К.	106	Proskurov A.K.	106
Родионова Д. Д.	73	Rodionova D.D.	73
Сердюкова А. В.	160	Serdyukova A.V.	160
Синельникова О. В.	141	Sinelnikova O.V.	141
Спекторова Н. А.	73	Spektorova N.A.	73
Тагильцева Е. П.	51	Tagiltseva E.P.	51
Татарникова Ю. А.	27	Tatarnikova Y.A.	27
Чекменев А. И.	134	Chekmenev A.I.	134
Черноморец Н. А.	113	Chernomorets N.A.	113
Чернышева М. Ю.	153	Chernysheva M.Y.	153
Шайгозова Ж. Н.	181	Shaygozova Z.N.	181
Шак Т. Ф.	113	Shak T.F.	113
Шунков А. В.	190	Shunkov A.V.	190
Явгильдина З. М.	199	Yavgildina Z.M.	199

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И УСЛОВИЯ ПРИЕМА СТАТЕЙ В ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ «ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

(Выходит 4 раза в год)

Перед подачей статьи авторам рекомендуется ознакомиться на сайте журнала «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» (http://vestnik.kemgik.ru) с концепцией издания, содержанием вышедших номеров.

1. Статью следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала.

2. Статья должна включать:

– наименование рубрики журнала, где будет размещена статья (в соответствии с рубрикатором журнала);

– индекс УДК (Универсальной десятичной классификации), отражающий содержание статьи;

– название статьи на русском и английском языках;

– аннотацию статьи **(объемом 150–300 слов)** на русском языке;

– ключевые слова **(не более 10 слов)** на русском и английском языках;

– автореферат статьи на английском языке **(250–300 слов)** и исходный текст автореферата на русском языке.

3. Текст статьи должен быть тщательно вычитан и подписан автором, который несет ответственность за научно-теоретический уровень публикуемого материала; статьи аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук дополнительно подписываются научным руководителем.

4. Ссылки на цитируемую литературу приводятся в конце статьи в Литературе в алфавитном порядке на русском языке в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 (Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления) и в References на латинице (транслитерация) и английском языке. Библиографические ссылки в тексте статьи указываются в квадратных скобках. Например, [1, с. 5]. Количество цитируемых источников – от 8 до 20.

5. Объем статьи – от 6 страниц формата А4.

6. Набор статьи должен быть осуществлен с использованием следующих правил:

шрифт – Times New Roman;

размер кегля – 12 пт;

межстрочный интервал – одинарный;

форматирование – по ширине;

все поля – по 20 мм.

Образец оформления статьи

Рубрика журнала

УДК

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)

Сведения об авторе (-ах) (на русском языке): должны включать фамилию, имя и отчество (полностью), ученую степень, ученое звание, должность, место работы (город, страну). E-mail:

Аннотация на русском языке...

Ключевые слова на русском языке: …

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)

Сведения об авторе (-ах) (на английском языке): должны полностью соответствовать русскоязычному варианту.

Аннотация на английском языке…

Ключевые слова на английском языке:…

Текст….

Литература (по центру, без отступа, шрифт жирный)

1.

2.

…

References (по центру, без отступа, шрифт жирный)

1.

2.

…

Сопроводительные документы к статье, направляемой для публикации в журнале «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств», включают:

1. Справку об авторе(ах);

2. Письмо-согласие на публикацию статьи и размещение ее в Интернете.

Требования к сопроводительным документам

Наименование документа	Необходимые сведения
1. Справка об авторе(ах)	- Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках), - ученая степень, - ученое звание, - должность, - место работы (учебы или соискательства), - контактные телефоны, - факс, - e-mail, - почтовый адрес с указанием почтового индекса
2. Письмо-согласие	- подписано автором, - заверено в организации (место работы или учебы)

Статью и сопроводительные документы следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала теоретических и прикладных исследований «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» по адресу: http://vestnik.kemgik.ru.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: http://vestnik.kemgik.ru.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются.

Цена 550 рублей
Дата выхода номера в свет 23.09.2022

Подписано в печать 12.08.2022
Формат 60x84 1/8.
Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Заказ № 1.
Уч.-изд. л. 26,1. Усл. печ. л. 30,2.
Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского государственного института культуры:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17. Тел.: (3842)73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru

Price 550 roubles
Issue released on September 23, 2022

Signed for print on August 12, 2022
Format 60x84 1/8.
Offset paper. Font «Times».
Order № 1.
Author's sheets 26,1. Printer's sheets 30,2.
Number of copies 500.

Printed at the Publisher of Kemerovo State University of Culture:
Kemerovo region, 650056, Kemerovo, 17 Voroshilov Street. Phone: (3842)73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru