

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года
Выходит 4 раза в год

№ 1(70)/2025

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

Учредитель, издатель

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

А. В. Шунков, доктор филологических наук,
доцент

Ответственный секретарь

Д. А. Огнев

Технический редактор

А. Ю. Константинова

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

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

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

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

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

ISSN 2078-1768

© ФГБОУ ВО «Кемеровский
государственный институт
культуры», 2025

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

**JOURNAL OF THEORETICAL
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006
Published quarterly

№ 1(70)/2025

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

Founder, publisher

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

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

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

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

Administrative Secretary

D.A. Ognev

Technical editor

A.Y. Konstantinova

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

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

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

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

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

ISSN 2078-1768

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

СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

Председатель совета:

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

Члены совета:

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

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

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

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

EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

Department of the Editorial Council:

Kolin Konstantin Konstantinovich, Dr of Technical Sciences, Professor, Senior Researcher, Institute of Informatic Problems of the Federal Research Center “Informatics and Management” of the Russian Academy of Sciences, Director of the Center for Strategic Humanitarian Research, Institute of Fundamental and Applied Research, Moscow University for the Humanities, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Acting Member of the International Academy of Sciences (Austria), Russian Academy of Natural Sciences and International Higher Education Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation).

Members of the Editorial Council:

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

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

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

Gavrov Sergey Nazipovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Financial University under the Government of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

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

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

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

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

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

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

Тер-Минасова Светлана Григорьевна, доктор филологических наук, профессор, заслуженный профессор МГУ имени М. В. Ломоносова, почетный профессор Бирмингемского университета (Великобритания), почетный доктор словесности Университета Штата Нью-Йорк (США), почетный профессор Российско-Армянского (Славянского) университета (Армения), лауреат премии 50-летия Фулбрайта (1995) и Ломоносовской пре-

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

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

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

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

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

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

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

мии (1996), президент факультета иностранных языков и регионоведения, заведующий кафедрой теории преподавания иностранных языков, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, РФ).

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

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

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

(1996), President of Foreign Languages and Regional Study Faculty, Department Chair of Theory of Teaching the Foreign Languages, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation).

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

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

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

СОСТАВ НАУЧНОЙ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА

Научные редакторы разделов

Раздел «Культурология и искусствоведение»

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

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

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

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

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

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

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

Марков Виктор Иванович, доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, профессор кафедры культурологии, философии и

SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

Scientific Editors of Sections

Section of Culturology and Art History

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

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

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

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

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

Krasikov Vladimir Ivanovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of History, Philosophy and Literature of the Russian Institute of Theater Arts - GITIS, Chief Researcher of the Center for Scientific Research, All-Russian State University of Justice of the Ministry of Justice of the Russian Federation (RPA of the Ministry of Justice of Russia) (Moscow, Russian Federation).

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

Markov Viktor Ivanovich, Dr of Culturology, PhD in Philosophy, Professor, Professor of the Department of Culturology, Philosophy and Art History,

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

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

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

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

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

Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии и дизайна, и. о. директора института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ).

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

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

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

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

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

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

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

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

Nekhvyadovich Larisa Ivanovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Culturology and Design, Acting Director of the Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

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

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

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

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

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

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

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

Раздел «Педагогические науки»

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

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

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

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

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

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

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

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

Section of Pedagogical Sciences

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Morozova Olga Petrovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Social Psychology and Pedagogical Education, Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Жукова О. И., Жуков В. Д. Кризис морали в контексте современного социокультурного бытия человека.....	13
Казаков Е. Ф. Вертикальный человек и закон небесного притяжения.....	21
Гарибов Р. Г. Экзистенциальные мотивы в творчестве Камы Гинкаса.....	31
Паничкина Е. В., Астахов О. Ю. Государственная национальная политика в отношении культуры коренных малочисленных народов Сибири.....	38
Хлыщева Е. В. Влияние образов другого/чужого на процессы конструирования культурной идентичности в постсоветских государствах Прикаспия.....	45
Серикова Т. Ю. Исторический анализ классических и постнеклассических концепций понятия «творчество» в трудах российских и зарубежных ученых.....	55
Борзова Е. В. «Русский стиль» в российском столовом серебре XIX века.....	67
Ткаченко Л. А., Ткаченко А. В., Безрукова Е. А., Дрозд А. Н. Иммерсивная художественная среда в творчестве кузбасского художника А. Н. Дрозда (на примере картин «Похищение Европы»).....	79
Нехвядович Л. И., Прохоров С. А., Иванов А. О. Образы фантастических городов в европейских комиксах и архитектурных утопиях второй половины XX века.....	88
Ли Минси. Образ Ханчжоу в творчестве художников – преподавателей Санкт-Петербургской академии художеств.....	95
Яо Жуйюй. Исторические особенности развития традиционного китайского орнамента.....	107
Пань Довей, Чжан Сюй, Усанова А. Л., Будкеев С. М. Росписи пещерного комплекса Кизил в Синьцзяне как фактор культурного наследия Шелкового пути в исследованиях XX–XXI веков...	113
Кимеева Т. И., Абрамова П. В., Алехина Н. И. Актуализация мифологической картины мироустройства шорцев посредством воспроизведения шаманских бубнов на основе музейных коллекций.....	119
Ерзаулова А. Г. Античные предпосылки византийской гимнографии.....	125
Лескова Т. В. О терминологии композиторского фольклоризма.....	131
Паламаржа А. Ю., Карташова Т. В. Методы взаимодействия композиторов в процессе со-творчества.....	140
Афанасьева А. А. Многоэлементность техники дирижирования как основа обучения будущих дирижеров.....	149
Мерзлова-Горбач А. В. Фортепианные баркаролы А. Г. Рубинштейна: специфика композиторской трактовки жанра.....	155
Тюмина Л. С. Реквием в творчестве Джакомо Пуччини.....	162
Сажнева А. С., Войткевич С. Г. Духовные смыслы Канткля II «Авраам и Исаак» Бенджамина Бриттена.....	167

Глушкова О. А., Синельникова О. В. Сакральное пространство камерно-инструментальной музыки Михаила Коллонтая.....	179
Проконова Н. Л. Трансмутация «вербальное/невербальное» в голосоречевом действии актера (на материале спектакля «Руслан и Людмила» Кемеровского областного театра кукол имени Аркадия Гайдара).....	191
Степанова Е. Ю. Посткроссинг: опыт применения в практике музейной работы.....	202
Янь Хаюэ. Буддизм в современной рекламе Китая.....	209
Салахова Р. И., Жээнбек Нурзат, Ташметова А. Р. Этнический стиль как особый язык для формирования аксиологических доминант в образовательном и воспитательном процессе студентов профильных вузов.....	214

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Мишова В. В., Гусев С. И., Огнева Э. Н., Уленко Ю. В. Профессиональное ориентирование студентов в процессе подготовки по направлению «Библиотечно-информационная деятельность».....	222
Батищев И. В., Батищева Д. Е. Формирование мотивационно-ценностного отношения личности специалиста-музыканта к профессионально-педагогической деятельности.....	229
Алферов Е. А. Взаимосвязь показателей эффективности учебной деятельности и профессиональных навыков будущих артистов балета.....	234
Лазарева Л. И., Мухамедиева С. А. Транспрофессионализм специалиста в области социально-культурной деятельности как фактор его конкурентоспособности на рынке труда.....	244
Гильмеева Р. Х., Любягина О. А. Современные теоретические аспекты профильного обучения в условиях цифровизации.....	252
Алфавитный указатель авторов.....	261

CONTENTS

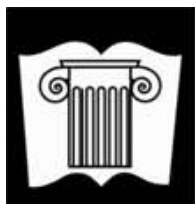
CULTUROLOGY AND ART HISTORY

Zhukova O.I., Zhukov V.D. Moral Crisis in the Context of Modern Sociocultural Human Existence.....	13
Kazakov E.F. The Vertical Man and the Law of Heavenly Attraction.....	21
Garibov R.G. Existential Motives in the Work of Kama Ginkas.....	31
Panichkina E.V., Astakhov O.Y. State National Policy Towards Culture of Indigenous Nations of Siberia.....	38
Khlyshcheva E.V. The Influence of Images of the Other/Stranger on the Processes of Constructing the Cultural Identity in the Post-Soviet Caspian States.....	45
Serikova T.Y. Comparative Analysis of Classical and Post-non-classical Concepts of the Concept of “Creativity” in the Works of Russian and Foreign Scientists.....	55
Borzova E.V. “Russian Style” in Russian Silverware of the 19th Century.....	67
Tkachenko L.A., Tkachenko A.V., Bezrukova E.A., Drozd A.N. Immersive Artistic Environment in the Works of Kuzbass Artist A.N. Drozd (in Articular, “The Rape of Europe”).....	79
Nekhvyadovich L.I., Prokhorov S.A., Ivanov A.O. Images of Fantastic Cities in European Comics and Architectural Utopias of the Second Half of the 20th Century.....	88
Li Mingxi. The Image of Hangzhou in the Works of Artists and Teachers of the St. Petersburg Academy of Arts.....	95
Yao Ruiyu. Historical Features of the Development of Traditional Chinese Ornament.....	107
Pan Dovei, Zhang Xu, Usanova A.L., Budkeev S.M. Murals of the Dogwood Cave Complex in Xinjiang as a Factor in the Cultural Heritage of the Silk Road in Studies of the 20th–21st Centuries....	113
Kimeeva T.I., Abramova P.V., Alekhina N.I. Actualization of the Mythological Picture of the World Order of the Shors through the Reproduction of Shamanic Tambourines Based on Museum Collections.....	119
Erzaulova A.G. Ancient Preconditions of Byzantine Hymnology.....	125
Leskova T.V. About the Terminology of Composing Folklorism.....	131
Palamarzha A.Y., Kartashova T.V. Methods of Interaction between Composers in the Process of Co-creation.....	140
Afanasyeva A.A. Multiplicity of Conducting Technique as the Basis for Training the Future Conductors.....	149
Merzlova-Horbach A.V. A.G. Rubinstein’s Piano Barcarolles: Specifics of the Composer’s Treatment of the Genre.....	155
Tyumina L.S. Requiem in the Works of Giacomo Puccini.....	162
Sazhneva A.S., Voytkevich S.G. Spiritual Meanings of Canticle II “Abraham and Isaac” by Benjamin Britten.....	167

Glushkova O.A., Sinelnikova O.V. Sacred Space of Chamber-instrumental Music by Mikhail Kollontay.....	179
Prokopova N.L. Transmutation of “Verbal/non-verbal” in the Actor’s Voiceover (Based on the Material of the Play “Ruslan and Lyudmila” Kemerovo Regional Puppet Theater Named after Arkady Gaidar).....	191
Stepanova E.Y. Postcrossing: Practical Application Experience in Museum Work.....	202
Yan Haoyue. Buddhism in Contemporary Chinese Advertising.....	209
Salakhova R.I., Jeenbek Nurzat, Tashmetova A.R. The Ethnic Style in the Fashion as a Special Language for the Formation of the Axiological Dominants in the Educational and Upbringing Process of the Students of the Specialized Universities.....	214

PEDAGOGICAL SCIENCES

Mishova V.V., Gusev S.I., Ogneva E.N., Ulenko Y.V. Professional Guidance of Students in the Process of Training in the Direction “Library and Information Activities”.....	222
Batishchev I.V., Batishcheva D.E. Formation of Motivational and Value Attitude of the Personality of a Specialist-musician to Professional and Pedagogical Activity.....	229
Alferov E.A. The Relationship between the Indicators of the Effectiveness of Educational Activities and Professional Skills of Future Ballet Dancers.....	234
Lazareva L.I., Mukhamedieva S.A. Transprofessionalism of a Specialist in the Field of Socio-cultural Activities as a Factor in His Competitiveness in the Labor Market.....	244
Gilmeeva R.K., Lyubyagina O.A. Modern Theoretical Aspects of Specialized Education in the Context of Digitalization.....	252
List of Authors in Alphabetical Order.....	261



КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ CULTUROLOGY AND ART HISTORY



УДК 152.32

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-13-20

КРИЗИС МОРАЛИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО СОЦИОКУЛЬТУРНОГО БЫТИЯ ЧЕЛОВЕКА

Жукова Ольга Ивановна, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии общественных наук, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: oizh@list.ru

Жуков Владимир Дмитриевич, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой философии и культурологии, Кемеровский государственный медицинский университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: oizh@list.ru

В данной работе поднимается проблема взаимосвязи человека и социокультурной реальности ввиду существующего на сегодняшний момент времени кризиса в системе нравственных отношений. Авторы, опираясь на методологию критического мышления, анализируют этическую проблематику, разводя понятия «этика», «мораль», «нравственность», подчеркивают специфику теоретического содержания каждого из них, и их интерпретации в контексте современного социокультурного бытия человека. В работе большое внимание уделяется историко-философскому аспекту исследования, констатируются различные подходы мыслителей, исследующих проблемы этики и морали, подчеркивается актуальность позиции каждого из них в контексте видения современных нравственных отношений. Авторы придерживаются точки зрения, согласно которой можно с полным основанием говорить о том, что моральная проблематика появляется тогда, когда социокультурная реальность ее утрачивает, и всякая кажущаяся бесспорность нравственных норм и культуры поведения как некоего естественного образца минимизируется или фактически уже не присутствует в жизни общества. В статье проводится мысль о том, что, несмотря на предельную релятивность и аберрацию нравственно-этических оснований в современной социокультурной реальности, только опора на универсальные, традиционные ценности является определяющим для человеческого сообщества.

Ключевые слова: мораль, этика, нравственность, кризис, социокультурное бытие, человек, общество постмодерна.

MORAL CRISIS IN THE CONTEXT OF MODERN SOCIOCULTURAL HUMAN EXISTENCE

Zhukova Olga Ivanovna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Department Chair of Philosophy and Social Science, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: oizh@list.ru

Zhukov Vladimir Dmitrievich, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Philosophy and Culturology, Kemerovo State Medical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: oizh@list.ru

In this work, the problem of the relationship between man and sociocultural reality is raised in connection with the crisis in the system of moral relations at present time. Relying on the methodology of critical thinking,

the authors analyze ethical issues while distinguishing concepts of “ethics,” “morality,” “morals,” emphasize the specificity of theoretical content of each of them, and their interpretation in the context of modern socio-cultural human existence. The article focuses on the historical and philosophical aspects of the study. Different approaches of thinkers, investigating the problems of ethics and morality, are found. The relevance of each of them in the context of contemporary moral relations is emphasized. The authors take the view that it is perfectly reasonable to say that moral problems arise when socio-cultural reality loses them, and any apparent incontrovertibility of moral norms and culture of conduct as some natural pattern is minimized or no longer present in the life of society. The article proposes that, despite the limitedness and aberration of moral-ethical grounds in modern sociocultural reality, only the reliance on universal, traditional values is decisive for human society.

Keywords: morality, ethics, morals, crisis, sociocultural life, man, postmodern society.

Сегодня практически все размышления гуманитарного знания, касающиеся проблем взаимоотношения человека и социокультурной реальности, констатируют глубинную кризисность, противоречивость, затрагивающие самые разные стороны их взаимосвязи. При этом особое внимание теоретическая мысль уделяет кризису морали, который явственно дает о себе знать в своеобразии выбора человеком ценностных приоритетов, а точнее в их несомненной, парадоксальной аберрации, приводящей к нарушению иерархии традиционно классических аксиологических оснований, что просматривается на самых разных уровнях социокультурного бытия, включая бытие отдельного человеческого существования. Подчеркивается, что в системе глобальных кризисов и катастроф, в которых оказался современный мир, одно из центральных мест занимает кризис, затрагивающий моральные аспекты бытия человека, проявляющийся в своеобразном культурном диссонансе, потере глубинных онтологических оснований морали, незащитности сознания перед различного рода когнитивными этическими смыслами. В этом контексте «нравственное здоровье» современного человека оказывается своеобразной лакмусовой бумажкой, отражающей социокультурную реальность и, соответственно, свидетельствующей об обществе, которое также осмысливается в категориях здорового или больного, нравственно устойчивого или патологически нездорового, о чем в свое время достаточно интересно и подробно говорил Э. Фромм в своей работе «Здоровое общество» и чьи размышления сегодня приобретают все большую актуальность [16].

Очевидно, что когда те или иные аспекты социокультурной реальности не осмысливаются

как проблематичные, то они и не вызывают для философского знания когнитивного интереса и не требуют своего анализирующего обоснования, основанного на методологии критического мышления. Методология критического мышления предполагает диалектическое, а не формально логическое раскрытие предмета исследования. Здесь недостаточно воспринимать объект изучения, опираясь только на формальную логику, в которой доминирует линейный характер анализа, где суждение рассматривается либо как ложное, либо как истинное. Критическое мышление, помимо формально-логического, зачастую прибегает к диалектическому пониманию, воспринимающему амбивалентность как наиболее полное и объективное описание объекта, где присутствие противоречия свидетельствует не о нарушении логики, а о сложности раскрытия объекта, в котором нет однозначности и прямолинейности.

Проблемы морали, несмотря на, казалось бы, их традиционную представленность в философской культуре, требуют своего теоретического осмысления в контексте сегодняшнего положения человека в социокультурной реальности. Здесь, безусловно, мы должны понимать, что философию всегда интересуют такого рода вопросы, которые в своем звучании приобретают характер проблематичного, а не явного знания, так как философия не видит смысла говорить о таких вещах, которые не вызывают никаких затруднений и предстают в качестве банальных рассуждений о предмете исследования. И еще здесь также важно отметить, что природа философской культуры всегда предполагает теоретическое осмысление всех тех вопросов, с которыми сталкивается мир социума и которые осознаются как кризисные. Так, само этимологическое значение слова «кри-

зис» имеет разные значения в различных культурах. Греческое слово «кризис» переводится как «поворот», «решение», «суд». Слово «кризис», написанное по-китайски, будет включать два амбивалентных значения: одно означает «опасность», другое – «благоприятную возможность». Как мы видим, в самом термине «кризис», вариативном в столь разных языковых культурах, уже априори содержится разнопорядковый контекст. С одной стороны, кризис порождает возможность развития благоприятных, позитивных изменений, «заставляя» социокультурную реальность и бытийствующего в ней человека находить новые смыслы, выходы из деструктивных, отживших, симулятивных систем координат. С другой стороны, кризис может привести к губительным, необратимым процессам, которые социум и человека ведут к тупиковой ситуации, к такому состоянию, когда все приобретает феномен тотальной необратимости, из которой уже нет позитивного выхода.

В контексте сказанного мы исходим из того, что кризис морали осознается в качестве феномена перманентно присутствующего в социокультурном бытии. Философия практически никогда не воспринимает мораль как всегда находящуюся в норме парадигму. Исключением могут быть только искусственно сформированные ее постулаты, которым придается статус нормативного выполнения, но зачастую воспринимающиеся как навязанные извне, и отношение к которым содержит определенную долю скептицизма и даже цинизма. Здесь следует иметь в виду некоторую опасность такого социокультурного феномена, как декларирование моральной идеологии, когда социум на уровне своей идеологической составляющей прописывает, формализует нормы морали и воспринимает их в качестве истины, не подвергающейся критическому переосмыслению и рефлексии. Как правило, это приводит к фальсификации аксиологических параметров, их размытости, о чем свидетельствует опыт тоталитарных идеологий.

Как мы уже обозначили в начале статьи, можно с полным основанием говорить о том, что моральная проблематика появляется тогда, когда социокультурная реальность ее утрачивает и всякая кажущаяся бесспорность нравственных норм и культуры поведения как некоего естественного

образца минимизируется или фактически уже не присутствует в жизни социума. Таким образом, мораль в качестве этики как теоретической дисциплины возникает тогда, когда все привычные для людей нравы, обычаи, нормы поведения перестают играть основополагающую роль и утрачивают свою непосредственную ценность. Знаменитое выражение Гегеля о том, что «сова Минервы начинает свой полет в сумерках» [4, с. 56], в наибольшей степени раскрывает свой глубинный смысл как раз по отношению к этическим проблемам.

В рамках данной работы необходимо обратить внимание на использование понятий «этика», «мораль», «нравственность», так как имеются определенные сложности в контексте их словоупотребления и смысловых значений. Многие мыслители исходят из того, что данные термины взаимодополняемы и нет какой-то особой необходимости их разделять. Так, Г. Зиммель считал, что здесь присутствует лишь лексикоисторический и филологический контекст. Некоторые мыслители предполагают, что между ними есть важные различия. Еще к Ницше восходит традиция критики всего того, что связано с термином «мораль». Он полагал, что с понятием «мораль» произошла абберрация в силу соединения ее с аскетическими идеалами, которые всегда по-разному осознавались и демонстрировали свой фальшивый смысл [12]. Т. Адорно в своих лекциях по философии морали говорит о том, что сегодня в лексике многие используют понятие «этика» вместо понятия «мораль», стыдливо убирая излишнее морализаторство, которое так пытался нивелировать Ницше. Как нам представляется, Адорно прав, когда отмечает следующее: «На самом деле понятие “этика” – это беспокойная совесть морали, или что этика – это такая мораль, которая стыдится самой себя за свой морализм и вследствие этого ведет себя так, словно бы она мораль и в то же время – неморалистическая мораль» [1, с. 15]. Адорно полагает, что «стоящая за этим неискренность гораздо хуже и опаснее, чем почти полное отсутствие единства нашего опыта со словом «мораль» [1, с. 15]. Поэтому для него слово «мораль» имеет более весомое, глубинное значение, чем понятие «этика», в котором доминирует сентиментально-культурный контекст. Таким образом, как можно заметить, сами смыслы, контексты данных

категорий отличаются, и это всегда нужно учитывать при анализе философских идей и нравственной реальности, в которой они существуют.

Обращаясь к этимологии понятия «этика», мы видим, что оно образовано от греческого слова «этос», обладающего сложным смыслом и значением. Его переводят и как относящийся к нраву и привычным формам поведения, и как определенный склад характера, поэтому греки и говорили, что этос человека – это его демон, то есть характер, определяющий его судьбу и выражающей его сущность. В понятие «этика» включается философско-научный аспект, в котором в качестве объекта изучения наличествует мораль и нравственность. Этика выясняет природу морали, ее место в системе общественных отношений, нравственные взаимоотношения между людьми, а также теоретическое понимание той или иной ее системы. Понятие «нравственность» зачастую употребляют как синоним морали, иногда – этики, воспринимают как явление неразрывно связанное с совестью, где «специфика нравственного сознания заключается в том, что оно бескорыстно, совестливо, а совесть, как справедливо полагал Мамардашвили, выводится только из самой себя. Со-весть – весть, посылаемая человеку, стремящемуся о-со-знавать личностное бытие и нравственное бытие сообщества в целом. Совесть – это тавтологическое понятие, оно не может быть опосредовано никакими внешними обстоятельствами. Решение «по совести» не ориентировано на практические результаты и предполагает полную независимость и автономность человека» (см. [8, с. 15]).

В восточной и античной мысли этика неразрывно была слита с философией и в большей степени была связана с практической жизнедеятельностью человека. Неслучайно платоновская философия, как фактически первая глубинная, теоретическая аналитика, в которой исследуются вопросы морали, определяющие ее содержание, появляется не в момент расцвета греческого полиса, а как раз тогда, когда явственно дает о себе знать проявление кризиса и начало краха социокультурного бытия. На подобное понимание морали Сократа и Платона обращали внимание Г. Гегель, Ф. Ницше, Вл. Соловьев и другие мыслители. Для них платоновское, как и всякое

моральное учение об идеях, имеет главным образом практическую направленность и является рефлексией о субъекте. Начиная с софистов, греческая мысль хорошо осознавала серьезный разрыв между умопостигаемым и эмпирическим мирами, между потребностями отдельного человека и недостижимым идеальным бытием. Поэтому для платоновской философии было важно найти ответы на весьма проблематичные вопросы: как осуществить идею в социокультурной реальности далекой от идеала и насколько это вообще допустимо? В этом контексте платоновское учение об идеях предстает в качестве своеобразной модели для всей последующей философии морали. В учениях об идеях Платон стремился показать, что тот мир, в котором человек находится, – это всего лишь жалкая ничтожная копия, симулякр, игра теней; истинный же мир, мир идей, мир подлинной сущности не доступен человеческому разуму. Но, несмотря на то что для человека этот мир недоступен, его душа изначально бытийствовала в этом мире. Душа человека в силу амбивалентности одной своей высшей сущностью обращена к этому идеальному миру, другой – ее пылкой, вожделеющей частью – тяготеет к грешному земному основанию. В силу подобной антиномичности человек может прекрасно развиваться физически, но совершенно не развиваться морально. В диалоге «Теэтет» Платон стремится показать, что основополагающая задача для человека заключается в припоминании того истинного, высшего, подлинного знания, которое знала душа человека в мире идей [13]. Поэтому Платон сталкивается с определенной антиномией, в которой, с одной стороны, источник нравственности находится вне человека, вне социума, с другой – человеку нравственные идеи присущи априори, и его процесс окультуривания, воспитания связан с возможностью припоминания того идеального мира, в котором его душа находилась.

В качестве самостоятельной дисциплины этика формируется у Аристотеля, который вводит данный термин, и мы его встречаем во многих работах мыслителя: «Никомахова этика», «Большая этика», «Эвдемова этика». Греческий философ основной акцент в понимании этики делает на ее практической составляющей. Для него любая этическая теория должна основываться на понима-

нии души (психологии) и реалиях практической жизнедеятельности человека. Для Аристотеля важен контекст нравственной ситуации, ее конкретная реализация, поэтому у философа нет понимания этического как универсального, абсолютно устойчивого, так как то, что является правильным в одной ситуации, может быть неправильным в другой [2].

От стоиков начинается традиция делить философию на три части: логику, физику и этику. Подобное понимание проходит через средневековую мысль, эпоху Возрождения, вплоть до XVII столетия. В эпоху Нового времени этика зачастую совпадает по своим целям и задачам с философской антропологией, что наблюдается в учении Д. Юма, французских просветителей и даже соединяется с натурфилософией, что мы встречаем у Спинозы, чей главный труд «Этика» содержит учение о субстанции и модусах ее существования [15]. Безусловно, здесь необходимо учитывать специфику эпохи Нового времени, когда в научном мышлении преобладал приоритет математического, геометрического знания, поэтому Б. Спиноза, будучи рационалистом, полагал, что все можно объяснить, опираясь на математическое знание, включая проблемы этики, и текст «Этики» написан языком аксиом и теорем.

Такое расширительное понимание этики обусловлено многогранным толкованием человеческой природы и теми задачами, которые перед ней стояли: научить человека правильной жизни исходя из его же сущности. Фактически, неосознанно, этика докантовской философии исходила из тезиса о единстве сущного и должного. Если до Канта все прежние принципы морали были основаны на гетерономии воли, то есть объяснялись вне ее сущностных оснований, то Кант абсолютно меняет такой подход и исходит из понимания морали как самосозидающего принципа, внутренней основы воли, присущей каждому разумному существу. Поэтому для основоположника немецкой классической философии этика – это наука о должном. Через долг утверждается моральная ценность, присущая каждому человеку. Такого рода понимание морали, исключительно исходящее из свободы воли человека, и формирует последующий ход развития философской культуры о нравственном достоинстве как онтологически определяющем

признаке человека. У Канта закладывается понимание того, что проблема морали – это проблема свободы, и данная идея будет ведущей в последующем развитии философского знания. По Канту, «конечное назначение человеческого рода состоит в наивысшем моральном совершенстве, которое достигается при помощи свободы человека, благодаря чему человек приобретает способность к высшему счастью» [10, с. 221].

«Практическая философия», как Кант обозначал этику, получила широкое распространение и влияние на все последующие теории этики в XX веке. Так, мыслители позитивистской, неопозитивистской направленности исключают нормативную этику из сферы научно-философского исследования, исходя из того, что моральные суждения невозможно описать научным языком, да и сами принципы этики размыты и релятивны. Философы, придерживающиеся иррационалистических представлений, отрицают теоретическую представленность этики и осмысливают ее как прерогативы исключительно личного морального сознания, реализующего мораль в контексте конкретной жизненной ситуации. Безусловно, на данные концепции, в определенной степени, повлияли идеи Ницше, который подверг мораль яростной, разоблачительной критике. Ницше рассматривает мораль как «нечто проблематичное» и вызывающее чувство отторжения. В работе «По ту сторону добра и зла», анализируя философию морали, он пишет: «Как ни странно, но во всей “науке морали” до сих пор не доставало проблемы самой морали: не доставало подозрения, что здесь есть нечто проблематичное» [12, с. 307]. Для Ницше проблематичность морали обусловлена тем, что фактически ни одна система ценностей не отвечает подлинным потребностям человека и что в них присутствует нечто ложное, фарисейское, искусственное.

В рамках иррационалистической философии представители экзистенциализма полагают, что сущность человека не имеет каких-то точных, общих определений, следовательно, не могут быть конкретные нравственные принципы общими для всех людей. Так, Ж.-П. Сартр считает, что человек непостоянен и, перманентно меняясь, не может быть застывшей моральной субстанцией. Следовательно, человек, обладая онтологической

сущностью свободы, волен выбирать нравственные поступки, исходя из своего «я», и тем самым создавать, творить самого себя [14]. А. Камю полагает, что ценности не существуют сами по себе, ценность объектам придает сам человек, поэтому мораль – это не какие-то внешние нормы и предписания, а то, что важно и эффективно именно в данной ситуации [9].

Мы видим, как в XX веке постепенно происходит отказ от универсальных принципов этики, и в ней усиливается элемент релятивизма, размытости, осуществляется отсылка к основам субъективизма. Особенно четко это проявляется в философии постмодерна. Феномен постмодерна интересен тем, что он раскрывает себя на двух уровнях: уровне, в котором представлены собственно теоретические концепции различных мыслителей (философия постмодерна), а также уровне собственно социокультурной реальности, которую можно обозначить как общество постмодерна, эпоху постмодерна. Подобная антиномичность выражается в том, что, с одной стороны, теоретическая мысль пытается осознать социокультурные феномены, а, с другой – невольно оказывает влияние на процессы, происходящие с обществом и человеком.

Современное общество имеет разные обозначения, которые раскрывают его определяющие черты. Его называют информационным, массовым, постиндустриальным, обществом риска, обществом постмодерна [7, с. 76]. Как нам представляется, название «общество постмодерна» наиболее точно соответствует современным социокультурным процессам, особенно по отношению к этическим реалиям. Мы живем в эпоху постмодерна со всеми ее позитивными и негативными характеристиками. Пространство современной социокультурной реальности пронизано разнопорядковыми ценностями, отсутствием устойчивых, универсальных этических оснований, которые бы воспринимались как необходимые, определяющие. Во всем чувствуется культурное недоумение, незащищенность и потерянности человека в нахождении и обозначении смыслов. Подобные процессы свойственны всему Западу, но в большей степени, они проявляются в Европе, хотя считать, что они не дают о себе знать и в современной российской социокультурной реальности, тоже нельзя.

Современная реальность исходит из недоверия к метанарративам, о чем писал Ж. Лиотар в своей, ставшей классической работе «Состояние постмодерна» [11]. Он обращал внимание на то, что в современных реалиях происходит крах этики. Это обусловлено тем, что в условиях общества модерна универсальность считалась необходимым условием существования этики, но в современном мире, где метанарративы подвергнуты критике, ни о какой универсальности не может быть и речи. Интерпретируя по-своему концепцию языковых игр Л. Витгенштейна, Лиотар полагает, что принципы этики зависят от языкового контекста и лишены всякой абсолютизации. Фактически определение П. Фейерабенда *anything goes* (все дозволено) по отношению к научному знанию получает свое актуальное значение и для морали. В силу такого подхода апелляция к ценностным основаниям воспринимается как несущественная, искусственная, в которой нет места делению на истинное и ложное, правомерное и неправомерное. Отказ от универсальных ценностных формулировок, уход в языковые игры, где не так важно практическое действие, а важно проговаривание, проигрывание языковых интерпретационных феноменов, приводит к отказу от фундаментальных ценностей, замене их полифоничными смыслами. Об этом говорил еще Ницше: «...нет вовсе моральных феноменов, есть только моральное истолкование феноменов» [12, с. 296]. Интерпретировать можно все что угодно и как угодно, нисколько не заботясь о соответствии подлинному, истинному знанию.

Процессы, которые мы сегодня наблюдаем в современной социокультурной реальности, демонстрируют свое «моральное разложение». Даже такие, относительно обыденные вещи, как смехотворный конкурс «Евровидение», являются ярким тому подтверждением. Это показывает, что большинство людей на Западе уже даже не могут наслаждаться музыкой, не подвергаясь насильственной демонстрации социальной деградации, которая медленно, но верно разрушает Европу и многие другие континенты.

Примеров ярко выраженной деградации традиционных классических моральных ценностей в современной социокультурной реальности можно приводить достаточно много. Взять

хотя бы церемонию открытия последних летних Олимпийских игр в Париже вызвала волну критики и возмущения, когда большинство людей в пародии на «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи с участием трансвеститов и представителей ЛГБТ-сообщества увидели вопиющую культурную, религиозную и моральную деградацию. Фактически в этом событии наглядно были продемонстрированы все наихудшие стороны постмодернистской эпохи: вседозволенность, нарушение элементарных границ нравственных и религиозных норм. Налицо явственный практический пример полного аморализма.

В этом контексте правомерно задаваться вопросом о том, какое общество и какая мораль могут восприниматься в качестве подлинных и истинных? Ответы, конечно, возможны разные. Так, английский мыслитель З. Бауман, анализируя современное состояние общества, говорит о том, что «этика находится в засаде» [3, с. 140]. При этом он полагает, что кризис этики не обязательно приводит к кризису морали. Современную ситуацию он обозначает как «мораль без этики». То есть если мораль модернизма предполагала опору на этические универсальные основания, то мораль постмодернизма амбивалентна, разнопланова, нерациональна и не может опираться на устойчивые этические принципы. И хотя для Баумана мораль лишена универсальности, тем не менее он не разделяет позиции морального релятивизма. Скорее, мыслитель придерживается идеи определенных моральных границ, учитывающих этические принципы, на которых держится социокультурная реальность.

Отечественный философ А. Дугин, будучи непримиримым критиком постмодернистской эпохи, полагает, что главная черта всех цивилизаций заключается в их консервативности и наличии традиционных ценностей. Именно это составляет их идентичность, устойчивость, и только «посмодернистский Запад решил радикально порвать со своими классическими христианскими корнями и принялся строить культуру вырождения, извращения, патологии и технического замещения людей постчеловеческими организмами (от ИИ до киборгов, химер и продуктов генной инженерии)» [6]. А. Дугин уверен, что Российская цивилизация должна открыто объявить себя носи-

тельницей традиции и нормы, преемственности и идентичности. Фактически современные принципы этики видятся в приверженности консерватизму, устойчивым цивилизационным идеям. Отечественный мыслитель пишет: «Теперь стоит делать ставку на консерваторов, сторонников цивилизационной идентичности. И так рождается новый лозунг: традиционалисты всех стран, объединяйтесь! И мы не должны этого стесняться, стыдиться или скрывать это. Чем более уверенно мы встанем на этот путь, тем быстрее и надежнее будет расти наше влияние в мире. Раз мы выбрали ориентацию на многополярность, надо быть в этом последовательным» [6].

Естественно, в позиции упомянутого современного философа сказывается традиция русской философской культуры, которая, во-первых, всегда была ориентирована на решение морально-этических проблем, и во-вторых, связывала свои позиции с традиционными нравственными ценностями христианского миропонимания. Так, например, во вступительной статье первого номера журнала «Вопросы философии и психологии» вышедшего, в свет почти 150 лет тому назад, главный его редактор Н. Я. Грот писал о нравственном кризисе человечества, обозначая «постоянно усиливающийся разрыв между техническим прогрессом и моральном состоянии общества» [5, с. 6]. Об этом же неоднократно писали все выдающиеся отечественные мыслители: от Вл. Соловьева до Н. Бердяева. Вариации их интеллектуальных поисков были разнообразны по содержанию и форме, но отстаивание традиционных этических ценностей европейской христианской культуры, в сущности, были однопорядковыми.

Итак, феномен морали, который всегда сопровождает развитие любой социокультурной реальности, что находит свое отражение в этических концепциях, показывает нам свою глубинную изменчивость. Мораль не может существовать вне своего практического воплощения. Это, действительно, в кантовском смысле, – практическая философия. Поэтому, как бы социум ни отказывался от ее универсальных оснований, практическая реализация нравственности, в которой отсутствуют универсальные аксиологические параметры, приводит к деградации как общества в целом, так и отдельного человека в частности.

Литература

1. Адорно Т. Проблемы философии морали. – М.: Республика, 2000. – 239 с.
2. Аристотель. Никомахова этика. – М.: Азбука, 2022. – 448 с.
3. Бауман З. Индивидуализированное общество. – М.: Логос, 2002. – 390 с.
4. Гегель Г. Философия права. – М.: Мысль, 1990. – 541 с.
5. Грот Н. Я. О задачах журнала // Вопросы философии и психологии. – 1889. – № 1. – С. 6–9.
6. Дугин А. Не просто конфликт интересов: на Украине решается судьба мира [Электронный ресурс]. – URL: https://dzen.ru/a/ZkLy5f3bwX6g_Xl6?ysclid=lz8hxttil1598310504 (дата обращения: 10.07.2024).
7. Жукова О. И., Жуков В. Д. Воздействие информации на сознание человека в современной социокультурной ситуации // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. – 2018. – № 11(86). – С. 76–79.
8. Жукова О. И., Жуков В. Д. Религиозное сознание как фактор культуры современного человека // Вестник Кемеровского государственного университета культуры. – 2017. – № 39. – С. 13–18.
9. Камю А. Бунтующий человек. Миф о Сизифе. – М.: АСТ, 2021. – 512 с.
10. Кант И. Лекции по этике. – М.: Республика, 2000. – 431 с.
11. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М.: Алетейя, 2013. – 160 с.
12. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ф. Ницше. Соч.: в 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 238–405.
13. Платон. Тетет. – М.: RUCRAM, 2021. – 56 с.
14. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. – М.: АСТ, 2020. – 1072 с.
15. Спиноза Б. Этика. – М.: Эксмо-Пресс, 2021. – 288 с.
16. Фромм Э. Здоровое общество. – М.: АСТ, 2019. – 528 с.

References

1. Adorno T. *Problemy filosofii morali [Problem of moral philosophy]*. Moscow, Respublika Publ., 2000. 239 p. (In Russ.).
2. Aristotel. *Nikomakhova etika [Nicomachean Ethics]*. Moscow, Azbuka Publ., 2022. 448 p. (In Russ.).
3. Bauman Z. *Individualizirovannoe obshchestvo [The individualized society]*. Moscow, Logos Publ., 2002. 309 p. (In Russ.).
4. Gegel G. *Filosofiya prava [Philosophy of law]*. Moscow, Mysl' Publ., 1990. 541 p. (In Russ.).
5. Grot N.Y. O zadachakh zhurnala [On the Tasks of the Journal]. *Voprosy filosofii i psikhologii [Issues of philosophy and psychology]*, 1889, no. 1, pp. 6-9. (In Russ.).
6. Dugin A. *Ne prosto konflikt interesov: na Ukraine reshaetsya sud'ba mira [Not just a conflict of interests: the fate of the world is being decided in Ukraine]*. (In Russ.). Available at: https://dzen.ru/a/ZkLy5f3bwX6g_Xl6?ysclid=lz8hxttil1598310504 (accessed 10.07.2024).
7. Zhukova O.I., Zhukov V.D. *Vozdeystvie informatsii na soznanie cheloveka v sovremennoy sotsiokul'turnoy situatsii [The impact of information on human consciousness in contemporary socio-cultural reality]*. *Sovremennaya nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. Seriya: Poznanie [Modern Science: Actual Problems of Theory and Practice. Series: Cognition]*, 2018, no. 11(86), pp. 76-79. (In Russ.).
8. Zhukova O.I., Zhukov V.D. *Religioznoe soznanie kak faktor kul'tury sovremennogo cheloveka [Religious Consciousness as a Factor of Culture of a Modern Person]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 39, pp. 13-18. (In Russ.).
9. Kamyu A. *Buntuyushchiy chelovek. Mif o Sizife [Rebellious Man. The Myth of Sisyphus]*. Moscow, AST Publ., 2021. 512 p. (In Russ.).
10. Kant I. *Lektsii po etike [Lectures on Ethics]*. Moscow, Respublika Publ., 2000. 431 p. (In Russ.).
11. Liotar Zh.-F. *Sostoyanie postmoderna [The state of postmodernism]*. Moscow, Aleteya Publ., 2013. 160 p. (In Russ.).
12. Nitsse F. *Po tu storonu dobra i zla [On the Other Side of Good and Evil]*. *Soch.: v 2 t. [Works in 2 vols]*. Moscow, Thought Publ., 1990, vol. 2, pp. 238-405. (In Russ.).
13. Platon. *Tetet [Theaetetus]*. Moscow, RUCRAM Publ., 2021. 56 p. (In Russ.).
14. Sartr Zh.-P. *Bytie i nichto [Being and nothingness]*. Moscow, AST Publ., 2020. 1072 p. (In Russ.).
15. Spinoza B. *Etika [Ethics]*. Moscow, Eksmo-Press, 2021. 288 p. (In Russ.).
16. Fromm E. *Zdorovoe obshchestvo [Healthy Society]*. Moscow, AST Publ., 2019. 528 p. (In Russ.).

ВЕРТИКАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК И ЗАКОН НЕБЕСНОГО ПРИТЯЖЕНИЯ

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

Начиная с примитивных культур, человек пытался выстроить координаты не только физического, но и метафизического пространства для ориентации в нем. Одним из первых вариантов, возникших еще в мифах, было построение вертикальной оси с координатами *верх* и *низ*. Обычно, *верх* оценивался в положительных категориях, а *низ* – в отрицательных. Однако уже в дохристианской культуре появилось представление о *квазиверхе* (высокоумие, высокомерие), когда движение *вверх* оказывается, на самом деле, движением *вниз*. *Верх* обозначался часто понятием «небо», а *низ* – «земля». В христианской культуре небо (в своей высшей ипостаси) понимается как духовная реальность, земля – как преимущественно материальное бытие. Апогеем небесного верха на *вертикальной оси* метафизического бытия предстают «небеса небес», где пребывает божественный мир. Относительно данного «полюса» *верха* все остальные уровни *вертикали* предстают как *низ*. Рядом с ним находится *духовное небо*, на котором пребывают души праведников. Дальше располагается *земное небо*, представляющее имматериальным отображением земного (материального) бытия. Низшей точкой метафизической *вертикали* предстает *демоническое небо*, где обитают души грешников и инфернальные сущности. Человек с интенцией к духовному бытию предстает *человеком восходящей вертикали*; с интенцией к демоническому бытию – *человеком нисходящей вертикали*; с интенцией к земному бытию как самоценному, самодостаточному – *горизонтальным человеком*. В филогенезе и онтогенезе человек испытывает тяготение к небесной (восходящей) вертикали, оно находит выражение в его интенции к совершенству (и далее, всесовершенству). «Образ Бога» в человеке стремится к Богу над/вокруг него (*духовное небо* в человеке и *над* человеком тяготеют друг к другу). Данное небесное тяготение существенно, непрерывно и долговременно, что дает основание определить его как *закон небесного притяжения*.

Ключевые слова: культура, верх, низ, небо, земля, вертикальный человек, горизонтальный человек, метафизическое, духовное, демоническое, душа, Бог.

THE VERTICAL MAN AND THE LAW OF HEAVENLY ATTRACTION

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

Since primitive cultures, man has tried to build the coordinates of not only physical but also metaphysical space for orientation in it. One of the first options that arose in myths was the construction of a vertical axis with the coordinates top and bottom. Usually, the top was rated in positive categories, and the bottom in negative ones. However, already in pre-Christian culture, the idea of quasi-top (high-mindedness, arrogance) appeared, when the upward movement turns out to be, in fact, a downward movement. The top was often designated by the concept of “Sky,” and the bottom was “Earth.” In Christian culture, heaven (in its highest hypostasis) is understood as a spiritual reality, the earth as a predominantly material existence. The apogee of the heavenly top on the vertical axis of metaphysical existence is the “heaven of heaven,” where the divine world resides. Relative to this “pole” of the top, all other vertical levels appear as the bottom. Next to him is the spiritual heaven, where the souls of the righteous dwell. Next is the earthly sky, which appears as an immaterial representation of earthly (material) existence. The lowest point of the metaphysical vertical is the demonic sky,

where the souls of sinners and infernal entities live. A person with an intention to spiritual existence appears as a person of the ascending vertical; with an intention to demonic existence – a person of the descending vertical; with an intention to earthly existence as self-valuable, self-sufficient – a horizontal person. In phylogeny and ontogenesis, a person experiences the gravity of the celestial (ascending) vertically, it finds expression in his intention to perfection (and further, all-perfection). The “image of God” in man tends to God above/around him (the spiritual sky in man and above man gravitate towards each other). This celestial gravity is significant, continuous and long-lasting, which gives reason to define it as the law of celestial attraction.

Keywords: culture, up, down, heaven, earth, vertical man, horizontal man, metaphysical, spiritual, demonic, soul, God.

Введение. Тема координат и векторов метафизически-физического культурного пространства, позволяющая идентифицировать структуру, субординацию и направленность интенций филогенеза и онтогенеза, активно исследуется в литературе. В мифологических и религиозных картинах мира особый акцент делается на выстраивание основных координат метафизический *вертикали* – *верха* и *низа*, *неба* и *земли*. Данные понятия, через этимологический анализ, исследуются в филологии (А. В. Бабаева, В. С. Данилова, Н. Н. Кожевников, О. Н. Кондратьева). Понятия «вертикальный человек» и «горизонтальный человек» часто используются в психологической литературе (Н. И. Алешкин, А. С. Киндеркнехт, М. И. Цепков, О. С. Эппле), в ракурсе исследования карьерной динамики и статистики. Тема взаимодействия человека с метафизическими «полюсами» – *духовным небом* и *демоническим небом* – является одной из важнейших в христианской литературе, так как позволяет понять направленность души человека к спасению или гибели (Н. А. Бердяев, В. И. Киреевский, В. С. Соловьев, С. Л. Франк, А. С. Хомяков). Предметом исследования в настоящей статье является философско-культурологический взгляд на координаты и интенции метафизического бытия, не получивший еще достаточно развернутого обоснования в литературе. Данная тема исследуется с точки зрения христианской парадигмы, наиболее адекватной для отечественной культурной традиции. В этой парадигме, например, *горизонтальное измерение* в человеке выстраивается через понятия «дух-душа-тело», *вертикальное* – через понятия «личность-ипостась-индивидуальность» [11]. В данной статье предлагается другая содержательная наполненность измерений метафизического бы-

тия. Для идентификации направленности и смены этапов духовной эволюции человека используется сравнительно-исторический подход. Для дефиниции *закона небесного притяжения* используется номотетический метод, позволяющий выявить существенные, повторяющиеся, долговременные взаимодействия, что и дает основания идентифицировать их как закономерные.

Верх и *низ* в метафизическом пространстве. Для ориентации не только в физическом, но и в метафизическом пространстве человеку с древности нужна была соответствующая система координат. Одной из составляющих ее стала «вертикальная ось», выстраивающая взаимосвязь, субординацию и противопоставление разных планов бытия. В мифологических картинах мир изображается, преимущественно, по вертикали [15, с. 233]. Тем самым, выстраивались первые представления об упорядоченности, структурированности мироустройства, являющие собой «наивную философию мира» [27, с. 132], Контрарными «полюсами» этой «оси» были *верх* и *низ* (предстающие, например, «кроной» и «корнями» мирового древа). В этимологии первый «полюс» оценивался положительно («на верху блаженства», «на вершине власти»), второй – отрицательно («низко пасть», «низкий поступок», «низкий человек», «низость»).

В физическом мире, в отличие от метафизического, координата *вверх* не оценивается как положительная¹. В соответствии с христиански-

¹ В античном мире абсурдность физического восхождения выражена, например, в мифе о Сизифе, вечно вкатывающем камень в гору. В приговоре Ивана Грозного Никите-летуну сказано: «Человек не птица, крылья не имат... аще же приставит крылья деревянные, противу естества творит. То не Божье дело, а от нечистой силы» (см. [21]).

ми представлениями, движение в духовную *высь* оценивается как спасительное («душу держать горе» – этический эталон для человека, движение души на небеса к Богу – путь праведника), а движение в обратную сторону, *вниз*, – как губительное. «Для духовной ипостаси человека нормальным является положение над, а не на (земле)» [27, с. 30]. Бинарная оппозиция вертикальной оси «верх-низ» существует и во внутреннем мире человека (это выражено во фразеологизмах: «душа вспарила», «душа порхает»; «душа упала», «душа ушла в пятки»). Может она и замереть в междумирии («душа застыла»).

Верх может иметь и отрицательные характеристики: высокоумие (гордыня), высокомерие (надменность). Здесь актуализируется *квазиверх*, когда *низ* выступает симуляком *верха*. Тем самым, *верх* и *низ* меняются местами, создавая ложную систему координат, лишая человека подлинных ориентиров. Самовознесение (или превознесение тебя другими) оказывается на самом деле падением². И закономерный результат: «Чем ближе к ангелу стремится быть человек, тем ближе он оказывается к зверю» [17, с. 73]. На пути в *квазиверх* происходит «опрокидывание человека в зверя» (П. Сорокин). Нередко человек способен «опрокидываться» даже *ниже* зверя. Это предстает следствием нарушения одного из христианских постулатов: «возносящийся смирится, а смиряющийся – вознесется» (Лк. 18:14).

Верх и *низ* трактуются, часто, как *небо* и *земля*. *Небо* понимается и как физическая реальность (атмосфера земли), и как метафизическая реальность. В последнем смысле (который и интересует нас в данном случае) оно наполняется ценностным содержанием, что дает основание говорить о «философии и религии неба» [10, с. 103]. Небесный *верх* и земной *низ* соотносятся здесь, соответственно, как жизнь и смерть, хорошее и плохое, добродетель и порок [13, с. 396–405]; как совершенный и несовершенный мир (что закрепилось в православной иконописи) [5, с. 126–127].

Выделим, исходя из христианской парадигмы, несколько планов метафизического неба. Это – *духовное небо* (*небо праведников, эдемское небо*), несущее в себе «идеалы человека и чело-

вечества»: истину, добро и красоту, родное, божественное, совершенное, вечное [18, с. 210; 2, с. 32; 10, с. 105]. Оно открыто высшему бытию, предстая важнейшей точкой отсчета, позволяющей понять истинную цену происходящего на земле³. В этой части небесного бытия есть планы, которые открываются человеку, и есть планы, недоступные ему, уходящие в духовную бесконечность.

Последние, с точки зрения христианства, предстают «небесами небес» (Втор. 10:14), обителью «Пресвятого Бога» (Ин. 14:2,3); бытием, в котором Бог пребывает наедине с Самим Собой, оставаясь «недоступным ни для одной твари» (Пс. 2:4). Понятия «небо» и «Бог небесный» предстают, иногда, как синонимы (Мф. 21:25). Это – совершенство, «покой», «красота», «свет», подлинная Жизнь (Откр. 21:1 – 22:5); место, где находятся ангелы (Мф. 18:10), рай (Лк. 23:43), жилище спасенных (Ин. 14:2–4). «Небеса небес» предстают высшей точкой метафизического *верха*, относительно которой все остальные уровни неба и земли предстают иерархией метафизически-физического *низа*.

Противоположное духовному небу – *демоническое небо* (*небо грешников, небо преисподней, антинебеса*), открытое падшему бытию (несущему в себе ложь, зло и уродство, низменное, порочное, плотское, бесовское), где пребывает Люцифер. Это то бытие, куда спускался Христос перед Воскресением (куда сходили и Богородица, и Николай Угодник) для спасения падших душ, облегчения их участи. Демоническое небо – это *низ* метафизической *вертикали*. Духовное и демоническое небо образуют *светлую* и *темную половинки* вертикальной оси (*светлое* и *темное небо*, несущие в себе, соответственно, светлый дух и

² См., напр., роман Б. Кауфман «Вверх по лестнице, идущей вниз» (1964).

³ Увидеть не физическую малость человека, а ничтожность его души можно только с высоты духовного неба. См., напр.: «Он знал, что это Наполеон – его герой, но в эту минуту Наполеон казался ему столь маленьким, ничтожным человеком в сравнении с тем, что происходило теперь между его душой и этим высоким, бесконечным небом» (Толстой Л. Н. «Война и мир»). См. также картину И. И. Левитана «Над вечным покоем» (1894), это – «пейзаж-икона» – единственный в мировой культуре «портрет» духовного неба, относительно беспредельности и величия которого происходящее на земле – «суета сует».

дух темный, злой)⁴; метафизический *верх* и метафизический *низ*.

Между полярными небесными планами (метафизическим *верхом* и метафизическим *низом*), где происходит столкновение и «борьба» духовного и демонического, находится *земное* (*имматериальное*) *небо*⁵. Оно *взаимодействует с земной (материальной) реальностью, представляя носителем «образа мира»* (С. Л. Франк); «царства кесаря» (Н. А. Бердяев), *рассудочно-организмическо-вещных отношений; взаимодействует с квазидуховным небом, через интенцию к грезе; способно быть оно и достаточно автономным, замыкающемся на долгие* (см. [5, с. 122–123]). Выделенные структуры метафизического бытия существуют как в пространстве, окружающем человека, так и во (взаимосвязанном с ним) внутреннем пространстве – пространстве его души [10, с. 103]. Будучи пересечением *горизонтальной* и *вертикальной*, метафизическое бытие предстает *крестообразным*. И мироздание и душа человека, таким образом, «распять» на *метафизическом кресте*.

Вертикальный и горизонтальный человек. Выделенные координаты метафизического бытия позволяют сформулировать основные векторы устремлений человека. Так как *метафизическая вертикаль* имеет две половинки – *светлую и темную* – то необходимо выделить два контрарных типа *вертикального человека*. Определим человека, которым движет интенция к божественному бытию, как *человека восходящей вертикали*. А человека, которым движет интенция к антибо-

жественному бытию, – как *человека нисходящей вертикали*. Человека, пребывающего между этими интенциями, довольствующегося, в основном, физическим бытием, определим как *горизонтального человека*. Каждый из трех данных типов человека может представлять в достаточно «чистом» виде, когда одна из выделенных интенций господствует. В то же время две (в том или ином сочетании) или все три интенции могут присутствовать в одной и той же душе, обуславливая ее внутреннюю динамику («борьбу» разновекторных стремлений, компромиссы, сомнения, падения, покаяния и преобразования) и, исходящую из ее характера, направленность развития.

Возможность разновекторных устремлений человека обусловлена разнородностью души последемского человека [5, с. 91–92]. С точки зрения христианства, в результате грехопадения душа человека «потемнела», стала «злой» (3, Быт. 41:8). «Образ Божий» потерял изначальную чистоту, стал ущербным, но, тем не менее, сохранился в душе [14, с. 60]. Исходя из этого, в ней существуют два основных противоположных плана: эдемский (первозданный, *светлый*) и последемский (падший, *темный*). Первый план несет в себе «образ Бога» (память о потерянном рае, стремление «быть», интенцию к доминанте более совершенного над менее совершенным; стремление к добру, справедливости, милосердию, любви); второй – «образ мира» («забвение» о рае, интенцию к самодостаточности земного бытия, стремление «хотеть», «иметь», «казаться»; направленность к доминанте менее совершенного над более совершенным; стремление к выгоде; себялюбие, гордыню, тщеславие, властолюбие; интенцию к грехопадению) и антибожественное бытие (плотское, демоническое, бесовское, осознанно стремящееся к злу, лжи, уродству; преисподняя души) [5, с. 92].

Высшим уровнем первого плана является дух, в котором «образ Бога», совершенное бытие предстает в наиболее полном виде. Через него осуществляется «соединение с Господом» (3, Быт. 2:7). Дух есть свет, выражающий себя в спасающих душу чувствах стыда, жалости, благоговения и совести [24, с. 277]. Высшей познавательной способностью данного плана души является разум – «око души» (Мф. 6: 22–23) – способное постигать духовное, бесконечное и вечное

⁴ Христианство – монотеистично, противостояние духовного и демонического неба не означает противостояния «двух богов». Люциферу противостоит не Бог, а архангел Михаил, Бог находится над этим противостоянием – на «небесах небес».

⁵ Данное представление об устройстве метафизического бытия исходит из христианской картины мироустройства, предложенной Оригеном [16, с. 51–52]. *Верхняя вертикаль* представлена здесь ангелами и душами, устремленными к Богу, *нижняя вертикаль* – ангелами и душами, устремленными от Бога; *горизонталь* – человеческими душами, пребывающими в «динамическом равновесии» между этими векторами; в них может идти внутренняя борьба (между разнонаправленными устремлениями), а может и не идти, когда они довольствуются физическим бытием, замыкаясь в земной реальности.

[8, с. 340]. В результате грехопадения дух «сокрушается», «смущается», «впадает в уныние», «ожесточается», начинает «блуждать», «темнеет» (Быт. 41:8). Низшим уровнем второго плана является *плотское* (демоническое, бесовское, вожделеющее, агрессивное, подчиняющее, поглощающее, губящее), стремящееся обезбожить жизнь человека, предстающее «могилой души». Если духовное бытие основано на «любви к Богу, доведенной до презрения к себе», то плотское бытие – на «любви к себе, доведенной до презрения к Богу» [1, с. 22]. Духовное и плотское являются двумя контрарными «полюсами» души: *светлым* и *темным*. «Плоть желает противного духу, а дух – противного плоти» (Гал. 5:17). Между ними развертывается наиболее острое противоречие душевной жизни [24, с. 192].

Человек восходящей вертикали устремлен к духовному: «Сеется тело душевное, восстает тело духовное» (1 Кор. 15:44). Это – становящийся духовный человек, стремящийся к созиданию добра, истины и красоты, справедливости, милосердия и любви. *Человек нисходящей вертикали* устремлен к плотскому, «не принимает того, что от Духа Божия» (1 Кор. 2:14); осознанно стремится к принесению страданий, разрушений, гибели («помышления плотские есть смерть» (Рим. 8:5–13)); движим злостью, ненавистью, жестокостью, презрением, похотью.

В послеэдемском плане души действуют также *рассудочный, организмический, вещный* и *грезящий* уровни [5, с. 43–45]. *Рассудок*, в отличие от разума, познает лишь материальное, относительное, конечное и временное [8, с. 340]. *Организмическое* служит удовлетворению физических потребностей тела; *вещное* начало стремится к обладанию теми или иными материальными благами. *Грезящее* – имматериальное, иррациональное – предстает квазидуховным, вознося душу от земного бытия в симулякры эдемского мира. Данное начало входит в послеэдемский план внутренней жизни, так как не преобразует, не спасает душу человека, а лишь погружает ее в забвение, в сладкую иллюзию; оставляя внутреннее и внешнее бытие такими же, какими они были ранее. Этот уровень души действует по принципу не «быть», а «казаться». Названный ряд интенций составляет содержание душевной жизни *горизонтального человека*.

Если человека *восходящей вертикали* можно было бы определить как душевно-духовного; человека *нисходящей вертикали* – как душевно-плотского; то *горизонтального человека* – как душевно-психического. В своем исходном значении понятия «душа» и «психика» – синонимы, но, исторически, в них стали вкладываться разные содержания. Психика начала пониматься как совокупность процессов, направленных на адаптацию к социально-природной среде [4, с. 378]. То есть психика имеет интенцию к земному бытию, она направлена на интеграцию человека с дольной *горизонталью*; чего ей, в принципе, достаточно. Душа, через взаимосвязь с психической и телесной жизнью, связана с *горизонтальным* бытием. Но, в отличие от психики, ей последнего мало, она стремится к тому, чего не было и нет на земле (речь о *восходящей вертикали*): к совершенной красоте, совершенной справедливости и совершенному знанию⁶. Она стремится в совершенный (и далее, всесовершенный) мир, то есть в небесный рай.

Человек восходящей вертикали и *горизонтальный человек* различаются своим генезисом (см. Ин. 1: 11–13). *Люди восходящей вертикали* – те, что «действительно произошли от согрешившего Адама, чувствуют в своей крови грех своего предка, мучаются им и стремятся к утраченному раю» [26, с. 63]. *Горизонтальные* же люди «произошли от несогрешившей обезьяны, их совесть спокойна, они ничем не терзаются и не мечтают о несбыточном» [26, с. 63]. «Почти с равным правом можно говорить о божественном происхождении человека и о его происхождении от низших форм органической жизни природы» [3, с. 293] – пишет Н. А. Бердяев. У первых главные устремления – сверхорганизмические: творчество, познание, преобразование мира, созидание красоты, отстаивание справедливости, религиозное служение; что намного важнее заботы о своем физическом благополучии. Главные приоритеты у вторых – организмические, потребительские,

⁶ Душа «задыхается» *горизонталью*: ее не питаешь тем, чем питается тело (едой и водой), не согреешь теплой одеждой; ей недостаточно лишь эмоций, как психике. Для *поддержания жизни* души нужно совершенство, пребывающее в красоте, истине, справедливости, любви, вере в Бога.

тщеславные, гедонистические; главные ценности – здоровье, богатство, власть, слава.

С точки зрения христианства, люди созданы по «образу Божию» (Быт. 1:27). Но «образ Бога», по которому созданы люди, – лишь «семя», которое и призван прорасти в своей душе человек, задуманный как носитель Его «образа и подобия» (Быт. 1:26). Восхождение от «образа Бога» к «подобию Бога» (от «лица» – к «лику») и есть линия духовной эволюции человека (неслучайно, самые почитаемые святые называются преподобными: они показали своей жизнью возможность и должность этого восхождения). Идущие по этому пути – *люди восходящей вертикали*.

Идущие от «образа Бога» к его потере, безобразности (от «лица» – к «личине») – *люди нисходящей вертикали*. Они осознанно, целенаправленно совершают дурные поступки, ведущие к разрушениям, страданиям и гибели (не только тела, но и души). Один из ключевых вопросов, который сформулировал Сократ: «Почему люди, зная, что такое добро, совершают зло?» (цит. по [12, с. 163]). С точки зрения христианства, источник зла – несовершенная природа человека. «Ибо изнутри, из сердца человеческого, исходят злые помыслы, прелюбодеяния, любодеяния, убийства» (Мк. 7:21). С ней связано то, что человек получает удовольствие от дурного поступка (унижения другого, принесения страданий, смерти; разрушения природы, культуры, социума), нередко такое сильное, которое он не может получить от совершения праведного поступка («порок сладок»; «есть люди, которым хорошо, когда другому плохо», отсюда злорадство). Еще один источник зла, нередко связанный с первым, – выгода, корысть: получение богатства, власти, славы бесчестным путем.

Источником зла является также комплекс неполноценности (ущербности, недолюбленности, «синдром непризнанного гения»), рождающий в человеке обиду (от «незаслуженности» происходящего с ним), чувство зависти и мести для «восстановления справедливости» (именно зависть была причиной первого библейского убийства Каином Авеля). Причиной зла является и осознание своей смертности (особенно при неверии в бессмертие души) и, отсюда, желание «успеть взять от жизни все», «получить максимум удо-

вольствий», для чего приходится отталкивать других людей (предстоящих помехами, конкурентами) (см. [25, с. 111–112]). *Люди восходящей вертикали, горизонтальные люди и люди нисходящей вертикали* являются «детьми Божьими» (см. Мф. 5:48), во всех изначально заложен «образ Бога», отсюда отсутствие необратимости в доминанте организмичности, или греха; возможность перехода на спасительный вектор жизни.

Закон небесного притяжения. Издавна небо притягивает человека и как физическая, и как метафизическая реальность. Так, сказочные герои летали на ковре-самолете, деревянном орле, пушечном ядре; русские мужики приделывали крылья к рукам и прыгивали с колоколен⁷. Архетипическим для этой интенции является миф об Икаре, поднявшемся в небо так высоко, что солнце расплавilo воск на его крыльях. Причиной гибели Икара является, вероятно, и то, что он летел не на то небо, не к тому солнцу. Приближаясь к физическому солнцу, душу не согреешь и не спасешь. Должна была наступить следующая эпоха (христианская), чтобы человек начал стремиться к спасительному *метафизическому (духовному) солнцу*.

Результатом последедовского «потемнения» внутренней жизни человека стала доминанта падшего плана души, задавшая *нисходящую линию эволюции*. Однако в душе сохраняется память о первозданном мире (Иис. 16:22), в ней живет «Слово Божие» (Посл. к евр. 4:12). Отсюда следует возможность и должность интенции душевного к духовному, *восходящей линии душевной эволюции*. Основанием для этого является имманентность духовного душевной жизни, обуславливающая стремление к «искуплению души», «стяжанию Духа Святого», «пламенению духом» (Лев. 17:11).

Движение в метафизическую реальность началось еще в период антропогенеза (анимизм,

⁷ «Русский Икар» Никита Холоп (XVI век), Емельян Иванов (XVII век) [6]. В «Молении Даниила Заточника» (XIII век) читаем: «Иные, пав на скакуна, летают по ристалищу, отчаявшись живота, иные летают с церкви или с высоких палат, паволочитые (шелковые) крылы имея, иные нагими бросаются в огонь, показывая тем самым твердость сердец своих» (см. [23, с. 114]). «Все выше, и выше, и выше», – поется в знаменитом «Марше авиаторов» (сл. П. Германа).

вера в посмертную жизнь души, появление искусства, зачатков морали) [7, с. 212–213]. Уже в этот период возникает чувство несамодостаточности земного (материального) бытия, рождается потребность «приподнимания» над ним. Данная потребность в имматериальном актуализировалась раньше, чем духовная вертикаль (стремление к абсолютному благу).

Движение *вниз* можно идентифицировать лишь относительно актуализировавшегося движения *ввысь*. Более отчетливое представление о морали появляется в античной культуре (например, у стоиков и Платона) и оформляется в христианстве («да, да, нет, нет») (Мф. 5:37). Человек в онтогенезе и филогенезе начинает испытывать одновременное воздействие трех разнонаправленных интенций: линии восхождения в духовную высь, к Богу (становление *человека восходящей вертикали*); линии нисхождения в плотские бездны, от Бога (становление *человека нисходящей вертикали*); линии погружения человека в междумирие, в земное, преимущественно, физически-психическое бытие (становление *горизонтального человека*). Эти линии разворачиваются с тех пор на всем протяжении истории в определенном отношении, автономно, параллельно (восходяще-нисходящий параллелизм), в то же время пересекаясь, «борясь» друг с другом. В различные исторические эпохи та или иная интенция может стать доминирующей.

Выделим две магистральные линии европейской истории (в силу европоцентризма задающей, в значительной степени, направленность мировой истории): восходящая линия развития от антропогенеза до *Светлого средневековья*; нисходящая линия развития от *Темного средневековья* до современности [6, с. 15–16]. *Светлое средневековье* предстает «апогеем» восходящей вертикали, когда достигается непревзойденная степень одухотворенности культуры (см. [20, с. 173]). В конце XIX–XX веке актуализируется «полюс» нисходящей вертикали («смерть Бога», равнозначная «смерти души», «смерти человека»)⁸. Внутри

этих линий (по принципу «исторического маятника») происходят периодические спады и подъемы (где доминанта материальных ценностей сменяется доминантой имматериальных, а на пике – духовных). Их можно идентифицировать, например, через понятия «цивилизация» и «культура» (О. Шпенглер); «красная» и «синяя» эпохи (Д. Андреев).

Превращение *человека восходящей вертикали* в *горизонтального человека* констатировал еще Сократ (см. [12, с. 61–62], заметив исчезновение у современников стремления к вечному, прекрасному, совершенному (умирает интенция восхождения к *небесной вертикали*, культура превращается в цивилизацию). Культура с ее духовными приоритетами возрождается в период средневековья; начав становление в цивилизацию в эпоху обмирщающегося Возрождения. Обновление христианской культуры происходит в период Реформации. В эпоху Просвещения движение к цивилизации вновь актуализируется, стремясь к «точке падения» в «смерти Бога». В XIX – начале XX века происходит Ренессанс русской религиозной культуры. В XX–XXI веках «закат Европы», ее нисхождение в цивилизацию становится очевидным (мировые войны XX века – физически-метафизическое выражение «смерти» и Бога, и человека). Но даже в периоды метафизических падений (особенно в эти периоды) Бог не «умирает» в душах людей полностью и окончательно. Здесь действует принцип: «чем гуще тьма, тем ярче свет» (Прит. 24:10–12). «Смерть Бога», «омертвление» души – внутренний момент (и даже условие) обновления жизни (само/распятие как предпосылка само/воскресения). «Притяжение» *небесной вертикали*, актуализировавшись, не исчезает уже никогда.

Каковы же причины притяжения *небесной вертикали*? «Подобное тянется к подобному» (Притч. 15:14). Духовное *над* человеком тянется к духовному в человеке и наоборот. В душе сохраняется память о первоизданном мире, в ней пребывает «Царство Божие» (Лк. 17:21). Отсюда следует возможность и должность интенции душевного к духовному, «стяжанию Духа Святого». «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем. Они пребывают друг в друге: Тот, Кто содержит, и тот, кто содержит»

⁸ См.: о «восходе метафизического солнца» (от первобытности до средневековья) и его «закате» (от Возрождения до XXI века); о «восходе физического солнца» (от первобытности до эпохи модерна) и начале его заката (эпоха постмодерна) в [6, с. 15–16].

ся» (1 Ин. 4:16). Любовь есть чувство единения человека с человеком, человека с Богом. Частица Бога в человеке («образ Бога», дух Божий, частица подлинного бытия в инобытие), сохраняющаяся в душе после грехопадения, «тянется» к Богу над/вокруг человека⁹. Если душу понимать как «нравственное чувствилище» [5, с. 43], то *легкость* и *тяжесть* души, вектор ее устремлений *ввысь* или *вниз* связаны с характером переживаний, порочных или праведных. «Тело – это становящаяся душа» [24, с. 163], одухотворяясь, тело обретает первозданные свойства души, в том числе *легкость* (в противном случае душа обретает свойства тела, в том числе его *тяжесть*)¹⁰. «Небо обладает мощным воздействием на человека, взаимодействуя с его душой, сливаясь с ней, становясь ее продолжением» [10, с. 101].

Человек – «рожденный свыше», «рожденный от духа» (Ин. 3:7). «Тяготение» к божественной Родине рождает в нем чувство *духовной ностальгии*. Душа помнит рай, в ней после грехопадения сохраняется первозданный (эдемский) план. Поэтому «человек страдает от того, что он несчастен; значит, он помнит, что когда-то был счастлив» [15, с. 54]. Движимая этой памятью, душа стремится вернуться в рай; но для этого есть единственный верный ориентир – «божественный маяк» (Б. Паскаль).

Христос «прошел небеса» (Евр. 4:14) и вошел «в самое небо, чтобы предстать ныне за нас пред лице Божие» (Евр. 9:24). Победа Христа над адом и смертью, его воскресение и вознесение открывают и показывают человеку дорогу *ввысь*, утверждая ее возможность и необходимость. Важнейшей мотивацией для восхождения чело-

века по *небесной вертикали* является его смертность. «Бог не сотворил смерти и не радуется гибели живущих, ибо Он создал все для бытия, и все в мире спасительно, и нет пагубного яда, нет и царства ада на земле» (Прем. 1:13). Люди были созданы бессмертными, поэтому восхождение на духовную Родину есть возвращение к бессмертию. «Человек страдает от того, что смертен; значит, помнит, что когда-то был бессмертен» [15, с. 96]. Потому что, по-настоящему, страдать можно только из-за того, что ты потерял то, чем действительно обладал¹¹.

«В глубинах все мировые религии сходятся» [19, с. 184]. Разными словами все они призывают к одному и тому же: восхождению на свою духовную Родину (в эдем, нирвану, дао). Каждая религия показывает путь на эту Родину, и сама предстает этим путем¹². Можно сказать, что вся человеческая история есть удачные и неудачные поиски путей возвращения в рай. С древности душа изображалась в виде фантастической птицы, которой нет на земле [7, с. 213]. Появилось чувство, что она не из этого мира, а из «тридевятого царства», где нет голода («текут молочные реки в кисельных берегах», есть «скатерть-самобранка»), нет старости (потому что есть «молодильные яблоки»), нет смерти (так как есть «мертвая и живая вода»). История есть попытка первозданного плана души повести за собой человека в совершенный мир, которого еще не было на (послеэдемской) земле, но память о котором не исчезает никогда¹³. Первозданное в человеке стремится к совершенной красоте, совершенной любви, совершенной справедливости, совершенному знанию, в целом, к совершенной (и далее, всесовершенной) жизни; которая непонятна, чужда, не

⁹ «Вес» души является не положительной, а отрицательной величиной. Душа, в прямом смысле слова, «тянет» человека вверх, делает тело легче, иногда вообще невесомым: парение над землей, хождение по воде святых (Серафим Саровский, Василий Блаженный). С развитием религиозного сознания, размышлением о высшем, совершенном, «тяга к небу – в прямом и переносном смысле – возрастает» [9]. Стрелка на весах показывает «ноль», когда на них встают влюбленные, с превратившимися в души телами (к/ф «Пустая комната», 2004, реж. Ким Ки Дук).

¹⁰ Этимологически это находит выражение во фразах «легко на душе», «душа летает»; или, наоборот, «тяжесть, камень на душе», «тяжелый человек».

¹¹ Мы не страдаем от того, что у нас нет королевства, потому что мы им никогда не обладали, не знаем, что это такое, что значит быть его властителем, в отличие от шекспировского короля Лира.

¹² «Религия» с латинского и переводится как «связь, соединение, путь». «Зачем нужна дорога, если она не ведет к храму» (к/ф «Покаяние», 1984, реж. Т. Абуладзе).

¹³ Этот мир может представляться и называться по разному («Государство» Платона, «Утопия» Т. Мора, «Город Солнца» Т. Кампанеллы, «социализм» А. Сен-Симона, «коммунизм» К. Маркса); важно, что образ совершенного мира и интенция к нему не исчезают.

необходима для последемского (физического) мира. В конце концов, человек стремится к могуществу, «маяком» для чего выступает всемогущество Творца.

Несмотря на все природные катаклизмы, голод, эпидемии, войны, из души человеческой не исчезает «внутренний моральный закон» (И. Кант). Для тиранов было бы выгодно, чтобы исчезли совесть, чувство справедливости, тогда бы никто не увидел творящихся ужасов и не возмущился бы ими. Но моральный закон из души человеческой не изъять. Один человек, часть общества может его потерять (став носителем человеконенавистнических взглядов), но человечество в целом не теряет его никогда. Изъять из души нельзя только то, что вкладывает в нее Бог, так как только Ему нет равного по силам. Всесовершенный Бог вкладывает в человека совершенные чувства, которые и являются мотивацией его интенции к совершенству.

Человек – единственное существо, понимающее свое несовершенство: я мало знаю, плохо умею, не настолько милосерден, насколько мог и должен был бы (см. [1, с. 163–164]). Но чтобы понять свое несовершенство, надо на себя посмотреть с более высокой точки, чем я есть, то есть с точки зрения совершенства. А откуда взялась в человеке идея совершенства, если он сам несовершенен? Ее мог вложить в него только тот, кто им обладает, – совершенный Творец. Вложенная в человека частица совершенства будит его, *тянет* его к совершенству и всесовершенству.

Стремление менее совершенного к более совершенному (и далее, к всесовершенному) – неостановимо. Интенция человека к всесовершенству есть его тяготение к Богу. Бог как духовный «Магнит» притягивает к Себе Свои Собственные «зерна», посеянные в мир. Бог притягивает к Себе себя (свое); притягивает *иное Свое* к *Своему иному*. Упавшие с духовного неба «зерна», возрастают и тянутся ввысь. Движимая духовной ностальгией, душа стремится вернуться на метафизическую Родину. Дух (человеческий) тянется к Духу (Божьему), так как «дух от духа»; так как «Бог стал человеком, чтобы человек стал Богом» (Афанасий Великий); так как *человек – богов, а Бог – человек* (одновременно, Бог и – всемирный). Иначе бы Бог не тянулся к человеку (не протягивал бы ему Свою спасительную десницу, не посылал Своего

Сына для его спасения). «Тут действует принцип притяжения: подобное тянется к подобному» (Притч. 15:14).

Таким образом, в душе человека (в метафизически-физическом пространстве, в которое он погружен) одновременно действуют несколько разновекторных интенций. Это – стремление к *восходящей вертикали* (духовному бытию); стремление к *нисходящей вертикали* (плотскому бытию); стремление к *горизонтали* (организмически-вещно-рассудочному земному бытию). *Крестообразное* метафизически-физическое бытие предстает как перманентное *распятие* человеческой души. Метафизическая *вертикаль* – «лестница», связующая духовное небо, земное (имматериальное) небо и демоническое небо, по которой человек (человеческая история) и поднимается, и спускается. Восходящий и нисходящий вектора филогенеза и онтогенеза (попытка вернуться в рай и продолжающееся выпадение из рая) действуют одновременно. Восходящая линия филогенеза и онтогенеза (к совершенному миру) – результат действия *тяготения* метафизического *верха* внутри человека и *над* ним. Душа стремится в «мир реальный» (Платон), в «царство духа» (Н. Бердяев), к «небесам небес»; или в их предчувствия и симулякры (сказку, фантазию, грезу, мечту). Небесное (духовное) *тяготение* действует на протяжении всей человеческой истории; восхождение в метафизический *верх* сохраняет, актуализирует человеческое в человеке, преображая и спасая его; направляя духовную эволюцию от «образа Бога» к «подобию Богу».

Человеком движет интенция («воля») не только к жизни, власти, пользе, вере... но и к совершенству и всесовершенству; к абсолютному совершенству, к Абсолюту, Которым предстает только Бог. Взаимосвязь души человека и духовного (божественного, для христиан) неба имеет все ключевые признаки *закона*¹⁴: она – необходима, существенна, устойчива, долговременна. «Принцип притяжения» к духовному небу, оказывающий важнейшее воздействие на восходящую интенцию филогенеза и онтогенеза, дает основание определить его как *закон небесного притяжения*.

¹⁴ Закон определяется как «необходимая взаимосвязь между явлениями, определяющая их устойчивость и развитие» [22, с. 235].

Литература

1. Августин Аврелий. О Граде Божием. – М.: АСТ, 2023. – 564 с.
2. Бабаева А. В. Формы поведения в русской культуре (IX–XIX веках). – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 291 с.
3. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – 425 с.
4. Зинченко В. П. Психика // Большой психологический словарь. – М.: Прайм-Еврознак. – С. 378–380.
5. Казаков Е. Ф. Душа европейского человека. – Кемерово: КемГУ, 2012. – 424 с.
6. Казаков Е. Ф. Метафизическая пограничная ситуация и «эпоха обнаженных истин» // Вестник КемГУКИ. – 2024. – № 6. – С. 13–22.
7. Казаков Е. Ф. Проблема начала истории // Вестник КемГУ. – 2015. – № 1 (61), т. 2. – С. 211–215.
8. Кант И. Сочинения: в 6 т. – М.: Мысль, 1964. – Т. 3. – 540 с.
9. Кашницкий С. Тайна левитации разгадана [Электронный ресурс]. – URL: <https://aif.ru/society/6045> (дата обращения: 22.10.2024).
10. Кожевников Н. Н., Данилова В. С. Научное, религиозное и философское осмысление неба и земли // Concorde. – 2020. – № 1. – С. 90–111.
11. Кочетков Г. Новая христианская антропология: «горизонтальное» и «вертикальное» измерение человека // Вестник Свято-Филаретовского института. – 2023. – Вып. 43. – С. 12–43.
12. Кургатников А. В. Суд над Сократом. Сборник исторических свидетельств. – СПб.: Алетей, 2000. – 272 с.
13. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 387–415.
14. Лоргус А. Священник. Православная антропология. – М., 2003. – Вып. 1. – 216 с.
15. Мифы народов мира: в 2 т. – М.: Российская энциклопедия, 1996. – Т. 1. – 696 с.
16. Ориген. О началах. – М.: Пальмира, 2022. – 263 с.
17. Паскаль Б. Мысли. – М.: Эксмо, 2023. – 423 с.
18. Пестова Н. В., Потапова Н. В., Чванов Н. А. Концепт «верх-низ» в языковом сознании разных культур как отражение наивной модели мира // Известия УрГПУ. Лингвистика. – 2005. – Вып. 16. – С. 208–217.
19. Померанц Г., Миркина З. Великие религии мира. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 426 с.
20. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. – М.: Пальмира, 2020. – 346 с.
21. Росовский Г. В. Полет холопа Никиты [Электронный ресурс]. – URL: <https://history.wikireading.ru/167167> (дата обращения: 12.10.2024).
22. Сидоренко Е. А. Закон // Новая философская энциклопедия: в 4 т. – М.: Мысль, 2010. – Т. 2. – С. 235–236.
23. Слово Даниила Заточника // Библиотека литературы Древней Руси. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 4. – 687 с.
24. Соловьев В. С. Оправдание добра. – М.: Archive publica, 2022. – 496 с.
25. Федоров Н. Ф. Философия общего дела. – М.: Эксмо, 2012. – 643 с.
26. Шестов Л. И. Власть ключей // Соч.: в 2 т. – М., 1993. – Т. 1. – 413 с.
27. Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). – М.: Гнозис, 1994. – 269 с.

References

1. Avgustin Avreliy. *O Grade Bozhiem [About the City of God]*. Moscow, AST Publ., 2023. 564 p. (In Russ.).
2. Babayeva A.V. *Formy povedeniya v russkoy kul'ture (IX-XIX vekakh) [Forms of behavior in Russian culture (IX-XIX centuries)]*. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ., 2001. 291 p. (In Russ.).
3. Berdyaev N.A. *Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva [Philosophy of freedom. The meaning of creativity]*. Moscow, Pravda Publ., 1989. 425 p. (In Russ.).
4. Zinchenko V.P. *Psikhika [Psyche]. Bol'shoy psikhologicheskii slovar' [Large psychological dictionary]*. Moscow, Praym-Evroznak Publ., pp. 378-380. (In Russ.).
5. Kazakov E.F. *Dusha evropeyskogo cheloveka [The soul of a European man]*. Kemerovo, KemGU Publ., 2012. 424 p. (In Russ.).
6. Kazakov E.F. *Metafizicheskaya pogranichnaya situatsiya i "epokha obnazhennykh istin" [The metaphysical borderline situation and the "era of naked truths"]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2024, no. 6, pp. 13-22. (In Russ.).
7. Kazakov E.F. *Problema nachala istorii [The problem of the beginning of history]*. *Vestnik KemGU [Bulletin of KemSU]*, 2015, no. 1 (61), vol. 2, pp. 211-215. (In Russ.).
8. Kant I. *Sochineniya: v 6 t. [Works in 6 vol.]*. Moscow, Mysl' Publ., 1964, vol. 3. 540 p. (In Russ.).

9. Kashnitskiy S. *Tayna levitatsii razgadana [The mystery of levitation has been solved]*. (In Russ.). Available at: <https://aif.ru/society/6045> (accessed 22.10.2024).
10. Kozhevnikov N.N., Danilova V.S. Nauchnoe, religioznoe i filosofskoe osmyslene neba i zemli [Scientific, religious and philosophical understanding of heaven and earth]. *Concorde*, 2020, no. 1, pp. 90-111. (In Russ.).
11. Kochetkov G. Novaya khristianskaya antropologiya: "gorizontal'noe" i "vertikal'noe" izmerenie cheloveka [New Christian Anthropology: "horizontal" and "vertical" human dimension]. *Vestnik Svyato-Filaretovskogo instituta [Bulletin of the St. Philaret Institute]*, 2023, vol. 43, pp. 12-43. (In Russ.).
12. Kurgatnikov A.V. *Sud nad Sokratom. Sbornik istoricheskikh svidetel'stv [The trial of Socrates. Collection of historical evidence]*. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2000. 272 p. (In Russ.).
13. Lakoff Dzh., Dzhonson M. Metafor, kotorymi my zhivem [Metaphors that we live by]. *Teoriya metafor [Theory of metaphor]*. Moscow, Progress Publ., 1990, pp. 387-415. (In Russ.).
14. Lorgus A., svyashchennik. *Pravoslavnaya antropologiya [Orthodox Anthropology. Course of lectures]*. Moscow, 2003, iss. 1. 216 p. (In Russ.).
15. *Mify narodov mira: v 2 t. [Myths of the peoples of the world. In 2 vol.]*. Moscow, Rossiyskaya entsiklopediya Publ., 1996, vol. 1. 696 p. (In Russ.).
16. Origen. *O nachalakh [About the beginnings]*. Moscow, Pal'mira Publ., 2022. 263 p. (In Russ.).
17. Paskal B. *Mysli [Thoughts]*. Moscow, Eksmo Publ., 2023. 423 p. (In Russ.).
18. Pestova N.V., Potapova N.V., Chvanov N.A. Kontsept "verkh-niz" v yazykovom soznanii raznykh kul'tur kak otrazhenie naivnoy modeli mira [The concept of "top-bottom" in the linguistic consciousness of different cultures as a reflection of the naive model of the world]. *Izvestiya UrgPU. Lingvistika [USPU News. Linguistics]*, 2005, vol. 16, pp. 208-217. (In Russ.).
19. Pomerants G., Mirkina Z. *Velikie religii mira [Great Religions of the world]*. Moscow, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2017. 426 p. (In Russ.).
20. Raushenbakh B.V. *Prostranstvennye postroeniya v drevnerusskoy zhivopisi [Spatial constructions in ancient Russian painting]*. Moscow, Pal'mira Publ., 2020. 346 p. (In Russ.).
21. Rosovskiy G.V. *Polet kholopa Nikity [Flight of Nikita the slave]*. (In Russ.). Available at: <https://history.wikireading.ru/167167> (accessed 12.10.2024).
22. Sidorenko E.A. Zakon [Law]. *Novaya filosofskaya entsiklopediya: v 4 t. [New philosophical encyclopedia. In 4 vol.]*. Moscow, Mysl' Publ., 2010, vol. 2, pp. 235-236. (In Russ.).
23. Slovo Daniila Zatochnika [The word of Daniel Zatochnik]. *Biblioteka literatury Drevney Rusi [Library of Literature of Ancient Rus]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997, vol. 4. 687 p. (In Russ.).
24. Solovyev V.S. *Opravdanie dobra [Justification of good]*. Moscow, Archive publica, 2022. 496 p. (In Russ.).
25. Fedorov N.F. *Filosofiya obshchego dela [Philosophy of common cause]*. Moscow, Eksmo Publ., 2012. 643 p. (In Russ.).
26. Shestov L.I. Vlast' klyuchey [The power of keys]. *Soch.: v 2 t. [Essays. In 2 vol.]*. Moscow, 1993, vol. 1. 413 p. (In Russ.).
27. Yakovleva E.S. *Fragmenty russkoy yazykovoy kartiny mira (modeli prostranstva, vremeni i vospriyatiya) [Fragments of the Russian linguistic worldview (models of space, time and perception)]*. Moscow, Gnozis Publ., 1994. 269 p. (In Russ.).

УДК 792.01

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-31-37

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КАМЫ ГИНКАСА

Гарибов Руслан Гариб оглы, аспирант, старший преподаватель кафедры театральной режиссуры и актерского мастерства, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: gariboff.ruslan@yandex.ru

В статье рассматриваются экзистенциальные мотивы в творчестве народного артиста РФ, режиссера, театрального педагога Камы Гинкаса. Актуальность темы связана с утверждением ценности чело-

веческой жизни – основы национальной безопасности России в эпоху глобальных перемен. Усугубляет ситуацию тот факт, что на протяжении многих лет обществу насаждались чуждые ценностные модели и идеи, которые пагубно повлияли на восприятие человеческой жизни как ценности.

Целью данной статьи является осмысление творчества Камы Гинкаса в контексте традиций экзистенциализма. В статье выделяются отдельные экзистенциальные мотивы, наиболее характерные для творчества Камы Гинкаса, такие как: поиск смысла жизни и осмысление проблемы смерти, поиск предела человеческих возможностей, трагичность и одиночество человеческого существования (мотив богооставленности). Значительное внимание уделяется анализу содержательной части спектаклей, раскрывающих данные мотивы. Пользуясь методом экстраполяции, автор стремится проследить становление экзистенциального восприятия мира режиссером через изучение отдельных его биографических фактов.

В процессе исследования было установлено, что спектакли Камы Гинкаса, созданные в экзистенциальных традициях, являются духовно-нравственным ориентиром для человека в эпоху глобального кризиса. Характерное для спектаклей Камы Гинкаса существование героев в пограничной ситуации побуждает экзистенцию человека к выходу на новый уровень его духовной деятельности. Автор статьи приходит к выводу, что на современном этапе изменений в российском обществе смыслообразующей основой для возрождения гуманистической парадигмы в искусстве может стать театр Камы Гинкаса.

Ключевые слова: гуманистическая парадигма, экзистенциальные мотивы, театр Камы Гинкаса, пограничное состояние, ценность человеческой жизни.

EXISTENTIAL MOTIVES IN THE WORK OF KAMA GINKAS

Garibov Ruslan Garib ogly, Graduate, Sr Instructor of Department of Theater Directing and Acting, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: gariboff.ruslan@yandex.ru

The article examines existential motives in the work of Kama Ginkas, the People's Artist of the Russian Federation, director, and theater teacher. The relevance of the topic is related to the affirmation of the value of human life – the basis of Russia's national security in era of global change. The situation is aggravated by the fact that for many years alien value models and ideas have been implanted in society, which have adversely affected the perception of human life as a value.

The purpose of this article is to comprehend the work of Kama Ginkas in the context of the traditions of existentialism. The article highlights some existential motives that are most characteristic of Kama Ginkas's work, such as: the search for the meaning of life and understanding the problem of death, the search for the limit of human possibilities, the tragedy and loneliness of human existence (the motive of God-abandonment). Considerable attention is paid to the analysis of the content of the performances revealing these motives. Using the method of extrapolation, the author seeks to trace the formation of the existential perception of the world by the director through the study of his individual biographical facts. In the course of the research, it was found that the performances of Kama Ginkas, created in existential traditions, are a spiritual and moral guideline for a person in era of global crisis.

The existence of heroes in a borderline situation, characteristic of Kama Ginkas's performances, encourages a person's existence to reach a new level of his spiritual activity. The author of the article concludes that at the present stage of changes in Russian society, the Kama Ginkas Theater can become the semantic basis for the revival of the humanistic paradigm in art.

Keywords: humanistic paradigm, existential motives, Kama Ginkas theater, borderline state, value of human life.

В современном мире происходят кардинальные изменения во всех сферах бытия человека. Президент РФ В. В. Путин, выступая на пленарной

сессии заседания XVIII Международного дискуссионного клуба «Валдай», отметил: «Мы сегодня столкнулись с одновременными системными из-

менениями по всем направлениям: от усложняющегося геофизического состояния нашей планеты до все более парадоксальных толкований того, что есть сам человек, в чем смысл его существования» [3]. Действительно, особый статус и актуальность в эпоху глобальных перемен приобретает тема поиска смысла жизни человека. Сегодня как никогда высшей ценностью для национальной безопасности становится человеческая жизнь. В России ценность человеческой жизни является базовым концептом и утверждена в Указе Президента РФ «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [7]. Однако на протяжении многих лет обществу насаждалась чуждая ценностная модель, отрицающая ценность человеческой жизни. Искусство также оказалось под влиянием этой модели – оно перестало быть активным средством воздействия на становление и развитие личности, которое так необходимо в моменты духовно-нравственных потрясений. В связи с этим обострилась проблема гуманизирующей роли искусства. Для выхода из сложившейся ситуации необходима актуализация вопросов, отражающих как пласт социальных проблем жизни, так и выходящих в экзистенциально-метафизическое пространство. В переломные исторические моменты человек ощущает трагизм бытия. Искусство в эти периоды оказывается не просто отражателем эпохи, а ее неповторимым голосом. Именно в эти моменты особый статус для человека приобретают темы поиска смысла жизни и осознания смерти; так называемые «вечные вопросы» встают ребром, оказавшись на стыке прошлого и будущего, – в этот краткий миг настоящего они как никогда созвучны концептам экзистенциальной философии, которая переводит искусство из малоподвижной «горизонталь» в гибкую, шаткую «вертикаль».

В данной статье внимание автора акцентировано на творчестве народного артиста РФ, режиссера, театрального педагога Камы Гинкаса – одного из немногих режиссеров, в творчестве которого прослеживаются экзистенциальные мотивы. Всю свою жизнь Кама Миронович исследует болевые точки бытия человека. Он часто цитирует по этому поводу строки поэта Иосифа Бродского: «Поскольку боль – не нарушение правил: страдание есть способность тел, и человек есть испытатель боли» [2]. В творчестве Гинкаса, как и в его

жизни, боль – это отправная точка для понимания системы мировоззренческих координат, на которых строится театр Камы Гинкаса. Обратимся к его личным воспоминаниям.

Еще в годы раннего детства Кама Миронович почувствовал тесное соседство смерти рядом с жизнью. Каме Гинкасу было шесть недель отроду, когда германские войска оккупировали территории стран Балтии. Семья Гинкасов оказалась в еврейском гетто, позже чудом бежала из него. Родителям Камы Гинкаса удалось уберечь его, когда нацисты устроили истребление еврейских детей. Конечно, будучи грудным ребенком, Кама Гинкас не мог понимать трагичности обстоятельств, но атмосфера ужаса, царившая вокруг, страх, заполнивший жизнь, проникли в подсознание ребенка, повлияли на его личность в будущем. В памяти К. М. Гинкаса еще сохранился образ худого старика, который жил с ними по соседству в Каунасе, когда ему было 5 лет. Этот старичок всегда был весел, много шутил, напевал задорную песню «Ойся, ойся, ты меня не бойся. Я тебе конфетку дам, ты не беспокойся», а потом внезапно умер. Маленький Кама Гинкас был потрясен, что оказывается «можно шутить, петь песенку, а потом умереть и лежать на столе» [6].

Глубокое осознание неотвратимости смерти к Каме Гинкасу пришло уже в подростковом возрасте, когда у его отца случился инфаркт. Кама Миронович отчетливо помнит, какие изменения произошли в жизни семьи после случившегося. Еще совсем недавно отец ругал его за безобразное поведение в школе, а теперь он просто тихо лежит в постели.

С неизбежностью конца человеческого существования Гинкас столкнется в своей жизни еще не один раз. И как отмечают многие исследователи театра, тема смерти сквозной линией проходит через все творчество мастера. Кама Гинкас не отрицает этого и повторяет все время, что «очень трудно рассуждать о жизни, о себе, о людях без учета этого, так сказать, обстоятельства» [4, с. 291]. Кама Гинкас считает, что жить и думать, что этой составляющей нет, – подлый обман или проявление слабости. Кама Гинкас, как и его любимый автор А. П. Чехов, уважает сильных и мужественных людей, в качестве ведущего выразительного средства в своих спектаклях использует иронию – она помогает трезво взглянуть на жизнь.

Мотивы страдания, смерти и забвения неизменно раскрываются в спектаклях Камы Гинкаса. Для режиссера Гинкаса смерть в жизни человека является самым важным параметром, которым измеряется все. Только тот человек, который оказался на грани между жизнью и смертью, перерождается и становится человеком – так считает один из основных представителей экзистенциализма, философ, психолог и психиатр Карл Ясперс. Одним из значимых мотивов в экзистенциальной философии является пограничное состояние. По утверждению экзистенциалистов, в моменты пребывания в пограничном состоянии личность прорывается наружу. В экстремальной ситуации у человека нет времени на раздумья, ему необходимо срочно действовать – именно в такие моменты человек может отыскать и проявить свою настоящую сущность. Ясперс утверждает, что пребывание в «пограничье» потрясает человека, а если он смог при этом выжить, то с ним происходит духовное перерождение [10, с. 68]. Поэтому Гинкасу важно, чтобы осознание мимолетности жизни и неизбежности смерти пришло к человеку как можно раньше. Ведь как бы это странно ни звучало, это осознание может дать силы и наполнить жизнь смыслом.

Так, в спектакле «Скрипка Ротшильда» по рассказу А. П. Чехова главный герой Яков Бронза только к концу своей жизни внезапно осознает, какие возможности были даны ему от бога и как он их бездарно израсходовал. Большой, сильный и уверенный в себе человек вдруг оказался маленьким и абсолютно беззащитным. Экзистенциальные метания, связанные с оценкой своей жизни, нахлынули на него после смерти жены. Боль от утраты смогла растопить холодное сердце Якова, пробудить живые человеческие чувства. Переживание личного горя и есть момент перерождения. Трагический парадокс заключается в том, что момент духовного пробуждения настигает героя в конце его жизни, когда уже невозможно повернуть время вспять и что-то исправить. Это позднее прозрение, нарушая монотонный, привычный уклад жизни, не приносит ничего хорошего, кроме ощущения вселенской тоски и одиночества. Много сложных и мучительных вопросов рождается в голове Якова в эти минуты. Музыка в спектакле – как мощный эмоциональный проводник – передает душевные муки Якова Бронзы. Слезы горя он изливает, играя на скрипке,

которую в спектакле заменяет пила. Пила имеет прямую связь как с профессиональной деятельностью Бронзы, выполняя механическую функцию распиливания дерева, так и с его игрой в музыкальном оркестре. В острые психологические моменты пила в руках Якова под воздействием смычка начинает «оживать», вибрировать и издавать звуки, похожие на плач. В финале спектакля «скрипка» по завещанию перейдет в руки Ротшильду, который окажется единственным, кто разделит последние тягостные моменты жизни Якова. Он, как и Яков, познал драму жизни. Поэтому только Ротшильд сможет, играя на «скрипке», продолжить дело Якова и рассказать (предупредить) о замкнутом круге нашей жизни, о несбывшихся планах и потерянном времени.

Важный вопрос, который философы-экзистенциалисты наиболее часто поднимают в своих трудах, звучит так: в чем заключается предел жизни человека и есть ли он вообще? Альбер Камю писал, что человек начинается с предела. Для Гинкаса вопрос поиска предела человеческих возможностей также является актуальным. В его спектаклях человек, находясь между жизнью и смертью – не важно своей или чужой, тут значим сам факт попадания в метафизическое пространство, – стремится перешагнуть через себя, преодолеть свои возможности. Зачастую, желая сделать это, герои спектаклей Камы Миновича бросают вызов высшим силам. Мучительно пытаются разобраться в себе и найти ответы на неразрешимые вопросы бытия.

В спектакле «Черный монах» по повести А. П. Чехова, поставленном Камой Гинкасом в Московском театре юного зрителя, режиссер интерпретирует историю, написанную А. П. Чеховым, следующим образом: «Чехов всегда писал одно и то же произведение, и тема его формулируется очень просто – Человек, который хотел. ... [Коврин] – несомненно, талантливый человек, который попытался быть выше себя, но оказалось, что способности его не соответствуют порывам. ... [Это] про обычного творческого человека и про трагедию его возможностей. Это же невыносимо: понимать свой предел» [4, с. 232]. Спектакль «Черный монах» раскрывает трагедию человека, который, желая вырваться из общего ряда, освободиться от обыденности, столкнулся с мощной неопознанной силой. Эта сила превращает его из талантливого человека в безнадежно

больного, разрушает его жизнь. Таким образом, Кама Гинкас, рассуждая о проблеме преодоления человеком своих возможностей, приводит нас к мысли, что прикосновение к вещам, выходящим за пределы рационального, по сути, невыносимо и может привести к катастрофическим последствиям [1, с. 15].

Вновь обратимся к биографии К. М. Гинкаса, где можно обнаружить триггер, сформировавший такой взгляд на жизнь. В детстве мама Камы Мироновича все время повторяла одну фразу «Геке лест нит», что переводится как «Геке не разрешает». Из воспоминаний К. М. Гинкас можно понять, что Геке был начальником гетто, он же стал фигурой устрашения для непослушного мальчика, который проявлял невероятное любопытство в познании мира. Кама Гинкаса рассказывает об этом так: «Всю жизнь, что бы я ни пытался делать, меня одергивали: “Кама, тихо, Геке лест нит”. На разных языках. На литовском, на русском, по-английски, по-шведски, по-фински. Я хотел стать артистом – Геке лест нит. Хотел учиться режиссуре – то же самое. Хотел работать по любимой специальности – Геке лест нит. Хотел выезжать за границу, хотел, как и все, быть счастливым, хотел, хотел... Геке не разрешал» [1, с. 216]. Жизнь человека тесно переплетается с философским мотивом поиска смысла своего существования, который движет процессом познания человеком своих возможностей и попыткой преодолеть их ограниченность. Но трагический парадокс жизни, как рассуждает Кама Гинкас, заключается в том, что «ты не можешь быть выше себя ростом, жить дольше, быть здоровее. Если ты родился черно-волосым, ты не можешь быть блондином. Если ты родился евреем, ты не можешь и не должен быть китайцем, негром, русским или литовцем. Ты не можешь быть талантливей, чем ты есть, умнее и красивее. Ты такой, какой ты есть. И этого достаточно» [1, с. 217]. Мысль спорная. С одной стороны, можно согласиться, что человек должен знать предел своих возможностей, с другой – путь преодоления этих возможностей и наполняет жизнь смыслом.

Особый интерес представляет один из наиболее четко звучащих экзистенциальных мотивов в спектаклях К. М. Гинкаса – мотив богооставленности. Этот мотив, как форма экзистенциального напряжения, интерпретируется в философских рассуждениях по-разному. Различие в понима-

нии данного мотива обусловлено делением экзистенциализма на атеистический и христианский. Согласно атеистическому экзистенциализму, человек не должен рассчитывать на какое-то божественное вмешательство в его жизнь, а после смерти его ожидает Ничто. Жан-Поль Сартр, являющийся автором программной статьи «Экзистенциализм – это гуманизм», утверждает, что в мире, где нет Бога, человек не может списать свои поступки, противоречащие установленным нормам поведения в обществе, на высшие силы [9]. В христианском экзистенциализме, напротив, Бог существует, а личный опыт взаимодействия человека с ним выше всех моральных предписаний. При этом установлено, что общим признаком для атеистического и христианского направления экзистенциализма остается зависимость судьбы человека от его воли. То есть человек самостоятельно выбирает свой жизненный путь.

Как признается сам Кама Гинкас, у него достаточно сложное и противоречивое отношение к Богу. С одной стороны, он верит в существование Бога и ощущает острую необходимость человека в нем. С другой стороны, он утверждает, что сегодня утрачена связь между человечеством и Всевышним. К. М. Гинкас высказывает мнение, которое близко к пониманию богооставленности немецким философом-экзистенциалистом Мартином Хайдеггером, который в своих исследованиях подчеркивает: «отсутствие Бога означает, что больше ни один бог не собирает вокруг себя зримо и бесспорно людей и вещи и не выстраивает из этого собрания мировую историю и человеческое в ней пребывание. Но в отсутствии Бога дает о себе знать еще и нечто худшее. Не просто и не только боги сбежали, но в мировой истории угасло само божественное сияние. Время ночи мира – это скудное, жалкое, убогое время, ибо и становится оно все более скудным и смутным. Стало оно уже настолько оскудевшим, что не может, не в состоянии замечать отсутствия Бога в качестве отсутствия» [5, с. 26].

Убедительно раскрывает такой взгляд на мотив богооставленности спектакль «К. И. из “Преступления”». В центре спектакля – история Катерины Ивановны Мармеладовой, которая после гибели мужа – отца семейства – осталась совершенно одна с тремя детьми. В исходном событии уже задана пограничная ситуация, которая

диктует трагичную интонацию звучанию спектакля с самого начала. Зрители, собравшиеся перед началом в фойе театра, еще не подозревают, что попадут на поминки Семёна Захаровича. Но вот двери зала открываются, появляется Катерина Ивановна, поведение которой уже с первых минут свидетельствует о тяжести переживаемого горя, вступает в диалог со зрителем и приглашает всех на поминки. Кто-то из зрителей, входя в маленький зал, успеет занять места в удобных креслах, а кто-то окажется на сцене за поминальным столом. И это близкое расстояние к исполнителям делает зрителей не только наблюдателями частной жизни человека, но и ее участниками. Воспроизводимая актрисой Оксаной Мысиной на пределе душевных сил личная история героини, повидавшей много горя и унижений, в зрительном зале вызывает разные реакции. Станные эмоции зрителей – от внезапного громкого смеха до полного ступора и непонимания происходящего – передают разрыв человеческих связей, обостряют мотив одиночества. Не найдя сочувствия и сострадания на земле, Катерина Ивановна будет порываться в иное измерение. Спустившаяся белая лестница, как бы дающая ей возможность обрести покой, не откроет ей путь на небеса. Она будет усердно вскарабкиваться по ступенькам, неистово стучать в потолок и кричать: «Это я! Пустите меня туда!», но никто ей не ответит. В этой экзистенциальной пустоте режиссер транслирует мысль о неизбежности человеческого одиночества в моменты переживания горя. Потому что пересечь границу, разделяющую жизнь на «до» и «после» встречи со смертью, человек должен сам.

Здесь уместно привести яркий пример из личной жизни Камы Гинкаса, который в своих воспоминаниях описал художник-сценограф Сергей Бархин. «Ему было лет шесть-семь. Семья жила на даче под Каунасом. Кама был простужен, и ему было запрещено купаться... Он, одетый в длинные черные сатиновые трусы, ходил по берегу, изредка заходя босыми ногами в воду. Важно было не замочить трусы. Иначе считалось бы, что он купался. Вдруг он увидел какую-то палку, воткнутую в дно реки, совсем близко от берега. Кама решил, что было бы очень хорошо иметь такую шикарную палку. Ею можно было лихо махать, изображая Чапаева. Он сделал шаг в сторону палки, немного замочил самый край

трусов и... неожиданно провалился в яму, которая и была отмечена этой палкой. Не умеющий плавать маленький Гинкас пошел ко дну и достиг его. Потом он стал подниматься вверх, его выбросило на воздух, и он, мгновенно увидев берег, множество загорающих и играющих людей, уже хотел было издать крик о помощи, еще даже не успев втянуть в себя хоть каплю воздуха, как немедленно стал погружаться опять в глубину реки. Он сразу понял, что тонет, и, погружаясь снова, решил дойти до дна, а там оттолкнуться от него, и, по возможности, выскочить на поверхность воды, как можно выше, и успеть выкрикнуть: «Спасите!»» [8]. После этого случая часто повторяемой им фразой стала: «Чтобы спастись, надо дойти до дна!». Если рассматривать спектакль в контексте данного воспоминания, которое, безусловно, повлияло на дальнейшую жизнь Камы Гинкаса, то можно воспринять богооставленность как испытание. Испытание закаляет и укрепляет силу воли человека, делает его мужественным. В этом спектакле мастер продолжает исследовать тему мужественного человека, который несмотря ни на что любит жизнь.

У Камы Гинкаса сложная судьба. Но он, вопреки драматическим перипетиям, смог сохранить в себе радость жизни. Когда после тяжелой операции на сердце Каму Мироновича спросили о его желаниях, он ответил просто: «Жить». «Жизнь прекрасна, а как же! Это дар» – говорит он в одном из интервью [4, с. 444]. И жизнь, несмотря на то, что его творчество многим кажется мрачным и пессимистичным, победоносно торжествует в его спектаклях.

Итак, спектакли Камы Гинкаса, в которых поднимаются такие экзистенциальные темы и проблемы, как богооставленность, поиск смысла жизни и предела человеческих возможностей, являются не только образцами театрального искусства, но и духовно-нравственным ориентиром для человека в переломные исторические моменты. Во всех спектаклях Камы Гинкаса герои существуют в пограничном состоянии: через боль и страдания, погружение в экзистенциальную пустоту Гинкас приводит нас к пониманию, что человеческая жизнь является высшей ценностью. Конечно, как говорит Кама Миронович, не стоит списывать со счетов, что жизнь полна испытаний, сложностей и преград: «Нам кажется,

что мы постигли ее мрачную глубину, а она вдруг выкидывает какое-нибудь коленце, эдакое канканное, оффенбаховское. Да еще с людьми, которые совершенно не умеют танцевать» [1, с. 11]. Выход из ситуации кризиса становится отправной точкой к переосмыслению жизни и повышению качественного уровня существования человека. Экзистенциальные метания Бронзы, Коврина,

Катерины Ивановны приводят нас к пониманию того, что человеческая жизнь является не только высшей ценностью, но именно в ней человек черпает силы сохранить эту ценность, поднявшись над собой, преодолев себя. Таким образом, в современных реалиях театр Камы Гинкаса может стать смыслообразующей основой для возрождения гуманистической парадигмы в искусстве.

Литература

1. Гинкас К. М., Яновская Г. Н. Что это было? Разговоры с Натальей Казьминой и без нее. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2014. – 576 с.
2. Иосиф Бродский. Разговор с небожителем [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.ru/poems/30817/razgovor-s-nebozhitelem?ysclid=m35m1gvmp696459229> (дата обращения: 10.10.2024).
3. Заседание дискуссионного клуба «Валдай» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/66975> (дата обращения: 10.10.2024).
4. Кама Гинкас. Как это было? – М.: Навона, 2018. – 576 с.
5. Мартин Хайдеггер. О поэтах и поэзии: Гельдерлин. Рильке. Тракль. – М.: Водолей, 2017. – 240 с.
6. Толковый словарь ... Камы Гинкаса [Электронный ресурс]. – URL: <https://story.ru/istorii-znamenitostej/tolkovyi-slovar/tolkovyy-slovar-kamy-ginkasa/?ysclid=m2obyxduq3788745147> (дата обращения: 12.10.2024).
7. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (дата обращения: 10.10.2024).
8. Чтобы спастись, надо дойти до дна! Кама Гинкас [Электронный ресурс]. – URL: <https://barkhin.ru/knigi/zavetki/13-chtoby-spastis-nado-doyti-do-dna-kama-ginkas/> (дата обращения: 15.10.2024).
9. «Экзистенциализм – это гуманизм»: Жан-Поль Сартр о свободе и ответственности [Электронный ресурс]. – URL: <https://monocler.ru/ekzistentsializm-eto-gumanizm/> (дата обращения: 17.10.2024).
10. Ясперс К. Философия: в 3 т. / пер. с нем. А. К. Судакова. – М.: Канон+, 2012. – Т. 2. – 448 с.

References

1. Ginkas K.M., Yanovskaya G.N. *Chto eto bylo? Razgovory s Natalyey Kazminoy i bez nee* [What was that? Conversations with Natalia Kazmina and without her]. Moscow, Artist. Director. Theatre Publ., 2014. 576 p. (In Russ.).
2. *Iosif Brodskiy. Razgovor s nebozhitelem* [Joseph Brodsky. A conversation with a celestial]. (In Russ.). Available at: <https://www.culture.ru/poems/30817/razgovor-s-nebozhitelem?ysclid=m35m1gvmp696459229> (accessed 10.10.2024).
3. *Zasedanie diskussionnogo kluba "Valday"* [Meeting of the Valdai Discussion Club]. (In Russ.). Available at: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/66975/> (accessed 10.10.2024).
4. Kama Ginkas. *Kak eto bylo?* [How was it?]. Moscow, Navona Publ., 2018. 576 p. (In Russ.).
5. Martin Khaydegger. *O poetakh i poezii: Gelderlin. Rilke. Trakl* [About poets and poetry: Gelderlin. Rilke. Trakl]. Moscow, Aquarius Publ., 2017. 240 p. (In Russ.).
6. *Tolkovyy slovar' ... Kamy Ginkasa* [Explanatory dictionary ... Kama Ginkas]. (In Russ.). Available at: <http://story.ru/istorii-znamenitostej/tolkovyi-slovar/tolkovyy-slovar-kamy-ginkasa/?ysclid=m2obyxduq3788745147/> (accessed 12.10.2024).
7. *Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 09.11.2022 № 809* [Decree of the President of the Russian Federation No. 809 dated 09.11.2022]. (In Russ.). Available at: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (accessed 10.10.2024).
8. *Chtoby spastis', nado doyti do dna! Kama Ginkas* [To be saved, you need to reach the bottom! Kama Ginkas]. (In Russ.). Available at: <https://barkhin.ru/knigi/zavetki/13-chtoby-spastis-nado-doyti-do-dna-kama-ginkas/> (accessed 15.10.2024).
9. *"Ekzistentsializm – eto gumanizm": Zhan-Pol' Sартr o svobode i otvetstvennosti* [“Existentialism is humanism”: Jean-Paul Sartre on freedom and responsibility]. (In Russ.). Available at: <https://monocler.ru/ekzistentsializm-eto-gumanizm/> (accessed 17.10.2024).
10. Yaspers K. *Filosofiya: v 3 t.* [Philosophy: in 3 vol.]. Translated from German by A.K. Sudakova. Moscow, Canon+ Publ., 2012, vol. 2. 448 p. (In Russ.).

УДК 008

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-38-44

ГОСУДАРСТВЕННАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ПОЛИТИКА В ОТНОШЕНИИ КУЛЬТУРЫ КОРЕННЫХ МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ СИБИРИ

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

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

В рамках исследования государственной национальной политики России выявлена специфика нормативной базы сохранения и развития культуры коренных малочисленных народов Сибири. Выделены культурные особенности определения официального статуса коренных малочисленных народов как коллективных субъектов национальной политики. В качестве ключевого фактора сохранения и развития этнической культуры определены нормативные основания самоидентификации малого народа как отдельной общности в условиях трансформации базовых культурных ценностей и утраты родного языка, которые изначально служили главным индикатором выделения народа.

Актуализируется значимость сохранения уникального социально-культурного пространства коренных малочисленных народов Сибири с учетом их традиционного природопользования, основанного на разнообразных хозяйственных и культурных практиках. В связи с этим отмечается необходимость согласования вопросов развития регионов с их уникальной спецификой и особенностями реализации национальной политики государства в целом, что позволяет не только следовать задачам, определяемым государственным законодательством, но и выбирать те приоритеты, которые содействуют трансляции и закреплению культуры коренных малочисленных народов Сибири в общей стратегии государственной национальной политики Российской Федерации. С целью оптимизации этих процессов выявлена необходимость поиска новых подходов к реализации государственной национальной политики в отношении коренных малочисленных народов в связи с происходящим пересмотром тех базовых либеральных принципов, на основе которых создавались регулятивные механизмы управления культурными изменениями в России.

Ключевые слова: культурная политика, государственная национальная политика, коренные малочисленные народы, культурное наследие, народы Сибири.

STATE NATIONAL POLICY TOWARDS CULTURE OF INDIGENOUS NATIONS OF SIBERIA

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

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

In the context of considering the state national policy of Russia, the authors identify the specifics of regulatory framework for preserving and developing the culture of indigenous peoples of Siberia. The authors

highlight the cultural features for determining the official status of indigenous peoples as collective subjects of national policy. Moreover, the regulatory bases for self-identification of these peoples as a separate community in the context of transformation of basic cultural values and loss of native language, which initially served as the main indicator of the people's identification, are defined as a key factor in preserving and developing ethnic culture.

The importance of preserving the unique socio-cultural space of the indigenous peoples of Siberia is updated, taking into account their traditional nature management based on a variety of economic and cultural practices. In this regard, the authors note that it is necessary to coordinate development of the regions with their unique specifics and the specifics of implementing the national policy of the state as a whole, which allows not only to follow the tasks determined by state legislation, but also to choose those priorities that contribute to the transmission and consolidation of culture of the indigenous peoples of Siberia within general strategy of the state national policy of the Russian Federation. In order to optimize these processes, the need to search for new approaches of implementing the state national policy in relation to indigenous peoples is identified in connection with the ongoing revision of those basic liberal principles on the basis of which the regulatory mechanisms for managing cultural changes in Russia were created.

Keywords: cultural policy, state national policy, indigenous people, cultural heritage, nations of Siberia.

Национальная политика современной России является одним из важнейших приоритетов государства, ее содержание отражено не только в нормативно-правовых документах, но и в большом перечне государственных проектов и программ федерального и регионального уровней. Важность данного приоритета обусловлена самобытностью и уникальностью культур народов, веками проживающих на территории страны, бережно сохраняющих свои традиции, язык и верования. Это обстоятельство позволило сформироваться многонациональной культуре России, которая является основой национальной самобытности.

Поэтому государственная политика ориентирована на развитие и регуляцию национального единства на основе идей гражданственности. В связи с этим возникает необходимость соотношения гражданина с государством в нормативно-правовом аспекте, что способствует обеспечению национального суверенитета и безопасности, однако при этом возникают вопросы реализации этих установок на уровне отдельных субъектов политических процессов с учетом соотношения «рефлексии идентичности на микроуровне (индивидуальная идентичность) и на макроуровне (государственная идентичность)» [3, с. 18]. Безусловно, такие решения должны находиться в сопряжении с гуманистическими ценностями, обеспечивающими последовательность и органичность культурных изменений [12, с. 59].

Согласно Основам законодательства России о культуре от 9 октября 1992 года, государственная культурная политика – это «совокупность принципов и норм, которыми руководствуется государство в своей деятельности по сохранению, развитию и распространению культуры, а также сама деятельность государства в области культуры» [10]. Это определило основные ориентиры сохранения и популяризации культуры народов России, их этнических особенностей. Кроме того, этот вид политики закрепил право гражданина на культурную деятельность независимо от его национальных и социальных особенностей, языка, пола, политических, религиозных и иных убеждений, места жительства, имущественного положения, образования, профессии или других обстоятельств. Раздел III Основ «Права и свободы народов и иных этнических общностей в области культуры» содержит статью 20 «Право на сохранение и развитие культурно-национальной самобытности народов и иных этнических общностей» и статью 21 «Право на культурно-национальную автономию» [10]. Тем самым закон рассматривает национальную культуру множества проживающих на территории России этносов, сохраняющую их многовековой социокультурный опыт, в контексте осуществления процессов преемственности поколений, этнокультурного развития и формирования духовно-нравственных основ всего российского общества.

Стратегия государственной национальной политики России на период до 2025 года назвала главным принципом развития культуры обеспечение гарантий прав коренных малочисленных народов (малочисленных этнических общностей), включая поддержку их экономического, социального и культурного развития, защиту исконной среды обитания и традиционного образа жизни [9]. «Актуализация наследия предполагает передачу опыта его сохранения для современных поколений и включение наследия в современную живую культуру», – пишет Е. Н. Мастеница [7, с. 16].

Федеральный закон «О гарантиях прав коренных малочисленных народов в Российской Федерации» в ст. 3 признает таковыми «народы, проживающие на территориях традиционного расселения своих предков, сохраняющие традиционные образ жизни, хозяйствование и промыслы, насчитывающие в России менее 50 тысяч человек и осознающие себя самостоятельными этническими общностями» [8]. Такой статус имеют 47 этносов, согласно Единому перечню коренных малочисленных народов Российской Федерации, утвержденному Постановлением Правительства России от 24.03.2000 № 255, и 37 из них проживают в Сибири, то есть к востоку от Урала, включая Север (север Сибири) и Дальний Восток. К их числу относятся алеуты, алюторцы, долганы, ительмены, камчадалы, керекы, кеты, коряки, кумандинцы, манси, нанайцы, нганасаны, негидальцы, ненцы, нивхи, ороки (ульта), орочи, селькупы, сойоты, тазы, теленгиты, телеуты, тофалары, тубалары, тувинцы-тоджинцы, удэгейцы, ульчи, ханты, челканцы, чуванцы, чукчи, чулымцы, шорцы, эвенки, эвены, энцы, эскимосы и юкагиры.

Всего в настоящее время в России проживает порядка 200 тысяч человек из коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока. Из них 158,5 тысяч человек живут в сельской местности и занимаются в той или иной степени традиционными видами хозяйствования. Причем из числа коренных народов в географической Сибири не относятся к малочисленным лишь три остальных автохтонных народа: буряты, тувинцы и якуты. Это обстоятельство предопределяет ограничение нашего исследования кругом этих коренных малочисленных народов, проживающих именно в Сибири, что представ-

ляется достаточным с точки зрения репрезентативности всей проблематики. В свою очередь, учитывая тему нашего исследования, необходимо уделять особое внимание оценке именно культурного развития (а экономическое и социальное развитие проанализировать именно в связи с культурным) тех коренных малочисленных народов Сибири, которые проживают в пределах Сибирского федерального округа, который сам по себе в три раза меньше географической Сибири.

Коренные малочисленные народы составляют небольшую часть населения России, но это не только ничуть не умаляет права и свободы, которыми представители этих общностей обладают наравне с другими гражданами Российской Федерации, но, наоборот, – вместе с другими факторами, о которых речь пойдет ниже, – служит основанием для наделения их специальным статусом, который во многом связан с особенностями национально-культурного менталитета. Обращаясь к термину «национально-культурный менталитет», О. Н. Астафьева указывает, что он связан с внутренним единством культуры проживающих на одной территории этносов, которая влияет на устойчивость самоидентификации в обществе и является условием самосохранения народа: «Это самый объемный и собирательный параметр порядка культуры, но самый трудно постижимый на эмпирическом уровне, так как включает в себе мощный духовный и экзистенциальный пласт» [1].

«На всех этапах строительства Российского государства, как в силу исторических закономерностей начального государственствования, так и позже в условиях противостояния мировых держав и решения стратегических задач промышленного освоения Севера, Сибири и Дальнего Востока, право на развитие малочисленных этносов представлялось как формальность, – указывает П. В. Гоголев, – в результате их самобытная культура, социально-экономическое положение оказались в крайне зависимом состоянии и частично исчезли» [4, с. 3]. Комплексно решать эти проблемы была призвана Концепция устойчивого развития коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока 2009 года, содержащая стратегию государства в отношении коренных народов и предусматривающая меры по развитию социально-экономических условий и повышению уровня жизни

таких народов и по защите их культуры, традиций, языка и окружающей среды. Однако она не была реализована в полной мере. Неразрешенность множества вопросов в исследуемой сфере приводит к выводу о необходимости их системного анализа для выработки значимых предложений по вопросам сохранения и развития коренных малочисленных народов.

С точки зрения С. Д. Бакулиной, не случаен вопрос о месте и роли национальной политики: это актуальный фактор и механизм, который определяет аксиологическое наполнение, динамику развития современного регионального пространства в процессе реализации культурной политики государства. Полномочия органов государственной власти регионов должны соответствовать выбранным приоритетам культурного развития отдельных территорий [2].

Исследователи Л. И. Загидуллина и Р. Ф. Кутлярова считают, что национальная политика должна выражать интересы граждан и обеспечивать реализацию предусмотренных Конституцией России прав и свобод граждан, связанных с их национальной принадлежностью. Реализация этих прав и свобод может осуществляться на основе многовариантных форм национально-культурного самоопределения народов России с учетом разрозненного проживания многих народов на ее территории [5].

По мнению Н. П. Копцевой, вопросы формирования и развития нормативно-правовой базы сохранения и воспроизводства культуры коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока нуждаются в дополнительном рассмотрении [6]. В ряде регионов, а именно в Забайкалье, Бурятии, Алтайском и Красноярском краях нормативная база весьма развита. В некоторых регионах Сибири общественные отношения, связанные с культурой коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, урегулированы не столько в правовой сфере, сколько в социокультурной практике, показатель чего – многочисленные событийные мероприятия и проекты в республиках Алтай, Хакасия и Тыва, Томской, Иркутской областях и в Кузбассе.

Культурно-политическая составляющая в проблематике охраны и гарантирования прав коренных малочисленных народов чрезвычайно важна, поскольку само наличие у группы лиц та-

кого статуса прямо определяется законом, направленным на понимание культурного единства и общности. Существующая нормативно-правовая база способствует сохранению коренного народа даже при утрате большинством его представителей (а теоретически даже всеми) родного языка и переходе к использованию в качестве родного языка окружающего этноса. Роль культуры в такой ситуации возрастает многократно, поскольку она способствует сохранению народов при утрате специфических факторов их этнического выделения.

В качестве всемирно известного примера можно привести такой крупный (40-миллионный с точки зрения самоидентификации) европейский народ, как ирландцы. И те из них (практически 37 миллионов «гэлов»), кто проживает в США, и подавляющее большинство проживающих в самой Ирландии в течение последних трех-четырех поколений перешли на английский язык. В то же время общее число ирландцев, постоянно говорящих по-гэльски – 65 000 человек – составляет лишь 0,17 % от всех, число же говорящих только на родном языке вообще стремится к нулю. При том едва ли кто-то может усомниться в продолжении существования самобытной ирландской культуры, которая не только не прекратилась с утратой языка, но, наоборот, воспользовавшись своим «переводом» на английский язык, стала всемирно значимой.

В поисках новой парадигмы культурной составляющей государственной национальной политики в отношении исследуемых коренных малочисленных народов необходимо обратить внимание, что применяемый «по инерции» в нашей стране, как и во всем так называемом цивилизованном мире, подход к статусу таких этносов по-прежнему базируется на либеральных концепциях XX века, некоторые из которых показали свою несостоятельность в определении прав человека, политкорректности, позитивной дискриминации, культуры отмены и умаления прав уменьшающегося большинства в пользу растущих меньшинств и др. Глобальные политические и социально-экономические сдвиги в России неизбежно определяют серьезные изменения в национальной политике, в защите прав коренных малочисленных народов, что обуславливает необходимость формирования новой парадигмы вы-

явления специфики национальных образований, которая нуждается в научно-практическом обосновании.

Необходимо четко уяснить наличие ряда системных негативных факторов: неприспособленность сохраняющегося привычного образа жизни этих этносов к современным экономическим условиям и высококонкурентной среде, недостаточная рентабельность традиционного хозяйства, низкая экономическая активность и невысокий уровень социального положения большинства представителей коренных народов Сибири, слабость инфраструктуры мест традиционного проживания, отдаленность населенных пунктов от региональных и районных центров. Данные факторы, до определенной степени консервировавшие традиционный образ жизни, уже давно превратились в причины стремительного разрушения привычного образа жизни и грозят привести к необратимым последствиям и деградации.

С учетом комплексных культурологических исследований необходим дифференцированный подход к перечню мер поддержки и правовых гарантий соблюдения прав коренных малочисленных народов Сибири. Для одних критически важно обеспечение территориями традиционного природопользования, для других – сохранение языка, для третьих – формирование культурной идентичности в условиях состоявшейся или завершающейся утраты родного языка как живого языка общения, для четвертых – прямая социально-экономическая поддержка, а для пятых – обещанное еще в XVIII веке освобождение от военной службы (причем, как правило, необходимо сочетание указанных мер поддержки). Таким образом, вместе с экономически неизбежным процессом снижения роли традиционного хозяйства и снижением использования родного языка вплоть до его полной утраты именно культурный аспект уже в ближайшей перспективе неизбежно должен стать ведущим фактором сохранения самобытности, самоидентификации большинства коренных малочисленных народов Сибири. Культурный аспект государственной национальной политики будет тем эффективнее выполнять свою неимоверно возросшую роль, чем быстрее и четче государственная национальная политика в отношении коренных малочисленных народов обретет свое новое адекватное реальности лицо

ввиду назревшего отказа от ряда либеральных по происхождению принципов, положенных в свое время в основу такой политики, но показавших себя несостоятельными.

Известно, что для коренных малочисленных народов Сибири особенно важным является сохранение мест их традиционного проживания. Это означает необходимость особого отношения к компактным очагам культуры малых по численности народов (печальным примером обратного стал полностью снесенный в 2021 году для целей угольного разреза поселок Тайлеп в Новокузнецком районе, исторически населенный шорцами, среди которых был Степан Семенович Торбоков – известный шорский поэт-сказитель) и важность специальных государственных программ по развитию современного опыта закрепления, консервации и развития уникального культурного наследия коренных народов. «Чтобы снизить национальную напряженность в многонациональных регионах и регионах, где исконно проживают коренные народы и национальности, региональной властью разработаны пакеты нормативно-правовых условий для защиты прав и сохранения культуры данных народов с определением их статуса» [11, с. 129].

Сегодня этническая культура выступает в качестве ключевого фактора сохранения самоидентификации малого народа как отдельной общности в типичной ситуации частичной или полной утраты родного языка (наличие которого изначально служило главным индикатором выделения народа), а также размытия традиционного хозяйства, экономической унификации и перехода значительной части соответствующих этносов от сельского типа жизнеобеспечения к городскому. Следовательно, именно культура должна принять на себя основную (а в недалекой перспективе и вообще всю) нагрузку в деле воспроизводства национального самосознания и самоидентификации малых коренных народов.

Ввиду масштаба этой задачи и критической значимости восприятия «расширенной» национальной культурой объективно высвобождаемых языковой и социально-экономической составляющих самосознания коренных малочисленных народов, их транзит в сферу культуры не может быть механическим и быстрым.

Следовательно, приоритетной задачей сегодня является сохранение самобытного социально-

культурного пространства коренных малочисленных народов Сибири, которое включает в себя их традиционный образ жизни и хозяйственный уклад, что формирует национальную идентичность и влияет на формирование национального самосознания. Данная задача требует разработки новых моделей социально-экономического и социально-культурного развития, а также включения в стратегические планы социокультурного развития регионов Сибири.

Национальная идентичность коренных малочисленных народов Сибири должна быть сохра-

нена благодаря специальным мерам поддержки со стороны государства, имеющим задачу передать уникальное культурное наследие коренных малочисленных народов следующим поколениям. Приверженность принципам, определяющим место региона в культурной политике России, позволяет следовать законодательно установленным задачам и выбирать приоритетные направления, позволяющие развивать, передавать и укреплять культуру коренных малочисленных народов Сибири в рамках общей стратегии национальной политики России.

Литература

1. Астафьева О. Н. Концептуальные основания культурной политики: от теории к практике [Электронный ресурс] // Центр междисциплинарных исследований имени С. П. Курдюмова «Сретенский клуб». – URL: <https://spkurdyumov.ru/art/konceptualnye-osnovaniya-kulturnoj-politiki/> (дата обращения: 19.06.2024).
2. Бакулина С. Д. Региональная культурная политика в контексте государственной культурной политики Российской Федерации (на примере южных регионов Западной Сибири) // Вестник Омского университета. – 2013. – № 3. – С. 165–170.
3. Балакирева С. Ю., Астахов О. Ю. Гражданственность и национальная идея в условиях современной России // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 62. – С. 13–19.
4. Гоголев П. В. Конституционно-правовые основы патернализма и партнерства в отношении коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока России: автореф. дис. ... д-ра юрид. наук: 12.00.02. – М., 2014. – 50 с.
5. Загидуллина Л. И. Государственная и национальная политика и актуальные проблемы ее развития [Электронный ресурс] // NovaInfo. – 2016. – № 46 – С. 378–382. – URL: <https://novainfo.ru/article/6080> (дата обращения: 23.07.2024).
6. Копцева Н. П. К вопросу о сохранении и воспроизводстве традиционной культуры коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока в Сибирском федеральном округе [Электронный ресурс] // Социодинамика. – 2013. – № 12. – С. 1–16. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=10768 (дата обращения: 24.07.2024).
7. Мастеница Е. Н. Актуализация культурного наследия в музее: вызовы современности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 50. – С. 14–22.
8. О гарантиях прав коренных малочисленных народов Российской Федерации) (с изменениями и дополнениями) [Электронный ресурс]: федеральный закон от 30 апреля 1999 года № 82-ФЗ // Гарант. – URL: <https://base.garant.ru/180406/> (дата обращения: 18.06.2024).
9. О Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года (с изменениями и дополнениями) [Электронный ресурс]: Указ Президента РФ от 19 декабря 2012 года № 1666 // Гарант. – URL: <https://ivo.garant.ru/#/document/70284810/paragraph/1:0> (дата обращения: 22.07.2024).
10. Основы законодательства Российской Федерации о культуре (с изменениями и дополнениями) [Электронный ресурс]: федеральный закон от 9 октября 1992 года № 3612-I // Гарант. – URL: <https://base.garant.ru/104540/> (дата обращения: 18.06.2024).
11. Паничкина Е. В. Дискурс политической культуры в условиях регионального развития // Социальные коммуникации: философские, политические, религиозные, культурно-исторические измерения: сборник статей III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / под общ. ред. О. Ф. Гаврилова, О. И. Жуковой, С. Н. Чируна. – Кемерово: КемГУ, 2023. – С. 127–129.
12. Тенденции развития современной культурной политики в России // Социокультурная динамика в России и регионах: монография / рук. авт. коллектива, отв. ред. О. Ю. Астахов; авт. кол.: О. Ю. Астахов, А. С. Двуреченская, Е. А. Бегунова, О. Г. Басалаева, П. И. Балабанов, Е. В. Паничкина, О. В. Ртищева, А. И. Бураченко, Н. С. Попова. – Кемерово: КемГИК, 2021. – 215 с.

References

1. Astafyeva O.N. Kontseptual'nye osnovaniya kul'turnoy politiki: ot teorii k praktike [Conceptual foundations of cultural policy: from theory to practice]. *Tsentr mezhdistsiplinarnykh issledovaniy imeni S.P. Kurdyumova "Sretenskiy klub"* [Center for Interdisciplinary Research named after S.P. Kurdyumov "Sretensky Club"]. (In Russ.). Available at: <http://spkurdyumov.ru/art/kontseptualnye-osnovaniya-kulturnoj-politiki/> (accessed 19.06.2024).
2. Bakulina S.D. Regional'naya kul'turnaya politika v kontekste gosudarstvennoy kul'turnoy politiki Rossiyskoy Federatsii (na primere yuzhnykh regionov Zapadnoy Sibiri) [Regional cultural policy in the context of the state cultural policy of the Russian Federation]. *Vestnik Omskogo universiteta* [Bulletin of Omsk University], 2013, no. 3, pp. 165-170. (In Russ.).
3. Balakireva S.Y., Astakhov O.Y. Grazhdanstvennost' i natsional'naya ideya v usloviyakh sovremennoy Rossii [Citizenship and the national idea in the conditions of modern Russia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2023, no. 62, pp. 13-19. (In Russ.).
4. Gogolev P.V. *Konstitutsionno-pravovye osnovy paternalizma i partnerstva v otnoshenii korennykh malochislennykh narodov Severa, Sibiri i Dal'nego Vostoka Rossii: avtoref. dis. ... d-ra yurid nauk: 12.00.02* [Constitutional and legal foundations of paternalism and partnership in relation to minority nations of the North, Siberia and the Russian Far East. Author's abstract of diss. Dr. of law]. Moscow, 2014. 50 p. (In Russ.).
5. Zagidullina L.I. Gosudarstvennaya i natsional'naya politika i aktual'nye problemy ee razvitiya [State and national policy and current problems of its development]. *Novainfo*, 2016, no. 46, pp. 378-382. (In Russ.). Available at: <http://novainfo.ru/article/6080> (accessed 23.07.2024).
6. Koptseva N.P. K voprosu o sokhraneni i vosproizvodstve traditsionnoy kul'tury korennykh malochislennykh narodov Severa, Sibiri i Dal'nego Vostoka v Sibirskom federal'nom okruge [On the issue of preserving and reproducing traditional culture of the indigenous people of the North, Siberia and the Far East in the Siberian Federal District]. *Sotsiodinamika* [Sociodynamics], 2013, no. 12, pp. 1-16. (In Russ.). Available at: http://nbpublish.com/library_read_article.php?id=10768 (accessed 24.07.2024).
7. Mastenitsa E.N. Aktualizatsiya kul'turnogo naslediya v muzee: vyzovy sovremennosti [Actualization of cultural heritage in the museum: challenges of our time]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2020, no. 50, pp. 14-22. (In Russ.).
8. O garantiyakh prav korennykh malochislennykh narodov Rossiyskoy Federatsii (s izmeneniyami i dopolneniyami): federal'nyy zakon ot 30 aprelya 1999 goda № 82-FZ [On guarantees of the rights of indigenous people of the Russian Federation (with amendments and additions). Federal Law of April 30, 1999, no. 82-FZ]. *Garant* [Guarantee]. (In Russ.). Available at: <http://base.garant.ru/180406/> (accessed 18.06.2024).
9. O Strategii gosudarstvennoy natsional'noy politiki Rossiyskoy Federatsii na period do 2025 goda (s izmeneniyami i dopolneniyami): Ukaz Prezidenta RF ot 19 dekabrya 2012 goda № 1666 [On the Strategy of State National Policy of the Russian Federation for the period up to 2025 (with amendments and additions). Decree of the President of the Russian Federation of 19 December 2012, no. 1666]. *Garant* [Guarantee]. (In Russ.). Available at: <http://ivo.garant.ru/#/document/70284810/paragraph/1:0> (accessed 22.07.2024).
10. Osnovy zakonodatel'stva Rossiyskoy Federatsii o kul'ture (s izmeneniyami i dopolneniyami): federal'nyy zakon ot 9 oktyabrya 1992 goda № 3612-I [Fundamentals of the legislation of the Russian Federation on culture (with amendments and additions). Federal Law of October 9, 1992, no. 3612-I]. *Garant* [Guarantee]. (In Russ.). Available at: <http://base.garant.ru/104540/> (accessed 18.06.2024).
11. Panichkina E.V. Diskurs politicheskoy kul'tury v usloviyakh regional'nogo razvitiya [Discourse of political culture in the context of regional development]. *Sotsial'nye kommunikatsii: filosofskie, politicheskie, religioznye, kul'turno-istoricheskie izmereniya: sbornik statey III Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem* [Social communications: philosophical, political, religious, cultural and historical dimensions: Collection of articles of the III All-Russian scientific and practical conference with international participation]. Ed by O.F. Gavrilov, O.I. Zhukova, S.N. Chirun. Kemerovo, KemGU Publ., 2023, pp. 127-129. (In Russ.).
12. Tendentsii razvitiya sovremennoy kul'turnoy politiki v Rossii [Trends for developing modern cultural policy in Russia]. *Sotsiokul'turnaya dinamika v Rossii i regionakh* [Social and cultural dynamics in Russia and its regions]. Head of the authors' collective, editor-in-chief O.Y. Astakhov; team of authors: O.Y. Astakhov, A.S. Dvurechenskaya, E.A. Begunova, O.G. Basalaeva, P.I. Balabanov, E.V. Panichkina, O.V. Rtishcheva, A.I. Burachenko, N.S. Popova. Kemerovo, KemGIK Publ., 2021. 215 p. (In Russ.).

УДК 316.722

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-45-54

ВЛИЯНИЕ ОБРАЗА ДРУГОГО/ЧУЖОГО НА ПРОЦЕССЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПОСТСОВЕТСКИХ ГОСУДАРСТВАХ ПРИКАСПИЯ¹

Хлыщева Елена Владиславовна, доктор философских наук, профессор, кафедра философии, культурологии и социологии, Астраханский государственный университет (г. Астрахань, РФ). E-mail: culture_mar@mail.ru

В статье анализируется образ Другого/Чужого, являющийся своеобразным инструментом для конструирования культурной идентичности на постсоветском пространстве Каспийского региона. Дискредитация советской идентичности актуализировала значимость этнокультурной идентичности как основы для самоопределения. Новым становится использование политических технологий в конструировании нужной идентичности. Важнейшими в этом процессе становится социокультурная политика, образовательная сфера и политика памяти/забвения. Для реализации государственной стратегии формирования новой идентичности предпринимаются экскурсы в историческое прошлое с целью восстановления «исторической справедливости», популяризация культурного кода нации, практики массовых переименований и конструирования образа Чужого/Другого.

В результате исследований была выявлена многовекторность образа Другого/Чужого, отраженная в культурной политике постсоветских республик Прикаспия. Можно констатировать усиление ориентации на западные ценности, актуализацию идеологии пантюркизма и в то же время укрепление культурного диалога с Россией. Усиление стратегической роли Прикаспийского бассейна делает актуальным создание единого информационно-культурно-образовательного прикаспийского пространства, что напрямую связано с построением оптимальной модели общерегиональной идентичности, базирующейся на учете социокультурных особенностей культурных паттернов прикаспийских стран, которые объединяют общая история и богатое культурное наследие.

Ключевые слова: идентичность, Другой/Чужой, постсоветское пространство, Прикаспийский регион, культурное наследие, культурная память, образование.

THE INFLUENCE OF IMAGE OF THE OTHER/ STRANGER ON THE PROCESSES OF CONSTRUCTING THE CULTURAL IDENTITY IN THE POST-SOVIET CASPIAN STATES²

Khlyshcheva Elena Vladislavovna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Department of Philosophy, Cultural Studies and Sociology, Astrakhan State University (Astrakhan, Russian Federation). E-mail: culture_mar@mail.ru

The article analyzes the image of the Other/Stranger, which is a special tool for constructing identity in the post-Soviet space of the Caspian region. The discrediting of Soviet identity has actualized the importance of ethno-cultural identity as a basis for self-determination. New in this process is the use of political technologies in constructing the desired identity. The leading role in the formation of identity belongs to sociocultural

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00301 «Процесс конструирования новых идентичностей в Каспийском макрорегионе в контексте социетальной безопасности».

² The study was carried out by a grant from the Russian Science Foundation No. 22-18-00301 “The process of constructing new identities in the Caspian macro-region in the context of societal security”.

policy and, above all, to the educational sphere and the policy of memory/forgetting. In order to implement the state strategy of forming a new identity, they turned to the historical past to mythologize and heroize it, popularize the cultural code of the nation and construct the image of the Stranger/Other. As a result of the research, the multidirectionality of the image of the Other/Stranger, reflected in the cultural policy of the post-Soviet republics of the Caspian Sea region, was revealed. One can note the increasing orientation towards Western values, the actualization of the ideology of pan-Turkism and, at the same time, the intensification of cultural dialogue with Russia. The strengthening of the strategic role of the Caspian basin makes it relevant to create a unified information-cultural-educational Caspian space, which is directly related to the construction of an optimal model of pan-regional identity based on the socio-cultural features of the cultural patterns of the Caspian countries, which are united by a common history and rich cultural heritage.

Keywords: identity, Other/Stranger, post-Soviet space, Caspian region, cultural heritage, cultural memory, education.

Введение

Распад СССР и, соответственно, снижение привлекательности, прежде всего для элит новых государств, советской идентичности, вызвали процессы, предопределившие приоритетное значение национальной политики в общей структуре направлений культурного и политического регулирования. В постсоветских государствах на первый план выдвигается стратегическая задача конструирования иной идентичности, отражающей иные ценностные ориентиры для построения нового, независимого государства с общенациональной идентичностью.

Как известно, процесс идентификации требует присутствия Другого (или хотя бы образа), который своим отличием четко очерчивает как внутреннее, так и внешние границы между Своим и Чужим. Дискредитация советской идентичности активизировала этнические процессы, которые стали «своего рода компенсацией устойчивости, как некоего возвратного движения к стремлению обрести политический статус посредством этнической и конфессиональной идентификации» [29, с. 54].

Этническая идентичность продолжает оставаться самым надежным ориентиром, но условия для ее формирования изменились. Если раньше этническая принадлежность рассматривалась прежде всего как культурно-историческая данность, то сегодня этот процесс все больше зависит от политических технологий использования эффективных ресурсов влияния на общественное сознание. Поэтому главным актором в конструировании нужной идентичности становится государство,

а отправной точкой идентификации – этнонациональная самобытность. Такая этноидентичность ориентируется на доминирование «титularyного этноса» и усиливает свою значимость благодаря контролю со стороны властных структур. Однако, даже обладая необходимыми инструментами формирования идентичности, государство не может обойтись без поддержки общества. Поэтому важнейшими становятся социокультурная политика, включая образование и политику памяти, целенаправленно формирующие заданную идентичность, как «защитный механизм перед лицом нежелательного внешнего давления» [34].

Роль государства в формировании национально-гражданской идентичности

Для анализа процесса конструирования новой национальной идентичности были взяты постсоветские государства Прикаспия: Казахстан, Азербайджан, Туркменистан. Первые шаги по реализации государственной стратегии формирования новой идентичности заключались в пересмотре исторического прошлого с целью восстановления «исторической справедливости» через мифологизацию прошлого, популяризацию культурного кода нации, практики массовых переименований и создания образов Своего/Чужого.

Национальная политика Республики Казахстан нацелена на «упрочение единства казахстанского народа в новых этнодемографических, социальных и геополитических условиях, возрастание национального и религиозного самосознания и этнического фактора в мире» [14]. Признается «повышение консолидирующей роли казахской

нации в обществе, при одновременном создании условий для этнокультурного развития диаспор и этнических групп» [14]. Предлагается:

- ввести этническую статистику, отражающую состояние этнических общностей («у каждого обязательно должна быть этническая национальность и только одна» [10]);
- подготовить региональную этнолингвистическую карту и языковой мониторинг;
- определить конкретные сроки обслуживания населения на государственном языке во всех сферах жизни с учетом особенностей регионов;
- материально стимулировать государственных служащих и специалистов, овладевших государственным (казахским) языком;
- восстановить историческую справедливость в географических названиях;
- уделить особое внимание работе по пропаганде казахстанского патриотизма через русскоязычные СМИ [14].

Новая идентичность влечет за собой формирование новых ценностей и создание «новых героев нашего времени – тех, на кого должна будет ориентироваться наша молодежь» [26]. Поэтому ключевой задачей государства становится воспитание подрастающего поколения «в духе уважения к казахскому языку и казахской культуре, к истории Казахстана как духовной основы общей родины через системы образования, СМИ и учреждения культуры» [23]. А это обуславливает особый интерес к культурно-образовательным программам средних и высших учебных заведений. Президент Казахстана К. Ж. Токаев подчеркивает особую роль интеллигенции, которой принадлежит ключевая роль в «проектировании ментальной, мировоззренческой модели будущего страны» [26]. Это новый курс, и он должен вывести Казахстан к 2050 году в число 30 самых развитых государств мира.

Таким образом, казахстанская национальная модель нацелена на создание «нации будущего», но на основе «сохранения культурного кода нации, развития богатого культурного наследия и творческого потенциала, духовной модернизации и обновления национального сознания» [22]. Важнейшими ценностями остаются «культурные традиции, обычаи, язык, семья, жизненный уклад, праздники и принадлежность к определенному этносу» [31].

Азербайджанская модель культурного развития основана на «непрерывном процессе создания и формирования нации плечом к плечу с каждым новым приходящим поколением» [18]. В приоритете развития страны – создание «конкурентоспособного человеческого капитала и пространства для современных инноваций» [3]. Это предусматривает воспитание «нации креативных людей». И новая культурная идентичность в Азербайджане рассматривается как ресурс инновационного развития. Идеологической основой стала идея азербайджанства, реализация которой возложена на политическую и интеллектуальную элиту. Главной же силой, «превращающей национальную идею в национальную реальность и историческую судьбу» [3], является великий Лидер, объединяющий народ вокруг единой идеи и мобилизующий его во имя общих целей.

Сегодня к значимым факторам, способным объединить общество, добавилась «победа в Отечественной войне» за Карабах – «судьбоносный, славный этап национального развития, начатый общенациональным лидером Гейдаром Алиевым, который спас народ и государственность от уничтожения и вывел их на путь стабильного развития во имя сильного, независимого, суверенного Азербайджана, и успешно заверченный Президентом Ильхамом Алиевым» [25]. Идет работа по выявлению «арменизированных азербайджанских топонимов на освобожденных территориях и возвращению им азербайджанских названий» [5].

Таким образом, в основе азербайджанской культурной идентичности лежат креативность, образованность, творческая энергия, без которых невозможна «модернизация страны, как главной составляющей национальной идеи» [7, с. 34].

Туркменская модель развития нацелена на переход туркменского общества от советской системы к «национальному бесклассовому обществу принципиально нового типа, не имеющего аналогов в исторической ретроспективе и в современном мире» [12], где главная роль принадлежит государству и прежде всего Лидеру – Туркменбаши. Основой для формирования идентичности общества становится концепция «Великого исторического прошлого», направленная на воспитание морально-этических норм, лично разработанных первым президентом Туркменистана С. Ниязовым.

Второй президент Г. Бердымухамедов определил важнейшей задачей воспитание «высокообразованного поколения истинных патриотов, которые знают историю народа, гордятся сегодняшними высокими достижениями своей страны, стремятся приумножить славу независимого Туркменистана» [20]. Главной идеей остается преемственность.

Как видим, в представленных моделях по-прежнему ведущей остается тема величия предков и прославление современных лидеров. Главную силу будущего развития представляет молодое поколение, которое должно стать успешными, высокообразованными специалистами, продолжая дело предков и сплотясь «вокруг лидеров, объединивших народ в единое государство» [13, с. 191]. В формировании национальной идентичности ведущей силой становится культурно-образовательная политика, где особое место занимает политика сохранения культурного наследия, которое рассматривается как «эффективный инструмент формирования национальной идентичности» [4, с. 55].

Образ Чужого/Другого как инструмент формирования идентичности

Для конструирования национальной идентичности необходим образ Другого, который наглядно покажет разницу в картине мира и целях строительства своего государства. Поэтому образ Другого на уровне Чужого, который противопоставляется формируемой идентичности и играет роль врага или определенной силы, заинтересованной в сдерживании национального развития, является главным звеном в конструировании идентичности. Такой образ наделяется отрицательными чертами.

Однако сегодня невозможны такие простые схемы «Свой – Чужой». И образ Другого/Чужого усложняется и становится многосоставным. Появляется «Второй Другой», который, в отличие от Первого, представляет собой модель для подражания, а значит, идеализируется в общественном сознании. Возможен и третий вариант, когда Другой/Чужой не является врагом, но и «другом» тоже не становится. Скорее, отношения с ним отражают политический интерес сторон. В любом случае, реальный Другой за этими образами искажается, что влечет за собой пересмотр истории и символического значения культурных артефактов.

Все эти образы наглядно отражены в культурной политике постсоветских республик Прикаспия. Роль первого «Другого/Чужого» играет сегодня Россия. Целенаправленно ведется политика отмены целого культурного пласта, связанного с Россией «при полном попустительстве, а иногда и при поощрении правящих элит» [6]. История, особенно те периоды, которые затрагивают советское время, подвергается дискредитации и деконструкции, а Россия показывается «тормозящим фактором, препятствующим прогрессивному развитию и объединению туркменского (казахского, азербайджанского) народа в независимое государство» [32, с. 114].

Это хорошо просматривается в учебниках гуманитарного цикла, особенно истории, литературы, краеведения, где героизируется историческое прошлое, пантеон советских героев заменяется национальными героями древности, «свободными и быстрыми, как ветер» [1, с. 37], которые «отстояли свою землю в борьбе с иноплеменными захватчиками» [16, с. 12–15]. Одним из таких захватчиков позиционируется Россия. В учебнике «История Азербайджана» (11 класс) в параграфе XX, который называется «Большевистская оккупация и ее последствия» прямо говорится о завоевании Азербайджана «русско-большевистскими силами» и восстановлении власти России, утерянной в 1917 году, что означало восстановление *колониального* господства России, только в другой форме» [2, с. 113].

Отношение к России характеризуют задания, данные в конце параграфов: «Как, по-вашему, можно ли было избежать российской оккупации? Как вы себе это представляете? Почему создание очага национального конфликта, такого как в Нагорном Карабахе, было выгодным для Москвы? Обоснуйте свою мысль; Подготовьте реферат о тоталитаризме и его признаках [16, с. 20, 103, 115]; Как, по-вашему, какие могут быть социальные, экономические и политические причины репрессий, творимых большевиками в Азербайджане? Возможно ли было одержать победу в восстаниях против советской оккупации? Обоснуйте свои выводы [2, с. 115–116].

Правда, в учебниках отрицательная характеристика дается не только России, но и Армении. Например, в учебнике 11 класса в параграфе «Падение Азербайджанской демократической республики» дается задание: «Раскройте *грязные*

планы армян в отношении Азербайджанской Демократической Республики накануне апрельской оккупации (1920)» [2, с. 104]; «Почему движение, начавшееся в ответ на армянские злодеяния, вскоре превратилось в освободительное?» [2, с. 155]; «Напишите стихи о героях Карабахской войны» [21, с. 135]. Даже российский президент М. С. Горбачев характеризуется как «проармянский представитель» при котором «произошла активизация деятельности сепаратистов» [24, с. 12].

Задания в учебниках Казахстана: «Как вы думаете, почему во времена советской власти политические репрессии постоянно повторялись? Как объяснить то, что социализм носил тоталитарный характер? Какие негативные последствия в судьбе казахского народа имела политика индустриализации? С какой целью советская власть создала систему ГУЛАГа? Какие новые методы гонений были изобретены? Назовите выступления, движения, восстания против политики Компартии и советской власти в Казахстане, имевшие место в 1950–1980-х годах. Что послужило причиной этих движений и восстаний?» [29, с. 129, 196, 200, 246].

Тем не менее в учебниках Казахстана содержится не только негатив по отношению к России, но и подчеркивается важность общей с Россией борьбы в Великой Отечественной войне, освоения целины, строительства Байконура, признаются заслуги в развитии науки, образования и культуры.

В Туркменистане учебники советского периода были просто изъяты из обихода по причине «неправильного освещения истории народа в период Октябрьской революции и во время советского государственного строительства» [30]. В новых учебниках период Октябрьской революции и Гражданской войны показан негативно, а о советском периоде практически ничего не говорится.

С другой стороны, в Прикаспийских странах сохраняется память о советских временах. Русский язык по-прежнему востребован и изучается в школах. Так, Президент Казахстана признает, что без русского языка «казахам будет очень сложно географически. Мы, как говорится, “Богом данные соседи”, и казахам нужно хорошо владеть русским языком, но при этом знать и свой язык» [23]. Однако, в последнее время «вектор значимости языков в Республике Казахстан начинает смещаться от «казахский, русский, английский и др.»

в сторону «казахский, английский, русский и др.» [33, с. 233].

В Туркменистане по-прежнему наблюдается двоякая политика по отношению к России и ее культуре. Было время, когда закрывались все русские школы и книги на русском языке убирались из библиотек. На сегодняшний день интерес к русскому языку возрастает, скорее всего по причине образовательной миграции, когда много туркменских студентов учатся в разных вузах России. Кроме того, нас объединяет общее историческое культурное наследие, что является основой для культурного диалога.

Президент Азербайджана И. Алиев также считает, что «обучение на русском языке – это сознательная государственная политика. Русский язык в республике востребован и даже существует государственный вуз – «Славянский университет, где готовят преподавателей русского языка и других славянских языков» [21].

Сегодня русский язык остается главным языком общения на постсоветском пространстве Каспийского региона. Кроме того, старшее поколение использует этот язык для повседневного общения. Однако молодое поколение, строя карьеру, все больше отдает предпочтение английскому и турецкому языкам, которые становятся серьезными конкурентами русского.

Положительный образ Другого воплотился в имидже западных стран и США. Последние заинтересованы в установлении контроля над Каспийским регионом, имеющим сегодня стратегическое значение. Запад добивается снижения влияния России в Каспийском регионе, о чем свидетельствуют многочисленные визиты представителей ЕС и США с целью «повлиять на руководство отдельных стран каспийской «пятерки» и склонить их к поддержке антироссийской политики» [9]. Не прекращаются попытки со стороны США и стран ЕС скорректировать Прикаспийскую внутреннюю и внешнюю политику, а также посеять раздор с Россией.

Эти усилия не прошли даром и дали свои результаты. В последнее время Азербайджан, Казахстан и Туркменистан значительно расширили внешнеполитические контакты с западными государствами, взаимодействуют с представителями военных и внешнеполитических ведомств ЕС и

США, в ходе которых обсуждаются перспективные направления сотрудничества, в осуществлении которых заинтересованы западные страны.

Однако продолжается и взаимодействие прикаспийских стран с Россией, что вызывает недовольство Запада. По этим причинам укрепление сотрудничества в Каспийском регионе является важным стратегическим направлением для России, а значит и исследование процессов конструирования национальной идентичности в государствах постсоветского пространства приобретает особую актуальность.

Пантюркизм как геостратегия Прикаспия

Образ «Своего» представлен геостратегической доктриной пантюркизма. Идею о создании Великого Турана³ можно найти еще в древних зороастрийских источниках, но современное ее звучание активизировалось в конце XX – начале XXI века. Сегодня пантюркистские идеи «внедряются в основном через культурно-просветительскую экспансию» [8, с. 43], где важнейшую роль играет культурно-образовательный процесс, нацеленный на воспитание «будущих поколений с осознанием тюркской культурной идентичности, национального самосознания и патриотизма» [19]. Во всех тюркских республиках существуют турецкие школы и колледжи, где активно пропагандируется объединение тюркских народов в единое государство под главенством Турции.

Тем не менее не все идет по задуманному плану. Отношение к пантюркистской доктрине в прикаспийских республиках разное. Так, Казахстан участвует в совместных мероприятиях, организованных Турцией, но центром объединения считает свою страну, потому как «все тюркские дороги ведут в Казахстан» [28] и именно здесь «формируются глобальные тенденции встречи востока и запада, севера и юга тюркской ойкумены» [28].

В Туркменистане концепция пантюркизма была взята на вооружение не сразу и с большой осторожностью. На сегодняшний день, будучи членом ТЮРКСОЙ и имея статус наблюдателя в Организации Тюркских государств (ОТГ

с 2021 года), Туркменистан так и не отказывается от визового режима для своих граждан.

А вот в Азербайджане в начале XXI века идея создания Единого Турана становится одной из основных внешнеполитических доктрин Г. Алиева как «главный принцип в отношениях со своими соседями» [15]. И сегодняшний президент И. Алиев подтвердил приверженность идее сплочения тюркского мира, подписав в 2022 году Декларацию саммита Организации тюркских государств [11].

В любом случае, концепция «пантюркизма» сегодня рассматривается, скорее, как культурная категория, нацеленная на культурную интеграцию между тюркскими государствами. Тюркские народы объединяет принадлежность к единой этногенетической и этнолингвистической семье, пантеон общих героев древности, традиций и культурных практик. На этом основании в октябре 2024 года Министерство образования Турции приняло новую учебную программу по методике преподавания истории, где вводится новый термин «Туркистан», вместо «Центральная Азия» [19].

С другой стороны, тюркский мир мозаичен и представлен разными культурами и религиями. Это синкретичная культура, в основе которой лежат евразийские ценности и туранское мышление. Тем не менее тюркская идентичность в прикаспийских республиках на сегодняшний день не сформировалась, отдавая приоритет идентичности национальной.

Заключение

В настоящее время мы наблюдаем процесс формирования новых моделей идентичности на постсоветском пространстве под влиянием происходящих глобальных изменений, важнейшим из которых стал распад Советского Союза. Усиление стратегической роли Прикаспийского бассейна привлекло внимание к данному региону, являющемуся перекрестком многочисленных культурных миров и цивилизаций. Это изначально предопределяет проблему трансграничных коммуникаций с целью создания общего межкультурного пространства, формирование которого зависит от процессов конструирования идентичности новых государств, образовавшихся на постсоветском пространстве.

³ Воссоединение всех тюркских этносов под руководством Турции на основе их этнической, культурной и языковой общности в одно государственное образование (Туран) с активной ассимиляцией нетюркских народностей.

В контексте конструирования идентичности особую актуальность приобретает проблема Другого/Чужого как показателя уровня развития культурного диалога. Несмотря на различия, страны Каспийского региона объединяет общее историческое прошлое, культурные, экономические, политические связи, что позволяет характеризовать Каспийское пространство как единую социокультурную общность.

В результате исследования было выявлено, что в прикаспийских государствах существуют многовекторные конструкты формирования идентичности, направленные, во-первых на укрепление национальной идентичности, во-вторых, ориентированные на западные ценности, в-третьих, все еще актуальной остается идеология пантюркизма и, в-четвертых, страны ориентированы на укрепление культурного диалога с Россией. Несмотря на активные действия США и стран ЕС против России, в странах Прикаспия сохраняется культурная память советского общего прошлого, что отражается в менталитете населения и действиях по сближению с РФ.

Многочисленные исследования показали, что сегодня самой надежной отправной точкой для культурного диалога становится совместная работа по сохранению и популяризации культурного наследия. Именно в этой сфере между странами достигнуто наибольшее взаимопонимание, нашедшее отражение в различных культурных мероприятиях, научных исследованиях и образовательной мобильности. Важнейшей проблемой является создание единого информационно-культурно-образовательного прикаспийского пространства.

Все это напрямую связано с построением оптимальной модели общерегиональной идентичности, базирующейся на учете социокультурных особенностей культурных паттернов прикаспийских стран, которые объединяют общая история и богатое культурное наследие. Построение такой модели откроет широкие возможности для культурных контактов стран, что будет способствовать снятию напряжения в регионе и укреплению делового партнерского общения.

Литература

1. Абдугулова Б. К., Капаева А. Т., Кенжебаев Г. К. Рассказы по истории Казахстана. – Алматы: Алматыкітап баспасы, 2012. – 224 с.
2. Агаларов П., Гулие Н., Хатамов Р. и др. История Азербайджана. – Баку: Sərq-Qərb, 2018. – 210 с.
3. Азербайджан 2030: национальные приоритеты социально-экономического развития [Электронный ресурс]. – URL: <https://notemlaw.com/news-ru/244-podpisan-ukaz-ob-utverzhdenii-azerbaydzhan-2030-nacionalnye-prioritety-socialno-ekonomicheskogo-razvitiya.html> (дата обращения: 15.10.2024).
4. Алексеева Т. С., Троицкая Ю. Г. Роль образования XXI века в становлении основ национальной идентичности // Научные труды Московского гуманитарного университета. – 2022. – № 1. – С. 51–57.
5. Арменизированным топонимам вернут азербайджанские названия [Электронный ресурс]. – URL: <https://az.sputniknews.ru/20201117/armenizirovannyj-toponimy-azerbajdzhan-nazvanija-425477651.html> (дата обращения: 19.10.2024).
6. Владимир Путин: Пресловутая «культура отмены» превратилась в «отмену культуры» [Электронный ресурс]. – URL: <https://rg.ru/2022/03/28/vladimir-putin-preslovutaia-kultura-otmeny-prevratilas-v-otmenu-kultury.html> (дата обращения: 10.10.2024).
7. Гусейнзаде Ч. С., Мусаев Т. Ф. Национальная идентичность и гражданский национализм как стратегические ресурсы современного общества в условиях глобализации // Социосфера. – 2013. – № 41. – С. 29–38.
8. Деев А. А. Истоки и современное состояние доктрины пантюранизма // Гуманитарный акцент. – 2018. – № 4. – С. 37–44.
9. Жильцов С. Каспийский регион: стратегические задачи и вызовы для России [Электронный ресурс]. – URL: <https://russiancouncil.ru/analytics-and-comments/analytics/kaspiyskiy-region-strategicheskie-zadachi-i-vyzovy-dlya-rossii/> (дата обращения: 18.10.2024).
10. Закон Республики Казахстан Об образовании (с изменениями и дополнениями по состоянию на 01.09.2022) [Электронный ресурс]. – URL: https://online.zakon.kz/document/?doc_id=30118747&pos=3;-106#pos=3;-106 (дата обращения: 19.10.2024).
11. Ильхам Алиев: Азербайджан вносит вклад в сплочение Тюркского мира [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.aa.com.tr/ru/мир/ильхам-алиев-азербайджан-вносит-вклад-в-сплочение-тюркского-мира/2735149> (дата обращения: 21.10.2024).

12. Калишевский М. Туркменистан: Из «Золотого века» в «Эпоху Великого Возрождения» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.hronikatm.com/2013/12/turkmenistan-iz-zolotogo-veka-v-epohu-velikogo-vozrozhdeniya/> (дата обращения: 27.09.2024).
13. Кан Г. В. История Казахстана. – Алматы: Алматыкітап баспасы, 2011. – 314 с.
14. Концепция национальной политики Республики Казахстан [Электронный ресурс], 2023. – URL: <http://belarus.kz/kultura/554> (дата обращения: 27.09.2024).
15. Мамедова Ш. Взгляд изнутри: истоки пантюркизма как связующего звена азербайджано-турецких отношений [Электронный ресурс]. – URL: <https://russiancouncil.ru/blogs/sh-mamedova/vzglyad-iznutri-istoki-pantyurkizma-kak-svyazuyushchego-zvena-azerbayd/> (дата обращения: 05.10.2024).
16. Махмудлу Я., Алиев Г., Гусейнова Л. и др. История Азербайджана. – Баку, 2015. – 128 с.
17. Методическое пособие учебника по предмету История Азербайджана для 5 класса / под ред. О. Мусаевой, Л. Гусейновой, Х. Джаббарова. – Баку, 2020. – 209 с.
18. Мехтиев Р. Азербайджанская идея в XXI веке в контексте нации креативных людей [Электронный ресурс], 2012. – URL: https://azertag.az/ru/xeber/Azerbaidzhanskaya_ideya_ (дата обращения: 24.09.2024).
19. Никотин Д. Турция заменяет термин «Центральная Азия» на «Туркестан» в учебной программе [Электронный ресурс], 2024. – URL: <https://tek.fm/news/186239> (дата обращения: 04.10.2024).
20. Постановление Президента Туркменистана «Об утверждении Концепции совершенствования методики обучения по общеобразовательным программам в Туркменистане до 2028 года [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.rbc.ru/politics/14/02/2022/6208deb19a794714d78c6eed> (дата обращения: 25.09.2024).
21. Президент Азербайджана заявил, что заинтересован в развитии русского языка в своей стране [Электронный ресурс], 2022 – URL: <https://tass.ru/mezhdunarodnaya-panorama/13831843> (дата обращения: 24.09.2024).
22. Программа «Рухани жаңғыру» – взгляд в будущее [Электронный ресурс]. – URL: <https://official.satbayev.university/ru/university/roukhani-zhangyru> (дата обращения: 17.09.2024).
23. Путь Токаева. Справедливый Казахстан [Электронный ресурс]. – URL: https://www.ng.ru/cis/2023-12-15/100_185114122023.html (дата обращения: 20.09.2024).
24. Россия в учебниках истории стран Ближнего и постсоветского Востока, Китая / отв. ред. В. А. Аватков. – М.: ИНИОН РАН, 2024. – 155 с.
25. Стратегия великого лидера Гейдара Алиева по строительству национального государства и современному развитию [Электронный ресурс], 2022. – URL: https://azertag.az/ru/xeber/strategiya_velikogo_ (дата обращения: 10.10.2024).
26. Стратегия «Казахстан – 2050»: новый политический курс состоявшегося государства [Электронный ресурс]. – URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/K1200002050> (дата обращения: 11.10.2024).
27. Сухова О. А., Ягов О. В. Имперская идентичность и формирование российской нации: Историографические аспекты проблемы // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. – 2015. – № 3. – С. 52–61.
28. Тулешов В. Философия геополитики Казахстана в XXI веке: Тюркский проект. Часть 3. Carnegie Endowment for International Peace. Часть 2 [Электронный ресурс], 2013. – URL: <https://carnegieendowment.org/2013/09/04/ru-pub-52848> (дата обращения: 25.04.2024).
29. Турлыгул Т. Т., Жолдасбаев С. Ж., Кожакеева Л. Т., Жусанбаева Г. М. История Казахстана (Важнейшие периоды и научные проблемы). – Алматы: Мектеп, 2015. – 336 с.
30. Тухбатуллин Ф., Айтаков С. Туркменистан: как пишут учебники истории [Электронный ресурс], 2013. – URL: <http://gundogar.org/?/011051415100000000000013000000> (дата обращения: 25.09.2024).
31. Указ Президента Республики Казахстан № 732 13.01.2014 «О Концепции по вхождению Казахстана в число 30 самых развитых государств мира» [Электронный ресурс], 2014. – URL: https://kodeksy-kz.com/norm_akt/source-Президент/туре-Указ/732-13.01.2014.htm (дата обращения: 06.10.2024).
32. Хлыщева Е. В., Тихонова В. Л. «Культура отмены» как механизм конструирования национальной идентичности стран Каспийского макрорегиона (на примере анализа учебной литературы Казахстана и Туркменистана) // Концепт: философия, религия, культура. – 2023. – Т. 7. № 2, – С. 104–123. – DOI 10.24833/2541-8831-2023-2-26-104-123.
33. Черничкин Д. А. Современные тренды языковой политики в Республике Казахстан // Верхневолжский филологический вестник. – 2023. – № 1 (32). – С. 226–235.
34. Lawson S. (2016) Regionalism, Sub-regionalism and the Politics of Identity in Oceania // The Pacific Review. – 2016. – Vol. 29, № 3. – P. 387–409. – DOI 10.1080/09512748.2015.1022585.

References

1. Abdugulova B.K., Kapaeva A.T., Kenzhebaev G.K. *Rasskazy po istorii Kazakhstana [Stories on the history of Kazakhstan]*. Almaty, Almatykitap baspasy Publ., 2012. 224 p. (In Russ.).
2. Agalarov P., Gulie N., Khatamov R. i dr. *Istoriya Azerbaydzhana [History of Azerbaijan]*. Baku, Sərq-Qərb Publ., 2018. 210 p. (In Russ.).
3. *Azerbaydzhan 2030: natsional'nye priority sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya [Azerbaijan 2030: national priorities for socio-economic development]*. (In Russ.). Available at: <https://notemlaw.com/news-ru/244-podpisan-ukaz-ob-utverzhdenii-azerbaydzhan-2030-nacionalnye-priority-socialno-ekonomicheskogo-razvitiya.html> (accessed 15.10.2024).
4. Alekseeva T.S., Troitskaya Y.G. Rol' obrazovaniya XXI veka v stanovlenii osnov natsional'noy identichnosti [The role of 21st century education in forming the foundations of national identity]. *Nauchnye trudy Moskovskogo gumanitarnogo universiteta [Scientific works of the Moscow Humanitarian University]*, 2022, no. 1, pp. 51-57. (In Russ.).
5. *Armenizirovannym toponimam vernut azerbaydzhanskije nazvaniya [Azerbaijani names will be returned to Armenianized toponyms]*. (In Russ.). Available at: <https://az.sputniknews.ru/20201117/armenizirovannyj-toponimy-azerbaydzhana-nazvaniya-425477651.html> (accessed 19.10.2024).
6. *Vladimir Putin: Preslovutaya "kul'tura otmeny" prevratilas' v "otmenu kul'tury" [Vladimir Putin: The notorious "cancel culture" has turned into "cancel culture"]*. (In Russ.). Available at: <https://rg.ru/2022/03/28/vladimir-putin-preslovutaya-kultura-otmeny-prevratilas-v-otmenu-kultury.html> (accessed 10.10.2024).
7. Guseynzade Ch.S., Musaev T.F. Natsional'naya identichnost' i grazhdanskiy natsionalizm kak strategicheskie resursy sovremennogo obshchestva v usloviyakh globalizatsii [National identity and civic nationalism as strategic resources of modern society in the context of globalization]. *Sotsiosfera [Sociosphere]*, 2013, no. 41, pp. 29-38 (In Russ.).
8. Deev A.A. Istoki i sovremennoe sostoyanie doktriny panturanizma [Origins and Current State of the Doctrine of Pan-Turanianism]. *Gumanitarnyy aktsent [Humanitarian Accent]*, 2018, no. 4, pp. 37-44. (In Russ.).
9. Zhiltsov S. Kaspiyskiy region: strategicheskie zadachi i vyzovy dlya Rossii [Caspian Region: Strategic Objectives and Challenges for Russia]. (In Russ.). Available at: <https://russiancouncil.ru/analytics-and-comments/analytics/kaspiyskiy-region-strategicheskie-zadachi-i-vyzovy-dlya-rossii/> (accessed 18.10.2024).
10. *Zakon Respubliki Kazakhstan Ob obrazovanii (s izmeneniyami i dopolneniyami po sostoyaniyu na 01.09.2022) [Law of the Republic of Kazakhstan On Education (with amendments and additions as of 01.09.2022)]*. (In Russ.). Available at: https://online.zakon.kz/document/?doc_id=30118747&pos=3;-106#pos=3;-106 (accessed 19.10.2024).
11. *Ilkham Aliyev: Azerbaydzhan vnosit vklad v splochenie Tyurkskogo mira [Ilham Aliyev: Azerbaijan contributes to the consolidation of the Turkic world]*. (In Russ.). Available at: <https://www.aa.com.tr/ru/mir/il'kham-aliev-azerbaydzhan-vnosit-vklad-v-splochenie-tyurkskogo-mira/2735149> (accessed 21.10.2024).
12. Kalishevskiy M. *Turkmenistan: Iz "Zolotogo veka" v "Epokhu Velikogo Vozrozhdeniya" [Turkmenistan: From the "Golden Age" to the "Era of the Great Renaissance"]*. (In Russ.). Available at: <https://www.hronikatm.com/2013/12/turkmenistan-iz-zolotogo-veka-v-epohu-velikogo-vozhrozhdeniya/> (accessed 27.09.2024).
13. Kan G.V. *Istoriya Kazakhstana [History of Kazakhstan]*. Almaty, Almatykitap baspasy Publ., 2011. 314 p. (In Russ.).
14. *Kontseptsiya natsional'noy politiki Respubliki Kazakhstan [Concept of national policy of the Republic of Kazakhstan]*, 2023. (In Russ.). Available at: <http://belarus.kz/kultura/554> (accessed 27.09.2024).
15. Mamedova Sh. *Vzglyad iznutri: istoki pantyurkizma kak svyazuyushchego zvena azerbaydzhano-turetskikh otnosheniy [View from the inside: the origins of pan-Turkism as a link in Azerbaijani-Turkish relations]*. (In Russ.). Available at: <https://russiancouncil.ru/blogs/sh-mamedova/vzglyad-iznutri-istoki-pantyurkizma-kak-svyazuyushchego-zvena-azerbayd/> (accessed 05.10.2024).
16. Makhmudlu Y., Aliyev G., Guseynova L. i dr. *Istoriya Azerbaydzhana [History of Azerbaijan]*. Baku, 2015. 128 p. (In Russ.).
17. *Metodicheskoe posobie uchebnika po predmetu Istoriya Azerbaydzhana dlya 5 klassa [Methodical manual of the textbook on the subject History of Azerbaijan for grade 5]*. Ed. by O. Musaeva, L. Guseynova, Kh. Dzhabbarov. Baku, 2020. 209 p. (In Russ.).
18. Mekhtiev R. *Azerbaydzhanskaya ideya v XXI veke v kontekste natsii kreativnykh lyudey [Azerbaijani idea in the 21st century in the context of a nation of creative people]*, 2012. (In Russ.). Available at: https://azertag.az/ru/xeber/Azerbaidzhanskaya_ideya_ (accessed 24.09.2024).

19. Nikotin D. *Turtsiya zamenyaet termin "Tsentral'naya Aziya" na "Turkestan" v uchebnoy programme [Turkey replaces the term "Central Asia" with "Turkestan" in the curriculum]*, 2024. (In Russ.). Available at: <https://tek.fm/news/186239> (accessed 04.10.2024).
20. *Postanovlenie Prezidenta Turkmenistana "Ob utverzhdenii Kontseptsii sovershenstvovaniya metodiki obucheniya po obshcheobrazovatel'nyim programmam v Turkmenistane do 2028 goda" [Resolution of the President of Turkmenistan "On approval of the Concept for improving the teaching methods for general education programs in Turkmenistan until 2028"]*. (In Russ.). Available at: <https://www.rbc.ru/politics/14/02/2022/6208deb19a794714d78c6eed> (accessed 25.09.2024).
21. *Prezident Azerbaydzhana zayavil, chto zainteresovan v razvitii russkogo yazyka v svoey strane [The President of Azerbaijan stated that he is interested in the development of the Russian language in his country]*, 2022. (In Russ.). Available at: <https://tass.ru/mezhdunarodnaya-panorama/13831843> (accessed 24.09.2024).
22. *Programma "Rukhani zhangyru" – vzglyad v budushchee [The Rukhani Zhangyru program - a look into the future]*. (In Russ.). Available at: <https://official.satbayev.university.ru/university/roukhani-zhangyru> (accessed 17.09.2024).
23. *Put' Tokaeva. Spravedlivyy Kazakhstan [Tokayev's Path. Fair Kazakhstan]*. (In Russ.). Available at: https://www.ng.ru/cis/2023-12-15/100_185114122023.html (accessed 20.09.2024).
24. *Rossiya v uchebnikakh istorii stran Blizhnego i postsovetskogo Vostoka, Kitaya [Russia in history textbooks of the countries of the Middle and post-Soviet East, China]*. Ed. by V.A. Avatkov. Moscow, INION RAN Publ., 2024. 155 p. (In Russ.).
25. *Strategiya velikogo lidera Geydara Alieva po stroitel'stvu natsional'nogo gosudarstva i sovremennomu razvitiyu [Strategy of the great leader Heydar Aliyev for building a national state and modern development]*, 2022. (In Russ.). Available at: https://azertag.az/ru/xeber/strategiya_velikogo_ (accessed 10.10.2024).
26. *Strategiya "Kazakhstan-2050": novyy politicheskiy kurs sostoyavshegosya gosudarstva [Strategy "Kazakhstan-2050": a new political course of an established state]*. (In Russ.). Available at: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/K1200002050> (accessed 11.10.2024).
27. Sukhova O.A., Yagov O.V. *Imperskaya identichnost' i formirovanie rossiyskoy natsii: Istoriograficheskie aspekty problem [Yagov Imperial identity and the formation of the Russian nation: Historiographic aspects of the problem]*. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Povolzhskiy region [News of higher educational institutions. Volga region]*, 2015, no. 3, pp. 52-61. (In Russ.).
28. Tuleshov V. *Filosofiya geopolitiki Kazakhstana v XXI veke: Tyurskiy proekt. Chast' 3. Carnegie Endowment for International Peace. Chast' 2 [Philosophy of geopolitics of Kazakhstan in the 21st century: The Turkic project. Part 3. Carnegie Endowment for International Peace. Part 2]*, 2013. (In Russ.). Available at: <https://carnegieendowment.org/2013/09/04/ru-pub-52848> (accessed 25.04.2024).
29. Turlygul T.T., Zholdasbaev S.Zh., Kozhakeeva L.T., Zhusanbaeva G.M. *Istoriya Kazakhstana (Vazhneyshie periody i nauchnye problemy) [History of Kazakhstan (The most important periods and scientific problems)]*. Almaty, Mektep Publ., 2015. 336 p. (In Russ.).
30. Tukhbatullin F., Aytakov S. *Turkmenistan: kak pishut uchebniki istorii [Turkmenistan: how history textbooks are written]*, 2013. (In Russ.). Available at: <http://gundogar.org/?/0110514151000000000000013000000> (accessed 25.09.2024).
31. *Ukaz Prezidenta Respubliki Kazakhstan № 732 13.01.2014 "O Kontseptsii po vkhozheniyu Kazakhstana v chislo 30 samykh razvitykh gosudarstv mira" [Decree of the President of the Republic of Kazakhstan No. 732 of 01/13/2014 "On the Concept of Kazakhstan's entry into the top 30 most developed countries in the world"]*, 2014. (In Russ.). Available at: https://kodeksy-kz.com/norm_akt/source-Prezident/type-Ukaz/732-13.01.2014.htm (accessed 06.10.2024).
32. Khlyshcheva E.V., Tikhonova V.L. "Kul'tura otmeny" kak mekhanizm konstruirovaniya natsional'noy identichnosti stran Kaspiyskogo makroregiona (na primere analiza uchebnoy literatury Kazakhstana i Turkmenistana) ["Cancel culture" as a mechanism for constructing national identity of the Caspian macroregion countries (based on the analysis of educational literature in Kazakhstan and Turkmenistan)]. *Kontsept: filosofiya, religiya, kul'tura [Concept: philosophy, religion, culture]*, 2023, vol. 7, no. 2, pp. 104-123. (In Russ.), DOI 10.24833/2541-8831-2023-2-26-104-123.
33. Chernichkin D.A. *Sovremennye trendy yazykovoy politiki v Respublike Kazakhstan [Modern trends of language policy in the Republic of Kazakhstan]*. *Verkhnevolzhskiy filologicheskii vestnik [Upper Volga Philological Bulletin]*, 2023, no. 1 (32), pp. 226-235. (In Russ.).
34. Lawson S. Regionalism, Sub-regionalism and the Politics of Identity in Oceania. *The Pacific Review*, 2016, vol. 29, no. 3, pp. 387-409. (In Engl.), DOI 10.1080/09512748.2015.1022585.

УДК 75.1

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-55-67

ИСТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КЛАССИЧЕСКИХ И ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ ПОНЯТИЯ «ТВОРЧЕСТВО» В ТРУДАХ РОССИЙСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ УЧЕНЫХ

Серикова Татьяна Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры «Дизайн» института архитектуры и дизайна, Сибирский федеральный университет, доцент кафедры музыкально-художественного образования, Красноярский государственный педагогический университет имени В. П. Астафьева (г. Красноярск, РФ). E-mail: serikova_72@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4852-487X>

В статье проводится сравнительный анализ классических и постнеклассических концепций понятия «творчество» в трудах российских и зарубежных ученых, внесших наиболее значительный вклад в изучение творчества, как вида деятельности человека. Хронологические рамки исследования охватывают период от начала XX века до настоящего времени. Данный процесс рассмотрен как часть картины мира автора и зрителя. Указан содержательный минимум данного понятия и его российская специфика, определены методы, способы и приемы выражения. Рассматриваются концепции творчества, которые возникли относительно недавно, в эпоху постмодернизма. Творчество и его значение для человека раскрыты через обращение к идеям ученых различных специальностей: философов, психологов, культурологов и искусствоведов. Наиболее пристально изучаются научные теории, посвященные именно художественному творчеству. Определяются основные этапы развития исследований по этой проблеме, проводится анализ методов изучения данного процесса. Выявляется новое в объяснении изучаемого феномена. Исследуется взаимовлияние и координация различных областей знания, с помощью которых можно понять принципы творческой работы мастера над произведением, выработку универсального образного языка, отражающего время и индивидуальность автора.

Ключевые слова: концепции понятия «творчество», русская и западноевропейская наука, произведение изобразительного искусства, содержание и форма, индивидуальная картина мира автора и зрителя.

COMPARATIVE ANALYSIS OF CLASSICAL AND POST-NON-CLASSICAL CONCEPTS OF THE CONCEPT OF “CREATIVITY” IN THE WORKS OF RUSSIAN AND FOREIGN SCIENTISTS

Serikova Tatyana Yuryevna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Design, Institute of Architecture and Design, Siberian Federal University, Associate Professor of Department of Music and Art Education, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: serikova_72@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4852-487X>

The presented article provides a comparative analysis of classical and post-non-classical concepts of the concept of “creativity” in the works of Russian and foreign scientists who have made the most significant contribution to the study of creativity as a type of human activity. The chronological scope of the study covers the period from the beginning of the 20th century to the present. This process is considered as part of the worldview of the author and the viewer. The content minimum of this concept and its Russian specificity are indicated, methods, methods and techniques of expression are defined. The concepts of creativity that

arose relatively recently, in the era of postmodernism, are considered. Creativity and its significance for humans are revealed through reference to the ideas of scientists of various specialties: philosophers, psychologists, cultural scientists and art historians. Scientific theories devoted specifically to artistic creativity are studied most closely. The main stages in the development of research on this problem are determined, and methods for studying this process are analyzed. New things are revealed in the explanation of the phenomenon being studied. The mutual influence and coordination of various fields of knowledge is explored, with the help of which one can understand the principles of the master's creative work on a work, the development of a universal figurative language that reflects the time and individuality of the author.

Keywords: concepts of the term "creativity," Russian and Western European science, a work of fine art, content and form, the individual picture of the world of the author and viewer.

Вступление

Актуальность представленной работы определяется тем, что материальные и нематериальные художественные ценности, находящие как вербальные, так и невербальные способы выражения, недостаточно изучены в современном гуманитарном знании. При этом именно они считаются «ядром культуры» [9, с. 129].

Теоретическая основа творчества в контексте изобразительного искусства разрабатывалась еще со времен Античности. Средневековая наука решала указанную проблему как созидательную активность человека по воспроизведению явленного изначально людям первообраза, имеющего божественную природу. В период Возрождения гуманисты открыли новые пути для развития иных представлений об этом процессе. Это явление стало трактоваться как основная сила по созиданию прекрасного. Принципиально другую, оригинальную концепцию данной деятельности разработали ученые-теоретики во время барокко. Позднее, в исследовательских трудах классицистов, ход создания художниками произведения предстает как ремесло, которое контролирует и направляет разум. Затем, в эпоху романтизма и классицизма, это тема становится центральной для искусствознания, а также для немецкой философии жизни и русских мыслителей Серебряного века. На рубеже XX века начался перенос концепций, присущих искусству, в науку. Данный процесс продолжался до 1990-х годов прошлого столетия, до эпохи постмодернизма.

В период становления постмодернизма (последняя треть XX века) в его орбиту попадает, в том числе, и изобразительное искусство, а между массовой и высокой культурами размываются границы. Практика создания постмодернистских

произведений на рубеже XX и XXI веков расширяется географически, захватывая все новые страны. Теоретики и практики постмодернизма обращаются к темам смерти, происходят изменения в понимании творчества от созидания к деструкции. Творчество, которое наделяется качеством многослойности, приобретает пессимистические черты, к нему формируется критическое отношение, а его возможности подвергаются сомнению. В постмодернистском искусствознании анализ произведения осуществляется с позиции различных наук: культурологии, искусствознания, социологии и философии. Искусствоведение раскрывает постмодернистский дискурс комплексно с использованием методик всех вышеуказанных наук.

Концепции творчества в трудах зарубежных исследователей

Первоначально ход творческого процесса рассматривался с опорой на воспоминания современников о жизни и творчестве художника, его автобиографию, эпистолярное наследие и труды мастера, посвященные анализу собственных произведений искусства. Уолтер Кеннон, Анри Пуанкаре, Герман Гельмгольц и другие ученые в работе автора над созданием картины или скульптуры выделяют несколько фаз. Начальной стадией они считают зарождение замысла, а замыкающей – время возникновения в сознании живописца концепции его творения. Грэм Уоллес, английский психолог, выделил в данной деятельности четыре части [32]. Можно назвать их так: подготовительный, период вызревания идеи, момент озарения и проверка полученных результатов. Первый и второй этап можно определить как ключевые. При этом они не подвластны логическому осмыслению и контролю со стороны разума. Это обстоя-

тельство стало поводом для появления научных теорий, отводящих главную роль иррациональному и подсознательному мышлению создателя арт-объекта. Все же экспериментаторам на основании ряда опытов удалось аргументированно доказать, что чувства и интеллект, бессознательное и осознаваемое тесно взаимосвязаны, зависят друг от друга и взаимодополняются.

При этом следует сказать, что в результате более детального и пристального изучения продуктивного мышления было доказано, что озарение, или инсайт, догадка, непредсказуемое, инновационное решение возникают в ходе эксперимента, если были подготовлены соответствующие условия для создания произведения искусства. Комплексное сочетание свойств психики, которые характерны для человека-творца, стало изучаться более интенсивно и успешно, когда появились системы тестов. Ученые разработали принципы их анализа, а также методы дешифровки. Эта методика восходит к Фрэнсису Гальтону, английскому психологу, основоположнику евгеники, который создал теорию о способности к творчеству как качестве, которое передается по наследству. И это учение подверглось критике, так же как и родство сумасшествия и гениальности.

В середине XX столетия резко увеличилось количество публикаций, посвященных особенностям творчества. На это явление оказала воздействие научно-техническая революция. Прежние методики исследования психологии человека, в основе которых лежали традиционные тесты, утратили свою актуальность. На фундаменте предыдущих научных достижений начали разрабатываться новые системы диагностики для определения творческого потенциала индивидуума. Следует заметить, что особую роль стали придавать главным образом внутренней мотивации, воображению, умению художника находить неординарные разнообразные решения для одной проблемы, а также гибкости его ума. На фоне открытий, сделанных кибернетикой, возможности передачи компьютерам умственных операций, которые можно алгоритмизировать, усилилось внимание к способностям и действиям живописца или скульптора, которые не поддаются схематизации. Ставились эксперименты по техническому моделированию указанного процесса. Психологи пытаются выяснить изменения в характере ра-

боты автора над картиной, которые обусловлены формализацией знания. Сегодня искусствоведы и культурологи при изучении исследуемого феномена стремятся сочетать данные различных наук. Европейская философия XX века связывает вопросы творчества и с личностью создателя, от которой зависит формальная и образная составляющая произведения.

Ассоциативная теория творческой деятельности представлена трудами Джона Стюарта Милля, Александра Бена, Герберта Спенсера, Теодора Рибо, Вильгельма Вундта, Германа Эббингауза, Теодора Цигена, Уильяма Джемса, Эдварда Ли Торндайка. В этой системе повторение, привычка и прошлый опыт считаются основополагающими элементами мышления, ограниченного процессом поиска решений стоящих задач. Следующие идеи возникают из ассоциаций прежних, среди которых главная роль принадлежит группировке по сходству. Увеличение их количества делает ход работы над произведением значительно продуктивнее.

Большое внимание уделяли проблемам творчества Зигмунд Фрейд и его ученики, которые полагали, что сфера бессознательного отвечает за формирование высших человеческих ценностей. Желание славы, любви и силы, по мнению Фрейда, является определяющим основанием данной деятельности. Художник, ради интересов сообщества, в которое он включен, отказывается от реализации данных ему от рождения потребностей. Сублимация гендерного чувства сказывается в различных видах изобразительного искусства. Карл Густав Юнг считал ремесло живописца интуитивным оживлением архетипа «автономного комплекса», неподвластного воле индивидуума, который подчиняется общечеловеческому стремлению к созданию нового, не существовавшего прежде, вопреки личному благу. Помимо Фрейда, Юнга и их последователей также вопросами творческой деятельности занимались Жак Лакан, Жан Пиаже и Феликс Гваттари.

Вюрцбургская школа, представленная Отто Зельцем, Александром Майером, Освальдом Кюльпе, Иоганном Ортом, Нарциссом Ахом, Карлом Бюллером и Фредериком Уислоу Тейлором, занималась глубоким исследованием мыслительных операций человека по пути достижения желаемых итогов творческой деятельности. Эти

ученые стремились решить вопросы, связанные с творческим мышлением, механизм которого исследовал наиболее пристально Нарцисс Ах, выделяющий в этом деле две составляющие. Это детерминирующие тенденции и постановка цели. Немецкий психолог в своих трудах указывал на то, что в обстоятельствах поиска запускается ход творчества, во время которого появляется ответ на исходный запрос. Теория этого процесса выстроена Отто Зельцем, который старался доказать, что способы разрешения проблемной ситуации – это разнообразные виды интеллектуальной практики. Зельц ввел понятие антиципации, или предвосхищения, для характеристики принципов созидательной работы мастера. Он полагал, что создатель произведения искусства понятным ему компонентам решаемой дилеммы придает свойства искомого результата. Решение, которое принимает художник, обусловлено спецификой и новизной проблемы, от того встречался он с ней ранее или столкнулся впервые. «Дополнение комплекса», абстракцию и репродукцию сходства Отто Зельц считал главными действиями при создании автором своего творения. Исследователь утверждал, что поставленная задача представляет собой некий набор условий, дополняющийся нахождением неизвестного.

Также следует отметить теорию, разработанную Вольфгангом Келлером, Куртом Коффкой, Максом Вертгеймером, Карлом Дункером в рамках гештальтпсихологии, которая предполагает, что творческая природа присуща мышлению. Ученые высказали предположение, что в результате процесса творчества возникает новый образ, фрейм или «гештальт». Макс Вертгеймер доказывал в своих трудах, что основным моментом решения поставленной задачи является взаимосвязь и взаимодействие ее частей, а прежняя ее структура преобразуется в иную. Карл Дункер посвятил свое исследование этапам деятельности художника, а также методам достижения разрешения проблемы, которое, как он считал, заключается в трансформации заданных условий.

Творчество в связи с объяснением человеческого поведения исследовали приверженцы бихевиоризма и необихевиоризма. Это такие ученые, как Джон Бродес Уотсон, Уолтер Сэмюэл Хантер, Кларк Леонард Халл, Беррус Фредерик Скиннер, Кеннет Уотинбек Спенс, Артур Кестлер. Следует

сказать, что эти исследования нельзя принять как абсолютно верные. Потому что результаты экспериментов над животными без всяких поправок и уточнений переносились на творческую деятельность людей. Кроме того, представители этого научного направления полагали, что мышление нужно человеку лишь для приспособления к перманентно меняющимся условиям его существования. Они считали, что успешно решать творческие задачи позволяет метод проб и ошибок, а поиск решения предполагает постепенную активацию приобретенных навыков и умений, связанных с ситуацией. Эти положения Джой Пол Гилфорд применил при работе над изучением интеллекта. В своем труде «Акт творчества» Артур Кестлер указывает на возможные причины происхождения искусства. Он изучает указанное явление с точки зрения бисоциации, также, основываясь на ассоциативной теории, он рассматривает произведение, созданное живописцем или скульптором, как ассоциативно, так и бисоциативно.

Мейерсон Иньяс также утверждал, что создание нового, не бывшего прежде, делается для автора средством самопознания и одновременно формирования своей личности. Он убедительно доказывает, что «для того, чтобы понять, что есть человек, надо видеть, что он сделал» [31, с. 183]. Другой ученый, Карл Ясперс, в научной статье «Об истине» (1947) пишет о том, что «человек становится тем, кто он есть, благодаря делу, которое он считает своим» [30, с. 162]. Именно так немецкий ученый-экзистенциалист высказался по этому вопросу. Отметим также, что Карл Роджерс сомневался в том, что «человек-творец не горит желанием продемонстрировать свое творением публике». Он считает, что в ходе восприятия произведения зрителем возникает система «я-в-отношении-с-окружающим-миром» [20, с. 107].

Вопросы природы творчества, оставаясь в ряду наиболее актуальных проблем, в настоящее время радикально пересматриваются с позиции постмодернистского направления искусствоведения в контексте разрушения классической парадигмы, интеграции искусства и новых технологий. Существует в настоящее время принципиальный разрыв между классическими и постнеклассическими подходами, связанный с развитием новых форм творчества.

**Концепции творчества
в трудах российских исследователей**

К проблеме творчества неоднократно обращались русские философы. Например, категория «всеединства» является стержнем философских исследования В. С. Соловьева, на философию которого оказали большое влияние идеи русского религиозного мыслителя Николая Федорова, отводившего место творчеству рядом с искусством и религией в общем деле объединения человечества.

Первопроходцами в изучении процесса творчества были Д. Н. Овсяннико-Куликовский, П. К. Энгельмейер и А. А. Потебня, которого интересовали отношения между языком, мышлением и реальностью. Большинство положений книги «Теория творчества» (1910) П. К. Энгельмейера не утратили своей актуальности и научной значимости до настоящего времени. П. А. Флоренский, уделявший внимание проблеме творчества, считал, что истину нельзя познать при помощи чувств и рассудочного мышления, сложения частного в общее, а правда открывается в ходе работы «рациональной интуиции», которая участвует непосредственно в творческом процессе.

Коммуникативной составляющей творчества посвящены работы С. Л. Франка, который вслед за С. Н. Трубецким и В. С. Соловьевым утверждал, что сознание и личность разных людей не изолированы друг от друга. Познание возможно лишь при контакте и единстве между людьми, которые познают не только себя, а также глубину бытия. В полной мере это утверждение можно отнести и к процессу творчества, который в тот исторический период отчасти мистифицировался. Например, в 1917 году вышла книга Франка «Душа человека», в которой он пишет о неделимости духовной жизни: это «я», «мы» и некая сущность, которая есть непостижимое.

Эмоциональная сфера автора произведения искусства, на наш взгляд, может рассматриваться в контексте философии Л. И. Шестова, которую принято относить к экзистенциализму. Процесс творчества в его работах рассматривался как наивысшая точка активизации как рационального, так и чувственного мышления. Отчасти с этим согласуется понимание данного процесса Г. Г. Шпетом, для которого эстетика и искусство являются синонимами, а задача последнего заключается

в придании окружающему миру красоты. Для Шпета природа, сохраняющая в себе в отличие от культуры «естественное безобразие», не может стать смыслом деятельности творца. Шпет считал, что поэзия, преобразуя язык, приобретает экстраординарное значение, поэтому она образует культуру, которая является предметом искусства. В этом заключается его концепция понятия «творчество». М. М. Бахтиным также было предложено решение данной проблемы, заключающееся в его работах, посвященных хронотопу, которому присуща неизменная, заключенная в содержание взаимосвязь и взаимозависимость времени и пространства, переданных через форму художественного произведения. Время в этом случае материализуется, а пространство подчиняется его течению, перипетиям сюжета, ходу истории. Время становится зримым, а пространство воспринимается через время. Такие пересечения линий судеб и наложение примет определяет бытие хронотопа.

В основе философии Н. А. Бердяева лежит понятие свободы, которая противопоставляется «необходимости», а обретший ее человек через творчество преодолевает «власть отчуждения». Для Бердяева творчество олицетворяет духовную свободу. Литературное наследие Н. К. Рериха и его научные труды, посвященные теме постижения искусства и культурного строительства, также содержат авторские концепции понятия «творчество», отчасти сходные с взглядами Н. А. Бердяева, который считал, что творчество иррационально, непознаваемо и практически не приспособляемо к жизни, выходит за границы повседневности и является смыслом человеческого существования. Г. С. Батищев согласен с Н. А. Бердяевым в том, что творчеству требуется свобода от общественных обязательств и установок, а цель данного процесса заключается в преобразовании и познании себя и мира, самоопределении и самовыражении автора и зрителя. В трудах Батищева творческая работа понимается как неотъемлемая характеристика бытия человека, противостоящая деструктивным силам. Это согласуется с теорией творчества Н. А. Бердяева.

Несколько иначе понимал изучаемую проблему Б. Г. Ананьев, который разработал научную теорию, собравшую достижения различных наук о личности и индивидуальности человека. Уче-

ный считал, что в основе индивидуальности человека лежит взаимосвязь и взаимозависимость личности как субъекта деятельности и его природных способностей. Б. Г. Ананьев понимал стремление к творчеству как «основную жизненную направленность» [1, с. 202].

Л. С. Выготский считал, что отношения формы и содержания в произведении искусства представляют собой борьбу, а художественной ценностью обладает произведение, в котором побеждает форма и возникает эстетическая реакция. А. Н. Леонтьев (1903–1979), который был одним из учеников и редакторов работ Л. С. Выготского, определял творчество как «метод реальной жизни» [8]. Он видел создание принципиально нового объекта как «смыслообразующий мотив» [8, с. 134] человеческого бытия.

В. С. Ротенберг разработал концепцию психического как процесса. К. А. Абульханова-Славская и А. В. Брушлинский, ученики Ротенберга, использовали эту теорию в своих исследованиях, посвященных проблеме творчества как процесса. Это согласуется с теорией И. И. Лапшина, который полагал, что доступны для познания лишь объекты, которым свойственно чувственное наполнение, соответствие времени и пространству.

Отметим также, что господствующая в советский период концепция диалектического материализма утверждала, что творчество характерно для любой сферы активности человека, например науки, техники или искусства. Тем не менее в эти годы активно разрабатывались и другие теории, например, теологические. В частности, Н. О. Лосский высказал мнение, что «мир является творением Мирового Духа или Бога, так как, будучи совокупностью индивидуальных субъектов, самостоятельных единиц, он должен быть объединяем неким высшим началом» [12, с. 310]. До начала 1930-х годов прошлого века ученый не занимался отдельно проблемами искусства и культуры, поэтому размышления Лосского относительно данной проблемы не составляют какого-то отдельного труда, а фрагментарно встречаются в других работах, к примеру, в сочинении «Мир как органическое целое» [10, с. 97]. Позднее Лосский создал специальные исследования, посвященные эстетике. Это работа «Мир как осуществление красоты. Основы эстетики», которая была написана на рубеже 30–40-х годов прошлого века

[11, с. 138]. Этот научный труд изначально задумывался Лосским как учебное пособие, входящее в блок программ православного образования. В этой книге Лосский пишет о красоте Богочеловека, достигшей абсолюта и ставшей идеальной. Она противопоставляется красоте природы, человека и искусства, которую Лосский считал ущербленной.

В этом же русле работал и Б. П. Вышеславец, который разработал концепцию синергии Бога и людей. Здесь можно сказать и о доктрине В. В. Зеньковского (1881–1962), указывающей на то, что познание мира и человека должно происходить в свободном творческом труде, основанном на принципах христианства. Нельзя не сказать о теологических концепциях творчества и «законе развития исторической индивидуализации», которые разработал Л. П. Карсавин. Трудившийся также в русле теологии А. Ф. Лосев выстроил типологии различных форм искусства. Античная и христианская культура была использована ученым как материал для доказательства универсальности разработанной им системы. В качестве примера можно привести его работу «Проблема символа и реалистическое искусство» [9, с. 133]. С. Л. Рубинштейн стремление человека к определенному виду творческой активности называл «динамической тенденцией» [23, с. 22]. Он сформулировал и научно обосновал в своих исследованиях закон неразделимости сознания и деятельности. Другой исследователь творческой деятельности, Д. Н. Узнадзе, называл склонность человека к данной деятельности «динамической организацией сущностных сил человека» [25, с. 120].

Период 1960–1985 годов стал временем, когда изучение творческой деятельности в нашей стране велось постоянно с положительной динамикой. Круг вопросов и задач обозначался с точки зрения направленности процесса творчества. Определялись уровни, этапы, мотивы, условия, виды, ситуации и характерные черты личности всех, имеющих отношение к осуществлению данного вида деятельности. Личность творца в этот период находится в центре научного поиска. Изучаются ее типы и особенности структуры. В этих исследованиях творчество предстает новацией, частью природных явлений, частью общемировых процессов.

В контексте разработки процесса познания окружающего мира через создание произведения изобразительного искусства интерес представляли также исследования А. Р. Лурии, а труды Я. А. Пономарева помогли понять, что творческая деятельность всегда ведет к созреванию личности человека и является механизмом развития его личности. «Творчество – необходимое условие развития материи, образования ее новых форм, вместе с возникновением которых меняются и сами формы креативности, а творчество человека лишь одна из таких форм» [19, с. 202].

М. К. Петров, занимавшийся вопросами преемственности знаний, накопленных человечеством в области искусства, в своих трудах указывал, что иерархическая лестница, содержащая такие категории, как «задатки или данные к определенному виду деятельности», «дар или способности», «призвание или талант» и «гениальность», может существовать лишь в определенном социуме и лишена всякого смысла в другом. Тема способностей человека была интересна и В. Э. Чудновскому, работы которого, посвященные вопросам способностей и одаренности, психологическим аспектам смысла жизни, не теряют актуальности и до настоящего времени. Э. В. Ильенков также уделял внимание способностям человека, который, по его мнению, считается имеющим способности к какой-либо деятельности настолько, насколько удачно он приобщен к какой-либо определенной культуре. Это принципиально для культурологического исследования творчества, которому много внимания уделял В. С. Библер, создавший учение о диалоге культур, отраженное в ряде работ, посвященных логике культурного развития и теории научного познания.

В. Н. Мясищев определяет процесс творчества «доминантой жизненного пути человека» [13, с. 48]. Л. И. Божович обращала внимание на то, что в данном процессе присутствуют «ведущие, господствующие мотивы» [3, с. 58] для существования человека. С Божович согласен В. Э. Чудновский, который писал об «устойчиво главенствующей системе мотивов» [27, с. 367] процесса творчества. На наш взгляд, теория всеобщности творчества как процесса, согласуется с разработками Р. О. Якобсона, который считал, что все языки мира можно рассматривать как варианты одного, единого человеческого языка.

Утверждение И. Канта, что работа человека-творца отличается от «творчества» природы, стало основой для исследований Г. С. Батищева, который видит одной из причин данного явления «проблематизацию художником собственного мира» [2, с. 436]. По словам ученого, этот процесс предполагает диалог. Интерес к личности автора проявлял и В. В. Бибихин, который, изучая процесс создания картины или скульптуры, рассматривает самореализацию автора, а также личностный рост зрителя во время восприятия произведения искусства.

Исследования О. А. Кривцуна посвящены социокультурным и психологическим факторам художественного творчества, а также его психологии и восприятию артефакта. В исследовательских подходах Кривцуна доминирует междисциплинарный подход к анализу хода творчества и произведений искусства. Ученый работал на стыке таких наук, как философия, антропология, искусствоведение, культурология и психология. Следует отметить, что он разработал методологию изучения процессов психологии творчества и психологии художественного восприятия.

Также тема творчества нашла свое отражение и в некоторых работах В. А. Лекторского, создавшего научную школу исследования познания и знания в междисциплинарном и культурно-историческом контексте. Природа мышления вообще и творческого мышления в частности изучались и М. К. Мамардашвили (1930–1990).

В. А. Петровский выдвинул и обосновывал гипотезу, согласно которой творчество является «формой единого цикла самоценной активности человека – порождения и воспроизведения себя как субъекта» [18, с. 102]. Работу мастера по созданию произведения искусства и последующее восприятие его зрителем ученый предлагал рассматривать как личностное развитие. Концепция «Я – творец», разработанная Петровским, включает в себя нескольких стадий. Он считал, что творческий акт имеет для автора произведения смысл, если он не навязан ему извне. Совершенно справедливо В. А. Петровский указывал на то, что первопричиной творчества является потребность в самореализации и желание высказать свое понимание мира и самого себя. Ученый видел в творчестве как путь саморазвития, так и самоотрицания. Согласно его теории, потребность в соз-

дании нового, не существовавшего ранее, трансформируется в действие при условии отсутствия табу, обязательств и страхов. В. А. Петровский в соавторстве с В. Г. Грязевой разработал концепцию творческой одаренности и экологии творчества, а также создал исследования, посвященные психологии личности. В. А. Петровский полагал, что склонность личности к нахождению противоречий со временем сменяется позывом к воспроизведению иного, не бывшего прежде. Также он утверждал, что в основе данного явления лежит самопознание мастера и реципиента. Ученый аргументированно доказал, что «человек испытывает саму способность принять решение в ситуации испытываемых ограничений свободы выбора. В ситуации, когда свобода определять предпочтения ограничена со стороны его собственных побуждений к действию» [17, с. 144].

С. П. Батракова считает главной проблемой для современного живописца не сам окружающий его мир, а «как писать о нем». Сложившаяся сегодня ситуация в изобразительном искусстве, по ее мнению, отражает кардинальные изменения в художественной культуре. С. П. Батракова полагает, что творчество приобрело новое содержание, сущность и принципиально другие качественные характеристики. Исследовательский интерес С. П. Батраковой развивался в контексте современного культурологического дискурса, предполагающего изучение явлений культуры в русле других процессов и событий, обнаруживающих его характерные черты.

И. Т. Касавин утверждает, что процесс творчества необходимо описывать в системе «исторической “географии библиотеки”», а также в определениях, понятиях и терминах «геометрии письменного стола». Это даст возможность ученым раскрыть социальную и культурную сущность автора произведения искусства. Кроме того, это позволит рассматривать этапы работы художника над картиной с позиций отношений, которые сложились у художника с мастерами прошлого и его последователями. Б. Б. Коссовым разрабатывалась также концепция понятия «творчество», нашедшая свое отражение в его книге «Психология личности: проблемы теории, диагностики и развития» [5].

Научные публикации П. Ф. Кравчук посвящены творчеству и человеку, его творческому потенциалу, образу автора и зрителя в условиях

глобализации, а также преемственности поколений в процессе преобразования общественных отношений. Данные понятия рассматриваются в системе трансформации общества. Часть ее трудов посвящена проблеме «творческой устремленности». В своих исследованиях она указывает, если творчество стало для человека непреходящей ценностью и внутренней необходимостью, то можно утверждать, что он обладает интенцией к указанному виду деятельности. П. Ф. Кравчук считает, что развитие художника предстает как путь от спонтанной активности (ребенок), через экспериментирование (подросток) до творческой устремленности (зрелый мастер). Именно на этом этапе появляются «направленность и установка личности на творчество» [6, с. 93].

Также в контексте формирования творческого кредо разрабатывалась монография В. А. Кругликова «Образ человека культуры» и диссертационное исследование «Эстетика эссеизма» [7, с. 21]. Отметим также А. А. Мелик-Пашаева, как ученого, внесшего значительный вклад в формирование современного понятия «творчество». Работы этого автора посвящены вопросу творческой самореализации человека.

Начиная с середины 70-х годов В. М. Розин разрабатывает свое направление методологии креативной деятельности, в основе которого принципы культурологии, гуманитарного подхода и семиотики. Также ученый получил широкую известность в научных кругах своими исследованиями в культурологии. Исследователь считает, что «потребность в позитивной самоподаче заключается в том, что человек, что бы он ни делал, одновременно подает свое Я – себе или окружающим» [21, с. 143].

Т. Н. Суминова интересуется изобразительным искусством как базой данных или хранилищем некой информации. В своем труде «Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретико-методологические основания)» она исключает психологические предпосылки при анализе такого понятия, как «автор произведения». Данное обстоятельство понимается ею как предпосылка культурологического анализа стадий работы над произведением живописи или скульптуры. В этом труде Т. Н. Суминова предлагает видеть в творческой деятельности космическую природу.

Н. М. Чернавская и Д. С. Чернавский работали над проблемами, которые касаются динамического хаоса. Ученые в своем исследовании «Проблема творчества с точки зрения синергетики» [26] приводят доказательства того, что необходимо заниматься изучением процесса творчества, привлекая методы информатики и математики, физики и химии, а также некоторых разделов биологии и других наук, изучающих природу. Это вполне возможно. Они полагают, что первостепенное значение в постижении феномена творчества принадлежит группировке различных наук, динамической теории информации и теории распознавания.

По мнению Е. Л. Яковлевой, «творчество как объект научного исследования обладает своеобразной спецификой, и строго научное описание не подходит для его отображения» [29, с. 144]. Это коррелирует с пониманием особенностей процесса работы автора над произведением Карла Густава Юнга, утверждавшего, что «творчество представляет собой загадку, разгадывать которую будут на разных путях пытаться всегда, и всегда безуспешно» [28, с. 25]. В своей работе «Феномен стиля ученого как характеристика творчества» Л. Э. Панкратова также указывает на то, что «творчество является для философии вечной темой» [15, с. 281], соглашаясь с утверждением Густава Юнга. Она приводит аргументы в пользу того, что «споры о происхождении и природе творчества никогда не прекратятся» [16, с. 399]. При этом Панкратова оптимистически заявляет, что «на каждом этапе развития философской мысли появляются новые варианты ответа на этот “проклятый” вопрос» [15, с. 279].

При этом совершенно необходимо принять во внимание также, что, по мнению Е. Г. Соколова, «выявление маркеров новизны совершается с помощью детекторов, которые являются специфическими нейронами мозга человека» [24, с. 175]. С этим утверждением согласуются разработки концепции творческой деятельности Д. В. Колесова [4], который делает попытки соотносить способность к созданию нового, не существовавшего до сих пор, и психофизиологическую чувствительность к новому, не бывшему прежде. Данная теория отчасти согласуется с личностным развитием, которое было предметом исследования С. П. Батищева. Отметим, что В. А. Петров-

ский рассматривает возможность решения художником в процессе творчества своих собственных проблем. Он утверждает, что это можно назвать эквивалентом самого существования личности. А. А. Мелик-Пашаев также полагает, что в ходе рождения произведения искусства происходит «встреча с собой».

Монография П. С. Гуревича «Философское толкование человека» (2012) затрагивает вопросы понимания личности человека как создателя или творца нового, не существовавшего прежде. Гуревич анализирует источники от мифологических текстов до трактатов постмодерна. Наиболее пристальное внимание в этом научном труде уделяется образу художника, который сложился в отечественной философии. При этом отметим, что ученый использует достижения постмодернистской философской мысли.

Требуется обязательно сказать, что процесс творчества изучался в том числе и искусствоведами, а также самими художниками наравне с философами и психологами. Многие знаменитые живописцы, скульпторы и архитекторы со времен Возрождения создали научные труды, посвященные данному виду деятельности. В качестве примера можно привести труды Леона Баттисты Альберти, Леонардо да Винчи, Альбрехта Дюрера, Уильяма Блейка и Уильяма Хогарта, Никола Пуссена, Иоганна Гете, Иоганна Христиана Фридриха Гельдерлина. Среди наших соотечественников можно отметить Иосифа Бродского, Бориса Пастернака и Василия Кандинского, а также Казимира Малевича, которые рассматривали феномен творчества с разных сторон и во всей его фундаментальной сложности.

Выводы

Подводя итог, можно сказать, что в западно-европейской науке работа автора над картиной или скульптурой понимается как создание произведения по заранее заданным пластическим и образно-содержательным схемам. При этом западноевропейские ученые акцентируются, главным образом, на рациональном начале в изобразительном искусстве, разделяя исследовательские и художественные способности автора произведения. Отечественные ученые, обращавшиеся к проблеме художественного творчества, рассматривают его в контексте пользы или вреда для духовного

мира автора или зрителя. Русская художественная культура понимает искусство как одну из форм самопознания и рефлексии над событиями как объективной, так и субъективной реальности. Кроме того, в западноевропейской науке творчество каждого художника рассматривается отдельно, как правило, не в контексте творчества других живописцев и их произведений, а в России мастер и его творения понимаются всегда как часть естественного изобразительного искусства.

Считаем, что можно выделить несколько ключевых моментов в трансформации понятия «творчество» в историческом контексте. Если в античную эпоху, когда существовало понимание работы художника как раскрытия его потенциала через стремление к благу, творчество воспринималось одномоментно и как божественная сущность (акт творения космоса), так и как человеческое ремесло, то во времена Средневековья данный процесс приобретает религиозную окраску. Христианские философы трактуют его как «творчество истории», акцентируя внимание на осуществлении замыслов Бога на Земле, что подчеркивало божественную природу творчества. В эпоху Возрождения концепция творчества начинает меняться, теряя былую строгость божественной интерпретации. Человек становится соавтором своей судьбы, а не только инструментом божественного замысла. Гуманизм вводит идею о том, что человек обладает самобытностью и творческой свободой. В философии Нового времени акцент смещается к идее создания нового, при этом внимание уделяется умственным способностям человека как источнику творчества. Творчество рассматривается более как процесс инноваций, чем как простое созидание. В настоящее время, в условиях новой коммуникативной парадигмы акцент ставится на инновациях в творчестве. Современные исследователи данного процесса подчеркивают его динамичное развитие и адаптацию к меняющемуся обществу. Творчество стало пониматься не только как акт созидания картины или скульптуры, но и как важный инструмент для решения актуальных социальных и технологических задач. Данное понятие в различные исторические эпохи изучалось через всевозможные призмы в зависимости от исторического контекста: от божественного и ремесленного в Античности до человеческой инициативы и инноваций в современном обще-

стве. Менялось понимание человеческой природы – трансформировалось и значение роли человека в обществе на протяжении веков.

Также необходимо отметить, что в истории изучения творчества можно обнаружить разное понимание сущности этого процесса. Часть ученых сконцентрирована на личности творца, а других интересует только результат его деятельности. Много внимания уделяется также культурно-типологическим качествам данного процесса. Необходимо сказать о том, что в настоящее время нарастает количество аналитических статей, отражающих вопросы, связанные с творчеством, но нет стройной концепции данной деятельности, отвечающей запросам современности. Также следует отметить, что нет достаточного количества публикаций, посвященных факторам, определяющим труд живописца или скульптора. Необходимо сказать, что требуется уделить внимание взаимосвязи личности автора и хода создания произведения. Среди ученых нет единодушия по поводу творческого потенциала и условий самореализации художника. Причем отсутствует согласованность среди исследователей в определениях творчества.

Часть исследователей считает, что творчество не может быть познано рационально. Другие ученые придерживаются мнения, что данная деятельность является одним из способов познания. Творчество поглощают в себе как непознаваемые компоненты, так составляющие, которые можно и нужно исследовать. Ученые выделяют несколько этапов творческой деятельности, среди которых тяготение к созданию нового является коренным, а оригинальность считается главным ее критерием. Кроме того, многие исследователи в своих работах утверждают, что человеку присуща физиологическая потребность в новизне. Вопрос о субъективных основаниях и об общественном статусе данного феномена остается открытым.

В работах ученых XXI века художественное творчество рассматривается как концентрированное выражение установки современной культуры на активность субъекта. Вопросы природы творчества в настоящее время радикально пересматриваются с позиции постмодернистского направления искусствоведения, в контексте разрушения классической парадигмы, интеграции искусства и новых технологий.

Литература

1. Ананьев Б. Г. Избранные труды по психологии. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. – 546 с.
2. Батищев Г. С. Введение в диалектику творчества. – СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1997. – 463 с.
3. Божович Л. И. Избранные психологические труды: Проблема формирования личности. – М.: Международная педагогическая академия, 1995. – 209 с.
4. Колесов Д. В. О психологии творчества // Психологический журнал. – 1995. – № 6. – С. 92–95.
5. Коссов Б. Б. Психология личности: проблемы теории, диагностики и развития. – М.: Академический проект, 2003. – 240 с.
6. Кравчук П. Ф. Творчество: условие и способ развития личности специалиста в системе высшего образования. – Курск: КурскГТУ, 2009. – 173 с.
7. Кругликов В. А. Эстетика эссеизма. Опыт исследования словесной выразительности культуры: автореферат дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04 / Российская академия наук, Ин-т философии. – Москва, 1993. – 49 с.
8. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М.: Политиздат, 1975. – 431 с.
9. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
10. Лосский Н. О. Мир как органическое целое. – М.: Книга по Требованию, 2021. – 176 с.
11. Лосский Н. О. Мир как осуществление красоты. – М.: Прогресс-Традиция, 2017. – 416 с.
12. Лосский Н. О. Ценность и бытие: Бог и Царство Божие как основа ценностей. – М.: Фирма “Издательство ас”, 2000. – 861 с.
13. Мясищев В. Н. Психология отношений. – Воронеж: МОДЭК, 2003. – 158 с.
14. Панкратова Л. Э. Феномен стиля ученого как характеристика творчества // Творчество и личность: тезисы докладов международного симпозиума (Курск, 16–18 мая 1995 года). – Курск: КГПУ, 1995. – С. 155–161.
15. Панкратова Л. Э., Резник К. С. Дистанционные технологии в инклюзивном образовании студентов с ОВЗ // Инновации в профессиональном и профессионально-педагогическом образовании: тр. XXV Междунар. науч.-практ. конф. – Екатеринбург: Издательство РГППУ, 2020. – С. 279–283.
16. Панкратова Л. Э. Технологии формирования инклюзивного мышления у студентов в профессиональном образовании // Акмеология профессионального образования: тр. XIV Всерос. науч.-практ. конф. (Екатеринбург, 14–15 марта 1995 года). – Екатеринбург: Издательство РГППУ, 2018. – С. 399–404.
17. Петровский В. А. «Я» в персонологической перспективе. – М.: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2013. – 502 с.
18. Петровский В. А. Психология неадаптивной активности. – М.: Горбунов, 1992. – 224 с.
19. Пономарев Я. А. Психология творения. – Воронеж: МОДЭК, 1999. – 475 с.
20. Роджерс К. Становление личности. Взгляд на психотерапию. – М.: ИОИ, 2017. – 414 с.
21. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. – М.: Эдиториал УРСС, 1996. – 224 с.
22. Ротенберг В. С. Ход мысли. Про то, как рождаются идеи. – М.: Ridero, 2018. – 178 с.
23. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. Человек и мир. – СПб.: Питер, 2003. – 72 с.
24. Соколов Е. Г. Аналитика масскульты. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 276 с.
25. Узнадзе Д. Н. Экспериментальные основы психологии установки. – Тбилиси: Издательство Академии наук Грузинской ССР, 1961. – 210 с.
26. Чернавский Д. С., Чернавская Н. М. Проблема творчества с точки зрения синергетики [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.n-t.ru/tp/ns/pt.htm..pdf> (дата обращения: 03.01.2023).
27. Чудновский В. Э. Становление личности и проблемы смысла жизни: избранные труды. – Воронеж: МОДЭК, 2006. – 766 с.
28. Юнг К. Г. Синхрония: акаузальный объединяющий принцип. – М.: АСТ, 2009. – 347 с.
29. Яковлева Е. Л. Психология развития творческого потенциала личности. – М.: Флинта, 1997. – 222 с.
30. Ясперс К. Всемирная история философии. – СПб.: Наука, 2000. – 272 с.
31. Meyerson I. Les fonctions psychologiques et les oeuvres. – Paris: Albin Michel, 1995. – 293 s.
32. Wallas G. The Art of Thought. – London: Solis Press, 2018. – 204 s.

References

1. Ananyev B.G. *Izbrannyye trudy po psikhologii [Selected works on psychology]*. St. Petersburg, Izd-vo Sankt-Peterburgskogo un-ta Publ., 2007. 546 p. (In Russ.).
2. Batishev G.S. *Vvedenie v dialektiku tvorchestva [Introduction to the dialectic of creativity]*. St. Petersburg, Russkiy khristianskiy gumanitarnyy institut Publ., 1997. 463 p. (In Russ.).

3. Bozhovich L.I. *Izbrannye psikhologicheskie trudy: Problema formirovaniya lichnosti* [Selected psychological works: The problem of personality formation]. Moscow, Mezhdunarodnaya pedagogicheskaya akademiya Publ., 1995. 209 p. (In Russ.).
4. Kolesov D.V. O psikhologii tvorchestva [On the psychology of creativity]. *Psikhologicheskii zhurnal* [Psychological journal], 1995, no. 6, pp. 92-95. (In Russ.).
5. Kossov B.B. *Psikhologiya lichnosti: problemy teorii, diagnostiki i razvitiya* [Psychology of personality: problems of theory, diagnostics and development]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2003. 240 p. (In Russ.).
6. Kravchuk P.F. *Tvorchestvo: uslovie i sposob razvitiya lichnosti spetsialista v sisteme vysshego obrazovaniya* [Creativity: a condition and way of developing a specialist's personality in the system of higher education]. Kursk, KurskGTU Publ., 2009. 173 p. (In Russ.).
7. Kruglikov V.A. *Estetika esseizma. Opyt issledovaniya slovesnoy vyrazitel'nosti kul'tury. Avtoreferat dis. ... doktora filosof. nauk* [Esthetics of essayism. An attempt to study the verbal expressiveness of culture. Author's abstract of Diss. Dr of Philosophical Sciences]. Moscow, 1993. 49 p. (In Russ.).
8. Leontyev A.N. *Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost'* [Activity. Consciousness. Personality]. Moscow, Politizdat Publ., 1975. 431 p. (In Russ.).
9. Losev A.F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The problem of symbol and realistic art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995. 320 p. (In Russ.).
10. Losskiy N.O. *Mir kak organicheskoe tseloe* [The world as an organic whole]. Moscow, Kniga po Trebovaniyu Publ., 2021. 176 p. (In Russ.).
11. Losskiy N.O. *Mir kak osushchestvlenie krasoty* [The world as the realization of beauty]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2017. 416 p. (In Russ.).
12. Losskiy N.O. *Tsennost' i bytie: Bog i Tsarstvo Bozhie kak osnova tsennostey* [Value and Being: God and the Kingdom of God as the Basis of Values]. Moscow, Firma "Izdatel'stvo act Publ., 2000. 861 p. (In Russ.).
13. Myasishchev V.N. *Psikhologiya otnosheniy* [Psychology of Relationships]. Voronezh, MODEK Publ., 2003. 158 p. (In Russ.).
14. Pankratova L.E. Fenomen stilya uchenogo kak kharakteristika tvorchestva [The Phenomenon of a Scientist's Style as a Characteristic of Creativity]. *Tvorchestvo i lichnost': tezisy dokladov mezhdunarodnogo simpoziuma (Kursk, 16-18 maya 1995 goda)* [Creativity and Personality: Abstracts of the International Symposium (Kursk, May 16-18, 1995)]. Kursk, KGPU Publ., 1995, pp. 155-161. (In Russ.).
15. Pankratova L.E., Reznik K.S. Distantionnye tekhnologii v inklyuzivnom obrazovanii studentov s OVZ [Distance technologies in inclusive education of students with disabilities]. *Innovatsii v professional'nom i professional'no-pedagogicheskom obrazovanii: tr. XXV Mezhdunar. nauch.-prakt. konferentsii* [Innovations in professional and professional-pedagogical education: works of XXV International scientific-practical conference]. Ekaterinburg, Izdatel'stvo RGPPU Publ., 2020, pp. 279-283. (In Russ.).
16. Pankratova L.E. Tekhnologii formirovaniya inklyuzivnogo myshleniya u studentov v professional'nom obrazovanii [Technologies for the formation of inclusive thinking in students in vocational education]. *Akmeologiya professional'nogo obrazovaniya: tr. XIV Vseros. nauch.-prakt. konf. (Ekaterinburg, 14-15 marta 1995 goda)* [Acmeology of vocational education: works of XIV All-Russian scientific-practical. conf. (Ekaterinburg, March 14-15, 1995)]. Ekaterinburg, Izdatel'stvo RGPPU Publ., 2018, pp. 399-404. (In Russ.).
17. Petrovskiy V.A. "Ya" v personologicheskoy perspektive ["I" in a personological perspective]. Moscow, Izd. dom Vyssh. shk. ekonomiki Publ., 2013. 502 p. (In Russ.).
18. Petrovskiy V.A. *Psikhologiya neadaptivnoy aktivnosti* [Psychology of non-adaptive activity]. Moscow, Gorbunok Publ., 1992. 224 p. (In Russ.).
19. Ponomarev Ya.A. *Psikhologiya tvoreniya* [Psychology of creation]. Voronezh, MODEK Publ., 1999. 475 p. (In Russ.).
20. Rodzhers K. *Stanovlenie lichnosti. Vzglyad na psikhoterapiyu* [Formation of personality. A look at psychotherapy]. Moscow, IOI Publ., 2017. 414 p. (In Russ.).
21. Rozin V.M. *Vizual'naya kul'tura i vospriyatie. Kak chelovek vidit i ponimaet mir* [Visual culture and perception. How a person sees and understands the world]. Moscow, Editorial URSS Publ., 1996. 224 p. (In Russ.).
22. Rotenberg V.S. *Khod mysli. Pro to, kak rozhdayutsya idei* [Train of thought. About how ideas are born]. Moscow, Ridero Publ., 2018. 178 p. (In Russ.).

23. Rubinshteyn S.L. *Bytie i soznanie. Chelovek i mir [Being and consciousness. Man and the world]*. St. Petersburg, Piter Publ., 2003. 72 p. (In Russ.).
24. Sokolov E.G. *Analitika masskul'ya [Analytics of mass culture]*. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ., 2001. 276 p. (In Russ.).
25. Uznadze D.N. *Eksperimental'nye osnovy psikhologii ustanovki [Experimental foundations of attitude psychology]*. Tbilisi, Izdatel'stvo Akademii nauk Gruzinskoy SSR Publ., 1961. 210 p. (In Russ.).
26. Chernavskiy D.S., Chernavskaya N.M. *Problema tvorchestva s tochki zreniya sinergetiki [The problem of creativity from the point of view of synergetics]*. (In Russ.). Available at: <http://www.n-t.ru/tp/ns/pt.htm.pdf> (accessed 03.01.2023).
27. Chudnovskiy V.E. *Stanovlenie lichnosti i problemy smysla zhizni: izbrannye trudy [Formation of personality and problems of the meaning of life: selected works]*. Voronezh, MODEK Publ., 2006. 766 p. (In Russ.).
28. Yung K.G. *Sinkhroniya: akazual'nyy ob"edinyayushchiy printsip [Synchrony: the acausal unifying principle]*. Moscow, AST Publ., 2009. 347 p. (In Russ.).
29. Yakovleva E.L. *Psikhologiya razvitiya tvorcheskogo potentsiala lichnosti [Psychology of the development of the creative potential of the individual]*. Moscow, Flinta Publ., 1997. 222 p. (In Russ.).
30. Yaspers K. *Vsemirnaya istoriya filosofii [World history of philosophy]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2000. 272 p. (In Russ.).
31. Meyerson I. *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*. Paris, Albin Michel Publ., 1995. 293 p. (In Engl.).
32. Wallas G. *The Art of Thought*. London, Solis Press, 2018. 204 p. (In Engl.).

УДК 745/749

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-67-78

РУССКИЙ СТИЛЬ В РОССИЙСКОМ СТОЛОВОМ СЕРЕБРЕ XIX ВЕКА

Борзова Екатерина Викторовна, хранитель музейных предметов, содержащих драгоценные металлы и драгоценные камни, Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село» (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: e.borzova@tzar.ru

Подъем производства золото-серебряного дела в России приходится на XIX век. В этот период времени, благодаря экономическим преобразованиям в стране, мануфактуры расширяют свой ассортимент и уделяют большое внимание качеству изделий. Однако, имея один источник вдохновения (искусство Византии и допетровской Руси), вещи разных производителей отличаются по своим стилистическим особенностям, нередко соотносимым с европейскими аналогами. Параллели с европейскими лидерами отрасли можно провести и по организационным аспектам деятельности фабрик. Исторический анализ отечественной ювелирной отрасли, приведенный в статье, позволяет оценить многообразие трактовок одного стилистического направления. Еще в первой трети столетия складывается разделение столового серебра на промышленное и художественное направления. Во многом это произошло благодаря продукции фабрики «Губкин», не имевшей эквивалентов среди иностранных фирм. «Сазиков» и «Овчинников» придерживались господствующего «историзма» в Европе с его стремлением к точному воспроизведению образцов прошлого. В конце столетия «Фаберже» показывает возможности исторических канонов не как образцов для копирования, но как источников вдохновения. Черты национального романтизма становятся частью международного стиля «модерн». Таким образом, русский стиль как направление отвечал ретроспективным тенденциям времени, но стилистически остался уникальным явлением страны.

Ключевые слова: русский стиль, историзм, столовое серебро, клад Нарышкиных, промышленное производство.

“RUSSIAN STYLE” IN RUSSIAN SILVERWARE OF THE 19TH CENTURY

Borzova Ekaterina Viktorovna, Custodian of Museum Objects Containing Precious Metals and Gemstones, State Artistic and Architectural Palace and Park Museum-Reserve “Tsarskoe Selo” (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: e.borzova@tzar.ru

The rise of gold and silver production in Russia occurred in the 19th century. During this period, due to economic transformations in the country, manufactories expanded their range and paid great attention to the quality of products. However, having one source of inspiration (the art of Byzantium and pre-Petrine Russia), things from different manufacturers are various in their stylistic features, often correlated with their European counterparts. Parallels with European industry leaders can be drawn on the organizational aspects of factories. The historical analysis of the national jewelry industry, given in the article, allows us to evaluate the variety of interpretations of one stylistic direction. Even in the first third of the century, the division of silverware into industrial and artistic directions was formed. This was largely due to the products of the “Gubkin” Factory, which had no equivalents among foreign companies. “Sazikov” and “Ovchinnikov” adhered to the prevailing “historicism” in Europe with its desire to reproduce accurately the patterns of the past. At the end of the century, “Faberge” shows the possibilities of historical canons not as models for copying, but as sources of inspiration. The features of “national romanticism” are becoming part of the international “modern” style. Thus, the “Russian style” as a trend corresponded to the retrospective trends of the time, but stylistically remained a unique phenomenon of the country.

Keywords: Russian style, historicism, silverware, Naryshkin treasure, industrial production.

XIX век – время расцвета отечественной золото-серебряной отрасли декоративно-прикладного искусства. Наряду с иностранными фабрикантами, державшими магазины с импортными вещами, пришли российские мастера, производственный цикл изделий которых полностью находился на территории страны. Это не только позволило проявить себя талантливым художникам и скульпторам, создававшим эскизы для будущих работ, но и существенно повлияло на их стилистику. Перемены в отрасли отметили еще современники: обзоры промышленных выставок являются образцами первой профессиональной критики для этой категории предметов. Помимо оценочных суждений авторов, они содержат сведения, позволяющие воссоздать историческую панораму российской промышленности тех лет. Но окончательно золото-серебряное дело станет частью декоративно-прикладного искусства во второй половине XX века, когда выйдет ряд публикаций, посвященных деятельности той или иной фирмы (преимущественно – «Фаберже»). Однако в связи с тем, что основная часть документооборота фабрик была уничтожена после революции,

деятельность предприятий реконструирована не полностью.

Европейские фирмы («Никольс и Плинке», Keibel) поставляли стандартизированную продукцию, одинаковую для покупателей во всех странах. Новое поколение ювелиров ориентировалось на вкус отечественных клиентов. Подъем отечественной промышленности вызван политическими преобразованиями в стране. Переход к экономике протекционизма, то есть стимулированию частного производства, созданию дополнительных рабочих мест путем предоставления налоговых льгот и государственных субсидий, закреплению новых таможенных тарифов, позволил фабрикантам в короткие сроки расширить мощности своих предприятий. Важным инструментом новой политики стало решение о проведении Всероссийских промышленных выставок, на которых продавцы демонстрировали свои товары и подробно рассказывали о них, а публика имела возможность оценить их и приобрести. Первое мероприятие состоялось в Санкт-Петербурге в 1829 году. Как отмечали в рецензиях того времени, оно преследовало две цели: демонстрацию

достижений отечественных мануфактур и искоренение пренебрежения дворянства к классу ремесленников [2, с. 37].

Несмотря на то, что изделия из драгоценных металлов были представлены на выставке (сервизы Янцена, дорожные наборы Лауферта), они не вызвали большого восторга ни у критики, ни у посетителей. Можно предположить причину. Данные предметы относятся к той группе декоративно-прикладного искусства, которую условно можно обозначить как «промышленные изделия». Они были невысокого качества, лишены декора и предназначены для повседневного использования. Их главное назначение – функциональное. В подобных вещах еще сохранялся элемент кустарности. Как правило, их созданием занимались мастера-одиночки, работающие по индивидуальным заказам (Адольф Шпер, Самуил Эберлейн): предмет или сервиз изготавливался по запросу клиента. Готовых образцов в открытой продаже не было. Стоимость материала часто превышала ценность самого предмета.

В противовес промышленному серебру развивается художественное направление декоративно-прикладного искусства. Выполненные по рисункам профессиональных художников или скульпторов, сложные по композиции, эти предметы, помимо утилитарного значения, обладали еще эстетическим. Растет квалификация и технических работников, осваивающих новые методики исполнения. Произведения украшали столы во время парадных трапез, подчеркивая вкус и статус хозяев дома. Столовые аксессуары – та область культуры, в которой творческое самовыражение создателя сведено к минимуму. Мастер всегда ограничен двумя условиями: возможностью использовать приборы по назначению и выбором покупателей (их должны купить). Последний фактор во многом обусловлен популярностью той или иной фабрики в обществе или модой на определенный стиль.

Если первая половина XIX века в европейском (в том числе и российском) декоративно-прикладном искусстве прошла под знаком ампира, то к середине столетия набирает популярность историзм. Обращаясь к прошлому, он характеризуется плюрализмом, поскольку прослеживаются различия для стран Европы и России. Во Франции и Англии делается акцент на цитировании

«больших стилей», таких как рококо или готика. Отечественные фабрики обратились к сюжетам допетровской Руси и жизни простого народа (крестьян, разночинцев). Однако рассматривать и стилистику произведений, и особенности функционирования самих предприятий, вне зарубежного контекста будет ошибкой. По обнаруженным архивным документам, многие из которых ранее не были введены в научный оборот, можно установить сходства и различия европейского и российского производств, что является задачей данной статьи. Это помогает определить отличительные особенности отечественных фабрик, их методы работы и место на ювелирном рынке, поскольку изготовленные ими изделия уникальны. Цель исследования заключается в установлении уникальных характеристик данных изделий и анализе в историческом контексте. Эти сведения не только дополняют историографию отечественной ювелирной отрасли, но и могут помочь нынешнему поколению мастеров прикладного искусства, учитывая актуализировавшиеся в последнее время поиски национального «культурного кода».

В историю искусств вторая половина XIX века вошла как время расцвета «русского стиля». Национальный подъем, вызванный победой над Наполеоном, породил философское противостояние западников и славянофилов. Позиции последних были подкреплены государственной политикой «православия, самодержавия, народности». Утверждение самобытности русского человека и особого пути страны становится лейтмотивом культуры обозначенного периода. Это нашло отражение и в декоративно-прикладном искусстве.

Стоит особо подчеркнуть, что именно в данной области отечественные мастера достигли наибольшей независимости от европейских фабрик: если критический реализм в живописи или литературе сопоставим с натурализмом французских авторов, то образцы столового серебра в «русском стиле» в силу самой специфики характерны лишь для одного региона. Искусство допетровской Руси для иностранных производителей было экзотичным и малознакомым: оно не получило широкого распространения во время своего расцвета. То есть в качестве источника вдохновения (исторических корней) выступало лишь в России. Работая в русле историзма, европейские фирмы творчески переосмысливали черты рококо и клас-

сизма. Так, французский сервиз Аусос Аіне из клада Нарышкиных декорирован мелкими, почти воздушными завитками, а солонки Тонгоп отличаются строгой и лаконичной формой. Если иностранные мастера старались не просто копировать образцы прошлого, но творчески переосмысливать их в соответствии с актуальным контекстом, то отечественные ремесленники трактовали «русский стиль» в реалистическом ключе.

Несмотря на короткий временной промежуток преобладания «русского стиля» в декоративно-прикладном искусстве, золото-серебряные изделия разных фирм отличаются друг от друга. Можно говорить о чертах, присущих только тому или иному предприятию. Одним из первых основоположников направления стоит считать компанию «Губкин». До сегодняшнего момента сохранилось не так много образцов столового серебра фабрики. Вероятно, это связано с тем, что ее основной специализацией были церковные изделия. Однако именно предприятие Ивана Семеновича Губкина можно считать связующим звеном между подходами к изготовлению ювелирных (то есть изготовленных из драгоценных металлов) предметов в первой трети и второй половине XIX века. Изначально открыв магазин по продаже золото-серебряных вещей (где, судя по классицистической форме, он продавал импортные вещи), в 1841 году он подает прошение на создание собственной мастерской по их изготовлению [4, с. 265]. После смерти основателя фирмы дело продолжили его сыновья. Предприятие активно сотрудничает с небольшими частными мастерскими, поручая им выполнение работ [4, с. 265]. Схожую модель коммерции разовьет Карл Фаберже, но только в конце столетия.

Подобно многим европейским производствам, в штате фабрики, помимо ремесленников, непосредственно отливающих заказы в драгоценном металле, числились два художника, создающих оригинальные эскизы. Чуть позже была открыта школа рисования на 18 человек, что свидетельствует об уделяемом руководством фирмы вниманию к эстетической составляющей процесса. Появился целый отдел рисунка (состоящий в основном из выпускников Строгановского училища), заведовать которым был приглашен академик, специалист по орнаментам Иван Борников. Значимой для «Губкина» стала Всероссий-

ская мануфактурная выставка 1861 года в Санкт-Петербурге. Светские изделия по эскизам Борникова восхитили и критику, и публику. Были отмечены тонкая проработка деталей (результат ручного выполнения большинства технологических процессов), вкус в сочетании цветов эмали и отсутствие подражания каким-либо образцам. Художники фабрики не повторяли, но вдохновлялись византийскими орнаментами; создавали на их основе оригинальные композиции, что во многом отвечало общеевропейским тенденциям. Но в то же время они сделали следующий шаг в развитии русского стиля. Сухарница в виде плетеной корзиночки, на которую небрежно накинута салфетка с сидящей на ней мухой, показывает возможности направления не только с точки зрения формы, но и содержания. Быт прошлого, поданный с «легкостью вкуса» [7, с. 27], оказался актуальным и в современной жизни.

Начало 1860-х годов – время наибольшего расцвета фабрики. Изделия этого периода содержат все отличительные особенности, по которым и сегодня можно узнать производителя. Общая лаконичность формы подчеркивает филигранность работы. Мастера Губкина одними из первых в России применили ювелирную технику при создании утилитарных вещей. Все изготовленные ими предметы лишены пестроты декора, в связи с чем минималистичны: нет ни накладных, ни прочеканенных узоров. Распространены троплей – обманки, имитирующие внешний вид и даже фактуру исконно русских предметов (туеса, корзинки, енды) (см. Приложение, рис. 1). Фирма «Губкин» во многом опередила свое время и, возможно, поэтому не смогла стать лидером отрасли. Долгое время считалось, что со смертью Сергея Ивановича Губкина в 1869 году фирма прекратила свою деятельность. Однако по архивным документам удалось установить детали. После кончины руководителя предприятие унаследовали его братья Дмитрий и Павел. Вскоре «фабрика была закрыта по несостоятельности» последнего (РГИА. Ф. 472. Оп. 23. Внутр. оп. 252/1268. Д. 20. Л. 4). Дмитрий неоднократно пытался возродить производство и признать себя правопреемником «Губкина», но безуспешно. Фабрику «Губкин» можно считать одной из первых по созданию столового серебра, объединившей европейский подход к организации производственного процесса

с национальной формой изделий. Причудливые композиции, отсылающие к повседневному быту прошлых поколений, были востребованы как отечественными, так и иностранными покупателями. Именно «Губкин» помог следующему поколению ювелиров в развитии «русского стиля».

Таким предпринимателем можно назвать Игнатия Павловича Сазикова. Возглавив фирму после смерти отца в 1830-е годы, он внес ряд новаций в производство: приобрел современное оборудование и закрепил принцип разделения труда (каждый мастер отвечал за определенный фронт работ во всех изделиях). Это позволило существенно нарастить объемы выпуска. Вскоре при фабрике было открыто отделение на 80 мест для обучения будущих подмастерьев и мастеров по золото-серебряному делу.

Но в отношении эстетики вещей позиция руководства «Сазикова» была двойственна. С одной стороны, они утверждали, что «техника в мастерстве – как бы она ни была совершенна – есть только средство, а не цель, что усовершенствование в техническом отношении перестает быть ремеслом только тогда, когда оно сливается с искусством» [8, с. 150], а П. И. Сазиков даже получил звание неклассного художника Императорской Академии художеств по скульптуре (что являлось нонсенсом для руководителя предприятия) (РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «С». Д. 22. Л. 12). Но, с другой стороны, среди всех ювелирных фабрик только «Сазикова» постоянно упрекали в сокрытии информации об авторах вещей: «...кто же составлял рисунок, чья модель? По всему видно, что это дело художников и дело самое существенное, самое главное. Справедливо ли не означать их имени, для знакомства с ним, для одобрения и поощрения талантов? А между тем ни одного имени, ни одной подписи нет; и это тем более несправедливо, что в законе предоставляется награда не только одним хозяевам, но и исполнителям их дела» [7, с. 26]. Такая политика на международных выставках приводила к курьезным случаям, поскольку сильно противоречила европейскому подходу к созданию вещей. Наградить знаками отличия могли не только саму фирму, но и отдельных лиц: резчиков, рисовальщиков, управляющих. На Венской Всемирной промышленной выставке 1873 года медалью сотрудничества был премирован и Герасим Лоскутов, со-

трудник «Сазикова». Но в пофамильном списке не была указана его должность ввиду отсутствия официальной информации (РГИА. Ф. 20. Оп. 2. Д. 1697. Л. 155), хотя мастер-чеканщик работал на фабрике с 1860 года и являлся создателем многих мелких объектов домашней утвари. Позиция Сазикова «предприятие важнее сотрудников» находит отображение и в его прошениях Высочайшему двору. Создавая «проект памятника, предполагаемого к сооружению по случаю тысячелетия России», владелец описывает только само производство, но не его авторов (РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Внутр. оп. 112/949. Д. 104. Л. 2). Тем не менее это позволяет унифицировать стилистические особенности большинства изделий, произведенных фабрикой «Сазиков».

Наиболее типичными памятниками серебряного дела можно назвать предметы из парадного сервиза, входящего в клад семьи Нарышкиных (см. Приложение, рис. 2). Все они декорированы геометрическим орнаментом, вдохновленным узорами древнерусской архитектуры. Важной характеристикой выступает техника: орнамент не гравирован, а просечен и выпилен. Выпиловка – один из самых сложных процессов в ювелирном деле. Машина удаляет фон или части рисунка, что создает эффект ажурности и легкости. С помощью просечки достигается иллюзия глубины отделки. Произведения украшены пословицами и поговорками, шуточно обыгрывающими функциональное назначение предметов: на медовнице – «Будь лишь мед, мух много нальнет», на молочнике – «Есть молоко, да доставать далеко» и т. д. (см. Приложение, рис. 3). Текст также выполнен стилизованным шрифтом и является дополнительным декоративным элементом. Использование данных приемов свидетельствует о виртуозном мастерстве работников «Сазикова». На это обращала внимание и критика тех лет, отмечая, что «относительно техники, рассматриваемой с внешней стороны, ничего нельзя желать лучше» [3, с. 198].

Восхищение вызывали и образы, заключенные в изделиях – пляшущие крестьяне, мужественные богатыри, персонажи отечественной истории, – что являлось настоящим «русским стилем», а не «подчинением почти без перехода западному влиянию» [3, с. 196]. Это позволило большинству современников считать «Сазикова»

лидером отрасли. Действительно, на международных выставках фабрика «даже не имела конкурентов» [6, с. 22], выполняла значительные частные заказы и породила круг ремесленников-подражателей (правда, не столь искусных и изящных). Но продукция фирмы часто изменяет чувство меры: столовое серебро вычурно, а скульптурные украшения композиционно перегружены. Не был найден должный баланс между художественностью и утилитарностью. Преобладание первого не имело аналогов среди европейских производителей, чьи изделия были значительно сдержаннее. Но именно эта чрезмерность привлекала покупателей на зарубежных выставках: вещи «Сазикова» использовали не по прямому назначению (столовых аксессуаров), а в декоративном качестве (украшение интерьера). Это позволяет считать предметы фабрики квинтэссенцией «русского стиля»: монументальные, богато декорированные изделия, в которых и форма, и содержание прямо цитируют историческое наследие страны.

В 1887 году все активы «Сазикова» (включая мастерские и оборудование) были проданы предприятию «Товарищество производства серебряных, золотых и ювелирных изделий И. П. Хлебников, сыновья и К^о», ранее специализировавшемуся на изготовлении церковной утвари. Но оно не внесло существенных изменений в стилистику выпускаемых изделий. Поздние доделки парадного сервиза из клада Нарышкиных (чайница, сахарница, полоскательница) отличаются от ранних работ только клеймом. Фабрика просуществовала до национализации 1917 года.

Предпринимателем, также начинавшим как создатель религиозных атрибутов, был Павел Акимович Овчинников. Расширение ассортимента во многом связано с уже упоминавшимся ранее академиком Иваном Борниковым. В конце 1860-х годов он покидает фирму «Губкин» (в связи с ее ликвидацией) и возглавляет художественное направление «Овчинникова». Вероятно, именно его стараниями при производстве была открыта школа на 130 мест для обучения наиболее способных подмастерьев, отобранных из числа студентов Строгановского училища. Это и продолжает традиции, заложенные на фабрике «Губкин», и одновременно соответствует европейским правилам изготовления прикладных вещей. Помимо специальных дисциплин (техника

и технология ювелирного дела) там читались курсы по каллиграфии, русскому языку и географии. За данное нововведение владелец был даже награжден орденом Святого Владимира четвертой степени (РГИА. Ф. 40. Оп. 1. Д. 35. Л. 207). К созданию эскизов привлекались лучшие скульпторы того времени, чье авторство, в отличие от «Сазикова», никогда не скрывалось: М. О. Микешин, А. Л. Обер, Е. А. Лансере. Кроме того, будучи выходцем из крепостных крестьян, П. А. Овчинников уделял большое внимание быту и условиям работы служащих. Свои взгляды он изложил в книге «Некоторые данные по вопросу об устройстве быта рабочих и учеников на фабриках и ремесленных заведениях», где обосновал значение рабочего сословия для процветания страны.

К трактовке русского стиля в декоративно-прикладном искусстве мастера фабрики подошли иначе, чем их современники, решив возродить и ввести в массовый оборот сложную и разнообразную технику эмали. Распространенная в Византии и Московском царстве к середине XIX века методика оказалась частично утраченной, частично не востребовавшей ввиду кропотливости процесса. Главное достижение специалистов «Овчинникова» – в возрождении считавшегося исчезнувшим во время татаро-монгольского ига способа витражной эмали. Техника заключается в заполнении эмалевой массой пространства между стенками металлической основы. Кроме того, мастера фабрики первыми использовали перегородчатую эмаль *plique-a-jour* для столового серебра; ранее столь тонкая методика применялась в ювелирных украшениях. Но работники фирмы освоили и все остальные виды указанной технологии: выемчатую, по скани, живописную, филигранную. Также они совершенствовали составы красок, время обжига и другие производственные процессы для разнообразия декора. Это выгодно отличало изделия фабрики среди конкурентов на промышленных выставках и способствовало росту заказов от членов императорской семьи.

Начиная с Парижской Всемирной выставки 1867 года «Овчинников» становится одним из лидеров ювелирной отрасли. На этой выставке фирма представила свое этапное произведение – шкатулку в виде подушки, «на которую положен серебряный кружевной платок и букет цветов, вы-

полненный мастером Фоминым с использованием разноцветной эмали и нескольких оттенков позолоты» [14, с. 368]. Помимо использования финифти, данная вещь является «обманкой»: ювелирная техника имитирует фактуру привычных материалов, что создает иллюзию реальности. Диалог с предшествующими достижениями «Губкина» был продолжен и далее: на Всемирной выставке в Вене 1873 года фабрика показала свой вариант сахарницы с небрежно наброшенной на ее край салфеткой. Более монументальная, композиционно выверенная, она практически не напоминала уютный и ироничный прототип. Но именно за это произведение фирма была премирована «Медалью преуспевания», а резчик А. Жуковский, рисовальщик А. Бамашев и директор мануфактуры А. Овчинников получили индивидуальные медали сотрудничества (РГИА. Ф. 20. Оп. 2. Д. 1697. Л. 155). К этому же периоду относится чайница из клада Нарышкиных (см. Приложение, рис. 4). Стилизованный растительный декор перегородчатой эмали по тулову сбалансирован ажурным декором по низу основания. Украшенный монограммой «ТН», он принадлежал хозяйке особняка на Сергиевской улице – Тебро Павловне Орбелиани (Нарышкиной). Полихромное сочетание голубого, синего, красного, зеленого и белого цветов являлось одним из отличительных признаков продукции «Овчинникова» 1870-х годов. И если отечественные покупатели одобряли подобную яркость красок как реминисценцию к сокровищам эпохи Алексея Михайловича, то для иностранной публики это было слишком резко («соединение красного, синего и зеленого... неприятно действует на глаз, привыкший к более мягким тонам») [15, с. 45]. Специально для европейского рынка мастера фабрики изменили состав красок и добились пастельных оттенков. На Парижской выставке 1889 года новая продукция «Овчинникова» конкурировала с изделиями лидера отрасли Tiffany & Co.

Способность Павла Овчинникова и его сыновей быстро адаптироваться к изменениям рынка позволила им сохранить ведущие позиции и после трансформации русского стиля в неорусский в конце XIX – начале XX века. В 1893–1894 годах в США проходили торжественные мероприятия по случаю 400-летнего юбилея страны. Центром расположения российской делегации стал крей-

сер «Дмитрий Донской». 15 мая 1893 года на шканцах судна состоялась церемония чествования американцев, оказавших наиболее значимую помощь населению России, пострадавшему от неурожая. Как указала местная пресса, «подарков было десять – все серебряные полированные и золоченые вещи художественной работы Овчинникова и Грачева: чайные сервизы, кубки, жбаны, масленки, кружки. Художественность и оригинальность всех вещей крайне поражали и восторгали американцев, не видевших до того времени ничего подобного» (РГИА. Ф. 948. Оп. 1. Д. 170. Л. 12). Но стоит отметить удивление публики по поводу отсутствия подарочной упаковки: дубовые коробочки с памятными серебряными плакетками пришлось спешно заказывать у Tiffany & Co (РГИА. Ф. 948. Оп. 1. Д. 171. Л. 32).

Тем не менее продукция фабрики «Овчинников» пользовалась неизменным спросом как в России, так и за рубежом до ликвидации фирмы в 1917 году. На ее примере мы видим отличный от других изготовителей подход к трактовке русского стиля в декоративно-прикладном искусстве. Акцент делается не столько на точность художественных образов, сколько на технологию работы. Ее воссоздание по образцам прошлого определяет все элементы композиции. То есть первичной является форма, а не содержание. Подобный подход не имеет аналогов в европейском контексте.

Во многом этот прием освоило следующее поколение ювелиров, главным представителем которых является торговый дом «Фаберже». Он был создан в 1840-е годы Густавом Фаберже и изначально специализировался на выпуске «модных, довольно неуклюжих золотых браслетов, брошек и медальонов в виде ремней с пряжками, более или менее искусно комбинированных» [1, с. 5]. Фирма начинает выделяться на фоне остальных конкурентов после передачи руководства в 1872 году Карлу Фаберже, сыну Густава.

Первый успех фабрики относится к 1882 году, дате проведения Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве. Представленные ювелирные копии с коллекции древнегреческих работ, входящих в состав коллекции Императорского Эрмитажа, выгодно отличались на фоне штампованных золотых украшений других стендов. Несмотря на присуждение золотой медали «за превосходное в художественном от-

ношении воспроизведение, критика встретила «Фаберже» прохладно, отметив, в первую очередь, тонкость технического мастерства» (РГИА. Ф. 40. Оп. 1. Д. 35. Л. 304). Однако публика, включая членов династии Романовых, поддержала молодого ювелира и обеспечила постоянными заказами. Успех был закреплен на Международных выставках в Нюрнберге (1885) и Копенгагене (1888).

Торговый дом прочно ассоциируется с драгоценными украшениями и произведениями категории *objets de fantaisie* (дорогостоящие, но при этом миниатюрные предметы интерьера). Но фирма работала и в нише столового серебра, также востребованного публикой. Иногда предприятие рассматривали как виртуозного копииста шедевров прошлого: Николай II в 1898 году заказал столовое украшение в виде павлина, указав на оригинал, находящийся в галерее драгоценностей Эрмитажа (РГИА. Ф. 472. Оп. 43. Внутр. оп. 471/2420. Д. 20. Л. 1). Но чаще всего заказы осуществлялись по ежегодному прейскуранту изделий.

Изготовление бытовых вещей из драгоценных металлов диктует иные подходы к организации торгового дела. Карл Фаберже внедрил многие процессы, которые были распространены в американской коммерции, но не являлись привычными для России. Широкая и разветвленная сеть мастерских, где главным и ответственным за все процессы (от дисциплинарных до эстетических) назначался заведующий – не конторский служащий, а настоящий художник. Таковыми были ключевые серебряники фирмы: Ю. А. Раппопорт, С. Вякева, М. Е. Перхин, А. Невалайнен. Каждый из них обладал уникальным творческим почерком, что существенно отличало изделия разных мастерских. При этом на вещах ставилось клеймо фирмы; именники авторов носили дополнительный характер. Поэтому до сих пор определение «стиль Фаберже» применительно к домашней утвари весьма условно и включает множество параметров.

Карл Фаберже был единственным ювелиром страны, кто изготавливал столовые сервизы по индивидуальному заказу. Если остальные фирмы делали типовые варианты посуды и персонифицировали их с помощью декора (накладных гербов, вензелей), то «Фаберже» могли создать предметы в единственном экземпляре. Так, наследница зо-

лотых приисков В. П. Базанова (Кельх) владела «монументальным серебряным столовым сервизом в готическом стиле по рисунку Ф. О. Шехтеля» [10, с. 205] стоимостью 125 тысяч рублей. Это свидетельствует о больших производственных мощностях фирмы. Впрочем, фабрика стремилась удовлетворить запросы разных сословий. В каталогах можно найти серебряные салфетницы или солонки стоимостью до 10 рублей. Покупателям гарантировалось высокое качество по весьма доступной цене. «Фаберже» шел навстречу своим клиентам и предлагал только актуальные формы независимо от их финансовых возможностей. Торговый дом был открыт каждому, продавая не только товары, но и эмоции.

Большое внимание Карл Фаберже уделял общеэкономической стороне ведения дел. Поскольку среди клиентов фирмы было много иностранных подданных (в том числе королевских особ), руководство было заинтересовано в прозрачности финансовых сделок. «Безупречность ведения всех торговых операций» особо отмечали в Министерстве торговли и промышленности России (РГИА. Ф. 23. Оп. 25. Д. 168. Л. 2). Фабрика одна из первых в стране утвердила устав предприятия и закрепила в нем основные принципы работы с пайщиками, руководящим составом и государственными органами. Документ неоднократно менялся в соответствии с нормами отечественного или международного законодательства и даже политической обстановкой [13, с. 13]. Для работников всех подразделений были составлены «Правила внутреннего распорядка», за несоблюдение которых наступала юридическая ответственность по принципам подведомственности и подсудности [11, с. 1].

Для «ознакомления посетителей с успехами, достигнутыми Россией и иностранными государствами в области художественно-промышленной обработки камней и металлов» и расширения круга покупателей под наблюдением Карла Фаберже была устроена «Первая международная художественно-промышленная выставка металла и камня» в пользу общества «Синий Крест» (РГИА. Ф. 23. Оп. 6. Д. 133. Л. 184). Она проходила в залах «Пассажа» зимой 1904 года. Причем экспонировались не только доступные к покупке новинки, но и работы из частных собраний. Это стало второй (после монографической выставки

изделий «Фаберже» в особняке П. фон Дервиза в 1902 году), более масштабной попыткой изменить представление обывателей о столовом серебре, доказать его художественную состоятельность. С этой же целью в составе торгового дома «Фаберже» был создан отдел контроля качества. Любой товар, «будь его стоимость не выше одного рубля, изготовлялся фирмой с должной тщательностью и прочностью» [9, с. 4]. Бракované предметы отправляли на переплавку. И так же в конце каждого года поступали с нераспроданными вещами: считалось, что они вышли из моды и не соответствуют высокому уровню «изделий Фаберже».

Именно поэтому большинство столовых предметов фирмы конца XIX века выполнены в духе национального романтизма. Сложно однозначно отнести их к русскому стилю. Даже отдельные элементы композиций не были точной копией. Мастера передавали свое «впечатление от старинного сказочного прошлого» [12, с. 153]: меняли форму оригиналов, сочиняли несуществующие орнаменты, включали элементы западно-европейского историзма и использовали новые технологии. Достигался баланс эстетических и утилитарных свойств: все вещи могли использоваться в быту, но были сбалансированы по пропорциям и гармоничны по композиции. «Свежесть замысла и отсутствие шаблонов» [5, с. 10] явились новым словом в отечественном ювелирном искусстве, которое получит развитие в начале XX века. Такова солонка с ложечкой из клада семьи Нарышкиных (см. Приложение, рис. 5). Выполненная в мастерской Федора Рюкерта после 1908 года, она относится к позднему творчеству автора. Для него характерны: сканный спиралевидный орнамент, сдержанные холодные краски эмалей и использование золотого цвета в качестве основного. Произведение обыгрывает традиционную форму подносной солонки и визуально является лишь реминисценцией древнерусских узоров.

Фирма «Фаберже» является самой интернациональной среди всех фабрик прикладных вещей конца XIX века. Производственные процессы, финансовые вопросы, юридические основы – все это несколько не уступает ведущим предприятиям эпохи (Falize, Tiffany & Co). Но особое внимание уделено самим изделиям. По своей

сути они гораздо ближе к европейскому историзму, чем к русскому стилю. Мастера «Фаберже» интерпретировали черты прошлых стилей в соответствии с запросами современного общества и в своих вещах доказывали универсальность любого художественного языка. Орнамент, имитирующий корзинку из бересты; ручка подстаканника в виде головки лебедя; кабаньи копытца – ножки сливочника – все это может быть актуально при должной стилизации. Неудивительно, что «Фаберже» была самой узнаваемой российской фирмой на иностранном рынке. К концу XIX века под влиянием социальных изменений в обществе (рост городского населения, укрепление позиций буржуазии как среднего класса) происходит интеграция отечественного искусства в мировые процессы. Реалистическое народное начало уступает место интернациональной форме художественного образа. Изделия фирмы «Фаберже» служат наглядным примером, как русский стиль трансформировался в неорусский на рубеже веков. А сам торговый дом, так же как ранее «Губкин», стал «посредником» между стилистическими периодами.

Рассмотренными фабриками не исчерпывается перечень ювелирных производителей XIX века. На многочисленность и непрозрачность их деятельности указывал Департамент торговли и мануфактур Министерства финансов России, предпринявший в 1898 году попытку произвести своеобразную «перепись» торговых фирм, промышленных предприятий и частных мастеров (РГИА. Ф. 23. Оп. 6. Д. 73. Л. 1). Но большинство золото-серебряных изделий данного периода известных предпринимателей («Братья Грачевы», «И. Е. Морозов», «Милюков») укладываются в обозначенные выше этапы становления в историческом контексте: от кустарных мастерских до крупных промышленных предприятий с параллельным поиском новых средств художественной выразительности. Пройдя путь от промышленных образцов, столовое серебро копирует древнерусские образцы (с использованием новых технологий) и лишь затем эволюционирует до современных моделей. К рубежу веков последняя тенденция становится главенствующей одновременно на европейском и русском рынках, что приводит к появлению столовых аксессуаров, выполненных в универсальном стиле модерн.

Отечественные изделия становятся неотличимы от вещей европейских конкурентов, а предприниматели ориентируются на международные нормы ведения дел, стремясь упрочить свое положение на мировом рынке.

Ведущие ювелирные производители XIX века («Губкин», «Сазиков», «Овчинников», «Фаберже»)

внесли существенный вклад в развитие золото-серебряной отрасли в стране. История фирм и их продукция демонстрирует разные подходы к понятию «русский стиль», расширяя его эстетические границы. Благодаря деятельности фабрикантов столовое серебро окончательно становится категорией декоративно-прикладного искусства.

Литература

1. Бирбаум Ф. П. История фирмы Фаберже. Камнерезное дело и золото-серебряное производство // Фаберже и петербургские ювелиры. – СПб.: Лики России, 2012. – 712 с.
2. Всероссийская промышленная выставка (1; 1829; Петербург). Описание Первой публичной выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в Санкт-Петербурге в 1829 году. – СПб.: Тип. экспедиции заготовления гос. бумаг, 1829. – [2], 320 с.
3. Выставка русских мануфактурных произведений (5; 1865; Москва). О Выставке мануфактурных произведений в Москве в 1865 году: [Обзор]. – СПб.: Тип. Ю. А. Бокрама, 1867. – [8], 263 с.
4. Докучаева Е. Е. К вопросу об истории московской фабрики золотого и серебряного дела, основанной Иваном Семеновичем Губкиным // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации: в 2 ч. – Пенза: Наука и Просвещение, 2018. – Ч. 1. – С. 264–268.
5. История фирмы Фаберже: по воспоминаниям главного мастера фирмы Ф. П. Бирбаума / публ. Т. Ф. Фаберже, В. В. Скурлова. – СПб., 1993. – 101 с.
6. Киттары М. Я. Всемирная выставка 1867 года в Париже. – [Санкт-Петербург]: Тип. А. Траншеля, [186-?]. – 79 с.
7. Киттары М. Я. Обзорение Санкт-Петербургской выставки русской мануфактурной промышленности 1861 года. – СПб., 1861. – 330 с.
8. Краткая характеристика золотого, серебряного и ювелирного производства в России в 1890-х годах (По статье начальника отделения Департамента торговли и мануфактур А. А. Мурашкинцев в сборнике, посвященном Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 года в Нижнем Новгороде) // Фаберже и петербургские ювелиры. – СПб.: Лики России, 2012. – 712 с.
9. К. Фаберже. Придворный ювелир: золотые, бриллиантовые и серебряные изделия: [каталог-прейскурант]. – М., 1893.
10. Мунтян Т. Шедевры Фаберже из собрания фонда «Связь времен». – М.: Арт Юнин, 2009. – 231 с.
11. Правила внутреннего распорядка фабрики золотых и серебряных изделий торгового дома «К. Фаберже Москва» в Одессе. – Одесса, 1903.
12. Тенишева М. К. Впечатления моей жизни. – Л., 1991. – 326 с.
13. Устав «Товарищество на паях К. Фаберже». – Петроград, 1916.
14. Юдин М. О. Русский стиль в изделиях фирмы П. А. Овчинникова, представленных на художественно-промышленных выставках 1860–80-х годов // Искусствознание. – 2013. – № 2. – С. 359–383.
15. Х. Z. Предметы роскоши на Всероссийской выставке в Москве. – СПб.: Тип. газ. «Новости», 1883. – 57 с.

References

1. Birbaum F.P. Istoriya firmy Faberzhe. Kamnereznoye delo i zoloto-serebryanye proizvodstvo Faberzhe [History of the firm. Stone-cutting and gold-silver production]. *Faberzhe i peterburgskie yuveliry* [Faberger and St. Petersburg jewelers]. St. Petersburg, Liki Rossii Publ., 2012. 712 p. (In Russ.).
2. *Vserossiyskaya promyshlennaya vystavka (1; 1829; Peterburg). Opisanie Pervoy publichnoy vystavki rossiyskikh manufakturnykh izdeliy, byvshey v Sankt-Peterburge v 1829 godu* [All-Russian Industrial Exhibition (1; 1829; St. Petersburg). Description of the First public exhibition of Russian manufactured goods, held in St. Petersburg in 1829]. St. Petersburg, Tip. Ekspeditsii zagotovleniya gos. bumag Publ., 1829. [2], 320 p. (In Russ.).
3. *Vystavka russkikh manufakturnykh proizvedeniy (5; 1865; Moskva). O Vystavke manufakturnykh proizvedeniy v Moskve v 1865 godu* [Exhibition of Russian manufactured goods (5; 1865; Moscow). About the Exhibition of Manufactured Goods in Moscow in 1865]. St. Petersburg, tip. Y.A. Bokrama Publ., 1867. 263 p. (In Russ.).

4. Dokuchaeva E.E. K voprosu ob istorii moskovskoy fabрики zolotogo i serebryanogo dela, osnovannoy Ivanom Semenovichem Gubkinym [On the history of the Moscow gold and silver factory founded by Ivan Semenovich Gubkin]. *Fundamental'nye i prikladnye nauchnye issledovaniya: aktual'nye voprosy, dostizheniya i innovatsii: v 2 ch. [Fundamental and applied scientific research: Current issues, achievements and innovations: in 2 parts]*. Penza, Nauka i Prosveshchenie Publ., 2018, part 1, pp. 264-268. (In Russ.).
5. *Istoriya firmy Faberzhe: po vospominaniyam glavnogo мастера фирмы F.P. Birbauma [The history of the Faberge firm: based on the memoirs of the chief master of the firm F.P. Birbaum]*. Publ. T.F. Faberzhe, V.V. Skurlova. St. Petersburg, 1993. 101 p. (In Russ.).
6. Kittary M.Y. *Vsemirnaya vystavka 1867 goda v Parizhe [The World Exhibition of 1867 in Paris]*. [Sankt-Peterburg], Tip. A. Transhelya Publ., [186-?]. 79 p. (In Russ.).
7. Kittary M.Y. *Obozrenie Sankt-Peterburgskoy vystavki russkoy manufakturnoy promyshlennosti 1861 goda [Review of the St. Petersburg Exhibition of the Russian Manufacturing Industry of 1861]*. St. Petersburg, 1861. 330 p. (In Russ.).
8. Kratkaya kharakteristika zolotogo, serebryanogo i yuvelirnogo proizvodstva v Rossii v 1890-kh godakh (Po stat'e nachal'nika otdeleniya Departamenta torgovli i manufaktur A.A. Murashkintseva v sbornike, posvyashchennom Vserossiyskoy promyshlennoy i khudozhestvennoy vystavke 1896 goda v Nizhnem Novgorode) [Brief characteristics of gold, silver and jewelry production in Russia in the 1890s. (Based on the article by the head of the department of trade and manufactures A.A. Murashkintsev in the collection dedicated to the All-Russian industrial and art exhibition of 1896 in Nizhny Novgorod)]. *Faberzhe i peterburgskie yuveliry [Faberge and St. Petersburg jewelers]*. St. Petersburg, Liki Rossii Publ., 2012. 712 p. (In Russ.).
9. K. Faberzhe. *Pridvornyy yuvelir: zoloty, brilliantovye i serebryanye izdeliya: [katalog-preyskurant] [Court jeweler: gold, diamond and silver products: [catalog-price list]]*. Moscow, 1893. (In Russ.).
10. Muntyan T. *Shedevry Faberzhe iz sobraniya fonda "Svyaz' vremen" [Faberge masterpieces from the collection of the Link of Times foundation]*. Moscow, Art Yunit Publ., 2009. 231 p. (In Russ.).
11. *Pravila vnutrennego rasporyadka fabрики zolotykh i serebryanykh izdeliy torgovogo doma "K. Faberzhe Moskva" v Odesse [Internal regulations for gold and silver products of the trading house "K. Faberzhe Moscow" in Odessa]*. Odessa, 1903. (In Russ.).
12. Tenisheva M.K. *Vpechatleniya moey zhizni [Impressions of my life]*. Leningrad, 1991. 326 p. (In Russ.).
13. *Ustav "Tovarishchestvo na payakh K. Faberzhe" [Charter of the "K. Faberge Shared Partnership"]*. Petrograd, 1916. (In Russ.).
14. Yudin M.O. *Russkiy stil' v izdeliyakh firmy P.A. Ovchinnikova, predstavlennykh na khudozhestvenno-promyshlennykh vystavkakh 1860–80-kh godov [Russian style in products of the P.A. Ovchinnikov firm, presented at art and industrial exhibitions of the 1860-80s]*. *Iskusstvoznanie [Art history]*, 2013, no. 2, pp. 359-383. (In Russ.).
15. X. Z. *Predmety roskoshi na Vserossiyskoy vystavke v Moskve [X. Z. Luxury items at the All-Russian exhibition in Moscow]*. St. Petersburg, Tip. gaz. "Novosti" Publ., 1883. 57 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Братина. 1859. Россия, Москва. Фирма «Губкин». Частное собрание



Рисунок 2. Чаша для жженки из сервиза в русском стиле. 1873. Россия, Санкт-Петербург. Фирма «Сазиков». ГМЗ «Царское Село»



Рисунок 3. Молочник из сервиза в русском стиле. 1872. Россия, Санкт-Петербург. Фирма «Сазиков». ГМЗ «Царское Село»



Рисунок 4. Чайница. 1875. Россия, Москва. Фирма «Овчинников». ГМЗ «Царское Село»



Рисунок 5. Солонка с ложечкой. После 1908 года. Россия, Москва. Фирма К. Фаберже. Мастерская Ф. Рюкерта. ГМЗ «Царское Село»

УДК 75.01

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-79-87

ИММЕРСИВНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА В ТВОРЧЕСТВЕ КУЗБАССКОГО ХУДОЖНИКА А. Н. ДРОЗДА (НА ПРИМЕРЕ КАРТИН «ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ»)

Ткаченко Людмила Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ludmilatk@bk.ru

Ткаченко Андрей Викторович, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: andreitk64@gmail.com

Безрукова Екатерина Александровна, доцент, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: raduga-ket@mail.ru

Дрозд Андрей Николаевич, профессор, профессор кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: andrei-drozd@mail.ru

В статье рассматривается процесс иммерсивности, погружения зрителя в пространство живописного художественного произведения, основанного на мифологическом сюжете. Проблема авторской интерпретации известных сюжетов на основе древнегреческих мифов всегда актуальна для изобразительного искусства. Текстовая основа мифа не может передать всей глубины эмоционального воздействия, которым обладает произведение изобразительного искусства.

Целью работы является рассмотрение понятий «иммерсивность», «художественная среда», «миф» на примере произведений кузбасского художника А. Н. Дрозда, созданных на основе мифа «Похищение Европы».

В статье авторы обращаются к традиционной реалистичной форме искусства живописи, а иммерсивность рассматривают как явление погружения в художественное пространство произведения, создание поля для воображения существующих, несуществующих или предстоящих событий. Также авторы анализируют состояние погружения, которое возникает в воображении рассматривающего произведения искусства, при этом впечатление от произведения стимулирует проникновение в другую реальность и все действия происходят только в сознании человека.

Авторы для изучения вышеназванных понятий обращаются к разным источникам и рассматривают произведения художника, относящиеся к разным периодам его творчества, в которых он не отображает, а несколько деформирует реальность, создает некую инореальность, в целом оставаясь на принципах мимесиса, то есть подражания искусства действительности.

В статье приводится схема сюжетной линии мифа «Похищение Европы» и анализируется ее развитие в произведениях художника разных лет. В работе 1993 года мастер изображает стадию завязки сюжета, а в работе 2014 года – кульминацию.

Художник в своих произведениях создает особую иммерсивную среду. Он воспринимает миф как подлинную реальность, облакает свои знания и представления о мифах в осязаемые образы. Иммерсивность позволяет понять зрителю замысел автора, постичь события произведений, погружаясь в их изобразительный мир и входя в особое эмоциональное состояние.

Ключевые слова: иммерсивность, художественная среда, сюжет, миф, реальность, картина, художник, зритель.

IMMERSIVE ARTISTIC ENVIRONMENT IN THE WORKS OF KUZBASS ARTIST A.N. DROZD (IN PARTICULAR, “THE RAPE OF EUROPE”)

Tkachenko Lyudmila Anatolyevna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ludmilatk@bk.ru

Tkachenko Andrey Viktorovich, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Decorative and Applied Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: andreitk64@gmail.com

Bezrukova Ekaterina Aleksandrovna, Associate Professor, Associate Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: raduga-ket@mail.ru

Drozd Andrey Nikolayevich, Professor, Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: andrei-drozd@mail.ru

The article examines the process of the immersion of the viewer into the space of a work of art based on a mythological plot, which has always been relevant for fine art because only a work of fine art can convey the full depth of emotional impact. The aim of the paper is to examine the concepts of “immersion,” “artistic environment,” “myth” and their manifestation in “The Rape of Europe” by Kuzbass artist A.N. Drozd.

For traditional realistic form of art of painting “immersion” is considered as a phenomenon of immersion in the artistic space of a work or creation of a ground for imagining the existing, non-existent or upcoming events. Also, the authors studied the state of immersion that arises in the imagination of the person viewing the work of art, while the impression of the work stimulates penetration into another reality and all actions occur only in the consciousness of a person.

The article examines the plot line of “The Rape of Europe” and the way the artist shows the development of this story in his works. The artist addresses the stage of the introduction and culmination of the plot in the myth, which is a rare phenomenon in the depiction of the myth by famous artists. In his works, he does reflect and deforms the reality, creating a kind of alter-reality. However, the artist sticks to the principles of mimesis, i.e. reality being imitated by art.

Thus, the artist creates a special immersive artistic environment in his works. He perceives the myth as a true reality. Immersion allows the viewer to understand the author’s intention, as well as to comprehend the events depicted and achieve a special emotional state.

Keywords: immersion, artistic environment, plot, myth, reality, painting, artist, viewer.

Прежде чем обратиться к рассмотрению картин кузбасского художника А. Н. Дрозда, сфокусируем внимание на определении понятий суггестивности и иммерсивности, с которыми связывают способность человека быть восприимчивым к воздействию произведений искусства. Под суггестивностью мы понимаем такое явление, при котором рожденные мастером художественные образы стимулируют воображение зрителя, порождают яркие, эмоциональные переживания, помогают понять образ мыслей и картину мира автора. Иммерсивность предполагает, что мы воспринимаем художественное произведение как

некое мнимое, искусственное, виртуальное пространство, в которое погружает нас художник.

«Иммерсивность (от англ. immersive – присутствие, погружение) – способ восприятия, создающий эффект погружения в искусственно созданную среду... определенные уровни иммерсивного восприятия достигались в литературе и живописи с момента их зарождения... Именно глубина восприятия предопределяла успех произведений искусства» [4]. Иммерсивность рассматривают как психологический феномен – «процесс или состояние ментального (мысленного) и/или телесного вовлечения, погружения в реальное

или искусственно созданное пространство, которое сопровождается эмоциональными реакциями» [7, с. 31].

Термин «иммерсивность» возник в XX веке. Это явление связывают с веяниями современного искусства, которое представлено следующими видами творческой деятельности: перформансы, хеппенинги, инсталляции, акции, импровизации, иллюзорные арт-объекты, не существующие в физическом пространстве. Также иммерсивность ассоциируется с интенсивно развивающимися компьютерными технологиями, VR-технологиями дополненной реальности. Одни авторы делают акцент на чувственном восприятии: «Аудиовизуальные впечатления обогащаются кинестетическими, тактильными... иммерсивные среды современного искусства пытаются поглотить зрительское восприятие... современное искусство ориентировано на зрелищность, превращается в своего рода аттракцион развлечений, дарящий яркие эмоции и впечатления» [3, с. 3]. Другие заостряют внимание на причастности смотрящего к происходящему действию: «Для современных технологий это понятие (иммерсивность) дает возможность представить погружение зрителя в демонстрируемые цифровыми технологиями условия, почувствовать себя участником представляемого события» [5, с. 69].

Действительно, иммерсивность дает возможность зрителю вообразить проникновение в глубокие слои сущего, погружение в другую реальность, непостижимый мир. Эффекты погружения в живописных произведениях разных стран и эпох многогранны, например, светоносные эффекты в витражном искусстве, реалистичная до иллюзорности передача натуры, которую трудно отличить от реальности, импрессионистический подход, когда художник передавал «дышащую» реальность, при этом сохраняя внешний облик и чувственное состояние. Приемлемо также определить «иммерсивность как свойство отдельных видов искусства, представляющее собой степень вовлеченности зрителя в произведение» [2, с. 140].

Признаком иммерсивности можно назвать необходимость воспринимать произведение «изнутри», так как среда притягивает смотрящего внутрь себя, зритель вынужден воспринимать ее иначе, чем если бы он смотрел на нее со сторо-

ны, и создается эффект «настоящей» реальности происходящего. Эмоциональное восприятие позволяет ощущать человеку созданную художником среду как реальную. «Использование эффекта иммерсивности в искусстве позволяет создать для зрителя необычный эстетический опыт, так как человек, помещенный в созданное художником пространство, становится соавтором и может помимо считывания идеи, транслируемой автором, прочувствовать также ее эмоциональную составляющую» [2, с. 141]. Зритель при этом может наиболее полно понять смысл, постичь, проникнуться произведением и оценить его как объект искусства.

В данной статье мы обращаемся к традиционной реалистичной форме искусства живописи: картине, произведению станкового искусства, выполненному на холсте масляными красками. А иммерсивность будем рассматривать как явление погружения в художественное пространство произведения (живописной картины), рефлексия о прошлом, настоящем и будущем, поле для воображения существующих, несуществующих или предстоящих событий. Мы проанализируем то состояние погружения, которое возникает в воображении рассматривающего произведение искусства, при этом впечатление от произведения стимулирует проникновение в другую реальность и все действия происходят только в сознании человека.

Под художественной средой можно понимать специально сотворенное предметно-пространственное окружение, которое влияет на пребывающего в ней человека. Это смоделированная среда. При этом человек чувствует ее как настоящую и себя ощущает как ее неотделимую часть. Можно говорить о том, что художественная среда иммерсивна, так как человек воспринимает ее как естественную, ту, в которую можно погрузиться как в настоящую, реально сущую. Также «можно определить, что иммерсивная среда на время пребывания в ней способна менять сознание пользователя. Он не может воспринимать себя как отстраненного от действительности, в которой находится, и вынужден подстраиваться под нее» [1, с. 22].

Обратимся к мифу. Художники с античных времен использовали мифологические сюжеты в своих работах. Понятие «миф» многогранно,

но мы рассмотрим только его обыденное значение, в котором «под мифом подразумевают сказания о богах, духах, обожествленных или связанных с богами своим происхождением героях» [6]. Мы обращаемся к мифу как к особому феномену сознания: «Миф занимает чрезвычайно важное место в европейской культуре, во многом формируя и обуславливая поле ее становления и развития. При этом влияние мифа сопряжено как с аспектом его сюжетности, так и с фактором его специфичности как особого способа мировосприятия и мышления» [10, с. 128].

Миф «Похищение Европы» является одним из самых распространенных сюжетов в искусстве с древнейших времен. Сцены из мифа использовали в произведениях декоративно-прикладного искусства (черно- и краснофигурные античные вазы, погребальные урны, сундуки, ларцы для драгоценностей, статуэтки из камня, керамики, кости, камен), монументально-декоративного искусства (фрески и мозаика, украшающая стены, потолки, полы), изобразительного искусства (живописные картины, скульптура) и элементах архитектуры (рельефы и барельефы на фризах, метопах, фронтонах). Мастера разных стран и различных художественных школ многократно обращались к рассмотрению этой темы с Античности до настоящего времени.

Одни авторы в точности следуют историческому тексту, другие вносят изменения и создают собственные интерпретации. И в одном, и в другом случае изображенное можно считать авторской позицией, которая заслуживает внимания зрителя. Чем в большей степени художник в поиске собственного осмысления темы отходит от простой иллюстрации исторической основы, тем интереснее рассмотреть его творческую точку зрения относительно оригинального текста.

Мифологический сюжет «Похищение Европы» знаком многим и предполагает ясность, определенность и однозначность прочтения. Тем не менее здесь уместно сказать о сюжетной линии, ходе развития событий и элементах сюжетной композиции мифа (завязке, развитии действия, кульминации, развязке), так как картины художников основываются на разных элементах сюжетной композиции.

Пролог. У царя Агенора было три сына и прекрасная дочь Европа. В начале сюжетной линии мифа Европа проснулась от странного, тревож-

ного сна, где ее не могли поделить две женщины, олицетворяющие материки: воспитавшая ее Азия и другой материк, отделенный морем.

Завязка. Для того чтобы уйти от грустных мыслей, Европа отправляется с подругами собирать цветы на берег моря. Зевс, великий громовержец, высмотрел с высокого Олимпа красивую девушку, возжелал ее и решил похитить. Он появился перед ней в образе большого ласкового, покладистого золоторунного быка. Его благородную голову венчали золотые изогнутые рога, а на широком лбу было светлое пятно, напоминающее серебряную звезду.

Развитие действия. Европа прониклась симпатией к животному, стала гладить его по чудесной шерсти, а он улегся у ног красавицы, словно умоляя ее присесть к нему на спину. Ничего не предвещало тревожных событий. Девушка доверчиво взялась за золотой рог и устроилась на спине быка. В тот же момент бык поднялся на ноги, сорвался с места и стремительно помчался к морю. Все произошло так быстро и неожиданно, что никто не успел прийти девушке на помощь. Так Европа разлучилась с домом, семьей и подругами, и впереди у молодой красавицы были неизвестность и неопределенность. Могучий бык переплыл море с ней на спине, и они оказались на острове Крит.

Кульминация. На острове Крит бык принял вид прекрасного юноши и овладел Европой.

Развязка. От их любви родились трое сыновей.

Эпилог. Символом любви Зевса и Европы стало созвездие Тельца на небосклоне. Однако Зевс имел законную супругу и не мог всегда оставаться рядом с возлюбленной, поэтому решил устроить судьбу Европы, выдав ее замуж за Астерия – бездетного царя острова Крит, который воспитал сыновей Зевса и Европы как родных и сделал своими наследниками, за что, как и Европа, был щедро награжден Зевсом.

Часто художники обращаются к такому элементу сюжетной композиции данного мифа, как «развитие действия», когда конфликт переходит в динамическую стадию. В основном это момент похищения Европы быком и их путешествие по морю. Именно на этих элементах сюжета делали акцент в своих картинах художники В. Тициан, Л. Джордано, Х. Рембрандт, Ф. Буше, Ф. Гойя, К. Лоррен, В. Серов и др.

Собственную интерпретацию мифа «Похищение Европы» предлагает и кузбасский художник Андрей Николаевич Дрозд. В своих работах он обращается к лирической теме тревожного состояния во взаимоотношениях животного и человека в завязке мифа и к теме апогея, кульминации сюжета. Художники редко используют эти элементы развития сюжетной линии, особенно пролог и эпилог мифа.

В статье будут рассмотрены две картины автора с одним и тем же названием (1993 и 2014 года). В первой работе «Похищение Европы» (см. Приложение, рис. 1) автор основное внимание уделяет взаимоотношению двух персонажей в форме молчаливого диалога. Это завязка мифологического сюжета. Не случайным был выбор квадратной формы композиции картины как наиболее статичной и не предполагающей динамичного и яркого развития сюжета.

Слева на картине мы видим голову Зевса в образе быка. Далее наш взгляд перемещается вправо, и мы видим голову прекрасной девушки Европы. Оба действующих лица композиции показаны в профильном изображении и обращены в левую сторону. Автор сделал основной акцент на портретную характеристику персонажей. Выражение быка сосредоточенное и напряженное. Создается впечатление нахмуренного лба и великих дум, которые не дают покоя огромному животному.

Скосив глаз, бык смотрит на Европу. Он спокойно стоит, но чувствуется огромное напряжение в его теле. Это тот момент мифа, когда Зевс, обратившись в быка, подошел к понравившейся ему девушке. Он испытывает страсть к ней, но выжидает удобного момента, чтобы начать действовать. Европа смиренно, в задумчивости стоит рядом с быком. Лицо ее спокойно, глаза опущены, чело безмятежно и несколько безучастно. Но мы все же прочитываем некоторую тоску и тревогу в ее лице и глазах. Нет расслабленности и непринужденности в ее взгляде. Возможно, она вспомнила недавний сон, который вызвал в ней чувство беспокойства. Вероятно, какие-то смутные сомнения вызывает в ней громадный бык...

Автор изображает только голову быка и часть груди животного. Фигура быка не полностью помещена в формат картины, и создается впечатление, что тело животного выходит за ее рамки. Автор делает это умышленно, пытаясь, с одной

стороны, не акцентировать взгляд зрителя на втором персонаже картины, с другой – стремиться показать масштаб и мощь Зевса в образе быка. Образ решен декоративно, лишь отчасти мы понимаем, что изображено животное. «Художник может деформировать видимый образ мира в интересах своего искусства... чтобы создать... образ, редко или даже никогда не встречающийся в обычной жизни. Эти преувеличения, вызванные поисками более выразительных, что-то особенное говорящих нашему глазу форм самой жизни» [8, с. 93].

Сопоставив портретные образы, зритель может получить представление о размерах фигур: крупном животном и хрупкой девушке. Так как по композиционному решению Европа является доминирующим персонажем, то соответственно фигура Зевса-быка смещается на второй план и по ходу композиционного решения просто является фоном для женского персонажа.

Композиция картины по вертикали делится на две половины: в левой половине расположена голова быка, в правой – фигура Европы. Также можно проследить деление картины на две составляющие по горизонтали. Голова и туловище быка в верхней части образуют четкую прямую линию, возникает ощущение линии горизонта, создается впечатление «морского пейзажа». При этом тело быка, которое изображено в бирюзово-зеленых тонах, воспринимается как «море». А небо представлено в верхней части картины, и оно разбеленного нежно-голубого цвета с оттенком цвета морской волны. Мы видим, что «море» волнуется, а небо совершенно чистое, без облачка, без глубины, оно спокойно. Здесь можно провести параллели образов главных персонажей: Зевса в глубоких переменчивых чувствах, схожих по состоянию с морской пучиной, и Европы, внешне статичной и спокойной, как невозмутимо и неподвижно небо.

Таким образом, вначале воспринимается противостояние персонажей, что созвучно мифологическому сюжету. Но зритель также видит и духовную взаимосвязь во взгляде быка и девушки. Портретная характеристика Европы выполнена достаточно лаконично и не предполагает передачу ярких эмоциональных впечатлений. В ней нет ни отторжения, ни принятия происходящего события. Портретная характеристика головы быка более сложна по эмоциональному состоянию. Автор сделал основным акцентом глаз быка. Именно

он является композиционным центром изображаемого персонажа. Это и не может считываться иначе, так как голова заключена в прямоугольную форму, без дополнительных элементов портрета, что предполагает определенное домысливание зрителем других составляющих изображаемого персонажа. Быку отведена роль второстепенного героя, молчаливо следующего за Европой.

Нужно сказать и о цветовом содержании работы. Оно также не случайно. Цвет в картине подводит зрителя к тому, что цветовое решение персонажей имеет смысловое значение. Лицо, тело, элементы одежды Европы решены в красно-коричневой гамме. А тело быка в сложной серо-зеленой гамме. Зеленоватое изображение головы кажется несколько абсурдным, так как все привыкли воспринимать образ животного в светлых тонах, что более соответствует мифологической основе. Но мы знаем, что красный и зеленый находятся на противоположных сторонах цветового круга, являются контрастными, а также дополнительными цветами, выявляющими силу друг друга.

В чем новизна такого раскрытия сюжета. С одной стороны, выявлена противоречивость персонажей, с другой – их духовная и эмоциональная связь. Такой трактовкой автор как бы предрекает дальнейшее развитие сюжета этой истории. Для того чтобы не отвлекать зрителя от духовной составляющей картины, автор не использует больше никаких дополнительных элементов. Художник не нагружает картину архитектурными, пейзажными или фигуративными элементами.

Вторая работа «Похищение Европы» (см. Приложение, рис. 2) была создана художником А. Н. Дроздом спустя 20 лет после первого варианта. Внутренняя составляющая произведений 1993 и 2014 года одновременно схожа и различна. Во второй картине мастер выбирает прямоугольный формат, вытянутый по вертикали. В этом произведении получилась более динамичная композиция.

Мастер обращается к моменту кульминации сюжета. Бык и Европа уже добрались до острова Крит. На заднем плане присутствуют элементы, напоминающие архитектурные постройки. Они не имеют исторической или географической привязки, а просто являются образной составляющей сюжета картины.

Композиция картины по горизонтали делится на почти равные части. В нижней части мы видим главных героев. Обнаженная Европа лежит на спине быка в расслабленной позе, что не производит впечатления насильственного похищения. Фигура быка изображена не полностью. На картине мы видим только верхнюю часть животного и хвост. Можно сделать вывод об огромной фигуре быка, он не вмещается в формат картины. Верхняя часть картины создает иллюзию пейзажа. Это бледно голубое небо с многочисленными всполохами желтого и зеленого цвета.

Мы так же считываем деление картины по вертикали, в правой части которой изображена голова быка, которая поднята неестественно вверх. Рот приоткрыт, мы как будто слышим протяжный стон или глубокий вздох. Фигура лежащей Европы расположена так, что ее голова находится рядом с головой быка. Это подчеркивает единение героев. Голова Европы изображена в профиль и тоже устремлена вверх. Глаза Европы закрыты. Она как будто пребывает в другом, своем мире. Между партнерами нет зрительного контакта, но по форме расположения фигур становится понятна неразрывная связь двух персонажей. Зевс в образе быка направил свой взгляд на Европу. Он переживает о том, что чувствует возлюбленная. Здесь мы видим совершенно другой взгляд героя. В первой картине взгляд настороженный, он еще не знает, что произойдет. Во второй картине – взгляд теплый, спокойный, уравновешенный, взгляд удовлетворенного существа.

Мы понимаем, что между главными персонажами уже произошло соитие, и каждый переживает свои чувства по-разному. То, что происходит между героями совершенно противоположно действию, это успокоение, умиротворение. Распущенные волосы Европы почти сливаются со шкурой животного, что говорит о неразрывной связи животного и человека. Лишь в лице Европы читается некоторая напряженность. А ее тело, хотя расслаблено, но очень острый угол, который образован согнутой в колене левой ногой и как-то неестественно откинутой правой, создает впечатление некой напряженности и трагедийности ситуации. Это впечатление усиливает изображение хвоста быка. Его конец напоминает острый предмет, который «впивается» в ногу героини. Она не знает, что произойдет дальше, но то, что

произошло, вызывает безмятежность и покой. В целом образ Европы раскрыт более многогранно, возможно художник хотел передать мысль о доминанте женского начала.

Тело быка изображено отдельными мощными мазками, которые напоминают молнию. Это говорит о мощном энергетическом разряде, который пережил герой. Обнаженная женская фигура расслаблена и почти бездыханна. Ее тело изображено более реалистично, художник пишет его сглаженными мазками, оно выглядит спокойно. Мощные энергии внутри героев успокаиваются, диалог между партнерами также существует, но он уходит на глубинный уровень. Здесь можно провести параллели с первой картиной в отношении образов главных персонажей. Характеры героев схожи, лишь появляется другая окраска переживаний героев. Зевс в образе быка остается в сильных, динамичных чувствах. Европа спокойна, статична, неподвижна. Даже кажется, что она в состоянии летаргии, она слишком бледна, как будто душа покинула тело.

В картине 2014 года изображение неба отличается от первого произведения. Оно не является собственно небом, напоминает огромное окно, за которым идет непрерывный ливень, размывающий четкие силуэты элементов пейзажа. Этот «дождь» смывает все, что было между героями произведения.

В целом художественное решение картины демонстрирует романтический взгляд автора на мифологический сюжет. Для художника «миф не является противопоставлением реальности. Миф – это прослойка, катализатор между иллюзией и реальностью... Художник как тонко чувствующий человек может сконструировать и облечь эти знания о мифах в реальные образы и изобразить их» [9, с. 89]. В своем решении автор нивелирует трагедийный момент похищения, а показывает идеализированное состояние влюбленности главных действующих лиц мифа. Чувство взаимосвязанности дополняет красная ленточка, которую держит Европа, одновременно касаясь рукой тела быка.

Стилистика выполнения работы носит декоративный характер. Здесь нет плановости пейзажа, световоздушной перспективы и передачи объема форм, особенно в изображении животного. Живописное решение объектов выполнено

в достаточно экспрессивной манере. Яркая, эмоциональная, динамичная живопись подчеркивает кульминацию в развитии отношений героев мифа. Цветовое решение композиции выполнено в теплой цветовой гамме, колористическое решение фигур Европы и быка приближено к естественному, но форма трактовки персонажей достаточно декоративна. Все это помогает раскрытию сюжета, показывая противостояние персонажей и одновременно выявляя их силу во взаимодействии друг с другом.

Художник достигает главной задачи – привлечения внимания зрителя к внутреннему, скрытому содержанию произведения. Автор в картинах композиционными и цветовыми приемами подводит зрителя к восприятию глубинной, внутренней позиции художника.

Таким образом, в основе принципов изображения в картинах А. Н. Дрозда лежит не простое отображение, а несколько деформируемая реальность, художник создает некую инореальность. Можно говорить о декоративном решении образов в картинах. Но в целом художник в своем творчестве остается на принципах мимесиса, то есть подражания искусства действительности.

В работах, основанных на мифе «Похищение Европы», художник обращается к стадии завязки и кульминации сюжета, что является редким явлением в изображении мифа известными художниками. В двух своих работах автор сделал попытку разного прочтения мифологического сюжета о похищении Европы. В первой работе это форма молчаливого диалога, который происходит между двумя не знающими друг друга существами, во второй – в основе диалога находится взаимосвязь двух персонажей, которая переходит на глубинный уровень. В обеих работах доминирующим является трактовка образа Европы, Зевс в образе быка является составляющей сюжетной линии, но не находится на равных позициях с Европой.

Художник воспринимает миф как подлинную реальность. Мастер облакает знания о мифах в реальные образы и изображает их, создает в своих работах особую художественную среду, способствует иммерсивности, погружению в нее зрителя. Иммерсивность позволяет понять авторское индивидуальное прочтение мифологического сюжета, замысел произведения и получить особое эмоциональное впечатление.

Литература

1. Войскунский А. П., Меньшикова Г. Я. О применении систем виртуальной реальности в психологии // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. – 2008. – № 1. – С. 22–35.
2. Воронкова Э. А. Иммерсивность в искусстве: определение и характеристики // Инновационные аспекты развития науки и техники: сб. ст. IV Междунар. науч.-практ. конф. – Саратов: Цифровая наука, 2021. – С. 139–142.
3. Воронова Н. И., Кочкарева А. В. Иммерсивные художественные среды // Художественное произведение в современной культуре: творчество-исполнительство-гуманитарное знание: сб. ст. – Челябинск: Изд-во Южно-уральский ГИИ имени П. И. Чайковского, 2023. – С. 3–7.
4. Иммерсивность [Электронный ресурс]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Иммерсивность> (дата обращения: 20.09.2024).
5. Махлина С. Т. Иммерсивность в современной культуре // Вестник Санкт-петербургского государственного института культуры. – 2022. – № 3 (52). – С. 69–79.
6. Миф [Электронный ресурс] // Литературная энциклопедия. – URL: <https://dic.academic.ru/> (дата обращения: 20.09.2024).
7. Полева Н. С. К проблеме иммерсивности реальных и виртуальных пространств // Новые Психологические Исследования. – М.: РГГУ, 2023. – № (3). – С. 30–53.
8. Ткаченко А. В., Ткаченко Л. А. Творчество скульптора А. П. Хмелевского в контексте художественных тенденций изобразительного искусства последней трети XX века – начала XXI века. – Кемерово: КемГУКИ, 2014. – 187 с.
9. Ткаченко Л. А., Ткаченко А. В. Мифы и реальность в творчестве Эльвиры Сурниной // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 2. – С. 83–89.
10. Харитоновна М.А. Миф и мифологические аспекты сознания в истории европейской культуры // Вестник Санкт-петербургского государственного института культуры. – 2022. – № 3 (52). – С. 128–134.

References

1. Voyskunskiy A.P., Menshikova G.Y. O primeneniі sistem virtual'noy real'nosti v psikhologii [On the use of virtual reality systems in psychology]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 14. Psikhologiya* [Bulletin of Moscow University. Series 14. Psychology], 2008, no. 1, pp. 22-35. (In Russ.).
2. Voronkova E.A. Immersivnost' v iskusstve: opredelenie i kharakteristiki [Immersion in art: definition and characteristics]. *Innovatsionnye aspekty razvitiya nauki i tekhniki: sb. st. IV Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Innovative aspects of the development of science and technology. Collection of articles from the IV International scientific and practical conference]. Saratov, Digital science Publ., 2021, pp. 139-142. (In Russ.).
3. Voronova N.I., Kochkareva A.V. Immersivnye khudozhestvennye sredy [Immersive artistic environments]. *Khudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoy kul'ture: tvorchestvo-ispolnitel'stvo-gumanitarnoe znanie: sb. st. [Artistic work in modern culture: creativity-performance-humanitarian knowledge. Collection of articles]*. Chelyabinsk, P.I. Chaikovsky South Urals SIC Publ., 2023, pp. 3-7. (In Russ.).
4. *Immersivnost' [Immersion]*. (In Russ.). Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Иммерсивность> (accessed 20.09.2024).
5. Makhlina S.T. Immersivnost' v sovremennoy kul'ture [Immersion in contemporary culture]. *Vestnik Sankt-peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], 2022, no. 3(52), pp. 69-79. (In Russ.).
6. *Mif [Myth]*. (In Russ.). Available at: <https://dic.academic.ru/> (accessed 20.09.2024).
7. Poleva N.S. K probleme immersivnosti real'nykh i virtual'nykh prostranstv [On the problem of immersion of real and virtual spaces] *Novye Psihologicheskie Issledovaniya* [New Psychological Research]. Moscow, RSHI Publ., 2023, no. (3), pp. 30-53.
8. Tkachenko A.V., Tkachenko L.A. *Tvorchestvo skul'ptora A.P. Khmelevskogo v kontekste khudozhestvennykh tendentsiy izobrazitel'nogo iskusstva posledney trety XX veka – nachala XXI veka* [The work of the sculptor A.P. Khmelevsky in the context of artistic trends in the fine arts of the last third of the 20th century – early 21st century]. Kemerovo, KemGUKI Publ., 2014. 187 p. (In Russ.).
9. Tkachenko L.A., Tkachenko A.V. Mify i real'nost' v tvorchestve Elviry Surninoy [Myths and reality in the works of Elvira Surnina]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts], 2020, no. 2, pp. 83-89. (In Russ.).

10. Kharitonova M.A. Mif i mifologicheskie aspekty soznaniya v istorii evropeyskoy kul'tury [Myth and mythological aspects of consciousness in the history of European culture]. *Vestnik Sankt-peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], 2022, no. 3 (52), pp. 128-134. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

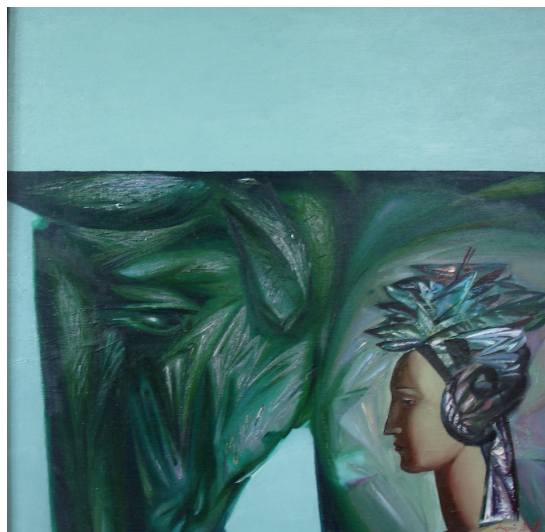


Рисунок 1. А. Н. Дрозд. Похищение Европы. 1993



Рисунок 2. А. Н. Дрозд. Похищение Европы. 2014

УДК 76.03/09

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-88-95

ОБРАЗЫ ФАНТАСТИЧЕСКИХ ГОРОДОВ В ЕВРОПЕЙСКИХ КОМИКСАХ И АРХИТЕКТУРНЫХ УТОПИЯХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

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

Прохоров Сергей Анатольевич, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой изобразительного искусства Института архитектуры и дизайна, Алтайский государственный технический университет имени И. И. Ползунова (г. Барнаул, РФ). E-mail: prokh64@mail.ru

Иванов Александр Олегович, доцент, заведующий кафедрой рисунка, живописи и скульптуры, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крыжовца (г. Новосибирск, РФ). E-mail: ivanov.a.o@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4758-6075>

На фоне стремительного развития научной фантастики и кризиса функционализма в архитектуре возникло множество архитектурных утопий, комиксы стали источником ярких визуализаций фантастических городов. В данной статье исследуется влияние архитектурных утопий и комиксов на формирование образов фантастической городской среды в Европе во второй половине XX века; анализируется взаимосвязь между художественными и архитектурными концепциями, отражающими социальные, культурные и технологические изменения того времени; особое внимание уделяется интерпретации идей утопического градостроительства в комиксах, которые создают уникальные визуальные нарративы. В центре исследования находятся ключевые работы таких архитектурных групп, как «Аркигрэм» и «Суперстудия», а также творчество известных комиксистов, включая Жана Жиро (Мебиус), Энки Билала и Франсуа Скойтена. Рассматриваются графические приемы и элементы визуального и концептуального содержания, формирующие уникальные городские пространства. Отдельно акцентируется внимание на том, как в комиксах используются визуальные метафоры и специальные техники, такие как гиперболизация масштаба урбанистических структур, многослойность и изменяемая проницаемость пространства, ностальгический ретрофутуризм и смешение различных культурных контекстов. Авторы подчеркивают, что образы фантастических городов служат не только эстетическим, но и критическим инструментом, позволяющим осмыслить современные урбанистические проблемы и искать альтернативные модели жизни. В заключении делается вывод о значимости этих образов для понимания культурных и архитектурных тенденций второй половины XX века и их влияния на современное градостроительство.

Ключевые слова: европейский комикс, архитектурная утопия, фантастические города, вторая половина XX века.

IMAGES OF FANTASTIC CITIES IN EUROPEAN COMICS AND ARCHITECTURAL UTOPIAS OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

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

Prokhorov Sergey Anatolyevich, Dr of Art History, Professor, Department Chair of Fine Arts of the Institute of Architecture and Design, Polzunov Altai State Technical University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: prokh64@mail.ru

Ivanov Aleksandr Olegovich, Associate Professor, Department Chair of Drawing, Painting and Sculpture, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: ivanov.a.o@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4758-6075>

Against the backdrop of the rapid development of science fiction and the crisis of functionalism in architecture, a multitude of architectural utopias emerged, with comics becoming a source of vivid visualizations of fantastical cities. This article explores the influence of architectural utopias and comics on the formation of images of fantastical urban environments in Europe during the second half of the 20th century. It analyzes the interrelationship between artistic and architectural concepts that reflect the social, cultural, and technological changes of that time. Special attention is given to the interpretation of utopian urban planning ideas in comics, which create unique visual narratives. The research focuses on key works by architectural groups such as Archigram and Superstudio, as well as the creations of renowned comic artists, including Jean Giraud (Moebius), Enki Bilal, and François Schuiten. It examines the graphic techniques and elements of visual and conceptual content that shape unique urban spaces. Particular emphasis is placed on how comics utilize visual metaphors and special techniques, such as the hyperbolization of the scale of urban structures, layering, and mutable permeability of space, nostalgic retrofuturism, and the blending of various cultural contexts. The authors emphasize that the images of fantastical cities serve not only as aesthetic but also as critical tools for reflecting on the contemporary urban issues and seeking the alternative models of living. In conclusion, the article highlights the significance of these images for understanding the cultural and architectural trends of the second half of the 20th century and their impact on contemporary urban planning.

Keywords: European comics, architectural utopia, fantasy cities, second half of the 20th century.

Введение. Образы необычной, поражающей воображение зрителя архитектурной среды занимают важное место в таких видах современных массовых искусств, часто обращающихся к фантастическим сюжетам, как кино и комикс. Развиваясь из фильма в фильм, детализуясь в связанных с ними компьютерных играх, наиболее яркие из этих образов закрепляются в массовом сознании и приобретают определенную автономность от отдельного сюжета. Анализ методов создания таких образов является **актуальным** в контексте растущего интереса к исследованию взаимодействия виртуальной и реальной архитектуры. Комиксы относятся к массовому искусству, но не связаны с ограниченными сроками работы и большими коллективами киноиндустрии, что дает художникам значительную свободу творческих поисков; с другой стороны, комиксы, как и архитектура, используют язык графики для описания пространства – все это в совокупности обосновывает выбор комикса как объекта данной статьи.

Временные рамки исследования обусловлены следующими факторами. Научно-техническая революция и начало космической деятель-

ности человечества во второй половине XX века способствовали развитию научной фантастики; в комиксах, помимо героев со сверхспособностями, действующих в земных условиях, появились многочисленные истории об иных мирах с изображениями их среды. В области архитектуры на фоне масштабного строительства в послевоенной Европе проявилась ограниченность выразительных средств и градостроительных концепций «международного стиля» – функционализма; как реакция на этот кризис в 1960-х годах возникло значительное количество утопических проектов.

Цель статьи – на основе сравнительного анализа образов фантастических городов в европейских комиксах и архитектурных утопиях выявить их основные характеристики, приемы создания и взаимосвязи.

Для достижения поставленной цели будет использован комплексный подход, который включает анализ текстов и визуальных образов комиксов и архитектурных утопий, выделение ключевых тем, символов и стилистических приемов, исследование общего и индивидуального в их концептуализации.

Источники исследования:

– комиксы Жана Жиро (Мебиус) «Долгое завтра», «Арзах», «Герметичный гараж», «Инкал», Энки Билала «Никополь. Трилогия», «Город, которого не было», «Спящий Зверь», «Берлинская стена», Франсуа Скойтена «Тайные города», «Увидеть Париж снова»;

– архитектурные утопии П. Кука «Город включений», «Город мгновенного действия», Р. Херрона «Шагающий город», опубликованные в журнале «Аркигрэм»; а также «Непрерывный монумент», «Двенадцать идеальных городов», «Суперповерхность», представленные архитектурной группой «Суперстудии» (А. Наталини, К. Торальдо ди Франсия и др.) на выставке «Италия: новый внутренний ландшафт» (1972, Музей современного искусства, Нью-Йорк).

Основная часть. Для более глубокого понимания темы исследования важно четко определить ключевые понятия, такие как «комикс» и «архитектурная утопия», в контексте искусствоведения.

В искусствоведении понятие «комикс» определяется как художественное произведение, которое сочетает в себе последовательность визуальных и текстовых элементов для передачи нарративного содержания. Комикс в работах С. Макклауда [3] и других авторов рассматривается как форма искусства, обладающая характерными способами композиции, ритма и восприятия.

Понятие «архитектурная утопия», согласно определению академика А. В. Иконникова, рассматривается как проекция идей социальных утопий на модель пространственной организации общества либо как отражение парадоксальных концепций прекрасного в методах архитектурного формообразования, результатом чего в обоих случаях является образ здания, города, системы расселения, «достроенный до логической целостности и эстетической оформленности» [2, с. 10–11] в виде концептуального проекта.

Последние десятилетия теме взаимодействию комикса и архитектуры были посвящены крупные музейные выставки, сопровождаемые научными каталогами и монографиями [8; 18]. В них прослеживается взаимодействие графических средств этих искусств, хронология освоения в комиксах темы города, в том числе и его фантастических интерпретаций: от снов мальчи-

ка Немо, героя серий американского художника Уинзора Маккея (1905–1912), до современных графических романов. С начала XX века, времени появления комикса как способа изложения нарратива с помощью ряда изображений с текстами, его художественный язык развивается и усложняется. При этом сохраняется ориентация комикса на быструю коммуникацию и динамичный сюжет, что определило его характерные черты: лаконичную графику и способ передачи пространственно-временных событий путем размещения на одной странице нескольких изображений. Комикс осваивал такие способы изображения пространства, выработанные в архитектурной графике, как аксонометрия, разрез, план, при этом, например, каждый этаж изображаемого в разрезе здания становился одним или несколькими клеймами комикса, в каждом из которых происходило свое событие. В свою очередь, архитектура начинала применять художественный язык комикса, его узнаваемый лаконичный и броский графический стиль. В 1960-х годах такой стиль иллюстраций в публикациях архитектурных журналов имел провокационный характер, подчеркивающий оппозицию модернизму – доминирующему направлению в зодчестве того времени. В дальнейшем издания в виде комикса стали использоваться для продвижения архитектурных исследований и реальных проектов, например, многостраничный *The MetroBasel Comic* (2009), представляющий анализ городского потенциала Базеля, выполненный подразделением городских исследований ETH StudioBasel под управлением Ж. Херцога, П. де Мерона [12] или *Yes is more* (2009), где основатель архитектурного бюро BIG (Бьярке Ингельс Групп) объясняет свою философию и проекты. Важную роль в таких комиксах играет образ рассказчика, его фигура и «пузыри» с прямой речью, например, Бьярке Ингельса [19] или Миса ван дер Роэ в комиксе Агустина Касаса о творчестве Миса 2019 года [10].

Взаимодействие комикса и архитектуры шло не только на уровне развития форм презентации пространственных образов, но и на содержательном уровне.

Утопии, разрабатывавшиеся архитекторами и активно публиковавшиеся начиная с 1960-х годов, частично продолжали линию визионеров начала века, где проблемы зодчества решались

за счет технического прогресса, не затрагивая его социальных основ. Концептуальные проекты французов Йоны Фридмана, Поля Меймона, итальянца Поало Солери и др. предлагали урбанистические структуры, висящие на пилонах над существующей застройкой, плавающие города, многоэтажные бионические формы и т. д. Другая часть футурологов, напротив, разрабатывала идеи принципиально нового бытия архитектурной формы: британец Седрик Прайс проектировал пространства, изменяемые с помощью информационных технологий, австрийские архитектурные группы Соор Himmelblau (с 1968 года), Naus-Rucker-Co (1967–1992) и др. исследовали возможности создания «персональной среды», зависящей от психофизического состояния человека. Особое место среди этих работ занимают проекты «Аркигрэм» и «Суперстудио».

«Аркигрэм» (англ. archigram) – группа молодых британских архитекторов, публиковавших свои идеи в издаваемом ими одноименном журнале (10 выпусков с 1961 по 1974 год). Основой их проектов было стремление выйти за рамки парадигмы архитектуры модернизма и экспериментирование с альтернативными концепциями жилой и общественной среды, но их творческий метод предполагал обострение любой идеи и ее визуализация в утопическом гротескном виде. Среди наиболее известных работ – проект «Город включений» (Plug-in-City Питера Кука, 1964), где город представляет собой огромный каркас, куда кранами вставляются жилые и офисные ячейки и сразу подключаются к коммуникациям; фасад постоянно меняется, а город обновляется. В «Шагающем городе» (The Walking City Рона Херрона, 1964) многоэтажные жилые образования передвигались по миру на телескопических опорах, а в «Городе мгновенного действия» (Instant City Питера Кука, 1968–1970) из поселения в поселение на дирижаблях перемещается городской центр с учреждениями, торговлей, досугом и многочисленными рекламными экранами [9]. Эти проекты были представлены в виде архитектурных чертежей (фасадов, планов, аксонометрий), но их непривычная графика с яркими насыщенными цветами и броскими шрифтами была явно связана с поп-артом и его источником – культурой комиксов.

«Суперстудио», группа итальянских архитекторов (с 1966 по 1974 год), разрабатывала кон-

цепции от дизайна минималистической мебели до идей глобального расселения. Наиболее утопическими были проекты «Непрерывный монумент» (1969), «Двенадцать идеальных городов» (1971), «Суперповерхность» (1971) [17]. Так, в проекте «Непрерывный монумент» (Monumento continuo Адольфо Наталини и др.) бело-зеркальная, покрытая прямоугольной сеткой платформа среды обитания человека простирается через Манхэттен, побережья и пустыни. Для визуализации этого образа использовался фотомонтаж.

Таким образом, «Аркигрэм» и «Суперстудио» использовали не совсем обычный метод создания концептуальных проектов. В отличие от других архитекторов, чьи проекты предлагались к строительству в ближайшем будущем и частично реализовались (изготавливались экспериментальные ячейки «персональной среды», П. Солери с единомышленниками всю жизнь постепенно строил коммуны Аркосанти в США), большинство проектов «Аркигрэм» включали элемент провокации. Социум будущего не идеализировался, напротив, именно утилитарные функции урбанизированной среды гиперболизировались, что давало отчасти гротескные образы футуристической архитектуры общества потребления. Это позволило исследователям упрекать описанные проекты 1960-х годов в черном юморе и отнести их к архитектурным антиутопиям [1, с. 204]. Сочетание провокационности, гротеска, броской графики, характерных для массового искусства, с профессиональным воображением и изобретательностью сделало образы «Аркигрэма» и «Суперстудио» очень популярными (тираж «Аркигрэм», начав с 300, к концу 1960-х годов достиг нескольких тысяч экземпляров [7]), позволило им оказать влияние на развитие идей как в архитектуре хай-тека, так и в интерактивном дизайне архитектурной среды [4].

Среди образов фантастической архитектуры в европейском комиксе второй половины XX века выделяется творчество ряда мастеров франко-бельгийской школы. Во Франции комиксы – *bande dessinée* (фр.) – считаются «девятым искусством» и поддерживаются государственными субсидиями, они имеют свою идентичность, отличную от американских комиксов, что проявляется в развитых сюжетах, зачастую адресованных взрослой аудитории, в больших форматах и качественных, детализированных рисунках [13].

Жан Жирó (фр. Jean Giraud, 1938–2012, псевдоним Мебиус) – один из наиболее известных французских художников комиксов, получивший мировое признание [15]. Родившись в Париже, в ранней юности он пожил в Мексике у отчима, потом был на армейской службе в Алжире – погружение в разные культуры во многом повлияло на его творчество.

В небольшой, в 17 страниц, работе «Долгое завтра», первоначально опубликованной в журнале *Metal Hurlant* (фр. «ревуший металл») (1976), а затем изданной отдельной книгой, частный детектив ведет свои поиски в подземном городе будущего. Бесконечные вертикальные туннели, образованные этажами строений, идут от пустынной поверхности Земли вглубь планеты; они наполнены мостами, летающим транспортом, рекламными щитами, вплотную соседствуют разные архитектурные стили. В сериях, издававшихся в том же журнале, таких как «Арзах», «Герметичный гараж» (с 1976 года), «Инкал» (с 1980 года), описываются приключения главного героя серии, путешествующего по вымышленным мирам. То, что герой часто передвигается по воздуху, например, одинокий воин Арзах летит на огромной птице, позволяло художнику создавать панорамы с фантастической архитектурой, или вписанной в природный рельеф, или, наоборот, полностью урбанизированной. Творчество Мебиуса повлияло на визуальный ряд киберпанка – антиутопий мира цифровых технологий, в том числе в фильмах «Трон» (1982), «Пятый элемент» (1997), где он участвовал как художник, «Бегущий по лезвию» (1982) [15] и др.

Можно отметить, что для переиздания своих комиксов в виде отдельных книг, а также для персональных выставок художник выполнял иллюстрации, иногда не относящиеся к некому нарративу. Такой серией являются несколько пейзажей воображаемой Венеции, где каналы освобождены от воды, а гондолы парят в воздухе в образовавшихся из стен палаццо ущельях [14], или графическая серия «Элементарные миры: путешествие, выдуманное и нарисованное Мебиусом», изданная фирмой *Hermès* в 2010 году.

Энки Билал (фр. Enki Bilal, 1951 г. р.) родился в Белграде, но, когда ему было девять лет, его семья смогла после нескольких лет разлуки переехать к отцу-политэмигранту в Париж [11]. В его наиболее известной серии «Никополь. Трилогия»,

издававшейся в 1982–1990 годах и экранизированной им как режиссером («Бессмертные: Война миров», 2004), действие происходит в депрессивном после катастроф Париже ближайшего будущего, дополненном тяжеловесными высотками и летающим транспортом; высоко над городом висит корабль-пирамида с египетскими богами-пришельцами. В немногочисленных панорамах автор опирается на документальные изображения, располагая на переднем плане летающие такси и другой транспорт; в крупных планах из смога и снега выступают очертания отелей, доходных домов, глухих фасадов правительственных зданий и бетонных бункеров. Сходные образы только теперь Москвы, Сараево и Нью-Йорка и в комиксе Билала «Спящий Зверь» (1998). В комиксе «Город, которого не было» (1977) в отдельном бедном промышленном городке за счет внезапного богатства тщетно пытаются создать идеальный социум (строят красивые жилища в стиле ар-нуво, изолируют, накрыв огромным куполом), но люди не терпят отсутствие свободы выбора. В графической серии «Берлинская стена» (1982), где нет слов и сюжета, но, возможно, опосредованно связанной с биографией автора, создается образ стены как метафизической преграды между людьми, в которой буквально застревают те, кому не хватает сил, чтобы пройти сквозь нее.

Франсуа Скойтен (фр. François Schuiten, 1956 г. р.) родился в Брюсселе в семье архитекторов. Его увлечение зодчеством и талант графика определили успех серии комиксов «Тайные города» (фр. *Les Cités obscures*), издающейся с 1983 года и включающей 11 альбомов и 14 дополнительных выпусков. Действие происходит на планете – близнеце Земли с иной географией на карте, но с повторениями некоторых земных локаций; города-государства этой планеты имеют разное политическое устройство и соответствующие разные архитектурные стили. Соавтор серии Бенуа Петерс (фр. Benoît Peeters, 1956 г. р.) в своих сценариях обращается к самым разным темам. Герои оказываются в обманчивом, поглощающем людей городе – грандиозной, приводимый в движение сложным механизмом декорации с манекенами («Стены Самариса», 1983), изучают самопроизвольно растущую гигантскую кубистическую решетку, объединяющую разные берега города, но и разрушающую его («Урбикандская лихорадка», 1985), переживают последствия тех-

нического прогресса и реконструкцию города-близнеца Брюсселя («Брюссель», 1992) [6], живут с личной гравитационной аномалией, при которой тело всегда отклонено от вертикали на 30 градусов («Падающая девочка», 1996) [5], и т. д. Рисунки серии объединяют в художественное целое дирижабли и воображаемые механизмы Жюль Верна, архитектурные стили от Возрождения до Ар-деко и фантазии Дж. Б. Пиранези и А. Сант-Элиа. При этом образ городской среды усложняется игрой с масштабом. Для того чтобы понять иллюзию стен Самариса, герою пришлось взглянуть на город с холма, а хрупкость Брюсселя передает выдуманный огромный макет города, где модели небоскребов высотой в несколько метров падают, когда между ними ходят люди. Изящная графика Скойтена, отличающаяся точным построением пространства и тонкой детализацией, создает убедительные образы этого фантастического мира. Архитектура и дизайн Скойтена были использованы в фильмах «Золотой компас» (2007), «Марс и Апрель» (2012) [6].

Изображения фантастической архитектуры в каждом из названных комиксов играют значимую, а в серии «Тайные города» ведущую роль, но при этом характер этих образов и методы их создания сильно отличаются.

Для Мебиуса важны захватывающая необычность и подробная детализация его визуальных образов, часто обусловленная смешением различных культур. Талант рисовальщика и использование характерной преимущественно линейной графики с заливкой яркими цветами позволяли легко изображать и большие пространства, заполненные многочисленными персонажами, и костюмы разных эпох, и фантастические транспортные средства. Его утопические города будущего – это грандиозные, динамичные и полные контрастов урбанистические структуры, уходящие вглубь земли. Параллельно в комиксах Мебиуса разрабатывались образы гармоничного сосуществования технологий и природы; основные мотивы, например, панорамы, где среди водопадов и извилистых ущелий видны храмы и жилища, похожие на огромные выветренные скалы, собраны им в одной из заключительных графических серий «Элементарные миры».

Города в наиболее известных комиксах Э. Билала принадлежат ближайшему, но безрадостному будущему. Для изображения же идеальной жилой

среды, например, в «Городе, которого не было», автор обращается к ар-нуво – стилю Прекрасной эпохи до мировых войн; даже для куполов, накрывающих этот город, Билал использует не технологии времени действия – середины XX века, а мотивы гнутых линий Э. Гимара. В футуристическом «Никополе» тоталитарному городу противопоставляется холодная и правильная пирамида богов, играющих людьми. Этот мотив преодоления человеком города как символа жестокой судьбы буквально изображен в графической серии «Берлинская стена».

Серия комиксов «Тайные города», соединившая образы архитектуры с мировоззренческими сюжетами, полна формальных экспериментов Скойтена. В ней изображаются города, где реализованы различные утопические идеи, например, город Ксистос, полностью построенный в ар-нуво – стиле, реально развивавшемся совсем недолго. Город Урбиканда подчиняется жестко симметричному плану, при этом в его зданиях узнаются фантазии А. Сант-Элиа. Такие комбинации в ушедших стилях с дирижаблями в антураже создают ностальгическую линию ретро-футуризма. При этом к утопическим проектам 1960-х годов Скойтен обращается лишь значительно позже в комиксе «Увидеть Париж снова» (фр. Revoir Paris, 2015) со зданиями-мостами и историческим центром, перекрытым огромным куполом Б. Фуллера.

Заключение. Обзор европейских футуристических архитектурных проектов, широко публиковавшихся в 1960-х годах, и образов утопических городов во франкофонных комиксах 1970–1980-х годов позволяет сделать **вывод** о том, что, помимо плодотворного взаимовлияния архитектуры и комикса на уровне развития форм презентации пространственных образов, взаимодействие шло и на содержательном уровне. В работах архитектурных групп «Аркигрэм», «Суперстудио» и др. был не только использован яркий графический стиль комиксов, но и такие приемы, как гротескное усиление отдельных функций урбанизированной среды, гиперболизация негативных явлений, например, бесконечное увеличение масштабов поселений. В итоге это привело к созданию ярких архитектурных антиутопий – приему, используемому в современном прогностическом проектировании. Образы фантастических городов в комиксах как удивляют и развлекают читателя, так

и иллюстрируют восприятие автором современного общества, при этом на уникальность таких образов часто влияют особенности формирования личности художника. Среди приемов создания образа фантастической архитектурной среды в комиксах – изменение масштаба, то есть создание грандиозных урбанистических структур

или, наоборот, уменьшение города до небольшой модели; полет над городом как обыденность; многослойность и изменяемая проницаемость пространства; ностальгический ретрофутуризм и смешение различных культур. Осваиваясь массовой культурой, эти образы опосредованно влияют на развитие архитектурных идей.

Литература

1. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: в 2 т. / под ред. А. Д. Кудрявцевой. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – Т. II. – 672 с.
2. Иконников А. В. Утопическое мышление и архитектура. – М.: Архитектура-С, 2004. – 400 с.
3. Макклауд С. Понимание комикса. Невидимое искусство / пер. с англ. В. Шевченко. – М.: Белое яблоко, 2016. – 216 с.
4. Прохоров С. А., Поморов С. Б., Прохоров Н. С. Информационные технологии и интерактивные художественные формы дизайна в архитектурном пространстве // Дизайн. Материалы. Технология. – 2024. – № 2 (74). – С. 86–91.
5. Скойтен Ф., Петерс Б. Падающая девочка. – М.: Zangavar Cobalt, 2018. – 112 с.
6. ALTA PLANA. The impossible & infinite encyclopedia of the world created by Schuiten & Peeters [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.altaplana.be> (дата обращения: 21.10.2024).
7. Amazing Archigram! Clara Oloriz and Koldo Lus Arana interview Sir Peter Cook [Электронный ресурс]. – URL: <https://mascontext.com/issues/narrative/amazing-archigram/> (дата обращения: 21.10.2024).
8. Archi & BD, la ville dessinée (Sous la direction de J.-M. Thévenet, Fr. Rambert). – Paris: Beaux-Arts Editions, 2010. – 258 p.
9. ARCHIGRAM [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.archigram.net/> (дата обращения: 31.04.2024).
10. Casas A. F. Mies. – Valencia, Grafito Editorial, 2019. – 176 p.
11. ENKI BILAL [Электронный ресурс]. – URL: <https://bilal.enki.free.fr/index.php3> (дата обращения: 21.10.2024).
12. MANUEL HERZ ARCHITECTS/ The MetroBasel Comic [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.manuelherz.com/metrobasel-comic> (дата обращения: 31.04.2024).
13. McQuillan L. The Francophone Bande Dessinée: An Introduction // The Francophone Bande Dessinée. – Leiden, Brill Academic, 2005. – P. 7–13.
14. Moebius. Venecia Celeste. – Paris: Aedena, 1984. – 100 p.
15. Screech M. Jean Giraud / Moebius: Nouveau Realisme and Science Fiction // The Francophone Bande Dessinée. – Leiden, Brill Academic, 2005. – P. 97–113.
16. Sammon P.M. Future Noir: The Making of Blade Runner. – London, British Film Institute, 1996. – 464 p.
17. SuperStudio Architettura radicale [Электронный ресурс]. – URL: <https://aspinaworldpress.wordpress.com> (дата обращения: 21.10.2024).
18. Van der Hoorn M. Bricks & Balloons. Architecture in comic-strip form. – Rotterdam, 010 Publisher, 2012. – 224 p.
19. Yes is More. An Archicomic on Architectural Evolution. – Cologne, Taschen, 2009. – 396 p.

References

1. Ikonnikov A.V. *Arkhitektura XX veka. Utopii i real'nost': v 2 t. [Architecture of the 20th century. Utopias and reality. In 2 vol.]*. Ed. A.D. Kudryavtseva. Moscow, Progress-Tradition Publ., 2002, vol. II. 672 p. (In Russ.).
2. Ikonnikov A.V. *Utopicheskoe myshlenie i arkhitektura [Utopian thinking and architecture]*. Moscow, Architecture-C Publ., 2004. 400 p. (In Russ.).
3. McCloud Sc. *Ponimanie komiksa. Nevidimoe iskusstvo [Understanding Comics: The Invisible Art]*. Moscow, White apple Publ., 2016. 216 p. (In Russ.).
4. Prokhorov S.A., Pomorov S.B., Prokhorov N.S. *Informatsionnye tekhnologii i interaktivnye khudozhestvennye formy dizayna v arkhitekturnom prostranstve [Information technologies and interactive artistic forms of design in architectural space]*. *Dizayn. Materialy. Tekhnologiya [Design. Materials. Technology]*, 2024, no. 2 (74). pp. 86-91. (In Russ.).

5. Schuiten Fr., Peeters B. *Padayushchaya devochka [L'Enfant Penchée]*. Moscow, Zangavar Cobalt Publ., 2018. 112 p. (In Russ.).
6. *ALTA PLANA. The impossible & infinite encyclopedia of the world created by Schuiten & Peeters.* (In Engl.). Available at: <https://www.altaplana.be> (accessed 21.10.2024).
7. *Amazing Archigram! Clara Oloriz and Koldo Lus Arana interview Sir Peter Cook.* (In Engl.). Available at: <https://mascontext.com/issues/narrative/amazing-archigram/> (accessed 21.10.2024).
8. *Archi & BD, la ville dessinée.* Ed. J.-M. Thévenet, Fr. Rambert. Paris, Beaux-Arts Editions, 2010. 258 p. (In French).
9. *ARCHIGRAM.* (In Engl.). Available at: <https://www.archigram.net/> (accessed 31.04.2024).
10. Casas A. F. *Mies.* Valencia, Grafito Editorial, 2019. 176 p. (In Span.).
11. *ENKI BILAL.* (In French). Available at: <https://bilal.enki.free.fr/index.php3> (accessed 21.10.2024).
12. *MANUEL HERZ ARCHITECTS/ The MetroBasel Comic.* (In Engl.). Available at: <https://www.manuelherz.com/metrobasel-comic> (accessed 31.04.2024).
13. McQuillan L. The Francophone Bande Dessinée: An Introduction, *The Francophone Bande Dessinée.* Leiden, Brill Academic Publ., 2005, pp. 7-13. (In Engl.).
14. Moebius. *Venecia Celeste.* Paris, Aedena Publ., 1984. 100 p. (In French).
15. Screech M. Jean Giraud / Moebius: Nouveau Realisme and Science Fiction. *The Francophone Bande Dessinée.* Leiden, Brill Academic Publ., 2005, pp. 97-113 (In Engl.).
16. Sammon P.M. *Future Noir: The Making of Blade Runner.* London, British Film Institute Publ., 1996. 464 p. (In Engl.).
17. *SuperStudio Architettura radicale.* (In Ital.). Available at: <https://aspinaworldpress.wordpress.com> (accessed 21.10.2024).
18. Van der Hoorn M. *Bricks & Balloons. Architecture in comic-strip form.* Rotterdam, 010 Publisher, 2012. 224 p. (In Engl.).
19. *Yes is More. An Archicomic on Architectural Evolution.* Cologne, Taschen Publ., 2009. 396 p. (In Engl.).

УДК 7.75.03

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-95-106

ОБРАЗ ХАНЧЖОУ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ – ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Ли Минси, аспирант кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 375510241@qq.com

Культурный обмен в сфере искусства является одним из важнейших аспектов нашего времени, который привлекает внимание исследователей. Сотрудничество художников из разных стран играет значительную роль в развитии современного искусства. Для художников из Санкт-Петербурга, в частности, важным является взаимодействие с художниками из Китая и других азиатских стран. Это взаимодействие двух культур способствует развитию образа Китая в работах художников из академической школы. А. А. Мыльников, В. С. Песиков, Ю. В. Калюта, В. Л. Боровик, А. Н. Блюк, Н. П. Фомин – яркие представители современной академической школы, в творчестве которых прослеживаются мотивы китайской культуры. Изучение художественных традиций Китая и принципов русской академической школы приводит к удивительному сочетанию, которое художники воплощают в своем искусстве. Обращение к образам и мотивам Китая позволяет им экспериментировать, находить нечто знакомое в незнакомом, сочетать несочетаемое и выявлять незыблемое с помощью художественного языка. Важную часть их творчества занимает общность не только художественного языка, но и география искусства. Здесь на передний план выходит китайский город Ханчжоу, которому принадлежит по праву звание второй художественной столицы Китая, где за последние двадцать лет концентрация русских академических художников настолько велика, что можно говорить о своеобразии образа города и его культуры в их среде. Культурный обмен расширяет спектр образов, которые интересуют художников, обогащает

художественный язык и вместе с тем продвигает принципы петербургской академической школы в художественной среде Китая.

Ключевые слова: творческие взаимовлияния; академическая школа живописи; А. А. Мыльников, В. С. Песиков, А. Н. Блюк, Ю. В. Калюта, Н. П. Фомин, В. Л. Боровик; Ханчжоу; Сучжоу; китайские мотивы; мастер-классы в Китае; современное петербургское искусство.

THE IMAGE OF HANGZHOU IN THE WORKS OF ARTISTS AND TEACHERS OF THE ST. PETERSBURG ACADEMY OF ARTS

Li Mingxi, Postgraduate of Russian Art Department, St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 375510241@qq.com

Cultural exchange in the field of art is one of the most important aspects of our time, which attracts the attention of researchers. Collaboration between artists from different countries plays a significant role in the development of contemporary art. For artists from St. Petersburg, in particular, interaction with artists from China and other Asian countries is important. This interaction between two cultures contributes to the development of the image of China in the works of artists from the academic school. A.A. Mylnikov, V.S. Pesikov, Y.V. Kalyuta, V.L. Borovik, A.N. Bliok, N.P. Fomin are bright representatives of the modern academic school, in whose work vivid motifs of Chinese culture can be traced. The study of Chinese artistic traditions in combination with the principles of the Russian academic school leads to an amazing combination that artists embody in their art. Turning to the images and motifs of China allows them to experiment, find something familiar in the unfamiliar, combine the apparently incongruous and reveal the unshakable with the help of artistic language. An important part of their creativity is the commonality of not only the artistic language, but also the geography of creativity. Here, the Chinese city of Hangzhou comes to the fore, which rightfully holds the title of the second artistic capital of China, where over the past twenty years the concentration of Russian academic artists is so great that we can talk about the originality of the image of the city and its culture in their environment. Cultural exchange expands the range of images that interests artists, enriches the artistic language and at the same time promotes the principles of the St. Petersburg academic school in the artistic environment of China.

Keywords: creative mutual influences; academic school of painting; A.A. Mylnikov, V.S. Pesikov, A.N. Bliok, Y.V. Kalyuta, N.P. Fomin, V.L. Borovik; Hangzhou; Suzhou; Chinese motifs; master classes in China; contemporary St. Petersburg art.

Введение

Исследование взаимовлияния культур России и Китая становится особенно актуальным на фоне растущих международных контактов между художниками. В последние десятилетия наблюдается стойкий научный интерес к взаимодействию петербургской (ленинградской) академической школы с китайскими творческими учреждениями. Дружба между художественными сообществами двух стран приводит к взаимному обогащению культур и разнообразию художественных выражений. Изучению академического искусства Петербурга и творчеству отдельных его представителей посвящено значительное количество исследований [1; 2; 5; 9; 11; 17].

Влияние реалистической школы на творческий процесс в Китае достаточно хорошо изучено и продолжает интересовать исследователей, вместе с тем вопрос влияния китайской культуры на творчество русских художников освещен куда меньше. Процесс взаимодействия творческих обществ Китая и России на сегодняшний день не теряет своей значимости, его исследованию посвящают свои труды многие российские и китайские искусствоведы: С. М. Грачева [5; 6; 7], Л. В. Никифорова [10], Е. П. Яковлева [21; 22], Ду Яли [8], Нин Бо [11], Пань Икуй [12], Цзинь Лихуа [17], Цинь Сяофэн [18; 19], Чжан Хунтао [20]. Уделяется внимание и изучению искусства с точки зрения «географии искусства», влиянию культурного

и ландшафтного пространства на мировоззрение художников. В России существует многолетний проект «География искусства» с проводимой научной конференцией и с выходящими ежегодно сборниками научных статей [4]. Результаты этого проекта показывают, что возможны исследования влияний китайской культуры на современное российское искусство не только с точки зрения погружения в социокультурное пространство, но и с точки зрения изучения «географии искусства».

Одним из примеров глубоких научных изысканий последнего времени именно в области географии искусства может стать диссертация Хуан Юаньпэна «Образ реки Хуанхэ в китайской живописи» [16]. Так называемый «Гений места» оказывает влияние не только на тех художников, которые укоренены в той или иной местности, но и на тех, кто соприкасается с ландшафтным и культурным пространством, посещая разные страны и города.

Одним из уникальных мест в Китае, связанных с творчеством не только художников Поднебесной, но представителей разных стран, является Ханчжоу. Цель данной статьи – рассмотреть феномен влияния культуры и природы Ханчжоу на творчество представителей петербургской академической школы.

Основная часть

Город Ханчжоу как один из известных культурных и исторических центров Китая сегодня становится постоянным объектом интереса для художников. С первых этапов культурного обмена между русской и китайской академическими школами он выступал одним из важных географических пунктов, расположенных на востоке Китая. Административный центр провинции Чжэцзян, Ханчжоу находится в 180 км к югу от Шанхая, у устья реки Цзянцзян. Город является воплощением китайской культуры, отражающим образ цивилизации, который возникает из классической живописи и поэзии.

Ханчжоу с его уникальной природой и архитектурой предоставляет богатую почву для творчества и художественных интерпретаций. Традиционные китайские павильоны, изогнутые мосты и высокие пагоды в окружении пышной растительности создают идеальные композиции, способные передать атмосферу места и его культурное наследие [3, с. 171]. Эта гармония природы

и архитектуры, столь характерная для Ханчжоу, вдохновляет художников на создание произведений, отражающих как спокойствие, так и величие этого места.

Следует подробнее обратиться к истории города и его отражению в искусстве. Бурное развитие города началось примерно в VII веке, когда был сооружен Великий канал, связавший Ханчжоу с северной столицей, Пекином. В течение нескольких десятилетий город служил столицей императоров династии Сун. Первые поселения в этом районе появились более 4000 лет назад в местечке Лянчжу, которое расположено в 25 км к северо-западу от современного Ханчжоу. В те далекие времена город представлял собой бухту, видимую только во время отлива реки Цзянцзян. В период Цинь (221–207 годы до н. э.) у подножия холма Линьин, на западном берегу озера, возникло поселение, ставшее впоследствии Ханчжоу. В 1127 году город стал столицей всей страны. Ханчжоу был известен как родина зеленого чая «Лунцзин» (в переводе: «колодец дракона»), производство которого является одним из ведущих в регионе. Город также славится своими тузовыми деревьями, которые служат кормом для шелкопряда, производящего знаменитый шелк.

Определить, что сильнее проявлено в Ханчжоу – утонченность древности или энергия современной жизни, довольно сложно [23]. Этот поразительный город характеризуется двумя основными районами, которые служат его визитной карточкой: живописное озеро Сиху и область Фучуньцзян-Синьаньцзян, где расположено знаменитое Озеро Тысячи островов. Обилие достопримечательностей и природных красот делает Ханчжоу уникальным местом, которое объединяет контрасты прошлого и настоящего. Знаменитое озеро Сиху и его окрестности многократно увековечены в произведениях поэтов и художников благодаря своей уникальной красоте и поразительным пейзажам. В ясные лунные ночи горные вершины таинственно отражаются на поверхности озера, слегка окутанной туманной дымкой. Этот фантастический природный спектакль создает завораживающее зрелище, которое не оставляет равнодушными ни местных жителей, ни многочисленных туристов [3, с. 17].

Цзюсяняньшу – живописный район, известный как «место девяти родников и восемнадцати

горных потоков» [3]. Он расположен в горах на западном берегу озера Сиху, у подножия холма Петушинный гребень. Один конец этого района соединяется с горой Яньсялин, а другой достигает реки Цяньганцзян. Центральной зоной района являются парк и речная отмель.

Богатое культурное и художественное наследие города вкупе с его природой способствовало тому, что здесь работали многочисленные китайские художники, культурный обмен вырос на базе Китайской академии искусств, созданной здесь в 1928 году. Начиная с 1950-х годов русские академики приглашались сюда для работы и обмена художественным опытом. Одним из первых таких художников стал Андрей Андреевич Мыльников (1919–2012). Он сыграл значительную роль в установлении крепких творческих связей между Россией и Китаем. Его первое посещение КНР состоялось в 1956 году, где он провел мастер-класс по масляной живописи, что способствовало активному взаимодействию двух стран в области искусства.

Курсы К. М. Максимова в Пекине и мастер-класс А. А. Мыльникова, представившие советскую образовательную систему, стали важными этапами обучения технике масляной живописи в Китае, и результаты их работы до сих пор высоко оцениваются художественным сообществом страны. К. М. Максимов завоевал авторитет и важное место в истории культуры страны. Несмотря на то, что мастер-класс А. А. Мыльникова в Ухане не так хорошо известен, он оказал значительное воздействие на развитие китайского художественного образования и, возможно, даже превзошел в эффективности пекинские курсы Максимова.

Обучение включало в себя стадийный подход к созданию полотна. Прежде чем приступить к работе с маслом, студенты проводили несколько набросков, чтобы тщательно продумать композицию перед переходом к созданию более крупных эскизов. С использованием приемов традиционного китайского искусства мастер помогал студентам намечать фон, объекты и фигуры легкими штрихами. Затем переходили к следующему этапу, определяя динамику фигур и их взаимодействие с другими элементами композиции, выделяя основные цветовые блоки и объединяя их. Только после этого студенты приступали к созданию окончательного произведения. Это было ключевой особенностью методики Мыльникова, направленной

на развитие композиционного мышления, что было новым для многих китайских художников того времени. Кроме занятий, студенты также проводили свободное время с мастером, делая наброски и рисуя природу на открытом воздухе.

Крайне важной в контексте исследования академической художественной традиции в Ханчжоу представляется картина Мыльникова «Ханчжоу. Старый город» (1956, см. Приложение, рис. 1). На ней автор изображает в полифонической манере небольшой канал, окруженный старинными домиками и погруженный в повседневную жизнь китайского городка. Дом под традиционной крышей помещен на средний план, но в то же время выступает на передний, поглощая основную часть композиции полотна, уступая лишь в правой части водяной глади. Человеческие фигуры здесь призваны служить контрастным маркером традиционно академического пейзажа с летящей кистью и небольшой палитрой цвета. Молодой Мыльников здесь остается верен своим творческим принципам.

Таким образом, Андрей Андреевич Мыльников сыграл важную роль в истории развития искусства России и Китая. Его мастер-класс по масляной живописи 1956 года стал значительным событием в истории российско-китайских художественных контактов, а также примером успешного обмена и интеграции художественной культуры двух стран. Огромную роль в развитии современного китайского искусства сыграли и китайские ученики Мыльникова.

Среди них известный деятель китайской культуры Цюань Шаньши, основавший большой культурный центр, ставший важной частью культурного пространства Ханчжоу. После окончания Чжецзянской академии изящных искусств в 1953 году, двадцатитрехлетний Цюань Шаньши отправился в Ленинград для учебы в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Академии художеств СССР. После шести лет обучения Цюань Шаньши вернулся в Ханчжоу и начал преподавать в Чжецзянской академии изящных искусств, которая позже была переименована в Национальную академию изящных искусств Китая. Он занимал различные должности в академии, подготовив многих талантливых художников и педагогов. Цюань Шаньши также был профессором в Национальной академии изящных искусств Китая и почетным про-

фессором Института имени И. Е. Репина. Цюань Шаньши стремился объединить китайские и европейские традиции в своем творчестве и образовании художников [12]. В культурном центре этого художника хранится большая коллекция русского изобразительного искусства XX века.

Другим крупным академическим художником, приглашенным для работы в Ханчжоу, является Владимир Симонович Песиков (р. 1939), народный художник России, заслуженный деятель искусств РФ, академик Российской академии художеств. Он внес значительный вклад в развитие петербургского академизма и реалистической живописи в Китае через свое творчество и педагогическую деятельность в качестве руководителя и преподавателя персональной мастерской Санкт-Петербургской Академии художеств имени И. Е. Репина. С 1990-х годов Владимир Симонович Песиков активно сотрудничает с китайскими институтами. Начало этому сотрудничеству было положено в 1991 году, когда Центральная академия изящных искусств и Китайская Академия изящных искусств пригласили профессора Андрея Александровича Мыльниковца для проведения мастер-классов по реалистической живописи. Вместе с А. А. Мыльниковым в Китай приехал Владимир Симонович Песиков, будучи тогда деканом живописного факультета Института имени И. Е. Репина. С тех пор В. С. Песиков является активным участником групповых выставок в Китае, а также нескольких персональных.

Владимир Симонович Песиков сохраняет преданность традициям академической школы. Стержнем его творческого метода является работа с натуры, ведь только работая с натуры можно видеть все тонкости цвета, света и тональных отношений. Работа над этюдами – это основа метода обучения в Академии художеств в советское время. Поэтому такое важное место в творческом наследии В. С. Песикова занимает пейзаж, именно в нем открывается его поэтическое дарование, лирическое состояние души. Об этом он часто напоминает своим ученикам [13]. В этом жанре мастеру удается проявить как лиричность, так и эпичность образа.

Его творчество характеризуется изысканным лиризмом, в его произведениях прослеживается очень тонкий и чуткий взгляд художника, который находит красоту в повседневности. Такой же подход сохраняется в его работе над пейзажами,

созданными в Китае, где художник тонко воспринимает окружающую природу и отражает ее красоту с нежностью и уважением.

Пейзаж «Старый Ханчжоу» (2017, см. Приложение, рис. 2) отличается искренностью и проникновенностью. На этой картине художник сосредоточил свое внимание на доме у реки, который оживает благодаря смелым мазкам и точно подобранному цветовому решению. В аутентичных восточных мотивах отсутствует претенциозность и эксцентричность, которые часто ассоциируются с китайской традицией искусства. Дыхание жизни в работах В. С. Песикова возникает из-за смелой и свободной работы кистью, идейное наполнение – благодаря композиционному построению и колориту. «Каждая деталь композиции должна восприниматься как необходимое, добавляющее нечто важное к развитию замысла автора» [13, с. 6], – так говорит сам мастер. Эта позиция чрезвычайно созвучна философии искусства Китая. Присутствующее поэтическое чувство в пейзажах В. С. Песикова очень близко идеям, выражающимся живописью тушью из-за стремления к красоте, что не может быть достигнуто без глубокого художественного чутья и мастерства посредством реалистического пейзажа.

Андрей Николаевич Блюк (р. 1946) также проявляет искренний интерес к идее культурного взаимообогащения России и Китая. Он был учеником А. А. Мыльниковца и его творческий вклад в развитие современного академического искусства высоко оценивается многими исследователями и коллегами. Блюк углубил творческие связи с Китаем, что нашло отражение в его работах, где выявляется влияние китайской культуры и мотивов. Выставки художника пользуются успехом в Поднебесной, его картины со временем сохраняют свою актуальность, а монументальные произведения украшают различные общественные пространства. Автор статьи о Блюке, художник Ли Шуанцзэ [1] подчеркнул важную роль Блюка и других современных представителей академического искусства в укреплении международного сотрудничества и развитии творческих отношений. Ли Шуанцзэ отметил, что Ханчжоу стал для Блюка вторым домом. В своей статье о мастер-классах А. Н. Блюка в Китае, Е. Ю. Станюкович-Денисова [14] содержательно описывает творческие связи художника с Китаем, начиная с 1960-х годов. Во время своих поездок, А. Н. Блюк часто

посещал город Ханчжоу, одну из семи древних столиц страны. В этом городе проходило множество мероприятий по изобразительному искусству, научные конференции, выставки и пленэры.

А. Н. Блюк в своей живописи умело передает глубокое понимание природы и китайской эстетики [1, с. 10]. Философия Дао, распространенная в Китае, находит отражение в его работах не в прямом смысле, а как проникновенное влияние, делающее пейзажную живопись местом для внутреннего странствия человеческой души и перехода от внешнего мира к внутреннему познанию.

В пейзаже «Вечер в Ханчжоу» (2009, см. Приложение, рис. 3) четкие, графически очерченные силуэты деревьев, написанные смелыми мазками красок открытых цветов, передают экспрессию и наделяют сюжет напряженностью. Яркие контрасты оттенков света сразу привлекают внимание, свет играет важную композиционную роль, выделяя деревья: он заставляет взгляд динамично перемещаться по картине в поисках развития сюжета; он очерчивает блики на домах, выделяет светлой полосой дорогу и лишь затем позволяет разглядеть столики уличного кафе внизу под деревьями. Быстрая манера живописи, характерная в определенной степени и для других пейзажей А. Н. Блюка, может быть сравнима по своей сути со стилем живописи «Се И», где важен экспромт, быстрота написания картины, интуитивная передача момента, сиюминутного состояния [20]. Хотя мастера «грубой кисти» работали преимущественно тушью, суть стиля, заключающаяся в передаче идеи, можно увидеть и в таких быстрых и ярких цветных пейзажах.

Дневные пейзажи сохраняют композиционную остроту, присущую картинам А. Н. Блюка. Пейзаж «Жаркий полдень в Ханчжоу» (2009, см. Приложение, рис. 4) искусно передает атмосферу неподвижной знойной жары. Светлые стволы деревьев создают основной ритм на холсте и помогают передать ощущение жаркого дня. В работе отсутствует изображение солнца и падающих теней, которые обычно свидетельствуют о ярком солнечном свете, однако тонко подобранная цветовая гамма позволяет почувствовать зной полуденного солнца и наслаждаться красотой ярких крыш и извилистых силуэтов деревьев.

В работе «В старом Ханчжоу» (2009, см. Приложение, рис. 5) А. Н. Блюк уделяет большее внимание архитектуре и через нее передает

историю города. Он раскрывает детали жизни города через ритмы зданий, балконов, предметов быта и вывесок магазинов, обращает внимание на крыши домов, навесы, и в этой работе уже меньше стремится захватить отдельный момент, повествующий о раннем вечере, когда длинные тени падают на улицы и здания. А. Н. Блюку удается передать даже легкость вечера на полотне.

В дополнение к многочисленным пейзажам, вдохновленным Китаем, художник также создает портреты и жанровые картины, отражающие китайские образы. Например, в портрете Гу Литин (2009, см. Приложение, рис. 6) интерьер способствует раскрытию истории изображенной китайки. Красивые, изящные, узорные предметы быта, мебели и перила передают образ героини, ценящей искусство и окруженной изысканностью. Живописец добавляет еще один элемент: женщина держит в руках вазу, символизирующую ее любовь к искусству и изысканный вкус.

На полотнах Никиты Петровича Фомина (р. 1949), выполненных в Китае или после поездки туда, легко усмотреть отличительные черты этой удивительной страны. Влияние китайской культуры на живопись художника связано с результатами трех его поездок в Ханчжоу. Это «Китайская деревня» (2006, см. Приложение, рис. 7), «Платаны в Ханчжоу» (2006, см. Приложение, рис. 8) и «Ханчжоу. Китайский Новый год» (2010, см. Приложение, рис. 9). Это пленэрные этюды на том месте, где художник жил в старинном китайском доме, а также его впечатления от увиденного из окна старинного дома. Историческая архитектура Китая для автора органична и натуральна, плавными мазками он подчеркивает природную структуру камня, резюмируя эту мысль в своем интервью: «Хорошая архитектура хорошо стареет»¹. Образ Ханчжоу предстает в картинах Фомина в «сезаннистско»-кубистической манере, здания погружены в плотную свето-воздушную среду, все вокруг словно пропитано тяжелой влагой. Строгие геометрические объемы зданий усиливают эффект некоторой тяжеловесности и «вечности» архитектуры. Очень точно угадан колорит Ханчжоу и состояние человека в пространстве этого города.

Виталий Львович Боровик (р. 1949) обучался в свое время в мастерской А. А. Мыльниковой [15, с. 13] и продолжает традиции его искусства.

¹ Цит. по интервью Н. П. Фомина. 24.03.2024.

Его творческая деятельность – выставки и мастер-классы – популярны за рубежом, в частности в Китае, как и живописные работы. Сучжоу и Ханчжоу – два китайских города, про которые существует народная поговорка: на небе – рай, а на земле – Сучжоу и Ханчжоу. В древности эти города были единым целым, что часто по сей день воспринимается художниками. Стоит упомянуть, что Боровик не был в Ханчжоу, однако рисовал родственный ему город, стоящий на воде – Сучжоу. В пейзаже «Сучжоу. Китайская Венеция» (2007, см. Приложение, рис. 10) соединяются два мира – деятельный европейский и созерцательный азиатский. Здесь отсутствует заискивание перед «экзотическими» принципами китайского искусства: художник использует спокойный колорит, сближенные по тону цвета, но украшает общее спокойствие работ красными деталями – традиционными фонариками и элементами архитектуры, – что определяет узнаваемость китайской атмосферы. Обращает на себя внимание смелость пастозного живописного мазка.

В живописи В. Л. Боровика, как и в творчестве китайских художников, ярко проявляется глубокое понимание природы и чувство ее эстетики, ему свойственно внимательное отношение к деталям, созерцание природы и философские размышления по поводу гармонии мира. Каждый пейзаж несет смысл, который превосходит простое изображение: философия Дао, распространенная в Китае, отражается в искусстве и пронизывает его. Пейзажная живопись как бы являет собой путь странствия духа, перемещая внимание от внешнего мира к внутреннему и открывая новые способы познания. Именно пейзаж позволяет глубоко прочувствовать особенности мировоззрения Китая и России, которые сближаются в этой точке [24].

Юрий Витальевич Калюта (р. 1957) отличается своим эмоциональным и романтическим настроением творчества. Благодаря ученичеству у Е. Е. Моисеенко и А. А. Мыльникова, Калюта разработал собственный стиль живописи, отличающийся осознанным подходом к использованию цветовой гаммы, декоративным сочетанием с акцентами на красном и черном цветах. Ю. Калюта посещал Китай с 1997 года много раз, участвуя в различных мероприятиях. В 2005 году Калюта был в Ханчжоу и написал городской пейзаж

(см. Приложение, рис. 11), используя традиционную для себя пастозную технику, чтобы передать очертания старинного китайского города, который расположен на важных водных путях Китая. Очертания маленьких домиков соединяются в единый ритм, превращаясь в характерный силуэт моста на заднем плане, который играет особенную роль в этом произведении и символизирует нечто большее. Палитра картины преимущественно монохромная с доминированием оттенков белого, черного и серого. Однако особым фокусом становится красное одеяние человек, стоящего у моста, обращая на себя внимание и создавая контраст с окружающей средой. Красный цвет может символизировать жизнь, энергию и присутствие человека в этом древнем пространстве. Картина выполнена в экспрессионистском стиле, что выражается в свободных и энергичных мазках кисти. Взгляд зрителя вовлекается в лабиринт улиц и архитектурных объектов, создавая ощущение немного хаотичного, но теплого и насыщенного пространства. Ощущение глубины достигается за счет контрастов светотени и смелого использования глубины цвета. Художник передает свое ощущение древней истории Ханчжоу и живого присутствия современности в нем.

В последние десятилетия культурный обмен между петербургской академической школой и художественными институтами Китая достиг нового уровня, значительно обогатив искусство. Русские художники, вдохновленные китайской живописью, активно изучают восточные традиции, особенно технику туши. Принципы ясности, сбалансированности и синтеза, присущие петербургской школе, успешно адаптируют восточные мотивы, делая свои работы доступными и привлекательными.

Заключение

Город Ханчжоу с его уникальной эстетикой, объединяющей природные пейзажи и культурное наследие, стал важным центром культурного обмена между Россией и Китаем. Его исторические и культурные достопримечательности вдохновляют художников на создание произведений, отражающих дух региона. Художники часто изображают Ханчжоу в традиционной китайской живописи с основными темами: пейзажи озера Сиху, его мосты, пагоды и павильоны, что символизируют

ет китайскую эстетику природы. Мастера, приглашенные для мастер-классов в Китае, внесли значительный вклад в художественное образование и культуру обеих стран. Их методики и техники продолжают влиять на современное искусство и способствуют сохранению культурного наследия, укрепляя взаимодействие и дружбу между Россией и Китаем.

Приглашение русских художников для работы в Ханчжоу укрепило творческие связи между странами, способствовало диалогу и взаимному культурному обогащению. Интенсивный культурный обмен позволил русским и китайским художникам учиться друг у друга, через коллаборации, выставки и совместные проекты, укрепил дружбу и развитие межкультурных связей.

Можно сделать следующие выводы:

- культурный обмен между Китаем и Россией способствовал формированию нескольких поколений высокопрофессиональных китайских художников, работающих в технике масляной живописи в рамках реалистического направления;

- культура города Ханчжоу, его история, традиции, художественные институты обогатились за счет влияния академической школы Петербурга. Но и петербургские художники испытали серьезное влияние китайского искусства;

- результаты культурного взаимообмена проявились в художественных произведениях петербургских авторов, а именно в живописи и графике. Мастера российского искусства стали активно применять как художественные материалы, произведенные в Китае, так и использовать китайские приемы построения пространства и колорит в своих работах. Особенно ярко это проявилось в творчестве А. Н. Блиока, В. С. Песикова, Ю. В. Калюты;

- образ прекрасного города Ханчжоу, его архитектурных достопримечательностей и окрестностей неоднократно становился источником вдохновения российских художников и запечатлен на многих полотнах и графических листах;

- в произведениях петербургских академистов удивительным образом соединились традиции академической школы, китайской традиционной живописи гошуа, современных направлений искусства.

Исследование и взаимодействие между петербургской академической школой и китайскими институтами искусств открывают новые перспективы и влияют на развитие искусства в обеих странах. Сотрудничество в области искусства с середины XX века стало важным фактором культурного диалога между Россией и Китаем.

Литература

1. Андрей Блиок: каталог выставки. – СПб.: Palace Editions, 2017. – 305 с.
2. Андрей Мыльников: каталог выставки «Варианты» / сост. Е. М. Елизарова. – СПб.: Изд-во Ин-та имени И. Е. Репина, 2007. – 52 с.
3. Ван Цзяньхуа. Взгляд на Ханчжоу. Путеводитель по вечно прекрасному городу. – М., 2020. – 232 с.
4. География искусства: смыслы пространства: сборник статей / отв. ред. и сост. О. А. Лавренова. – М.: ИНИОН РАН, 2024. – 472 с.
5. Грачева С. М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. – М.: БуксМАрт, 2019. – 367 с.
6. Грачева С. М. Творческие заимствования современных петербургских и китайских художников // Искусство Евразии. – 2021. – № 4 (23). – С. 86–101.
7. Грачева С. М., Чжан Х. Китай в творчестве современных петербургских художников-академистов // Научные труды. – 2020. – Вып. 52. – С. 211–229.
8. Ду Я. Китайско-российский опыт академического обмена в сфере художественного образования (на примере мастер-классов по русскому искусству) // Современное педагогическое образование. – 2022. – № 5. – С. 177–182.
9. Никита Фомин. Живопись / вст. ст. А. Б. Алешина. – СПб., 2007. – 221 с.
10. Никифорова Л. В. Китайская тема в современном художественном пространстве Санкт-Петербурга // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2018. – № 4 (49). – С. 83–87.
11. Нин Б. Китайские выпускники института имени И. Е. Репина – носители и продолжатели традиций ленинградской академической художественной школы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Рос. гос. пед. ун-т имени А. И. Герцена. – СПб., 2010.

12. Пань И. Творческая и художественно-педагогическая деятельность китайского художника Цюань Шаньши: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2013. – 220 с.
13. Песиков В. С. Вопросы методики преподавания специальных дисциплин в русской и советской художественной школе. – Л.: Ордена Ленина Академия художеств СССР; Ордена Трудового Красного Знамени Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, 1987. – С. 6–9.
14. Станюкович-Денисова Е. Ю. Мастер-классы народного художника Российской Федерации, действительного члена Российской Академии художеств, профессора Андрея Николаевича Блиока в Китае // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. – 2015. – № 22. – С. 209–218.
15. Ушакова В. Виталий Боровик // Виталий Боровик: живопись, графика. – СПб.: РАХ; СПбГАИЖСА имени И. Е. Репина; МВЦ «Петербургский художник», 2014. – С. 22–30.
16. Хуан Ю. Образ реки Хуанхэ в китайской живописи (2-я половина XX – начало XXI века): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Краснодар, 2023.
17. Цзинь Л. Влияние и роль Санкт-Петербургской академической художественной школы в формировании и развитии современной китайской реалистической живописи: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2019. – 24 с.
18. Цинь С. Развитие преподавания русской масляной живописи в Китае // Культура и цивилизация. – 2018. – № 6А. – С. 134–142.
19. Цинь С. Российско-китайская межкультурная коммуникация в художественной жизни и творчестве китайских художников реалистической школы конца XX – начала XXI века: дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01. – Владивосток, 2020. – 272 с.
20. Чжан Х. Границы стиля «Се и» в современной масляной живописи Китая (к вопросу о культурных взаимовлияниях Китая и России) // Новое искусствознание. – 2019. – № 2. – С. 64–69.
21. Яковлева Е. П., Нин Б. Китайские студенты учебной живописной мастерской под руководством профессора В. М. Орешникова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна: науч. журнал. Сер. 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2017. – № 4. – С. 56–62.
22. Яковлева Е. П., Нин Б. Россия – Китай: к истории культурно-художественных связей // Золотая палитра: Художественный журнал. – 2012. – № 1. – С. 74–77.
23. Zheng Y. Hangzhou Xi Hu – The West Lake of Hangzhou. – Beijing: Zhongguo lü you chu ban she, 2001. – 95 p.
24. 郭子扬. 走过美的历程 – 维大利·里奥维奇·巴拉维克教授在中国. 中国艺术时空 2015年第2期 总第23期. 024–033. Го Ц. Путешествуя по пути красоты – профессор Виктор Львович Боровик в Китае // Время и пространство китайского искусства. – 2015. – № 2(23). – С. 24–33.

References

1. *Andrey Bliok: katalog vystavki [Andrey Bliok: exhibition materials]*. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2017. 305 p. (In Russ.).
2. *Andrey Mylnikov: katalog vystavki "Varianty" [Andrey Mylnikov: catalog of the exhibition "Variants"]*. Compiled by E.M. Elizarova. St. Petersburg, Repin Institute Publishing House, 2007. 52 p. (In Russ.).
3. Wang Jianhua. *Vzglyad na Khanchzhou. Putevoditel' po vechno prekrasnomu gorodu [A Look at Hangzhou. A Guide to the Eternally Beautiful City]*. Moscow, 2020. 232 p. (In Russ.).
4. *Geografiya iskusstva: smysly prostranstva: sbornik statey [Geography of Art: Meanings of Space. Collection of Articles]*. Ed. and compiled by O.A. Lavrenova. Moscow, INION RAS Publ., 2024. 472 p. (In Russ.).
5. Gracheva S.M. *Sovremennoe peterburgskoe akademicheskoe izobrazitel'noe iskusstvo. Traditsii, sostoyanie i trendy razvitiya [Contemporary St. Petersburg Academic Fine Art. Traditions, State and Development Trends]*. Moscow, BuksMArt Publ., 2019. 367 p. (In Russ.).
6. Gracheva S.M. *Tvorcheskie vzaimovliyaniya sovremennykh peterburgskikh i kitayskikh khudozhnikov [Creative Mutual Influences of Contemporary St. Petersburg and Chinese Artists]*. *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, 2021, no. 4 (23), pp. 86–101. (In Russ.).
7. Gracheva S.M., Zhang H. *Kitay v tvorchestve sovremennykh peterburgskikh khudozhnikov-akademistov [China in the Works of Contemporary St. Petersburg Academic Artists]*. *Nauchnye Trudy [Scientific Works]*, 2020, iss. 52, pp. 211–229. (In Russ.).
8. Du Ya. *Kitaysko-rossiyskiy opyt akademicheskogo obmena v sfere khudozhestvennogo obrazovaniya (na primere master-klassov po russkomu iskusstvu) [Chinese-Russian Experience of Academic Exchange in the Field of Art Education (Based on Master Classes on Russian Art)]*. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie [Modern Pedagogical Education]*, 2022, no. 5, pp. 177–182. (In Russ.).

9. Nikita Fomin. *Zhivopis' [Painting]*. Introductory articles by A.B. Aleshin. St. Petersburg, 2007. 221 p. (In Russ.).
10. Nikiforova L.V. Kitayskaya tema v sovremennom khudozhestvennom prostranstve Sankt-Peterburga [Chinese theme in the contemporary art space of St. Petersburg]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana) [Society. Environment. Development (Terra Humana)]*, 2018, no. 4 (49), pp. 83-87. (In Russ.).
11. Ning B. *Kitayskie vypuskniki instituta imeni I.E. Repina – nositeli i prodolzhateli traditsiy leningradskoy akademicheskoy khudozhestvennoy shkoly: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Chinese graduates of the I.E. Repin Institute – bearers and continuers of the traditions of the Leningrad academic art school. Diss. PhD in Art History]*. St. Petersburg, 2010. (In Russ.).
12. Pan Y. *Tvorcheskaya i khudozhestvenno-pedagogicheskaya deyatel'nost' kitayskogo khudozhnika Tsyuan' Shan'shi: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Creative and artistic-pedagogical activity of the Chinese artist Quan Shanshi. Diss. PhD in Art History]*. St. Petersburg, 2013. 220 p. (In Russ.).
13. Pesikov V.S. *Voprosy metodiki prepodavaniya spetsial'nykh distsiplin v russkoy i sovetskoy khudozhestvennoy shkole [Questions of methodology of teaching special disciplines in Russian and Soviet art school]*. Leningrad, Order of Lenin Academy of Arts of the USSR; Order of the Red Banner of Labor Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin Publ., 1987. (In Russ.).
14. Stanyukovich-Denisova E.Y. Master-klassy narodnogo khudozhnika Rossiyskoy Federatsii, deystvitel'nogo chlena Rossiyskoy Akademii khudozhestv, professora Andrey Nikolaeovicha Blioka v Kitae [Master classes by Andrei Nikolaevich Blok, people's Artist of the Russian Federation, Full Member of the Russian Academy of Arts, professor, in China]. *Trudy Istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta [Proceedings of the Faculty of History, St. Petersburg University]*, 2015, no. 22, pp. 209-218. (In Russ.).
15. Ushakova V. *Vitaliy Borovik: zhivopis', grafika [Vitaly Borovik: painting, graphics]*. St. Petersburg, Russian Academy of Arts; Repin State Academy of Fine Arts; Petersburg Artist Museum and Exhibition Center Publ., 2014, pp. 22-30. (In Russ.).
16. Huang Y. *Obraz reki Khuanke v kitayskoy zhivopisi (2-ya polovina XX – nachalo XXI veka): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [The Image of the Huanghe River in Chinese Painting (2nd Half of the 20th – Early 21st Centuries). Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Krasnodar, 2023. (In Russ.).
17. Jin L. *Vliyaniye i rol' sankt-peterburgskoy akademicheskoy khudozhestvennoy shkoly v formirovaniye i razvitiye sovremennoy kitayskoy realisticheskoy zhivopisi: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [The Influence and Role of the St. Petersburg Academic Art School in the Formation and Development of Modern Chinese Realistic Painting. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. St. Petersburg, 2019. 24 p. (In Russ.).
18. Qin S. Razvitiye prepodavaniya russkoy maslyanoy zhivopisi v Kitae [Development of Teaching Russian Oil Painting in China]. *Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]*, 2018, no. 6A, pp. 134-142. (In Russ.).
19. Qin S. *Rossiysko-kitayskaya mezhkul'turnaya kommunikatsiya v khudozhestvennoy zhizni i tvorchestve kitayskikh khudozhnikov realisticheskoy shkoly kontsa XX – nachala XXI veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Russian-Chinese intercultural communication in the artistic life and work of Chinese artists of the realistic school of the late 20th – early 21st centuries. Diss. PhD in Art History]*. Vladivostok, 2020. 272 p. (In Russ.).
20. Zhang H. Granitsy stilya "Se I" v sovremennoy maslyanoy zhivopisi Kitaya (k voprosu o kul'turnykh vzaimovliyaniyakh Kitaya i Rossii) [Boundaries of the Xie Yi style in modern oil painting in China (to the issue of cultural mutual influences between China and Russia)]. *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 2019, no. 2, pp. 64-69.
21. Yakovleva E.P., Ning B. *Kitayskie studenty uchebnoy zhivopisnoy masterskoy pod rukovodstvom professora V.M. Oreshnikova [Chinese students of the educational painting workshop under the guidance of professor V.M. Oreshnikov]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna: nauch. zhurnal. Ser. 2: Iskusstvovedenie. Filologicheskie nauki [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design: scientific. journal. Series 2: Art Criticism. Philological sciences]*, 2017, no. 4, pp. 56-62. (In Russ.).
22. Yakovleva E.P., Ning B. *Rossiia – Kitay: k istorii kul'turno-khudozhestvennykh svyazey [Russia – China: on the history of cultural and artistic ties]. Zolotaya palitra: Khudozhestvennyy zhurnal [Golden palette: Art magazine]*, 2012, no. 1, pp. 74-77. (In Russ.).
23. Zheng Y. *Hangzhou Xi Hu – The West Lake of Hangzhou*. Beijing, Zhongguo lü you chu ban she, 2001. 95 p. (In Chin.).
24. 郭子扬. 走过美的历程 – 维大利·里奥维奇·巴拉维克教授在中国. 中国艺术时空 2015年第2期总第23期. 024-033. Guo Ts. *Traveling along the path of beauty – Professor Viktor Lvovich Borovik in China. Time and space of Chinese art*, 2015, no. 2(23), pp. 24-33. (In Chin.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. А. А. Мыльников. Ханчжоу. Старый город. 1956. Холст, масло 100х70

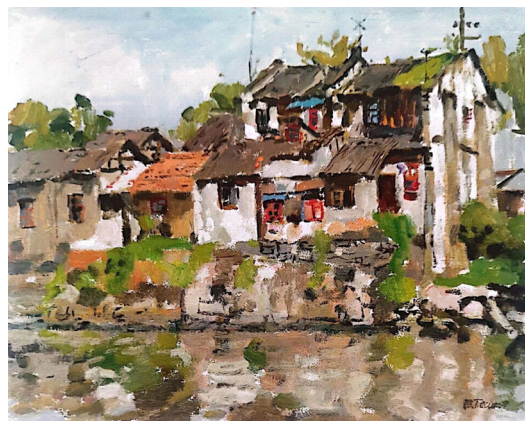


Рисунок 2. В. С. Песиков. Старый Ханчжоу. 2017



Рисунок 3. А. Н. Блюк. Вечер в Ханчжоу. 2009. Холст, масло. 80х120. Коллекция автора

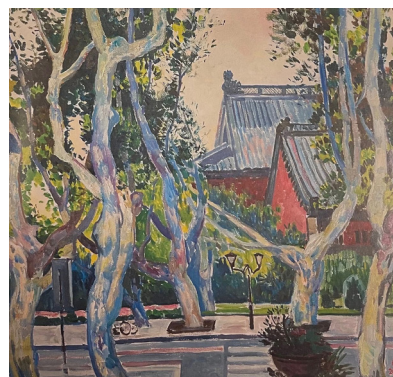


Рисунок 4. А. Н. Блюк. Жаркий полдень в Ханчжоу. 2009. Холст, масло. 60х70. Коллекция автора



Рисунок 5. А. Н. Блюк. В старом Ханчжоу. 2009. Холст, масло. Коллекция автора

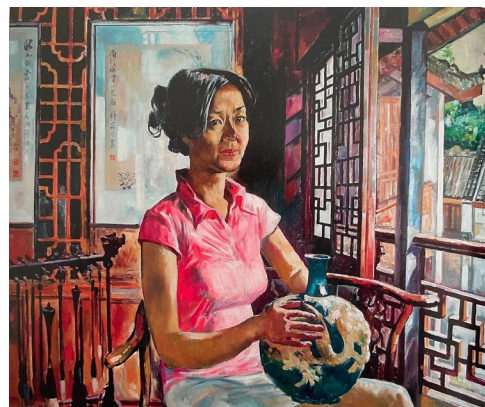


Рисунок 6. А. Н. Блюк. Портрет Гу Литин. 2009. Холст, масло. 110х240. Собрание Гу Литин, Ханчжоу, КНР

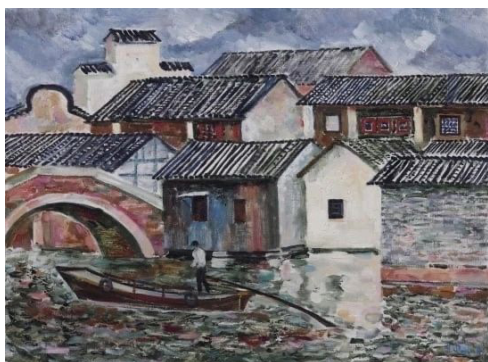


Рисунок 7. Н. П. Фомин. Китайская деревня. 2006.
Холст, масло. 59х79. Коллекция автора

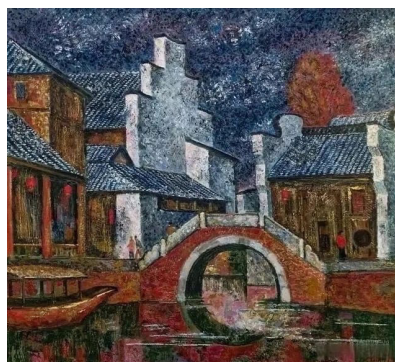


Рисунок 8. Н. П. Фомин. Платаны в Ханчжоу. 2006.
Холст, масло. 50х60. Коллекция автора

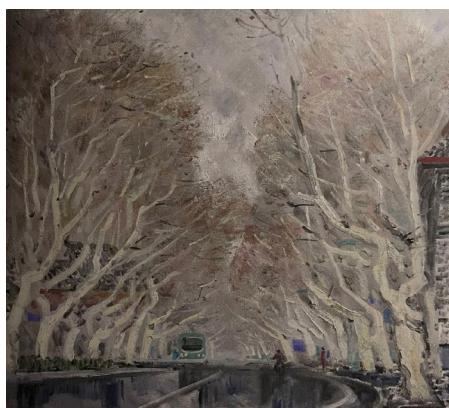


Рисунок 9. Н. П. Фомин. Ханчжоу.
Китайский новый год. 2010. Холст, масло

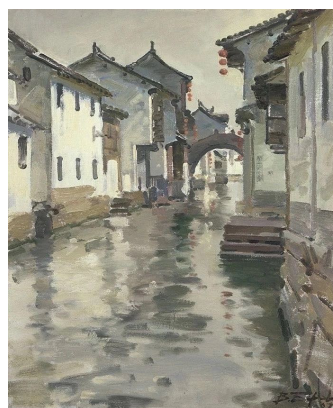


Рисунок 10. В. Л. Боровик. Сучжоу.
Китайская Венеция. 2007. Холст, масло



Рисунок 11. Ю. В. Калюта. Ханчжоу. 2005. Холст, масло. Коллекция автора

УДК 74

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-107-113

ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ОРНАМЕНТА

Яо Жуйюй, аспирант, институт гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: 932466349@qq.com

В статье в первый раз, с точки зрения многих искусствоведов, предпринимается попытка рассмотрения генезиса и важнейших аспектов происходящей эволюции китайского орнамента каменного века. Для этого используются разные научные подходы, а также рассматриваются гипотезы происхождения орнамента, который, по мнению китайских ученых, тесно взаимосвязан с первобытной магией и древнекитайскими иероглифами. Рисунки и тексты на артефактах культуры далекого первобытного периода подтверждают существующую связь между иероглифами и декоративными орнаментами. Огромное количество фактического материала предоставляет расписная керамика Яншао, которая появилась в V–IV тысячелетиях до н. э. на обширной территории в бассейне реки Хуанхэ. В результате выделяются четыре следующих этапа происходящей эволюции керамики Яншао: Банпо, у которой присутствуют антропоморфные и зооморфные признаки; Мяодигоу, характеризующаяся наличием растительных орнаментов; Мацзяяо, отличающаяся сложными геометрическими орнаментами и их сочетанием; Мачан со спиралевидными узорами на погребальных урнах. Постепенно спиральный орнамент начинает оказывать серьезное влияние на всю форму изготавливаемой посуды. Примеры расписной керамики Яншао и ее эволюция приводят к появлению разных типов орнамента, причем основные мотивы оказываются связанными с формой сосудов. В этом периоде известные древнекитайские мастера начинают пользоваться основными принципами создания орнамента, к ним относятся: непрерывность, симметрия, ритм, баланс. Серьезная эволюция китайского орнамента происходит в каменном веке. До наступления палеолита геометрический орнамент состоит из простых повторяющихся мотивов. При неолите возникают растительные орнаменты и антропоморфные образы. При этом появляется отражение мифологических и религиозных представлений древних китайцев. Постепенно новые технологии приводят к усложнению мотивов и орнамента на сосудах.

Ключевые слова: китайский орнамент, развитие традиционного орнамента КНР, эволюция орнамента КНР, принципы создания орнамента, декоративно-прикладное искусство КНР.

HISTORICAL FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF TRADITIONAL CHINESE ORNAMENT

Yao Ruiyu, Postgraduate, Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: 932466349@qq.com

In this prepared article, for the first time, from the point of view of numerous art historians, an attempt is made to consider the genesis and most important aspects of the ongoing evolution of Chinese Stone Age ornament. For this purpose, different scientific approaches are used, and hypotheses of the origin of the ornament are also considered, which, according to Chinese scientists, is closely related to primitive magic and ancient Chinese hieroglyphs. Drawings and texts found on cultural artifacts from the distant primitive period confirm the existing connection between hieroglyphs and decorative patterns. A huge amount of factual material is provided by painted ceramics of Yangshao, which appeared in the 5th–4th millennia B.C. over a vast area in the basin of the Yellow River. As a result, the following four stages of the ongoing evolution of Yangshao ceramics

are distinguished: Banpo, which has anthropomorphic due to amorphous features; Miaodigou, characterized by the presence of floral patterns; Majiayao, characterized by complex geometric patterns and their combination; Machan with spiral patterns on funeral urns. Gradually, the spiral pattern begins to have a serious influence on the entire shape of the manufactured dishes. Examples of painted Yangshao pottery and its evolution lead to the appearance of different types of ornamentation, with the main motifs being related to the shape of the vessels. In this period, famous ancient Chinese masters began to use the basic principles of creating ornaments, and these included: continuity; symmetry; rhythm; balance. A serious evolution of Chinese ornament occurs in the Stone Age. Before the onset of the Paleolithic, geometric designs consisted of simple repeating motifs. During the Neolithic period, plant ornaments and anthropomorphic images appeared. At the same time, a reflection of the mythological and religious ideas of the living ancient Chinese appears. Gradually, new technologies lead to more complex motifs and ornaments on vessels.

Keywords: Chinese ornament, development of traditional ornament of the People's Republic of China, evolution of the ornament of the People's Republic of China, principles of creating an ornament, decorative and applied art of the People's Republic of China.

Первые созданные памятники китайского декоративно-прикладного искусства появляются перед возникновением культуры Яншао. Это период неолита, датируемый VII–V тысячелетием до н. э. Самыми интересными предметами этого периода становятся керамические сосуды с росписью из геометрических орнаментов, случайно обнаруженные в деревне Дахэ китайского города Чжэнчжоу. Это произошло в 1972 году при археологических раскопках [1, с. 102].

Рассматриваемые предметы представляют собой первый памятник расписной керамики. Результатом становится зарождение сложной орнаментальной символики с определенным семантическим значением. В китайском декоративно-прикладном искусстве это послание, скрытое в нанесенных символах и знаках.

Орнаменты отражают следующее [10, с. 32]:

- китайскую эстетику;
- философскую религиозную мысль;
- социальные детерминанты.

В языке орнамента, как в зеркале, символически отражается социальная иерархия сакральных представлений и практической области жизни. К ним относятся торговля, ремесло и земледелие. В керамике представлена сложность рассматриваемой культурной парадигмы «дояншаосского» периода. При этом подразумевается диалектизм мышления, а также взаимодействие человека с природой, что становится началом даосизма.

В течение многовековой истории Китая развиваются разные виды орнамента с разнообразными формами и семантикой, причем их изменение

происходит при общественном и политическом развитии. В первобытном обществе орнаменты обладали магическим значением. В феодальный период в них отражались религиозные и важные политические принципы. В Новом времени появились светские орнаменты. Основой творчества китайских мастеров всегда становилось тонкое восприятие мира и хорошее понимание его законов, что влияло на орнаменты на керамике, на ткани и металлических изделиях [4, с. 189].

Археологи, культурологи, искусствоведы пользовались разными подходами при рассмотрении китайских декоративных орнаментов каменного века. В те времена самыми распространенными считались следующие точки зрения по отношению к магии:

- теория и поклонение тотему;
- иероглифы и поклонение окружающей природе;
- инструменты.

Некоторые известные ученые выражали свое согласие в тот момент, когда рассматривали теорию магии и китайских иероглифов. Эстетик и писатель из Японии Курия-гава Хакусон в книге «Символ тоски» заявлял о том, что источником разных видов искусств является религия.

Антрополог из Британии Эдвард Бернетт Тайлор в книге «Первобытная культура» заявлял о том, что к появлению искусства привели магические обряды древних людей, причем с их помощью они пытались держать под контролем силы природы. Некоторые известные ученые занимались исследованием образцов наскальной живо-

писи в глубокой пещере Ласко, расположенной во Франции, а также в пещере Альтамира, находящейся в Испании. В результате было обнаружено, что перед охотой людьми изображалась добыча на каменной стене как мольба об успехе.

Известный ученый В. Г. Чайлд относил резные фигурки и наскальную живопись к магическим ритуалам, цели которых были связаны с экономическими отношениями.

Основа представления древних китайцев о существующем миропорядке заключалась в следующем [6, с. 126]:

- соблюдение общинных традиций;
- мифы;
- вековые сложившиеся суеверия;
- стратагемы мышления людей.

Особенностью сложившейся древнекитайской мифологии являлась так называемая эвгемеризация, в процессе которой смешивались мифические герои и реальные люди, существовавшие в те времена. При неолите наиболее распространенными были мифы о богах-творцах Фуси и Нюйва. Символы, которые были изображены в виде дракона и феникса, указывали на Инь и Ян, важное мужское и женское начала, сильное и слабое, а также подразумевали другие понятия. Именно эти символы являлись устойчивыми формами орнамента, встречающегося в те далекие времена на керамических изделиях.

Многие китайские ученые в вопросе появления искусства предпочитают придерживаться теории магии, что систематически подтверждается учеными-орнаменталистами. При проведенном археологическом и культурном анализе встречающихся тотемных символов с изображением лица человека и рыбками на керамической чаще была определена связь тотема со средой обитания и церемонией погребения древних китайцев [3, с. 80].

Пока китайские ученые не могут четко подтвердить происхождение иероглифов от орнамента даже несмотря на то, что в большом количестве встречаются разные отсылки к рисункам и текстам на артефактах первобытного периода. При этом подтверждается связь письменности и декоративного орнамента. По мнению многочисленных ученых, разные виды изделий с выполненными орнаментами появились раньше артефактов с древнекитайскими иероглифами. Это подтверж-

дает керамика Яншао, найденная в китайской провинции Хэнань.

Историк Го Моруо с полной уверенностью заявляет о том, что орнаменты по своей форме похожи на разные древнекитайские иероглифы.

Археологи Юй Син-ву и Цю Сигуй в свое время сравнивали изображения с письменностью Шан и Чжоу в попытках найти доказательства важности символов в виде источника самых ранних иероглифов в Китае. По мнению Цю Сигуй, символы на краях ритуальных сосудов являются прямым доказательством общения людей с помощью этих изображенных знаков.

Известный искусствовед-синолог Н. А. Виноградова утверждала, что в сосудах культуры Яншао разные сочетающиеся элементы относятся к заклинаниям стихии природы в ходе проведения магических ритуалов. В знаках угадывались иероглифы, обозначающие луну, солнце, воду и другие явления [2, с. 106].

При палеолите китайский орнамент появился на каменных орудиях, украшениях и фрагментах костей. К примеру, это олени рога, которые были обнаружены в китайской провинции Хэбэй.

После тщательной планировки на этих костных фрагментах появились разные группы параллельных орнаментов:

- диагональные линии и дуги;
- кривые линии, расположенные параллельно;
- плотные волнистые линии в количестве четырех штук.

Для закрашивания бороздок линий использовался гематит и глина красного цвета. Среди ученых существует мнение о том, что геометрический орнамент в палеолите состоял из достаточно простых повторяющихся мотивов.

Известный археолог Чжан Шиюань считал, что число три в распространенной древнекитайской философии обозначало небо, землю и человека. Это полностью соответствует количеству орнаментов на оленьих рогах. В результате обнаруживается их связь с ритуальными жертвоприношениями жрецов перед охотой и рыбалкой.

Переход Китая от палеолита к неолиту в основном характеризуется изобретением керамики, что также указывает на переход стадных племен от охоты и собирательства к земледелию. Керамика раннего неолита содержит простые сочетания

геометрических орнаментов. Например, это рисунок тканого полотна из травы, преобладавший в те далекие времена. Способами нанесения орнамента становились штамповка, нарезка и гравировка [11, с. 32].

Благодаря появлению черного пигмента в эпоху неолита появились возможности для выполнения первобытной живописи. В результате кроме абстрактных геометрических линий люди стали рисовать конкретные орнаменты, состоящие из растений и животных. Создание разных орнаментов красками стало называться расписной керамикой и привело к подъему культуры Яншао.

Для изготовления красок различного цвета использовалось природное минеральное сырье. Расписной орнамент наносился на стенки сосудов до или после проведения обжига, причем краски древних гончаров были яркими и стойкими. Даже спустя 6 тысяч лет керамические сосуды этой культуры имеют эстетически привлекательный вид. Сложные мотивы и композиции орнамента указывают на развитое чувство ритма и симметрии, а также на умение найти гармонию между декором и формой изделия.

Благодаря типологическому анализу керамики Яншао и полученным археологическим данным возможно выделение следующих четырех комплексов как последовательных этапов ее эволюции: Банпо, Мяодигоу, Мацзяю, Мачан.

В сианьском поселении под названием Банпо была обнаружена расписная керамическая чаша с изображением лица человека и рыбками. На внутренней стенке изображены два лица, расположенные симметрично и нарисованные черной краской. Остроконечная шляпа человека напоминает плавник рыбы. При этом левая и правая части лба асимметрично подчеркиваются. Глаза человека закрыты, как при медитации, причем сбоку рта изображаются рыбки. На чаше изображены две рыбы с динамическими эффектами.

Сегодня существует много противоречивых мнений, которые касаются обнаруженных артефактов. Особенно интересным является сочетание лица человека и рисунка рыбы. Ученые считают, что изображена радость рыбака после успешной рыбалки, что так же указывает на труд в первобытном обществе. В древних книгах изображение рыбы указывало на символ размножения и «семьянина Дин Синвана».

Мы придерживаемся исследования известного антрополога Жэнь Сяньбао, который считает изображенные ритуалы жертвоприношением перед рыбалкой и надеждой на хороший улов. В этом также убеждает одежда и выражение лица человека. Например, жрец на чаше одет в ту одежду, которая сегодня используется шаманами рыболовных и охотничьих народов на северных территориях Китая. К примеру, это орокен, хэчжэ [12, с. 46].

В Желтой реке, называемой китайцами матерью, присутствуют богатые рыбные ресурсы. В результате мифы и легенды о первобытных племенах Банпо и рыбах представляют собой важную часть первобытной культуры древнего Китая. Даже известный ученый Чжан Цзяньнин высказывает предположение о том, что «люди Банпо верят в тот факт, что рыбы являются их далекими предками».

По мнению синологизма из России М. В. Крюкова, в росписи обнаруженной керамики Банпо совмещаются важные антропоморфные и зооморфные признаки. Личины внутри больших глиняных мисок из этого поселения представляют собой изображение тотема и наделяются чертами человеческого облика. Преобладающим мотивом обнаруженной росписи становится именно рыба. Миски аналогичной формы из Цзяньчжай украшаются изображением черепахи.

Ранее для своего рода использовался тотем в виде животного, причем это была обычная практика первобытных племен, проживавших в те времена на территории Китая. Благодаря этим культурным артефактам возможно получение интересных реальных данных. Около 80 % тотемных животных на глиняной посуде представляют собой знаки разных проживавших родов. Это нельзя сказать о тотемах «рыба» и «лягушка», которые олицетворяют бога луны. Тотем «птица» представляет бога солнца.

В период расцвета древнекитайской культуры Яншао растительные орнаменты в виде листьев, стручков и цветов появились на многих керамических изделиях. Обнаруженный цветочный орнамент из района Мяодигоу представляет собой типичный пример этого явления. Многие ученые высказывают два мнения об источнике цветочных орнаментов на керамике из этого района.

Например, известный археолог Су Бинци считал прототипом этих орнаментов сложноцветные и разноцветные розы, в большом количестве встречающиеся в этой области и провинции Хэнань, называемой столицей цветов. Но известный ученый-орнаменталист Ма Баогуан высказывал совершенно другое мнение. Он считал, что орнамент керамики Мяодигу состоит из рыбного орнамента Банпо, причем развитие образа происходит из-за абстракции (см. [7, с. 38]).

Ученый высказывал мнение о том, что голова рыбы становится все более простой, а тело геометризруется. Выбранная техника наложения и слияния стала результатом появления цветочного орнамента в виде желобка с расположенными дугами в нижней части.

Усложненные орнаменты и их сочетания отмечаются в расписной керамике китайской культуры Мацзяо периода неолита. Изображения появляются на шее или туловище созданного керамического сосуда. Благодаря нанесенным линиям происходит образование следующих изображений:

- концентрические круги;
- спиралевидные рисунки;
- красивая водная рябь, а также другие элементы.

Основными принципами формообразования разнообразных орнаментов становились:

- непрерывность;
- повторение;
- баланс;
- симметрия.

Организованная структура привела к разработке концепции сочетаний и к появлению базового ленточного орнамента, который состоял из 2–4 непрерывных линий.

Чрезвычайно богатые элементы и принципы композиции приводят к появлению условий для сочетания разных геометрических орнаментов. Например, в провинции Ганьсу был обнаружен глиняный горшок с четырьмя ушками, в котором были воплощены комбинации геометрических орнаментов. На основной части находились три узора из цветов, водной ряби и спиралей. Спиральный орнамент присутствовал на плече найденной глиняной посуды [9, с. 56].

Известный исследователь Т. Ю. Сем занималась изучением орнамента керамики орков пе-

риода неолита. Она посчитала геометрический орнамент этого периода самым важным. Семантика неолитической спирали обладала связью с образом космического солярного змея, который символизировал Вселенную. При этом волны указывали на творца мира и земли [5, с. 45].

Мы считаем, что созданный спиральный орнамент может серьезно влиять на всю форму изготовленной посуды. Важной частью любого глиняного горшка является плечо. При этом благодаря спиральному орнаменту подчеркивается его округлость. Многие ученые считают, что по этой причине у художников возникли мысли об использовании формы и тенденции орнамента к плавности производимых линий. В результате устанавливаются и регулируются пропорции между орнаментом и формой сосуда с учетом эстетики того времени.

Геометрический орнамент используется в декоративных целях и подчеркивает красоту внешней формы предмета. По мнению известного искусствоведа Н. А. Виноградовой, керамика культуры Луншань содержит гравированные изображения на сосудах, что подчеркивает пластичность используемого материала. Это могут быть копыта, крючки или крестообразные фигуры.

Эволюцию керамики Яншао подтверждает характер орнаментов из Мачан. На многих обнаруженных артефактах присутствуют самые сложные геометрические орнаменты, причем они могут быть многоцветными и отличаться более высоким уровнем сложности в отличие от предметов начала развития культуры. Ритуальные сосуды расписывались с помощью специального орнамента, причем на них обязательно присутствовала красная и черная полосы. На поверхности погребальных урн наблюдается спиралевидный узор, наиболее распространенный в эпоху культуры Мачан. В то время для обработки стенок расписанных сосудов начинает использоваться специальная подглазурная краска красного цвета с темным насыщенным оттенком, называемая ангоб. С течением времени происходит кардинальное изменение антропоморфных изображений, которые постепенно стилизуются [8, с. 157].

Изучение подходов ученых к исследованию китайского декоративно-прикладного искусства в каменном веке и полученные фактические мате-

риалы приводят к важным выводам о значительной эволюции китайского орнамента:

– палеолит – появление геометрического орнамента, содержащего простые повторяющиеся мотивы;

– неолит – конкретизированные зооморфные и растительные орнаменты, возникновение антропоморфных образов.

Постепенно в орнаменте начинают отражаться мифологические и религиозные представления китайцев. При создании орнамента древнекитайские мастера начинают использовать непрерывность, ритм, баланс и симметрию линий. Условные технологии росписи сосудов приводят к возникновению новых мотивов и композиций в декоре.

Литература

1. Вань Ц. Влияние буддизма на традиционный китайский орнамент лотоса // Человек и культура. – 2021. – № 5. – С. 89–105.
2. Виноградова Н. А. Искусство Китая. Серия «Искусство стран и народов мира». – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 250 с.
3. Крюков М. В. Древние китайцы: проблемы этногенеза. – М.: Наука, 1978. – 344 с.
4. Кузнецова Е. В. Источники формирования китайского менталитета // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 57/1. – С. 187–190.
5. Сем Т. Ю. К вопросу об этнокультурных связях и семантике орнамента уйльта (ороков). Часть I. Основные мотивы криволинейного и геометрического узора // Россия и АТР. – 2018. – № 4. – С. 37–56.
6. Чжао Чэнь. Особенности развития китайского орнамента периода каменного века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 56. – С. 122–128.
7. Яо Ж. Культурные особенности традиционных китайских орнаментов // Столыпинский вестник. – 2023. – Т. 5, № 9. – С. 33–41.
8. Го Моруо. Эпоха рабства. – 2-е изд. – Пекин: Народное изд-во, 1973. – 291 с.
9. Жэнь Сяньбао. Всеобщая история Китая. – Пекин: Китайская деловая пресса, 2017. – 427 с.
10. Лин Сонгланг. Введение в искусство. – Тайбэй: Изд-во Тайваньского авиационного университета, 1986. – 114 с.
11. Ма Баогуан, Ма Цзыцян. Новое исследование декоративных орнаментов расписной керамики типа Мяодигоу // Китайские оригинальные реликвии. – 1988. – Вып. 3. – С. 31–33.
12. Тонг Сюнь. Национальные сокровища, 100 культурных реликвий, рассказывающих об истории китайской цивилизации. – Чэнду: Народное изд-во провинции Сычуань, 2018. – 470 с.

References

1. Van Ts. Vliyanie buddizma na traditsionnyy kitayskiy ornament lotosa [The influence of Buddhism on traditional Chinese lotus ornamentation]. *Chelovek i kul'tura* [Man and culture], 2021, no. 5, pp. 89-105. (In Russ.).
2. Vinogradova N.A. *Iskusstvo Kitaya. Seriya "Iskusstvo stran i narodov mira"* [The Art of China. The Art of Countries and Peoples of the World series]. Moscow, Izobrazitelnoe iskusstvo Publ., 1988. 250 p. (In Russ.).
3. Kryukov M.V. *Drevnie kitaytsy: problemy etnogeneza* [Ancient Chinese: problems of ethnogenesis]. Moscow, Nauka Publ., 1978. 344 p. (In Russ.).
4. Kuznetsova E.V. *Istochniki formirovaniya kitayskogo mentaliteta* [Sources of Chinese mentality formation]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2014, no. 57/1, pp. 187-190. (In Russ.).
5. Sem T.Yu. *K voprosu ob etnokul'turnykh svyazyakh i semantike ornamenta uyl'ta (orokov). Chast' I. Osnovnye motivy krivolineynogo i geometricheskogo uzora* [On ethno-cultural links and semantics of the Uilta (Orok) ornament. Part I. Main motifs of curvilinear and geometric patterns]. *Rossiya i ATR* [Russia and APR], 2018, no. 4, pp. 37-56. (In Russ.).
6. Chzhao Chen. *Osobennosti razvitiya kitayskogo ornamenta perioda kamennogo veka* [Peculiarities of the development of Chinese ornamentation of the Stone Age period]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2021, no. 56, pp. 122-128. (In Russ.).
7. Yao Zh. *Kul'turnye osobennosti traditsionnykh kitayskikh ornamentov* [Cultural characteristics of traditional Chinese ornaments]. *Stolypinskiy vestnik* [Stolypin Bulletin], 2023, no. 5, pp. 33-41. (In Russ.).
8. Go Moruo. *Epokha rabstva* [The Age of Slavery]. 2nd ed. Beijing, Narodnoe izd-vo Publ., 1973. 291 p. (In Chin.).

9. Zhen Syanbao. *Vseobshchaya istoriya Kitaya [General History of China]*. Beijing, Kitayskaya delovaya pressa Publ., 2017. 427 p. (In Chin.).
10. Lin Songlang. *Vvedenie v iskusstvo [Introduction to Art]*. Taipei, Izd-vo Tayvan'skogo aviatsionnogo universiteta Publ., 1986. 114 p. (In Chin.).
11. Ma Baoguan, Ma Tszytsyan. Novoe issledovanie dekorativnykh ornamentov raspisnoy keramiki tipa Myaodigou [A new study of the decorative ornaments of Miaodigou-type painted ceramics]. *Kitayskie original'nye relikvii [Chinese original relics]*, 1988, no. 3, pp. 31-33. (In Chin.).
12. Tong Syun. *Natsional'nye sokrovishcha, 100 kul'turnykh relikviy, rasskazyvayushchikh ob istorii kitayskoy tsivilizatsii [National Treasures, 100 cultural relics telling the history of Chinese civilisation]*. Chengdu, Narodnoe izd-vo provintsii Sychuan Publ., 2018. 470 p. (In Chin.).

УДК 7.031.3

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-113-118

РОСПИСИ ПЕЩЕРНОГО КОМПЛЕКСА КИЗИЛ В СИНЬЦЗЯНЕ КАК ФАКТОР КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ШЕЛКОВОГО ПУТИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ XX–XXI ВЕКОВ

Пань Довей, аспирант, кафедра культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: alla_leo@mail.ru

Чжан Сюй, аспирант, кафедра культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: alla_leo@mail.ru

Усанова Алла Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: alla_leo@mail.ru

Будкеев Сергей Михайлович, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусств, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: lwlm@yandex.ru

Статья посвящена историографии изучения буддийских росписей пещерных храмов Кизила III–VIII веков. Актуальность обращения к теме обусловлена неоднократной сменой научных дискурсов в исследовании объектов культурного наследия за прошедшее столетие и отношением к сохранению культурных реликвий. Комплекс буддийских храмов Синьцзяна на территории современного Китая на протяжении пяти веков являлся одной из ключевых точек Великого шелкового пути. Со времени открытия пещерных храмов Кизила на рубеже XIX–XX веков росписи гротов привлекали внимание международного научного сообщества как уникальный источник знания о древней цивилизации.

Цель данной статьи заключается в том, чтобы выявить трансформацию научных взглядов и культурных коннотаций на росписи пещерных храмов Кизила. Анализ исследовательских контекстов научных трудов и публикаций европейских востоковедов, этнографов и историков искусства XX века, материалов современных китайских ученых, посвященных памятникам древней буддийской культуры Синьцзяна, позволяет сформулировать вывод об эволюции методов и подходов в изучении фресок. Научные практики начала XX столетия (фиксация археологического объекта, его описание, фрагментарное изъятие экзотического артефакта) дополняются более современными, например, в 1980-х годах радиоуглеродное датирование позволило определить точный возраст и упорядочить хронологию росписей Кизильских гротов, цифровые технологии – воссоздать первоначальный облик пещерных храмов. Современный научный дискурс исследования буддийских росписей Синьцзяна связан с углубленным изучением современной наукой материальной, художественной, религиозной культуры региона III–VIII веков в контексте исторической эпохи как цельного историко-культурного и социокультурного явления.

Ключевые слова: буддийские фрески, пещерные храмы Кизила, Великий шелковый путь.

MURALS OF THE DOGWOOD CAVE COMPLEX IN XINJIANG AS A FACTOR IN THE CULTURAL HERITAGE OF THE SILK ROAD IN STUDIES OF THE 20TH-21ST CENTURIES

Pan Dovei, Postgraduate, Department of Cultural Studies and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: alla_leo@mail.ru

Zhang Xu, Postgraduate, Department of Cultural Studies and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: alla_leo@mail.ru

Usanova Alla Leonidovna, Dr of Art History, Professor of Department of Cultural Studies and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: alla_leo@mail.ru

Budkeev Sergey Mikhaylovich, Dr of Art History, Professor of Department of Arts, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: lwlm@yandex.ru

The article is devoted to the historiography of the study of Buddhist paintings of cave temples of Kizil of the 3rd-8th centuries. The relevance of the appeal to the topic is due to the repeated change of scientific discourses in the study of objects of cultural heritage and the attitude to the preservation of cultural relics over the past century. The complex of Buddhist temples of Xinjiang in modern China for five centuries has been one of the key points of the Great Silk Road. Since the opening of the cave temples of Kizil at the turn of the 19th-20th centuries, grotto paintings have attracted the attention of the international scientific community as a unique source of knowledge about ancient civilization.

The purpose of this article is to reveal the transformation of scientific views and cultural connotations on the painting of the cave temples of Kizil. An analysis of the research contexts of scientific works and publications of European orientalists, ethnographers and art historians of the 20th century, materials of modern Chinese scientists dedicated to the monuments of the ancient Buddhist culture of Xinjiang, allows us to formulate a conclusion about the evolution of methods and approaches in the study of frescoes. Scientific practices of the beginning of the 20th century (fixation of an archaeological site, its description, fragmentary extraction of an exotic artifact) are complemented by more modern ones, e.g. in the 1980s, radiocarbon dating made it possible to determine the exact growth and streamline the chronology of the paintings of the Kizil grottoes, digital technologies recreated the original appearance of cave temples. The modern scientific discourse of the study of Buddhist paintings of Xinjiang is associated with an in-depth study of the material, artistic, religious culture of the region of the 3rd-8th centuries in the context of the historical era as a completely historical, cultural and socio-cultural phenomenon by modern science.

Keywords: Buddhist frescoes, cave temples Kizil, Great Silk Road.

С I века н. э. Синьцзян, расположенный на Северо-Западе Китая, имел важное стратегическое значение, являясь центральной территорией древних западных регионов страны и ключевым участком Великого шелкового пути. Его уникальное географическое положение не только способствовало торговому обороту между Востоком и Западом, но и делало его центром сосуществования множества этнических групп и религий. К III веку н. э. Синьцзян становится одним из первых регионов, ощутивших влияние буддийской культуры и ее дальнейшее укоренение на данной территории. До настоящего времени в Синьцзяне сохранилось большое количество буддийских

пещерных групп, в общей сложности около тысячи, которые широко распространены в Гаочане, Яньци, Цюци, Шуле, Шаньшане и Хотане. Наиболее крупным сохранившимся памятником древней буддийской культуры и искусства является пещерный комплекс в районе поселения Кизил (Кызыл) [3, с. 17].

С начала XX века буддийские пещеры в Синьцзяне привлекали внимание международного академического сообщества. Открытие древних реликвий Синьцзяна в 1895 году связано с именем Свена Гедина (1865–1952), шведского географа, журналиста и исследователя Центральной Азии. Позднее, в 1920–30-х годах Свен Гедин возглавит

Китайско-шведскую Северо-Западную научную экспедицию и опубликует ряд работ с планами гротов, подробным описанием и зарисовками фресок. Находка Гедина вызвала беспрецедентный интерес в западных академических кругах в последующие полтора десятилетия.

С 1900 по 1914 год британский ученый, этнограф, историк, искусствовед Марк Аурел Штайн (1862–1943) трижды посетил Синьцзян, сосредоточив внимание на буддийских памятниках в Хотане, Шуле, Яньци и Турфане. Исследователь не только высоко оценивал художественную и историческую ценность пещерных фресок, но и осознавал важную роль древних артефактов в изучении культурной интеграции Шелкового пути. Собранные Штайном реликвии составили значительную часть коллекции восточного искусства Британского музея. *(В начале XXI века собрание буддийских росписей из пещер Синьцзяна было всесторонне исследовано и оцифровано английскими историками искусства Сьюзен и Родериком Уитфилд).*

Между 1902 и 1914 годами экспедиционные группы под руководством немецких исследователей Альберта Грюнведела (1876–1935) и Альберта фон Лекока (1860–1930) четырежды отправлялись во внутренние районы Синьцзяна для детального изучения буддийских пещер. Вклад Альберта Грюнведела в исследование кизильских гротов был особенно значимым: на основе стилистического анализа фресок, описания сюжетов изображений определена хронологическая последовательность заполнения гротов росписями, а примененная им новаторская техника копирования посредством наложения прозрачной бумаги существенно улучшила качество копий. Собранные во время экспедиций материалы (в том числе большое количество оригиналов росписей) были вывезены в Германию.

В первое десятилетие XX века практически одновременно пещеры Синьцзяна исследовали этнографы, востоковеды, археологи из Франции и России. Группа французских ученых под руководством Поля Пеллиота (1878–1945), известного специалиста по истории Китая, рассматривала фрески как важное свидетельство распространения и интеграции буддизма по Шелковому пути, одновременно фиксируя эволюцию художественного стиля буддийских росписей с III по VIII век [6]. В ходе экспедиции несколько фресок

из гротов Кизила были изъяты и в настоящее время хранятся в Национальной библиотеке Франции и в Лувре.

Русский археолог, географ М. М. Березовский (1848–1912) с 1902 по 1908 год предпринял ряд экспедиций в Китай и Центральную Азию, в том числе с 1905 по 1906 год, для изучения пещерных храмов и буддийских памятников в Куче. В результате исследования М. М. Березовским была составлена точная карта древних городов и сделана фотофиксация большей части фресок. Художником Николаем Матвеевичем Березовским, сопровождавшим брата в экспедиции по пещерным храмам Синьцзяна, Кучи, выполнены копии и кальки росписей. В то же время в ходе экспедиции значительное количество фрагментов аутентичных рисунков было вывезено в Россию. В настоящее время в Эрмитаже хранится более 300 фрагментов синьцзянских фресок, из них более 130 – из Кизильских гротов (см. Приложение, рис. 1–3) [1, с. 127, 131, 147].

Экспедиции европейских археологов, этнографов, востоковедов в первое десятилетие XX века заложили основу для фундаментальных научных исследований гротов Синьцзяна, но в то же время сопровождались потерей значительного количества культурных реликвий, что позднее инициировало широкие дискуссии по этике защиты археологических, историко-культурных объектов.

С ростом интереса западных исследователей к пещерным храмам, буддийским фрескам Синьцзяна и китайские ученые к 1930-м годам начали уделять внимание искусству гротов данного региона.

Одним из первых китайских исследователей кизильских гротов является Хуан Вэньби (1893–1966). Хуан Вэньби, член Китайско-шведской Северо-Западной научной экспедиционной группы (1927–1935), созданной совместно Китайской ассоциацией академических обществ и Свеном Гедином и уже упомянутой выше, с 1928 года начинает исследование археологического ландшафта Синьцзяна [2, с. 176]. На протяжении 40 лет Хуан Вэньби, получивший звание «первого археолога Синьцзяна», исследовал, описывал и нумеровал буддийские храмы Кизила, вводя в научный оборот историко-культурные реликвии Китая. Результатом многолетнего труда ученого явилась археологическая летопись царства Гаочан

и периодизация росписей буддийских храмов [7]. В 1950–60-х годах Хуан Вэньби опубликовал ряд монографических работ: «Талиму пэньди каогудзи (Заметки об археологических исследованиях в бассейне Тарима)» (1958); «Проникновение буддизма в Синьцзян и заимствование западной культуры» (1961).

В январе 1960 года Янь Вэньжу, историк, археолог, профессор Пекинского университета, совместно с сотрудниками регионального музея Синьцзяна приступил к исследованию пещерных храмов Кизил, Сем Семму, Мазабоха, Кизилгаха, Кумтула, а также пещеры Безеклик, Тууюгу и Ярху в районе Турфана. Через год Янь Вэньжу для продолжения научной работы возглавил группу по исследованию гротов Синьцзяна, сформированную Китайской буддийской ассоциацией и Дуньхуанским научно-исследовательским институтом культурных реликвий. Итогом работы научного коллектива явились труды по окончательной нумерации и систематизации кизильских пещер. На основе анализа и описания пространственных форм гротов, содержательного аспекта сюжетов росписей, стилистических и колористических особенностей изображений, а также художественных особенностей, характерных для определенного исторического этапа, Янь Вэньжу предлагает периодизацию фресок [10]. В 1962 году первые результаты исследования «Тулуфань ды Гаочан гучэн (Древний город Гаочан в Турфане)» публикуются в журнале «Культурные реликвии» (ВУ, 1962, по. 7–8). В последующие годы ученым будет опубликован ряд фундаментальных работ: «Искусство храмового комплекса Китая – каменный храмовый комплекс Майцзишань» (1984); «Исследование каменных пещер Юньган» (2003).

С 1970-х годов храмовые гроты становятся предметом дальнейшего планомерного изучения академическим сообществом Китая, представляя собой уникальный материальный источник информации о роли региона в эпоху Великого шелкового пути, его культуре и искусстве данного периода. С 1979 по 1981 год под руководством профессора Пекинского университета Су Бая, ведущего исследователя Северо-Восточных регионов Китая, кизильские гроты являлись базой для археологической практики студентов исторического факультета. Применение современных методов исследования, в частности радиоуглеродного датирования, позволило определить точный

возраст и упорядочить хронологию росписей кизильских гротов [4, с. 90], а впоследствии издать «Каталог храмов Кизила» (2002). Наряду с использованием естественно-научных методов исследования, участники группы (Чжу Инжун, Яо Шихун и др.) анализировали художественные, культурологические, философские аспекты буддийских изображений. На основе углубленного исследования был опубликован иллюстрированный альбом «Искусство Синьцзяна: Изобразительное искусство Шелкового пути» (1985), фундаментальный труд научного коллектива под редакцией Су Бая «Археологический отчет о пещерах Синьцзян. Кизил» (1987).

На рубеже XX–XXI веков междисциплинарные исследования пещерных храмов Синьцзяна позволили существенно расширить представления о мифологии, музыкальной, художественной культуре региона III–VIII веков. Результатом многолетней работы Чжу Инжун, Хань Сян, Яо Шихун, У Синьхуа и др. явились статьи в научных журналах о смысловом значении изображений, стилистических особенностях фресок синьцзянских гротов, их сходства и различия с пещерными росписями Центрального Китая [6]. С конца 1990-х годов по настоящее время ведется кропотливая работа по восстановлению ранее утраченных фрагментов реликвий. Археолог и историк искусства Чжао Ли побывала в крупнейших музеях восьми стран, в чьих собраниях имеются произведения буддийского изобразительного искусства из пещер Кизила. Для восстановления целостности коллекции исследовательницей осуществлена фотофиксация более 500 объектов в высоком разрешении [9]. В содружестве с международным научным сообществом Чжао Ли занимается реставрацией росписей с использованием цифровых технологий.

Современный научный дискурс исследования гротов Синьцзяна связан с углубленным изучением материальной, художественной, религиозной культуры региона III–VIII веков. Например, Хуо Сюйчу, исследователь музыки и танца в древнем тохарском царстве Куча, указала на исключительную важность фресок Кизила как прямого источника научного знания о буддийской культуре в целом и предложила «...наблюдать и думать о буддизме Куча в контексте мировой человеческой культуры и традиционной китайской культуры»

[8, с. 79]. Начало XXI века отмечено всплеском научного и общественного интереса к роли и значению Шелкового пути в экономической, социокультурной интеграции между Древним Востоком и Западом, что актуализирует исследование современными научными методами историко-культурных памятников как бесценных материальных свидетельств эпохи.

Таким образом, можно сформулировать вывод об эволюции научного дискурса в изучении гротов Кизила за прошедшее столетие – от фиксации археологического объекта, его описания и

фрагментарного изыскания экзотических артефактов в начале XX столетия до исследований современной наукой буддийских росписей Синьцзяна в контексте исторической эпохи как цельного историко-культурного и социокультурного явления. В настоящее время укрепление международного сотрудничества, применение современных научных методов и технологических средств не только способствуют углубленному изучению, но и гарантируют сохранение пещерных храмов Синьцзяна как уникального культурного наследия человечества.

Литература

1. Пещеры тысячи Будд: Российские экспедиции на Шелковом пути: К 190-летию Азиатского музея: каталог выставки / науч. ред. О. П. Дешпанде; Государственный Эрмитаж; Институт восточных рукописей РАН. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2008. – 486 с.
2. Солодских О. В., Комиссаров С. А. Первый китайский исследователь Восточного Туркестана // Археология и этнография Дальнего Востока и Центральной Азии. – Владивосток, 1998. – С. 176–177.
3. Искусство Синьцзяна: Изобразительное искусство Шелкового пути. – СУАР: Народное изд-во СУАР, 1985. – 106 с.
4. Су Бай. Дунбэй, Нэй Мэнгу дицюдэ сяньбэй ицзи, цзилу чжи (Сяньбийские памятники на территории северо-востока Китая и Внутренней Монголии. Вып. 1) // Вэ-ньу. – 1977. – № 5. – С. 87–91.
5. У Синьхуа. Фрески кызылских гротов. – Цзинань: Изд-во Shandong Fine Arts, 2013. – 33 с.
6. Французские экспедиции в Центральную Азию. Экспедиция Поля Пелльо [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.webcitation.org/66iPoko9f> (дата обращения: 04.06.2024).
7. Хуан Вэньби. Талиму пэньди каогудзи (Заметки об археологических исследованиях в бассейне Тарима). – Пекин, 1958.
8. Хуо Сюйчу. Исследования искусства Гуйцзы. – Урумчи: Синьцзянский народ, 1994. – 80 с.
9. Чжао Ли. Коллекция отреставрированных изображений зарубежных фресок гротов Кызыл. – Шанхай, 2018. – 458 с.
10. Янь Вэньжу. Искусство храмового комплекса Китая – каменный храмовый комплекс Майцзишань. – Наньнин, КНР, 1984. – 261 с.

References

1. *Peshchery tysyachi Budd: Rossiyskie ekspeditsii na Shelkovom puti: K 190-letiyu Aziatskogo muzeya: katalog vystavki* [Caves of a Thousand Buddhas: Russian expeditions on the Silk Road: To the 190th anniversary of the Asian Museum: exhibition catalog]. Scientific Ed. O.P. Deshpande; State Hermitage Museum; Institute of Oriental Manuscripts RAS. St. Petersburg, Publishing House of the State Hermitage Museum, 2008. 486 p. (In Russ.).
2. Solodskikh O.V., Komissarov S.A. Pervyy kitayskiy issledovatel' Vostochnogo Turkestana [The first Chinese explorer of East Turkestan]. *Arkheologiya i etnografiya Dal'nego Vostoka i Tsentral'noy Azii* [Archeology and ethnography of the Far East and Central Asia]. Vladivostok, 1998, pp. 176-177. (In Russ.).
3. *Iskusstvo Sin'izyana: Izobrazitel'noe iskusstvo Shelkovogo puti* [Art of Xinjiang: Fine Art of the Silk Road]. XUAR, People's Publishing House of XUAR, 1985. 106 p. (In Chin.).
4. Su Bai. Sian'biyskie pamyatniki na territorii severo-vostoka Kitaya i Vnutrenney Mongolii. Vyp. 1 [Dongbei, Xianbei monuments in northeast China and Inner Mongolia. Iss. 1]. *Ve-n'u* [We-nyu], 1977, no. 5, pp. 87-91. (In Chin.).
5. Wu Xinhua. *Freski kyzylskikh groto*v [Frescoes of the Kyzyl grottoes]. Jinan, Shandong Fine Arts Publishing House, 2013. 33 p. (In Chin.).
6. *Frantsuzskie ekspeditsii v Tsentral'nyuyu Aziyu. Ekspeditsiya Poly Pell'o* [French expeditions to Central Asia. Expedition of Paul Pelliot]. Available at: <https://www.webcitation.org/66iPoko9fh> (accessed 06.04.2024).

7. Huang Wenbi. *Zametki ob arkheologicheskikh issledovaniyakh v bassejne Tarima [Notes on archaeological research in the Tarim Basin]*. Beijing, 1958. (In Chin.).
8. Huo Xuchu. *Issledovaniya iskusstva Guytzy [Research on Guizi Art]*. Urumqi, Xinjiang People Publ., 1994. 80 p. (In Chin.).
9. Zhao Li. *Kollektsiya otrestavrirovannykh izobrazheniy zarubezhnykh fresok groty Kyzyl [Collection of restored images of foreign frescoes of the Kyzyl Grottoes]*. Shanghai, 2018. 458 p. (In Chin.).
10. Yan Wenzhu. *Iskusstvo khramovogo kompleksa Kitaya – kamenny khramovyy kompleks Maytszishan' [Art of the temple complex of China – Maijishan stone temple complex]*. Nanning, China, 1984. 261 p. (In Chin.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Королевская семья



Рисунок 2. Тохарская группа



Рисунок 3. Король черепах

УДК 304: 39. 571.17

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-119-125

АКТУАЛИЗАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРОУСТРОЙСТВА ШОРЦЕВ ПОСРЕДСТВОМ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ ШАМАНСКИХ БУБНОВ НА ОСНОВЕ МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ

Кимеева Татьяна Ивановна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tat-kimeeva@mail.ru

Абрамова Полина Валерьевна, кандидат культурологии, доцент кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: polina-glushkova@mail.ru

Алехина Надежда Ивановна, преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kemgukidpi@yandex.ru

Шаманский бубен, связанный с религиозными верованиями сибирских народов, получивший в настоящее время статус музейного предмета и заключивший в себе объекты нематериального этнокультурного наследия, к настоящему времени полностью утрачен в среде бытования. Фиксация бубнов шорских шаманов собирателями музейных коллекций ограничена периодом с 1900 по 1931 год. Комплексная музейная репрезентация культуры этого народа без актуализации такого явления, как шаманизм, а также интерпретации семантики шаманских атрибутов невозможна. В то же время в коллекциях музеев шаманские бубны шорцев с хорошо сохранившимися рисунками представлены ограниченно. Существует потребность использования новоделов в интерактивных формах культурно-образовательной деятельности и в инклюзивных практиках. В этой связи актуальными становятся вопросы воспроизведения подлинного шаманского бубна, а также изображений на его лицевой кожаной поверхности на основе изучения подлинных предметов из музейных собраний. Целью исследования послужил выбор приемов, подходов и методов, способствующих воссозданию аутентичного бубна шорского шамана и трансляции образной системы мифологической картины мира. Применение обоснованной методики может быть использовано в распространенной в современных условиях практике воспроизведения шаманских бубнов других народов Сибири. Это позволит избежать появления образцов, создаваемых на основе метода стилизации.

Ключевые слова: шаманский бубен, Сибирь, шорцы, воспроизведение, подлинный музейный объект, методика воспроизведения.

ACTUALIZATION OF THE MYTHOLOGICAL PICTURE OF THE WORLD ORDER OF THE SHORS THROUGH THE REPRODUCTION OF SHAMANIC TAMBOURINES BASED ON MUSEUM COLLECTIONS

Kimeeva Tatyana Ivanovna, Dr of Culturology, Associate Professor, Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tat-kimeeva@mail.ru

Abramova Polina Valeryevna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: polina-glushkova@mail.ru

Alekhina Nadezhda Ivanovna, Lecturer of Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kemgukidpi@yandex.ru

The shaman's tambourine, associated with the religious beliefs of the Siberian peoples, which has now received the status of a museum object and contains objects of intangible ethnocultural heritage, has now

been completely lost in the environment of everyday life. The fixation of tambourines of Shor shamans by collectors of museum collections is limited to the period from 1900 to 1931. A comprehensive museum representation of the culture of this people is impossible without actualizing such a phenomenon as shamanism, as well as interpreting the semantics of shamanic attributes. At the same time, shamanic tambourines of the Shors with well-preserved drawings are limited in museum collections. There is a need to use new models in interactive forms of cultural and educational activities and in inclusive practices. In this connection, the issues of reproduction of an authentic shamanic tambourine, as well as images on its front leather surface based on the study of authentic objects from museum collections, become relevant. The purpose of the study was to select techniques, approaches and methods that contribute to the reconstruction of the authentic tambourine of the Shor shaman and the translation of the figurative system of the mythological picture of the world. The application of a reasonable technique can be used in the practice of reproducing shamanic tambourines of other peoples of Siberia, which is widespread in modern conditions. This will avoid the appearance of samples created based on the stylization method.

Keywords: shaman's tambourine, Siberia, shorts, reproduction, authentic museum object, reproduction technique.

В современных условиях, когда шаманизм как одна из ранних форм религии народов Сибири утратил свое существование, а подлинные предметы шаманского культа стали достоянием музеев России, актуальными представляются вопросы актуализации этого уникального явления на основе данных исследователей, заставших шаманизм в среде бытования, и изучения материалов музейных собраний в целях обеспечения его сохранности для потомков, а также для презентации в различных формах музейной деятельности.

На сегодняшний день создание воспроизведений музейных предметов – актуальная проблема музееведения. В связи с тем, что новодел никогда не сможет заменить подлинник, ряд направлений музейной деятельности невозможен без воспроизведений. Во-первых, существуют причины презентационного характера: на сегодняшний день шаманские бубны полностью утрачены в среде бытования, при этом в коллекциях музеев, документирующих шорскую культуру, они также представлены крайне ограниченно. Другой проблемой является то, что на многих бубнах из музейных собраний рисунки утрачены практически полностью, в то время как именно они отражают картину мира в представлениях данного народа. Помимо этого, воспроизведения необходимы при реализации интерактивных форм культурно-образовательной деятельности, а также в инклюзивных практиках: создание копий подлинных предметов – единственный спо-

соб сделать объекты наследия доступными для лиц с нарушением зрения.

Воссоздание подлинных объектов наследия – многоступенчатый кропотливый процесс, ориентированный на комплексное изучение различных видов источников. Основная задача в данном случае – эффективная трансляция информационных полей, заключенных в музейных предметах, передача всех или наиболее значимых атрибутивных характеристик.

Если говорить о шаманских бубнах шорцев, то при исследовании их информационных полей можно столкнуться с существенной проблемой: культура шорцев рассматривалась исследователями в составе алтайского этноса: их относили к северным алтайцам. В данной связи в научной литературе бубны шорцев и их рисунки описываются нередко в контексте алтайских. Однако при изучении архивных материалов А. В. Анохина с зарисованными и охарактеризованными им рисунками на шаманских бубнах не возникает сомнения, что они иллюстрируют мировоззрение шорцев черневой тайги [2]. Бубны только этого этноса содержат обилие антропоморфных, зооморфных, предметных и иных мифологических образов, о чем свидетельствует анализ музейных коллекций России. При этом стоит отметить, что бубны с практически полностью сохранившимися рисунками представлены в музейных собраниях очень ограниченно. Один из них, обнаруженный в первой четверти XX века А. В. Анохиным и

А. И. Новиковым в улусе Корай Горно-Шорского района при формировании коллекции в рамках Новоэкспорта, хранится в Музее антропологии и этнографии (МАЭ 5072-3) [13, с. 59–60, 95]. Второй – приобретен в улусе Усть-Таймет С. П. Швецовым в 1900 году в ходе экспедиции по статистико-экономическому обследованию территории Горной Шории и составляет собрание Омского государственного краеведческого музея (ОКМ 1594) [4]. Следует отметить важное значение фиксации объектов нематериального культурного наследия посредством зарисовок и раскрывающих их значение записей [1, с. 46]. Фиксацию значений элементов шаманского бубна шорцев в данном направлении с описанием связанных с бубном обрядов, подробное изложение вербальной составляющей у горно-таежных шорцев на основе собственных полевых материалов в 1920-х годах осуществила ленинградский этнограф Н. П. Дыренкова [5, с. 340–358]. Другим этнографом, свидетелем сохранившихся элементов шорского шаманизма, был Л. П. Потапов, который выделил из контекста характеристик алтае-саянских бубнов в целом специфику шорских бубнов с биконической рукояткой «марс/барс», с глазами хозяина бубна – «тöс» в виде сходящихся вершинами треугольников на ее уплощенных концах, разделенными вертикальным, испещренным углами, гребешком – горами, преодолеваемыми шаманом, и обилием антропоморфных, зооморфных и иных типов изображений [12, с. 165–166].

Конструкция бубна описана в научной литературе достаточно подробно как указанными авторами, заставшими явление шаманизма или его отголоски в среде бытования шорцев, так и исследователями материалов музейных собраний. В 1950-е годы С. В. Иванов, осуществляя систематизацию шаманских бубнов народов Саяно-Алтая, уделил внимание описанию бубнов шорцев из собрания Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (МАЭ). Исследователь обратился и к семантике изображений на лицевой стороне этих уникальных предметов, апеллируя к их названиям и значениям, отраженным в материалах А. В. Анохина, Н. П. Дыренковой, Л. П. Потапова [7, с. 240–242].

Авторами данной статьи был осуществлен эксперимент по созданию разных видов воспроизведений шаманского бубна, ориентированных

на актуализацию различных пластов наследия. Были созданы: реплика подлинного бубна, тактильная и интерактивные модели рисунков бубна шамана. При создании воспроизведений шорского шаманского бубна стоит ориентироваться на актуализацию в музейном пространстве образа мифологической картины мира. Принцип достоверности при воспроизведении объектов нематериального наследия достигается за счет комплексного анализа материалов музейных собраний с привлечением различных видов источников, а также научной литературы [9]. Помимо анализа трудов обозначенных выше исследователей, авторами данной работы осуществлялась опора на источники А. В. Анохина, скопированные В. М. Кимеевым при работе с архивом МАЭ [2]. Кроме того, шаманские бубны с фрагментарно сохранившимися рисунками изучались по материалам музейных коллекций. Среди них Музей археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета (МАЭ ТГУ), Кузбасский государственный краеведческий музей (КГКМ), Новокузнецкий краеведческий музей (НКМ), Музей «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского государственного университета (МАЭЭС КГУ). Интерпретация значений изображений осуществлялась на основе сравнительного анализа результатов фиксации первой четверти XX века и современного состояния музейных предметов [8, с. 17–23].

Отбор объектов для воспроизведений осуществлен в соответствии с выраженностью свойств музейных предметов. Выбор объекта для воссоздания может быть обоснован репрезентативностью и аттрактивностью рисунков бубнов в плане наполненности мифологическими элементами и их способностью отразить мироустройство, сформированное в рамках архаичной культуры. Раскрытие мифологической картины мира посредством воспроизведения в музейной деятельности сохранившихся рисунков на бубнах и их презентации позволит современникам представить ее наполненность предшествующими шаманизму элементами родовых верований, основанных на анимизме, о чем упоминалось в научных публикациях [10, с. 13; 6, с. 92]. Приобщение к сакральному, несомненно, способно привлечь внимание посетителей музея, что подтверждает тезис М. Элиаде о таинственности и

значительности проявления сакрального «в камне» или «в дереве» [14, с. 5].

При создании воспроизведений осуществляется ориентация на результаты А. В. Анохина относительно фиксации семантики изображений на шаманских бубнах, что позволяет актуализировать нематериальные объекты, заключенные в их овеществленных компонентах. Нематериальные объекты реконструируются также за счет анализа музейных предметов, зарисовок, записей.

Таким образом, при воспроизведении шаманского бубна осуществляется не только репликация подлинного музейного предмета, но и реконструкция нематериальных объектов. Под реконструкцией в данном случае понимается восстановление на основе изучения подлинных объектов утраченных технологий создания основы бубна с натянутой на обечайку кожей, выполнение росписи на его лицевой стороне, объективно отражающей мифологическую картину мира. Учитывая многозначность термина «реконструкция», в данном случае следует отметить материальный/предметный характер реконструкции (основа бубна) в сочетании с нематериальной составляющей (семантической наполненностью изображений) [11, с. 132–139].

Реплика самого бубна – материального предмета создавалась с учетом изучения особенностей шаманского бубна в музейных коллекциях. Выдержаны особенности, присущие бубнам данного этноса. Осуществлялась ориентация на основные атрибутивные характеристики предмета: форма, размер, цветовые характеристики, материал.

Предусмотрена овальная в вертикальном сечении форма, которую обеспечивал согнутый плоский и широкий обод «тагарак».

Не проигнорировано наличие резонаторных столбиков из полых деревянных трубочек, расположенных попарно в верхней части по обеим сторонам обода таким образом, что под натянутой на них кожей образуются по две пары конических бугорков «оркош», осмысливаемых шаманом как рога хозяина бубна и обеспечивающих полноценное звучание предмета шаманского камлания. Выполнена кожаная обтяжка бубна.

Соблюдена иконография шаманского бубна, позволившая отечественным исследователям саяно-алтайского шаманизма рассматривать его в качестве «иконостаса». Изображенная на кожа-

ной поверхности бубна трехчленная структура Вселенной (верхний, средний и нижний миры) при реконструкции «населена» антропоморфными фигурами духов-«төсей», поддержкой которых служитель шаманского культа был заручен.

Верхняя и средняя (земная) части Вселенной оконтурены орнаментальным поясом горной цепи, как на бубнах из музейных коллекций. В самом верху под дугой этой цепи прорисованы справа солнце, луна и звезды, левее них – птицы небожителей-«ульгений» и их небесные кони, способные также переносить шамана через девять небесных слоев. Под птицами «чамзыл куштар» закономерна зарисовка сети «тор», которой они ловили для шамана душу «чула» заболевшего человека. С учетом презентации в музее самых ярких антропоморфных образов шаманских духов для рисунков верхней сферы выбраны: держащий меч в правой руке земной силач «чер кушту көрумес», снабженный луком для победы над злыми духами стрелок «кыдай тегрези», охранитель входа в подземный мир «черге тўшкен чер кадамчызы».

Вдоль линии земной зоны созданы образы төсей-коней «пура», духа медведя «улуг кара азыг» – яркого обитателя черной тайги, духа ушедшего из жизни предка шамана – «озо кам», а также три почитаемые березы «пай казын» с корнями и ветками как ведущими в небо ступенями.

Рисунки подземного мира, властелином которого является «эрлик», на шаманском бубне аттрактивны в плане семантики мифологических образов. Центральное место, как и на бубнах из музейных коллекций, в нижнем мире занимает образ «төся» – хранителя входа в жилище – «кар адама», заключенного в прямоугольник с тройными короткими ответвлениями по углам и серединам каждой из сторон и предназначенного предотвратить возможность проникновения в помещение злых духов во время шаманского ритуала. Темной краской выполнена антропоморфная фигурка «эрлика», передвигающаяся по подземной реке на «черной лодке без весла» [3, с. 4]. Несомненный интерес при презентации вызовет выполненный белой и охристой красками образ шаманского «төся» в виде могущественной рыб-чудовища «кәр балык», используемой шаманом в качестве ездового существа и помощника в борьбе с враждебными «төсями». На воссозданный бу-

бен перенесен и статичный образ лягушки «пага» в виде круга, пересеченного крестом, продолжением концов которого служат трехпалые лягушачьи лапки для удерживания предназначенного «эрлику» сосуда с жертвенным напитком. Темной охристой краской воспроизведены в нижнем мире змеи, помощники в лечении ряда болезней, и принадлежащий «эрлику» конь.

Технология создания бубна как объекта нематериального наследия воссоздана на основе метода моделирования: осуществлялась опора на материалы музейных собраний, однако присутствовала и некоторая доля условности, осуществлялась адаптация к современным реалиям.

Так, обтяжка бубна выполнена из искусственной кожи, имитирующей шкуру того животного, которое он олицетворял в «перемещениях» шамана по мифическим мирам Вселенной во время совершения обрядовых действий. Для закрепления края кожи с внутренней стороны бубна не представилось возможности использовать сухожильную нить, поэтому ограничились современными материалами. Рисунки нанесены с использованием кисти и современных красок белого и коричневого цветов за невозможностью воспроизвести традиции их воссоздания косточкой почитаемого животного посредством красок растительного происхождения: белой «шоба» — из толченого мела и охристой — из камня «кызыл таш», замешанных на основе животного клея «кырба». Несмотря на условное соблюдение традиционных технологий и вынужденный в условиях современности отказ от применения традиционных материалов, удалось воспроизвести аутентичный образ шаманского бубна шорцев. Значимо, что при создании данного воспроизведения осуществлялась актуализация объектов нематериального этнокультурного наследия — мифологической картины мира народа, анимистических представлений, обрядности.

Акцент на актуализации нематериальной составляющей материального предмета был сделан при создании других воспроизведений: тактильной и интерактивной копий рисунков шаманского бубна. Тактильная модель создавалась с целью обеспечения доступности наследия для лиц с нарушением зрения. Наиболее репрезентативные рисунки шаманского бубна, исследованные на

основе подлинных музейных предметов, источников и научной литературы, были смоделированы в объеме, расположены в соответствии с их местом на подлинном бубне, что способствует трансляции мифологической картины мира шорцев. Интерактивная модель выполнена по тому же принципу, однако в данном случае посетитель музея сам распределяет рисунки в соответствующем пространстве, что также работает на актуализацию мифологических представлений народа.

Таким образом, создание воспроизведений музейных предметов сегодня — неотъемлемая часть музейной деятельности. Они используются в выставочной деятельности в случае отсутствия в коллекции музея подлинников, в интерактивных и театрализованных культурно-образовательных мероприятиях, а также незаменимы в инклюзивных музейных практиках. Воспроизведения должны быть ориентированы на принципы комплексности и достоверности. Их создание предполагает анализ различных видов источников, исследование информационного потенциала музейных предметов, а также работу с научной литературой. Задача воспроизведения — транслировать все или наиболее значимые атрибутивные характеристики, а также актуализировать нематериальные объекты, заключенные в материальном носителе. Создание воспроизведений шаманских бубнов шорцев сегодня обусловлено растущим интересом к данному пласту нематериального этнокультурного наследия, а также отсутствием в фондах многих музеев бубнов с сохранившимися рисунками, документирующих культуру этого народа. Осуществленный авторами статьи эксперимент по созданию разных видов копий шаманского бубна доказывает эффективность обозначенной методики: созданные модели транслируют не только информационные поля подлинных предметов, но и нематериальных объектов наследия, а также позволяют разнообразить культурно-образовательную деятельность музея и сделать наследие доступным для лиц с нарушением зрения. При этом соблюдены принципы научности и достоверности, что позволяет избежать подмены подлинных объектов наследия стилизованными новоделами, не имеющими ничего общего с соответствующими элементами традиционной культуры.

Литература

1. Абрамова П. В., Кимеева Т. И. Фиксация как метод сохранения объектов нематериального культурного наследия: на примере традиционных культов телеутов // Ученые записки. – 2020. – № 2 (24). – С. 46–50.
2. Анохин А. В. Изображения на шаманских бубнах шорцев // Копия АМАЭ РАН (личный архив В. М. Кимеева). – Ф. 11. – Оп. 1. – Д. 101. – Л. 557–579.
3. Анохин А. В. Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествий по Алтаю в 1910–1912 годах по поручению Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии // Сб. Музея антропологии и этнографии при Российской академии наук. – Л.: РАН, 1924. – Т. 4, вып. 2. – 248 с.
4. Бубен. Омский государственный историко-краеведческий музей [Электронный ресурс] // Госкаталог музейного фонда РФ. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=3758286> (дата обращения: 04.09.2024).
5. Дыренкова Н. П. Из шаманских верований у шорцев Кузнецкой тайги // Тюрки Саяно-Алтая: статьи и этнографические материалы. – СПб.: МАЭ РАН, 2012. – Т. VI. – 408 с.
6. Жуков А. В. Шаманский образ мироустройства и традиционное мировоззрение язычников Северной Азии // Вестник Читинского государственного университета. – 2002. – № 4(41). – С. 90–95.
7. Иванов С. В. К вопросу о значении изображений на старинных предметах культа у народов Саяно-Алтайского нагорья // Сб. МАЭ. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. – Т. XVI. – С. 240–242.
8. Кимеева Т. И. Семантика антропоморфных изображений на шаманских бубнах шорцев как объект нематериального культурного наследия // Ученые записки. – 2022. – № 4 (34). – С. 17–23.
9. Кимеева Т. И., Абрамова П. В., Насонов А. А. Интерпретация и реконструкция традиционной обрядности с позиции семиотического подхода (на примере шорского обряда шачыг) // Научный диалог. – 2021. – № 6. – С. 361–377.
10. Мазин А. И. Традиционные верования и обряды венков-орочонов (конец XIX – начало XX века). – Новосибирск: Наука, 1984. – 202 с.
11. Максимов Р. И., Максимова И. Э. Некоторые аспекты методологии научной реконструкции и использование ее в научно-образовательной деятельности музеев [Электронный ресурс] // Научные реконструкции в современной экспозиционной и образовательной деятельности музеев. – М., 2006. – С. 132–139. – URL: <https://mmkhraniteli.ucoz.com/publ/1-1-0-13> (дата обращения: 04.09.2024).
12. Потапов Л. П. Алтайский шаманизм. – Л.: Наука, 1991. – 321 с.
13. Шорцы. Каталог этнографических коллекций музеев России. Духовная культура / сост. Т. И. Кимеева. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 1999. – Ч. 5. – 135 с.
14. Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза. – Киев: София, 2000. – 480 с.

References

1. Abramova P.V., Kimeeva T.I. Fiksatsiya kak metod sokhraneniya ob'ektov nematerial'nogo kul'turnogo naslediya: na primere traditsionnykh kul'tov teleutov [Fixation as a method of preserving objects of intangible cultural heritage: on the example of traditional cults of Teleutes]. *Uchenye zapiski [Scientific notes]*, 2020, no. 2 (24), pp. 46-50. (In Russ.).
2. Anokhin A.V. Izobrazheniya na shamanskikh bubnakh shortsev [Images on shamanic tambourines of shorets]. *Kopiya AMAE RAN (lichnyy arkhiv V.M. Kimeeva). [A copy of the AMAE RAS (personal archive of V.M. Kimeev)]*, F. 11, Op. 1, D. 101, L. 557-579. (In Russ.).
3. Anokhin A.V. Materialy po shamanstvu u altaytsev, sobrannye vo vremya puteshestviy po Altayu v 1910–1912 godakh po porucheniyu Russkogo komiteta dlya izucheniya Sredney i Vostochnoy Azii [Materials on shamanism among the Altaians, collected during travels in Altai in 1910-1912 on behalf of the Russian Committee for the Study of Central and East Asia]. *Sb. Muzeya antropologii i etnografii pri Rossiyskoy akademii nauk [Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography at the Russian Academy of Sciences]*. Leningrad, RAS Publ., 1924, vol. 4, iss. 2, 248 p. (In Russ.).
4. Buben. Omskiy gosudarstvennyy istoriko-kraevedcheskiy muzey [Tambourine. Omsk State Museum of Local History]. *Goskatalog muzeynogo fonda RF [The State catalog of the Museum Fund of the Russian Federation]*. (In Russ.). Available at: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=3758286> (accessed 04.09. 2024).
5. Dyrenkova N.P. Iz shamanskikh verovaniy u shortsev Kuznetskoy taygi [From shamanic beliefs among the Shorians of the Kuznetsk taiga]. *Tyurki Sayano-Altaya: stat'i i etnograficheskie materialy [The Turks of the Sayano-Altai. Articles and ethnographic materials]*. St. Petersburg, MAE RAS Publ., 2012, vol. VI. 408 p. (In Russ.).

6. Zhukov A.V. Shamanskiy obraz miroustroystva i traditsionnoe mirovozzrenie yazychnikov Severnoy Azii [The shamanic image of the world order and the traditional worldview of the pagans of North Asia]. *Vestnik Chitinskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Chita State University]*, 2002, no. 4 (41), pp. 90-95. (In Russ.).
7. Ivanov S.V. K voprosu o znachenii izobrazheniy na starinnykh predmetakh kul'ta u narodov Sayano-Altayskogo nagor'ya [On the question of the meaning of images on ancient objects of worship among the peoples of the Sayano-Altai highlands]. *Sb. MAE [Sat. MAE]*. Moscow, Leningrad, Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1955, vol. XVI, pp. 240-242. (In Russ.).
8. Kimeeva T.I. Semantika antropomorfnykh izobrazheniy na shamanskikh bubnakh shortsev kak ob'ekt nematerial'nogo kul'turnogo naslediya [Semantics of anthropomorphic images on shamanic tambourines of Shors as an object of intangible cultural heritage]. *Uchenye zapiski [Scientific notes]*, 2022, no. 4 (34), pp. 17-23. (In Russ.).
9. Kimeeva T.I., Abramova P.V., Nasonov A.A. Interpretatsiya i rekonstruktsiya traditsionnoy obryadnosti s pozitsii semioticheskogo podkhoda (na primere shorskogo obryada shachygy) [Interpretation and reconstruction of traditional rituals from the perspective of a semiotic approach (on the example of the Shor rite of Shachig)]. *Nauchnyy dialog [Scientific dialogue]*, 2021, no. 6, pp. 361-377. (In Russ.).
10. Mazin A.I. *Traditsionnye verovaniya i obryady venkov-orochonov (konets XIX – nach. XX veka) [Traditional beliefs and rituals of the Orochon wreaths (late XIX – early XX century)]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1984. 202 p. (In Russ.).
11. Maksimov R.I., Maksimova I.E. Nekotorye aspekty metodologii nauchnoy rekonstruktsii i ispol'zovanie ee v nauchno-obrazovatel'noy deyatel'nosti muzeev [Some aspects of the methodology of scientific reconstruction and its use in scientific and educational activities of museums]. *Nauchnye rekonstruktsii v sovremennoy ekspozitsionnoy i obrazovatel'noy deyatel'nosti muzeev [Scientific reconstructions in the modern exposition and educational activities of museums]*. Moscow, 2006, pp. 132-139. (In Russ.). Available at: <https://mmkhraniteli.ucoz.com/publ/1-1-0-13> (accessed 04.09.2024).
12. Potapov L.P. *Altayskiy shamanizm [Altai shamanism]*. Leningrad, Nauka Publ., 1991. 321 p. (In Russ.).
13. Shortsy. *Katalog etnograficheskikh kolleksiy muzeev Rossii. Dukhovnaya kul'tura [Shorts. Catalog of ethnographic collections of Russian museums. Spiritual culture]*. Comp. T.I. Kimeeva. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ., 1999, vol. 5. 135 p. (In Russ.).
14. Eliade M. *Shamanizm. Arkhaicheskie tekhniki ekstaza [Shamanism. Archaic ecstasy techniques]*. Kiev, Sofia Publ., 2000. 480 p. (In Russ.).

УДК 7.033.12

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-125-130

АНТИЧНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВИЗАНТИЙСКОЙ ГИМНОГРАФИИ

Ерзаулова Анна Геннадьевна, кандидат культурологии, доцент кафедры музыкально-инструментального искусства, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: erzaulova@mail.ru

В статье рассматриваются особенности создания поэтических произведений Античности, которые обогатившись новым содержанием, стали отражать христианское мировоззрение и в дальнейшем повлияли на возникновение гимнографических жанров Византии. Цель статьи – проанализировать развитие литературного феномена Античности с ее неповторимыми культурными особенностями, связанными с уникальным мировоззрением и спецификой формирующегося языка, повлиявшими на возникновение византийской гимнографии.

Античная поэтика осмысливается при помощи метода культурной реконструкции формы повествования, через систему теоретической поэзии и метода моделирования культурных объектов, рассматривается совершенство формы ритмической конструкции поэтической метрики, при помощи метода социокультурных наблюдений античного мировоззрения анализируется предвосхищение богословских представлений о Божественной сущности. В период Античности были разработаны устойчивые каноны, повлиявшие на поэтическое искусство восточно-христианского мира. Поэтическое слово Ан-

тичности в статье рассматривается в контексте эпохи, ее отношения к миру, через синтез мифологии, поэзии и искусства анализируются сложные взаимоотношения античного человека и древнегреческих богов, раскрывается потенциал античной поэтики, основанный на мифологическом повествовании через трансформацию и изменения, связанные с приходом христианского мировоззрения. Дialeктический характер взаимоотношений античного и христианского миров дает новое понимание преемственности оригинального в поэтике художественного творчества.

Ключевые слова: античная поэтика, византийская гимнография, рифма, гомеотелевты, мифология, бытие, космос.

ANCIENT PRECONDITIONS OF BYZANTINE HYMNOLOGY

Erzaulova Anna Gennadyevna, PhD in Culturology, Associate Professor of Music and Instrumental Art Department, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Moscow, Russian Federation). E-mail: erzaulova@mail.ru

The article considers the features of creation of poetic works of antiquity, enriched with new content, reflecting the Christian worldview and influenced the emergence of the hymnological genres of Byzantium. The article aims to analyze the development of the literary phenomenon of antiquity with its unique cultural features, related to the unique worldview and specificity that influenced the emergence of Byzantine hymnology.

Ancient poetry is understood by means of the method of cultural reconstruction of the form of narration through the system of theoretical poetry and the method of modeling the cultural objects, perfection of the form of rhythmic structure of the poetic metric. The method of sociocultural observations of ancient worldview is used to analyze the anticipation of theological conceptions about the Divine essence. In the period of antiquity, stable canons were developed that influenced the poetic art of the Eastern Christian world. The poetic word of antiquity in the article is considered in the context of that era, its relationship to the world, through the synthesis of mythology, poetry and art are analyzed, complex relationship of ancient man and ancient Greek gods, and potential of ancient poetry are revealed based on mythological narrative through transformation and changes associated with the advent of Christian worldview. The dialectical nature of the relationship between the ancient world and the Christian world gives a new understanding the continuity of original artistic creativity in poetry

Keywords: ancient poetry, Byzantine hymnology, rhyme, homeoteleuts, mythology, being, space.

Эпоха Античности является историческим фундаментом, над которым в течение нескольких веков усиленно трудились древнегреческие авторы, оставив нам богатое наследие, сформировавшее основы нашего мировосприятия в совершенной, поэтической форме, которая восхищает и удивляет современного человека своей высокохудожественной и метафизической устремленностью. Совершенство формы, созданное древнегреческими поэтами, характеризуется особой ритмической конструкцией поэтической метрики. Для того чтобы провести анализ возникающей поэтической формы, необходимо обратиться к такому понятию, как «рифма», под которой будем понимать определение С. Аверинцева: «...созвучие стихотворных строк, имеющее и фоническое,

и метрическое значение, так как оно подчеркивает границу между стихами и связывает стихи в строфы» [1, с. 233]. Исследуя в таком контексте термин «рифма», можно анализировать его развитие как литературного феномена конкретного исторического периода Античности с ее неповторимыми культурными особенностями, связанными с уникальным мировоззрением и спецификой формирующегося языка.

Античная поэзия в строгом смысле слова не пользовалась рифмой. Вместо рифмических созвучий использовались гомеотелевты (ομοιοτελευτα), которые были характерной чертой вдохновенно-приподнятого, торжественного стиля и отличались особыми звучащими окончаниями, которые объединяли одинаковые грамматические

слова, гармонично распределенные в небольшом отрезке текста, с характерными повторами. Не обязательно они были близки фонетически. Главное назначение такого риторического повтора – усилить воздействие на слушателя. По мнению Э. М. Береговской, гомеотелевты обогащают основную идею текста за счет возникающих семантических ассоциаций, привнося в звучание текста игровой характер [4, с. 164]. С. Аверинцев приводит пример такого приема из античного романа Гелиодора «Эфиопика»: «К чародействам она прибегает, сама никакой благой цели не достигает и своих приверженцев к ней не направляет... Она недозволенных дел изобретательница, необузданных наслаждений служительница» [1, с. 235]. Впоследствии ранневизантийская поэтика стала активно прибегать к использованию такой формы, что повлияло на образование в богослужебной традиции жанра акафиста. Так, в проповеди Амфилохия Иконийского есть такой пример: «О, божественное Евангелие богатство несказуемое! О, премудрости таинств ведение неопишное! О, божественных даров неизреченных сокровище неизъяснимое! О, промыслительного человеколюбия действие неисчислимое!» [1, с. 236]. Можно сказать, что отличительной особенностью античной поэтики является наличие рифмы не в стихах, а в прозе, что не вполне обычно для современного слушателя, который привык к рифмующимся словам в стихотворной форме, что отличает античное мировоззрение от современного своей направленностью в первую очередь к рассудку, а не к благозвучному восприятию на слух. Часто встречаются не синонимы, а антонимы, рисующие многозначные действия в области зрения, обоняния и слуха. Если стихотворная рифма строится по определенным законам, то гомеотелевты произвольны. Такие примеры мы встречаем еще у Гомера и Гесиода в конце гексаметра. В Византийской поэзии тонического характера, основанного на соизмеримости строк по числу ударений, то есть полнотональных слов (изотонизм) – слов, не имеющих служебное значение, тоже встречаются гомеотелевты. С. Аверинцев приводит пример творчества византийского гимнографа Романа Сладкопевца:

Неженатый в тоске угрызается.
А женатый в трудах надрывается;
Се, бесчадный терзаем печальми,

Многочадный снедаем заботами;

Те во браке покоя лишаются,

Те же много скорбят о бесчадии [1, с. 241].

Помимо рифмы, в византийской поэтике стоит обратить внимание на древнегреческие мифические темы, которые впоследствии стали играть значительную формирующую роль в христианских богословских категориях. Возникающие монотеистические по содержанию христианские догматические структуры содержали в себе множество политеистических по форме мифических тем. Как пишет Д. Милер, «любая христианская доктрина может содержать столько архетипических мотивов, сколько существовало богословских точек зрения. В формах христианской герменевтики, живут “тени” греческих богов и богинь (например, Христос как Гермес, или Одиссей и т. д.)» [8, с. 11].

Греческая поэтика находила в мифе основные темы для своего вдохновения.

Сегодня необходимо по-новому посмотреть на античное отношение к мифу, так как именно в культурном архетипе находят свое единство мифология и религия, философия и богословие. Как пишет Г. Балтазар, «в Греции философия и богословие были единым целым, и сентенции о красоте (какого-либо) бога, лучезарной силе божественной сферы, мира идей, космического Логоса, духовного луча Единого нераздельно принадлежат и к богословскому, и к философскому дискурсу. Озаряющее мир предвечное бытие наполняет светом человека, который, охваченный восхищением, начинает философствовать» [3, с. 53]. Древние греки обладали фрагментами откровения, но полнота откровения появляется с приходом Христа, и христианского мировоззрения.

Природа мифа до сих пор остается до конца неисследованной. Понятие мифического в Древней Греции уступает место философии, а та, в свое время – богословию. Постепенно мифологические образы трансформируются в христианский Логос, а склонность греков к пластическому воображению, дополненного сверхинтуицией, исключавшей фантастические построения, открывала возможность постижения истины. Мифопоэтическое творчество Античности имеет долгую историю, связанную с символикой древнегреческих текстов, представляющих собой особую, своеобразную конфигурацию челове-

ского мышления, оформившегося в образно-поэтический язык, объясняющий миропорядок и мироустройство античного мира. Иногда вместо этой сложной модели представляли боги или герои античного мира. В строгом смысле античное мышление можно охарактеризовать как мифопоэтическое, украшенное воображением, оно встречается в древнегреческой философии. Так, по мнению К. Сергеева, «дополняют друг друга божественное и человеческое в греческой мифологии, когда для греков «видение есть восприятие сущего на основе изначального ему соответствия» (см. [9, с. 370]). Такое восприятие является божественным проведением, раскрывающим тайны бытия, когда человек видит суть вещей и созерцает божественное откровение. Соответственно и древнегреческие боги видят все не прикрито, а явно, и живут, и действуют они в пределах божественного. Поэтому все существующее в древнегреческой культуре и мифологии не иносказательно, не сверхъестественно, а реально. Как пишет К. Сергеев, «не потому боги являются в форме человека, что они мыслятся как “человеческое”, но потому, что самого человека греки постигают как такое сущее, бытие которого определяется в самораскрытии» (см. [9, с. 371]). Соответственно обожествление человека осуществляется через соответствие с божественной формой. Взаимоотношения человека и древнегреческих богов постигается исключительно в самораскрывающемся восхождении. Самое главное отличие греческих богов от христианского Бога, в том, что они возникают из бытия, являющегося частью природы. Поэтому древнегреческие боги также покоряются судьбе, и только христианский Бог является господином истории и вершителем человеческих судеб. Греческие боги, по мнению К. Сергеева, «они суть бытие как видение во всем сущем» (см. [9, с. 373]). Они являются человеку в привычной для него форме и проявляют свою благосклонность, они созерцатели сущего в его первоизданной поэтике и способны указать на него. Человек, в свою очередь, свою сущность обнаруживает в слове, и через него, через сказывание (*μυθος*) он сопричастен бытию. Через такое рассмотрение мифа утверждается бытие богов в их изначальности, являемости миру и дальнейшей раскрываемости в истории. Поэтому человек в древнегреческой культуре, как отмеча-

ет К. Сергеев, есть отчасти бого-сказатель: «Человек есть бого-сказатель на основе сущности *αληθεια*, поскольку истина заранее преобладает во всей сущности бытия, во всей сущности отношения Бытия к человеку и человека ко всему сущему» (см. [9, с. 375]).

Мы наделены способностью припоминания тех или иных вещей, но это не касается бытия и сущности, так как у нас нет опыта истории сущности как части нашей собственной истории, а есть возможность исторической констатации. Единственным выходом для нас является принятие данности «неизменяемых вечных ценностей» не только древнегреческой, но и других древних культур. Поэтому форма повествования древнегреческой мифологии выбирает миф как средство являемости божественного в мир присутствия, что помогает человеку настроить свою сущность, как музыкальный инструмент, способный зазвучать в общем оркестре исторической судьбы, обнаруживая в реальном времени свое истинное предназначение. Таким образом, бытие раскрывается в том, что оформляется словом, в повествовании или мифе, поэтому самым необходимым для гражданина полиса было высокохудожественное мышление, поэтически оформленное словом. Античность поэтизировала свое бытие, наделила своих граждан особой способностью мыслить и открыла для них свой неповторимый художественный опыт проживания жизни, ощущения своего бытия через *ευδαιμονια* – счастливое состояние, а позже, с приходом христианства, это определение рассматривается как «простое качество человеческой души» (см. [9, с. 379]). Это счастливое состояние Платон в сократовских диалогах описывает как внутренний голос, проистекающий из самого метафизического бытия, которое понятно и ближе человеку, чем любые другие сущностные проявления. Это уже область непознаваемого и непостижимого, и для его оформления необходимо прибегнуть к мифическому. В диалоге о сущности *πολις* Платон вводит еще одну категорию для визуализации невидимого – *δαιμονιος τοπος*. К. Сергеев описывает это место как собирающее удержание совместного: «Это означает такое “где”, в котором сущность бытия достигает присутствия в самом возвышенном смысле» (см. [9, с. 380]). А тот, кто способен к подлинному созерцанию сущего, является спасенным *σωζομενος* в познании

бытийственных вещей. Поэтому для Античности был важен способ, которым человек соотносил себя с сущим, и внимание к бытию было главной темой философии. Таким образом, изначальная сущность бытия, выраженная в древнегреческой философии термином *αλθεια*, дает возможность познания сущности древнегреческих богов.

Сущность мифического у Платона проявляется в первую очередь в душевной стихии. В общем очерке о функциях космического ума Платон указывает на триединство ума, души и тела, прекрасным образом сочетающихся в космосе, что и является совершенным творением, наделенным бытием, как живое существо. А. Лосев следующим образом трактует текст Платона: «Тело космоса, таким образом, одушевлено душою и одарено умом, то есть космос есть живое разумное существо (см. [7, с. 577]). Античность не знает безусловной антитезы Творца и твари. Для нее существует одно и единственное бытие, в телесночувственном и в умно-идеальном аспекте. А. Лосев пишет: «Оно – блаженно круговращается в себе, как и христианское Царство Небесное – блаженно самодовлеет и живет своей вечно собранной и умной жизнью» (см. [7, с. 645]).

У Аристотеля мы также встречаем предвосхищение богословских представлений о Божественной сущности, изложенное им в философских категориях, отождествляемых с космическим перводвигателем – Умом. А. Лосев, трактуя пятую книгу Политики Аристотеля, пишет, что он в мифологии видит попытку осмысления причин сущего, которые строятся на удивлении и восхищении тайнами мироздания: «Тот, кто испытывает недоумение и изумление, считает себя незнающим (потому и человек, который любит мифы, является до некоторой степени философом, ибо миф слагается из вещей, вызывающих удивление)» [6, с. 442]. Проблематика Аристотеля сводится к созерцанию блаженства, которое он связывает с удовольствием при приближении к космическому Уму посредством искусства и художественного творчества человека. Понятие космического перводвигателя, являющегося эйдосом эйдосов и вмещающего в себя все сущее, наделено противоречивыми свойствами, вечным покоем и вечным движением, приводящими все существующее в движение. Аристотель утверждает: «Существует нечто, что всегда движет вещи,

которые движутся, и первый двигатель сам недвижим» (см. [6, с. 443]). Так возникает представление о самом совершенном произведении искусства – космосе, которое при этом обладает еще и материальными признаками бытия. Но искусство, согласно Аристотелю, имеет своим основание субъектные отношения, что же касается космоса, то здесь Аристотель обращается именно к мифологии, интерпретируя ее в философских категориях. Мифологическое существование древнегреческих богов – высшая форма блаженства, которая проявляется в созерцательной деятельности, поэтому и человек в своей деятельности должен стремиться к созерцанию. Аристотель в книге «Политика» пишет: «Блаженство простирается так же далеко, как и созерцание; и чем в каком-либо существе более созерцания, тем в нем и более блаженства, и это не случайно, а сообразно с сущностью созерцания, ибо оно само по себе ценно. Итак, блаженство есть своего рода созерцание» (см. [6, с. 444]). Философское оправдание деятельности древнегреческих богов в мифологии Аристотель оправдывает космической мудростью и называет проявлением блаженства, поэтому субъектами космоса как самого совершенного произведения являются древнегреческие боги.

Сегодня мы изучаем мифологию как науку о мифах, которая занимается истолкованием текстов, раскрывает мировоззренческие установки, убеждения и представления, относящиеся к определенной традиции, и рассматривается в контексте определенной культуры. Текст становится мифом в том случае, если он служит определенным знаком и символом чего-то большего, чем просто повествование. Все античные авторы в той или иной степени рассматривают миф в соотношении с идеальной поэтической сферой.

Стройная система древнегреческих богов является диалектической категорией, исследующей понятия Ума, Души, Космоса, но при этом они являются живыми сущностями со своим религиозным опытом.

Христианство дает совершенно другой религиозный опыт, соответственно меняется и мифология, но при этом мы вполне можем сравнивать творчество Дионисия Ареопагита с текстами Прокла, так как в них есть четкая диалектическая мифологическая система. А. Лосев в «Диалектике мифа» пишет: «...далее у Максима Исповедника

появляется стройная система о символической природе Божества, проявляющейся через логосы, изливающиеся из бесконечного Света до “проблемов смысла в материи” [5, с. 276].

В античной и средневековой мифологии много общего. Прокл утверждает, что древнегреческие боги – это общие принципы бытия и мысли. В христианстве также всякая вещь имеет свою идеальную природу, у нее есть не только идея, но и некая телесная вещественность, свой внутренних смысл, а у каждого человека есть свой Ангел, но у него также есть своя внутренняя идея и телесность.

Поэтизированное слово Античности восходит к Гомеру как эпическому сказителю, в христианстве слово – это сам Логос, из которого рождается мир и которое и есть сам Бог: в начале было Слово и Слово было у Бога, и Слово было Бог.

Таким образом, Античность создает предпосылки организации духовного мира, при помощи поэтического осмысления сущности мира и человека, выстраивая тонкие, метафизические связи между человеком и космосом, человеком и древнегреческими божествами, и само мифическое раскрывается в античном мире в слове как необходимой и изначальной сущности самого бытия.

Литература

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Coda, 1997. – 347 с.
2. Аверинцев С. С. Связь времен. Собр. соч. / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – 448 с.
3. Бальтазар Ганс Урс фон. Слава Господа. Богословская эстетика. Т. I. Созерцание формы. – М.: ББИ, 2019. – 659 с. – (Серия «Современное богословие»).
4. Береговская Э. М. Очерки по экспрессивному синтаксису. – М.: Рохос, 2004. – С. 164.
5. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» (новое академическое издание, исправленное и дополненное) / сост., подгот. текста, вступ. статья А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого, коммент. В. П. Троицкого. – М.: ЯСК: Гнозис, 2022. – 696 с.
6. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / худож.-офор. Б. Ф. Бублик. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. – 800 с.
7. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 962 с.
8. Милер Дэвид Л. Ад и святой дух. Теопоэтика христианской веры (Hells and Holy Ghosts: A Theopoetics of Christian Delief). – М.: Касталия, 2024. – 230 с.
9. Юнгер Ф. Г. Греческие мифы / пер. с нем. А. П. Шурбелева. – СПб.: Владимир Даль, 2006. – 396 с.

References

1. Averintsev S.S. *Poetika rannevizantiyskoy literatury [Poetics of Early Byzantine Literature]*. Moscow, Coda Publ., 1997. 347 p. (In Russ.).
2. Averintsev S.S. *Svyaz 'vremen. Sbranie sochineniy [Connection of times. Collected Works]*. Ed. by N.P. Averintseva and K.B. Sigov. Kiev, DUKh I LITERA Publ., 2005. 448 p. (In Russ.).
3. Baltazar Gans Urs fon. *Slava Gospoda. Bogoslovskaya estetika. T. I. Sozertsanie formy. Seriya «Sovremennoe bogoslovie» [The glory of God. Theological Aesthetics. Vol. I. Contemplation of form. Series “Modern Theology”]*. Moscow, BBI Publ., 2019. 659 p. (In Russ.).
4. Beregovskaya E.M. *Ocherki po ekspressivnomu sintaksisu [Essays on expressive syntax]*. Moscow, Rokhos Publ., 2004, p. 164. (In Russ.).
5. Losev A.F. *Dialektika mifa. Dopolnenie k “Dialektike mifa” (novee akademicheskoe izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe) [Dialectics of Myth. Supplement to “Dialectics of Myth” (new academic edition, corrected and supplemented)]*. Comp., text preparation, introduction by A.A. Takho-Godi, V.P. Troitskiy, commentary by V.P. Troitskiy. Moscow, YaSK Publ., Gnozis Publ., 2022. 696 p. (In Russ.).
6. Losev A.F. *Istoriya antichnoy estetiki. Aristotel' i pozdnyaya klassika [History of ancient aesthetics. Aristotle and the late classics]*. Artistic-engraving B.F. Bublik. Kharkov, Folio Publ., Moscow, AST Publ., 2000. 800 p. (In Russ.).
7. Losev A.F. *Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii [Essays on Ancient Symbolism and Mythology]*. Moscow, Mysl Publ., 1993. 962 p. (In Russ.).
8. Miler David L. *Ad i svyatoy dukh. Teopoetika khristianskoy very [Hells and Holy Ghosts: A Theopoetics of Christian Delief]*. Moscow, Kastaliya Publ., 2024. 230 p. (In Russ.).
9. Yunger F.G. *Grecheskie mify [Greek myths]*. Translated from German A.P. Shurbeleva. St. Petersburg, Vladimir Dal Publ., 2006. 396 p. (In Russ.).

УДК 78.01

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-131-140

О ТЕРМИНОЛОГИИ КОМПОЗИТОРСКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМА

Лескова Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: leskova-1961@mail.ru

Актуальность исследования определяется возникшим в настоящий момент значительным по объему корпусом музыковедческой терминологии по теме «композитор и фольклор», нуждающимся в систематике. Категорияльный аппарат научных трудов формировался в зависимости от объема проблем, тематики, целей, поставленных как узко, конкретно, так и широко, и варьируется у разных авторов от нескольких рабочих терминов до весьма разветвленных типологий. Некоторые из них имеют фундаментальное значение в музыкальной науке. Целью статьи является наблюдение корреляций систем терминов и понятий в области анализа композиторского фольклоризма – сферы творчества, сложившейся на основе народных музыкально-поэтических прообразов. Методология системно-типологического и компаративистского плана позволила решать задачи обобщения и сравнения такой терминологии. В результате отмечено, что, во-первых, ученые стремятся к точной классификации, к точному обозначению и ранжированию стилистических приемов работы композиторов с фольклором. В русле этого подхода лежат бинарные (Б. В. Асафьев, И. И. Земцовский и др.) и тернарные (Г. Л. Головинский, Л. П. Иванова и др.) классификации переинтонирования фольклора композиторами. Во-вторых, исследовательское внимание направлено на приемы трансформации жанрового содержания фольклора в авторском (композиторском) произведении (А. Н. Сохор, Н. Ю. Жоссан, А. К. Петров и др.). Соответственно аналитические подходы к фольклору условно обозначены как стилевой и жанровый. В столь крупных концепциях приемы переинтонирования фольклора интегрированы в общий музыкально-исторический процесс. В соответствии с этим выявлены другие наиболее значимые качественные типологические размежевания в терминологии переинтонирования. Таковы понятия фольклоризма и нефольклоризма (Л. Л. Христиансен, Г. В. Григорьева, Е. Р. Скурко). Сопоставительный анализ самих систем, а также их – с композиторским творчеством позволил выявить вариабельность, взаимозаменяемость и относительность ключевых терминов и понятий. Данные свойства присущи терминологии всеобъемлющих историко-теоретических систем и локальных исследований фольклоризма в российской и зарубежной науке. Сделан вывод о том, что сами терминологические корреляции обусловлены общим стилевым единством творческой практики (стилем эпохи или национальным стилем) на том или ином этапе ее развития.

Ключевые слова: народная традиция, первичные жанры, композитор и фольклор, фольклоризм, нефольклоризм, переинтонирование фольклора, цитирование, стилизация, фольклорно-стилевое моделирование.

ABOUT THE TERMINOLOGY OF COMPOSING FOLKLORISM

Leskova Tatyana Vladimirovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Music Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: leskova-1961@mail.ru

The relevance of the study is determined by the currently large corpus of musicological terminology on the topic “composer and folklore” that has emerged in need of taxonomy. The categorical apparatus of scientific

works was formed depending on the volume of problems, topics, goals set both narrowly, specifically, and broadly, and varies among different authors from several working terms to very ramified typologies. Some of them are of fundamental importance in music science. The purpose of the article is to observe the correlations of systems of terms and concepts in the field of analysis of composer folklorism, a sphere of creativity that has developed on the basis of folk musical and poetic prototypes. The methodology of the systemic-typological and comparative plan made it possible to solve the problems of generalization and comparison of such terminology. As a result, it was noted that, firstly, scientists strive for precise qualifications, for precise designation and ranking of stylistic techniques of composers' work with folklore. Binary (B.V. Asafyev, I.I. Zemtsovskiy, etc.) and ternary (G.L. Golovinskiy, L.P. Ivanova, etc.) classifications of the re-intonation of folklore by composers are in line with this approach. Secondly, research attention is directed to methods of transforming the genre content of folklore in the author's (composer's) work (A.N. Sokhor, N.Y. Zhossan, A.K. Petrov, etc.). Accordingly, analytical approaches to folklore are conventionally designated as stylistic and genre. In such large concepts, the techniques of re-intonation of folklore are integrated into the general musical-historical process. In accordance with this, other most significant qualitative typological demarcations in the terminology of re-intonation have been identified. These are the concepts of folklorism and neofolklorism (L.L. Christiansen, G.V. Grigoryeva, E.R. Skurko). A comparative analysis of the systems themselves, as well as them with the composer's creativity, made it possible to identify variability, interchangeability and relativity of key terms and concepts. These properties are inherent in the terminology of comprehensive historical and theoretical systems and local studies of folklorism in Russian and foreign science. It is concluded that the terminological correlations themselves are determined by the general stylistic unity of creative practice (the style of the era or national style) at one or another stage of its development.

Keywords: folk tradition, primary genres, composer and folklore, folklorism, neofolklorism, re-intonation of folklore, citation, stylization, folklore-style modeling.

*Не следует множить сущее
без необходимости.*

У. Оккам

Фольклор и композиторское творчество существуют исторически на протяжении нескольких столетий, однако тема «фольклор и композитор» как отрасль научного знания плодотворно развивается лишь со второй половины XIX века. В России это было время формирования русского классического музыкознания. Уже тогда отдельные заметки и статьи П. И. Чайковского, Г. А. Лароша, А. Л. Маслова были посвящены вопросу фольклора как источника композиторского творчества, в том числе М. И. Глинки и Н. А. Римского-Корсакова [15, с. 156–158, 166–167, 291–292]. В начале XX века, а также в 1920–1940-х годах Б. Бартоком, Б. В. Асафьевым (например, в статье о народной основе творчества Э. Грига [1, с. 81, 215–217]), было продолжено исследование музыки устной традиции в ее влияниях на композиторское творчество.

В российском музыкознании изучение претворения фольклора в авторских произведениях стало многосторонним в период «новой фольклорной волны» начала 1960-х годов (термин Л. Л. Христиансен) [21, с. 198] и последующих десятилетий [3]. Исследование данного феномена отличалось не только его широким панорамным освещением в общем культурно-историческом процессе, но и анализом особых граней композиторского переосмысления фольклора. Активная выработка приемов и методов анализа, становление и рост числа авторских концепций сопровождалось терминологическими полифуркациями и индивидуализацией терминологии.

С одной стороны, источник такой множественности, как отмечает Г. В. Григорьева, лежит в самом характере плюралистичного процесса музыкального стилеобразования в XX веке [3, с. 8]. С другой стороны, в чем можно опереться на наблюдения Т. И. Науменко, терминологические полифуркации связаны с общими тенденциями в развитии музыкознания. Во-первых,

формирование большого корпуса терминов и понятий обусловлено исторически, ведь «нормативный язык науки», сконцентрированный в терминологии, «формировался на протяжении всей ее истории» [11, с. 14]. Во-вторых, свою роль играла «широкая междисциплинарность многих музыковедческих исследований», соотносимая «с терминологическими <...> влияниями, которыми также отмечены музыковедческие тексты, синтезирующие в своей структуре главные тенденции и приемы научного описания, присущие разным наукам» [11, с. 14]. В-третьих, расширение терминологии связано с самим процессом исследования объекта – движением от его поверхностных к глубинным структурам, как об этом по отношению к музыкальному тексту говорит Л. О. Акопян. Все это «вынуждает искать особых способов своего объяснения» [11, с. 31]. С третьей стороны, также отметим, что преумножение и разработка новых терминов обусловлены постоянным обновлением научно-исследовательской методологии.

Расширение круга терминов по теме «композитор и фольклор», их авторская индивидуализация приводят к терминологической вариативности, взаимозаменяемости, а подчас и относительности. Так, сопоставительные понятия *фольклор и композитор* (или *композитор и фольклор*) базируются на фиксации двойственности стилизованных основ творчества, обращенного к фольклору. В первом случае подчеркнуто основополагающее значение *фольклорных источников* в контексте авторского произведения, а также первенство *фольклористической* позиции в анализе произведений, что типично, например, для научной концепции И. И. Земцовского [6]. Во втором случае подразумеваются противоположные характеристики: приоритет *авторского стиля* и *музыковедческой* позиции в анализе произведений, что присуще исследовательским принципам Г. Л. Головинского [2].

Фундаментальным значением по отношению к двум этим индивидуализированным трактовкам единого феномена обладает понятие *композиторского фольклоризма*. В широком смысле оно обозначает принципиальную ориентированность творческого процесса на эстетику и жанры этнических традиций [7]. Понятие интерпретируется как «органический процесс адап-

тации, трансформации и репродукции фольклора» [4, с. 406], в том числе и в музыке устной традиции¹. В узком смысле понятие обозначает сферу творчества, обращенную к национальному началу, но «развиваемую вне фольклорной традиции» [17, с. 7]. Трансформирующая, переосмысляющая функция композиторского творчества обозначается понятием *переинтонирования* фольклора – творческого процесса, в котором «индивидуальный композиторский стиль – неперенная “трансформаторная будка” на пути от фольклора к оригинальному композиторскому произведению» [6, с. 54].

Дополняющее значение в осмыслении темы «фольклор и композитор» в 1960–1970-е годы имеет диалектика понятий национального (как фольклорного) и интернационального (как общего), доказывая тезис о том, что «эмпирика и теоретическая рефлексия постоянно взаимодействуют в совокупном творческом опыте» [19, с. 57]. Разработку диалектической пары национального и интернационального находим в трудах В. Виноградова о музыке Советского Востока, И. Нестьева, М. Пряшниковой и др. Особенности национального стиля, эстетические проблемы народности в советской музыке анализируют Г. Орджоникидзе, К. Страшников. Такая, можно сказать, оппозиционная постановка проблемы национального в музыке согласовывалась с требованиями времени, предъявляемыми к отечественному искусствоведению. Труды Н. Шахназаровой подытоживают то положение, что признаками национального становятся фольклорные мелодические цитаты или черты фольклорных жанров, отраженные в произведениях непосредственно (см. [9, с. 25]).

В трудах советского и постсоветского периодов вопрос национального в музыке решался в контексте стилизованных проблем современности. Помимо анализа новых качеств композиторского

¹ В широком плане явление фольклоризма присуще фольклорной традиции. Так, Б. В. Асафьев раскрывал социальную обусловленность возникновения «современных форм» фольклора, городской песни, частушки [1, с. 94]. Процесс вторичного жанро- и стилиобразования в устной традиции всесторонне освещен в трудах В. Е. Гусева и И. И. Земцовского, развивавших идеи исполнительского фольклоризма [4] и процесса переинтонирования в фольклоре [6, с. 40–54].

стиля и техники введения фольклорного материала в текст произведения, важным моментом в развитии темы «фольклор и композитор» стало сосредоточение на характере *фольклорных источников*. Внимание к региональным пластам фольклора сочеталось с интересом к архаике и современнейшим явлениям в народной музыке. По таким «горизонтальным (территориально-географическим)» и «вертикальным (историческим, жанрово-стилевым) осям обновления» авторского письма [13, с. 33] шло развитие композиторского фольклоризма конца XX – начала XXI века. Следствием этого стало расширение жанровой амплитуды «фольклорных» сочинений композиторов и обновление музыкально-стилевых средств.

Еще на этапе развития «новой фольклорной волны» историко-стилевая специфика авторских трактовок фольклора в музыкознании получила отражение при помощи пары понятий *фольклоризма* и *неофольклоризма*. Сложность определения обоих понятий заключена в их многозначности.

Первое понятие, с одной стороны, обладает фундирующим значением в историческом процессе и обозначает творческое направление целой эпохи или сферу творчества отдельного композитора, связанные с фольклором. С другой стороны, оно подразумевает хорошо апробированные композиторские подходы к фольклору, как правило, ассоциирующиеся с этапами композиторского творчества, принадлежащими прошлому. Таким образом, в понятие фольклоризма вкладывается специфически ретроспективный смысл, особенно если подчеркивается контраст или параллелизм его явлениям неофольклоризма XX–XXI веков.

Второе понятие, с одной стороны, призвано подчеркнуть ориентацию композиторов на *современный* слой музыкальной стилистики при воплощении фольклора. В этом широком плане теоретическому осмыслению неофольклоризма присуща историческая *относительность*. В 1910–1920-х годах в творчестве Б. Бартока, И. Стравинского и их современников исследователями отмечалось «выдвижение на первый план ритма, фактуры, регистра, тембра, динамики, разнообразных форм оstinato» в «работе по фольклорной модели» (см. [16, с. 59]). С середины XX века в этот «арсенал» органично включились

смешанные техники композиторского письма. Однако каждая из более ранних эпох предлагала свой вариант неофольклоризма, опираясь на свои современнейшие стилистические средства. Отметим такие новаторские для своего времени черты стиля, как созвучность оркестровки М. И. Глинки тембру русских народных инструментов или введение средств мажоро-минора, хроматики в произведения, включающие фольклорные прообразы, М. П. Мусоргским, Н. А. Римским-Корсаковым, П. И. Чайковским. Примеры из отечественной и зарубежной музыки можно умножить. С другой стороны, в более узком и конкретном значении феномен неофольклоризма классифицируется как вторичное фольклорное направление. По определению Г. В. Григорьевой, ему присущи полюса стиливого притяжения Свиридова и Стравинского – Бартока со «знаками» их стиля [3, с. 55, 64–67, 70–72]. Такие знаки кодируют как выбор определенных фольклорных истоков, так и методы их переосмысления у европейских, российских («новая фольклорная волна»), азиатских композиторов современности. В целом оба понятия – фольклоризма и неофольклоризма – отражают *стилевые подходы* к переосмыслению фольклора композиторами.

Однако ряд исследователей анализирует метаморфозы фольклорного *жанра* в авторском произведении. Многокомпонентны в своей терминологии исследования, посвященные переинтонированию народных вербальных текстов. Возникшие в этой сфере анализа термины имеют универсальный характер, взаимодействуют со стилистическими характеристиками фольклоризма и неофольклоризма. Специально не означенная учеными семантика фольклоризма угадывается за индивидуально-авторскими терминами *жанрового цитирования / развития* (А. Н. Сохор [18, с. 300]), *воссоздания* (Н. Ю. Жоссан [5, с. 7]), *реконструирования* фольклорного жанра (А. К. Петров [13, с. 13]). Семантика неофольклоризма сопоставима с терминами: *жанровая трансформация*, *жанровое варьирование*, *жанровая многосоставность*, *переменность*, *полифония* (контрапункт), *жанровое вкрапление*, *жанровый сплав / синтез* (А. Н. Сохор [18, с. 300]), *жанровая деформация*, *модуляция* (Н. Ю. Жоссан [5, с. 8, 14]), *модифицирование* (А. К. Петров

[13, с. 17]) и др. Фиксация изменений исходного жанрово-типологического комплекса позволяет назвать данный подход музыковедов *жанровым*. Широкий спектр терминологии, отражающей композиторские модификации первичного жанра, способствует детализации явлений фольклоризма и неолфклоризма.

В работах ведущих российских музыковедов М. Тараканова, И. Земцовского, Г. Головинского, Г. Григорьевой, Л. Ивановой и др. композиторский фольклоризм представлен обычно в русле развития стилевых тенденций академической музыки того или иного периода, что позволяет отнести этот вид анализа к области *контекстного подхода*.

Не меньшая широта жанрово-стилевых и контекстных методов типична для зарубежных исследований. Как правило, они специфичны *междисциплинарной* направленностью: социокультурной, философско-эстетической, историко-антропологической и др. [8]. Показывая жизнь и современные трансформации самой устной народной традиции, авторы выработали такой круг понятий, как *фольклор* и *постфольклор*, а также *псевдофольклор*, *фейкловр*². В основном эти понятия раскрывают существование народных традиций Европы XX–XXI веков, которые бытуют в свернутом виде. Современные представления о композиторском фольклоризме реализуются в понятиях *национализма* (в основном по отношению к русскому и восточноевропейскому творчеству)³ и *национализации* (по отношению к китайскому, ассимилирующему европейские композиционные приемы в национальном традиционном контексте) [23]. Изучение двух последних дефиниций и соответствующего им музыкального творчества является отдельной исследовательской проблемой.

² Данная терминологическая парадигма характеризует многие зарубежные исследования 1960–1980-х годов, среди которых, к примеру: M. Kelemen, Abschied von der Folklore // Melos, 1959; R. Dorson, Fakesong // Zeitschrift für Volkskunde, 1969; D. Harker, Fakesong: the Manufacture of British 'Folksong' 1700 to the Present Day, Milton Keynes, 1985; F. Miller, Folklore for Stalin: Russian Folklore and Pseudofolklore Stalin Era, Armonk, New York, 1990.

³ M. Frolova-Walker, Russian music and nationalism. From Glinka to Stalin. Yale University Press, 2008.

Перекликается с изложенным выше термин *квазифольклоризм* в особой трактовке А. М. Раскатова. Им о собственном фольклоризме сказано, как о «факте воображаемого фольклора – imaginary folklore: не такой, какой он есть, а такой, каким он мог бы быть в моем воображении. Такой фольклор приобрел <...> двойное дно, двойной ракурс. <...> Может быть, слишком цивилизованный у меня получился “фольклор”. Или квазифольклор»⁴. При этом композитор отмечает «эффект отстранения от первоосновы» [14, с. 7]. В авторском дискурсе российского композитора понятие имеет и такой аналог названия, как *постфольклор*. От приведенной выше трактовки М. Келемена (M. Kelemen) последний отличается обозначением не устной, а письменной профессиональной музыкальной традиции, не фольклора, а композиторского фольклоризма.

Все это формирует убеждение в том, что большинство терминов *неоднозначно*, иногда тяготеет «к пересмотру и переоценке» истории русской и советской музыки. В этом процессе определяющую роль с 1970-х годов сыграл один из главных авторитетов англоязычного музыковедения Р. Тарускин (см. [12, с. 164]). Однако, при всей специфике зарубежных систем анализа фольклора и композиторского фольклоризма, аналогии с отечественной терминологией возникают на основе общего признака *вторичности* жанрово-стилевых систем как исполнительского, реконструированного (пост-, псевдофольклор), так и композиторского фольклоризма.

Оценивая большой зарубежный опыт, отметим системность исследований по теме «композитор – фольклор» в отечественной науке. В ряде исследований показана органичность композиторского фольклоризма как многокомпонентного стилизового феномена. Это способствует выработке соответствующих актуальных методов исследования, создаваемых в каждый исторический период как бы «заново, согласно природе и потребностям изучаемого явления» [20, с. 7]. Так, в трудах по анализу музыкального текста фольклорное и композиторское начала рассматриваются с позиций «своего» и «чужого». Все это демонстрирует не-

⁴ Imaginary folklore – от англ.: воображаемый фольклор.

которую относительность терминологических значений.

Методологическая вариативность возникает на основе инвариантного фундамента – *теории переинтонирования фольклора*, воплощенной в трудах крупнейших отечественных ученых Б. Асафьева, В. Гусева, А. Сохора, Т. Бершадской, Л. Христиансен, Н. Шахназаровой, И. Земцовского, Г. Головинского, Э. Алексеева, Л. Ивановой, Н. Жоссан и др. Отправной является идея Б. Асафьева о переинтонировании как движущей силе фольклорного процесса (о чем уже упоминалось). В академической композиторской музыке переинтонирование выступает средством реализации образных, жанрово-стилевых особенностей фольклора, сформировавшихся в условиях первенства прикладных, бытовых функций и содержания народного творчества. Семантико-стилевая трансформация фольклора происходит при смене функций в авторском (композиторском) произведении, где превалируют художественно-эстетические функции. Вслед за И. И. Земцовским, переинтонирование следует понимать диалектически, как «сущность жанровых и образно-содержательных (в том числе функциональных) метаморфоз», сопровождающихся «не только отрицанием, но и удержанием ассоциативного подтекста фольклора» [6, с. 47, 53].

В авторском контексте образно-смысловые характеристики фольклора претерпевают изменения в плане усиления, усложнения, обогащения, подчеркивания или смягчения, а подчас и вуалирования выразительности. В своем оригинальном материале композитор нередко находит и использует «интонационные элементы с более резко фокусированной семантикой» и, исходя из замысла, дает им, находящимся «во всеобщем употреблении», индивидуальную трактовку. В авторском контексте фольклорно-жанровые элементы обретают «самостоятельность»: способность к выразительности, не связанной с обрядовой функциональностью. Фольклорным элементам становится присуща и «концентрированность»: целенаправленная детализация и новый синтез, исходящий из определенных образных задач композитора. Они характеризуются и «общепонятностью»: способностью фольклора в контексте авторских стиливых средств идентифицироваться в вос-

приятии с определенным, уже ранее освоенным музыкально-эстетическим опытом [2, с. 38–40]. Индивидуальный композиторский стиль выступает по отношению к фольклору как «непременная “трансформаторная будка”» [6, с. 54].

Музыковедческие классификации переинтонирования фольклора обусловлены характером фольклорного материала – заимствованного (цитатного) или оригинального (композиторского). На этой основе обычно складываются бинарные терминологические системы. Б. Асафьев говорит о таких двоичных типах переинтонирования, как *цитирование* (заимствование) и *обобщение* элементов народного музыкального языка, *подражание* и *преобразование* народного мелоса, об *орнаментально-вариационном* направлении и тематическом развитии по принципу всецелого или частичного *растворения* исходного зерна и др. [1, с. 22, 28, 132, 149].

Вслед за ученым первой половины XX века И. И. Земцовский также обозначает два генеральных вида *простого* и *сложного* переинтонирования – цитирования и свободного интегрирующего переосмысления фольклора [6, с. 49–50]. А. Милка разграничивает *цитирование* и *порождение* темы композитором на основе «грамматики» фольклора [10, с. 157], то есть на основе введения фольклорно-жанровых элементов. Н. Шахназарова в своих работах обосновывает понятия *этнографизма* и *свободного претворения* фольклора [22, с. 138] и т. д.

Более детальные, тернарные теории имеют своим источником труды Б. Бартока, но окончательно оформились позже. В работах Г. Л. Головинского первый вид переинтонирования – *заимствование* – означает простое переинтонирование / цитирование. Метод цитирования конкретизирован в понятиях *воссоздания* и *присвоения* в зависимости от характера авторских преобразований цитаты. Второй и третий виды – *обобщение* и *трансформация* [2, с. 50–51, 63] – основаны на оригинальном материале композитора и относятся к сложному переинтонированию. Разграничение понятий и стоящих за ними творческих явлений не исключает исторической синхронии: структурно-функциональная гибкость видов приводит к их стиливой сочетаемости, например, при переходе от цитирования к оригинальному

авторскому тематизму, при «перерастании вариационных приемов развития в деривационные» [9, с. 52].

Как видим, термин *трансформация* употребляется довольно широко. Выше уже было отмечено минимум два его значения. А. Н. Сохором термин применяется для анализа сложных трактовок фольклорно-жанрового содержания в целом, включая вербальный компонент, Г. Л. Головинским – для анализа переосмысления фольклорных элементов на бесцитатной основе (в оригинальном музыкальном тематизме композитора). Таким образом, возникает объединение бинарных (А. Н. Сохор) и тернарных (Г. Л. Головинский) систем переинтонирования. В сложных их формах можно отметить такие термины-синонимы, как жанровое варьирование, многосоставность, переменность, полифония, вкрапление, сплав / синтез, деформация, модуляция, модифицирование. Они призваны более полно отразить видоизменения фольклорно-жанрового инварианта и выполняют функцию детализации анализа.

В фундаментальном обобщающем труде Л. Ивановой «Фольклоризм в русской музыке XX века» [7] также представлен разветвленный терминологический «инструментарий», выполняющий сходную роль в анализе произведений на фольклорной основе. Индивидуализация терминологии связана с анализом переинтонирования в трех аспектах или на трех уровнях – стилевом, аксиологическом и методологическом. Каждый из них позиционирует усложнение приемов композиторского фольклорно-стилевого моделирования. Первый, *стилевой* уровень демонстрирует усложнение композиторских методов работы с фольклором, образуя линию из трех позиций «целостного включения фольклорного образца в авторский текст», «использования элементов фольклора» или «обращения к принципам фольклорного мышления» [7, с. 35]. Второй, *аксиологический* уровень подразделяется на этнографический, адаптированный и творчески свободный типы фольклоризма в соответствии с творческими задачами композитора: оберечь, популяризировать фольклор (ввести в общественное сознание) или привлечь его средства для выражения собственной концепции. Третий, *методологический* уровень подразделен на «сравнительно-

аналитический», «жанрово-типологический» и «концепционный» типы фольклоризма [7, с. 35]. Эти позиции отражают авторские формы выстраивания содержательного плана произведения с разной степенью его приближения к типологическим свойствам фольклорного жанра и/или фольклорной концепции. Прямые и перекрестные соответствия трех структурных уровней и трех позиций в каждом из них приводят к многообразию семантико-стилевых связей в произведениях. Например, фольклорная цитата может быть трактована как в стиле этнографизма (трактовка песни «Во поле береза стояла» в Увертюре на темы трех русских песен М. Балакирева), так и подвергнута жанрово-концепционной трансформации (эта же тема в финале Четвертой симфонии П. Чайковского). Композитор, по наблюдениям Л. П. Ивановой, с одной стороны, оказывается «во власти» фольклорного стиля (первого уровня), который в большой мере управляет процессом переинтонирования на двух других, определяя направленность аксиологии и методологии композиторского фольклоризма. С другой стороны, композитор свободен в выборе общеметодологических инструментов переинтонирования, но только в той мере, в которой они приемлемы на определенном музыкально-историческом этапе развития в рамках эпохального или национального стиля.

Данная статья призвана раскрыть лишь часть терминологии композиторского фольклоризма, которая относится к разряду методов авторской работы с фольклором. За пределами остались важные и перспективные вопросы межстилевых и межтекстовых взаимодействий фольклора и профессиональной музыки. Не претендуя на исчерпывающие характеристики, отметим, что в целом терминология переинтонирования направлена на максимальную конкретизацию приемов воплощения фольклора в композиторском творчестве. Историческое развитие теории переинтонирования заключается в повышении роли детального научно-теоретического осмысления творческой практики. Как видим, отражением данного процесса на современном этапе служит расширяющееся поле терминологических значений музыковедения по теме «композитор и фольклор», что не исключает наступления периода терминологической концентрации и обобщений.

Литература

1. Асафьев Б. В. О народной музыке. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
2. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков: Очерки. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
3. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Советский композитор, 1989. – 206 с.
4. Гусев В. Е. Фольклоризм // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии / ред. К. П. Кабашников, Г. А. Баргашевич и др. – Минск: Наука и техника, 1993. – С. 406–407.
5. Жоссан Н. Проблема претворения русских народных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной музыки 60–80-х годов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1998. – 28 с.
6. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. – Л.; М.: Советский композитор, 1978. – 174 с.
7. Иванова Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века. – Астрахань: АГТУ, 2004. – 223 с.
8. Куринских П. А. Проблемы фольклоризма в зарубежной историографии // Научный диалог. – 2016. – № 2 (50). – С. 250–260.
9. Лескова Т. В. Композиторский фольклоризм на Дальнем Востоке России: дис. ... д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2017. – 432 с.
10. Милка А. П. О двух принципах преломления фольклора (на примере творчества С. Слонимского) // Музыка в социалистическом обществе. – Л., 1977. – Вып. 3. – С. 156–169.
11. Науменко Т. И. Музыковедение: стиль научного произведения: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2005. – 56 с.
12. Панаиотиди Э. Г. «Новая» история русской музыки // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 1 (12). – С. 164–167.
13. Петров А. К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980–2005). Основные тенденции, новые композиторские подходы: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2007. – 239 с.
14. Раскатов А. М. Вопрос «Куда мы идем» – определяющий: Три телефонных разговора и одна беседа при встрече // Музыкальная академия. – 2013. – № 3. С. 1–11.
15. Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы / вступ. статья, сост., коммент. П. А. Вульфуса. – М.: Музыка, 1979. – 367 с.
16. Скурко Е. Р. К проблеме интерпретации фольклора в современном композиторском творчестве // Музыкальная академия. – 2010. – № 4. – С. 59–62.
17. Солнцева Л. П., Фадеева Л. В. От редколлегии // Фольклор и фольклоризм в меняющемся мире. – М.: Государственный институт искусствознания, 2010. – С. 5–13.
18. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 292–309.
19. Умнова И. Г., Городилова Е. А. Когнитивный потенциал интонационных теорий XX века в трактовке музыкального произведения // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: Журнал теоретических и прикладных исследований. – 2024. – № 68. – С. 56–65. – DOI 10.31773/2078-1768-2024-68-56-65.
20. Федотова Л. А. Гармонический материал современной музыки. Индивидуальные принципы структурности. – Казань: Издание Казанской гос. консерватории, 2007. – 223 с.
21. Христиансен Л. Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки – М., 1972. – Вып. 1. – С. 198–218.
22. Шахназарова Н. Г. О динамике национального в музыке // Интернациональное и национальное в искусстве. – М., 1974. – С. 122–155.
23. 郭华. 试论单簧管艺术民族化的几个问题 《大舞台》2012年05期 ISSN1003-1200 第64页65页. Го Хуа. О некоторых вопросах национализации искусства кларнета в Китае // Большая сцена. – 2012. – № 5. – С. 64–65.

References

1. Asafyev B.V. *O narodnoy muzyke [About folk music]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1987. 248 p. (In Russ.).
2. Golovinsky G.L. *Kompozitor i fol'klor: Iz opyta masterov XIX–XX vekov: Ocherki [Composer and folklore: From the experience of masters of the 19th–20th centuries: Essays]*. Moscow, Muzyka Publ., 1981. 279 p. (In Russ.).

3. Grigoryeva G.V. *Stilisticheskie problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [Stylistic problems of Russian Soviet music of the second half of the twentieth century]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1989. 206 p. (In Russ.).
4. Gusev V.E. Fol'klorizm [Folklorism]. *Vostochnoslavlyanskij fol'klor: Slovar' nauchnoy i narodnoy terminologii* [East Slavic folklore: Dictionary of scientific and folk terminology]. Ed. K.P. Kabashnikov, G.A. Bartashevich and others. Minsk, Nauka i tekhnika Publ., 1993, pp. 406-407. (In Russ.).
5. Zhossan N.Y. *Problema pretvoreniya russkikh narodnykh zhanrov v sochineniyakh kantatno-oratorial'nogo tipa (na materiale otechestvennoy muzyki 60-80-kh godov): avtoref. dis... kand. iskusstvovedeniya* [The problem of implementing Russian folk genres in works of the cantata-oratorio type (based on the material of Russian music of the 60-80s). Author's abstract diss. PhD in Art History]. Moscow, 1998. 28 p. (In Russ.).
6. Zemtsovskiy I.I. *Fol'klor i kompozitor* [Folklore and composer]. Leningrad, Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1978. 174 p. (In Russ.).
7. Ivanova L.P. *Fol'klorizm v russkoy muzyke XX veka* [Folklorism in Russian music of the 20th century]. Astrakhan, ASTU Publ., 2004. 223 p. (In Russ.).
8. Kurinskikh P.A. Problemy fol'klorizma v zarubezhnoy istoriografii [Problems of folklorism in foreign historiography]. *Nauchnyy dialog* [Scientific dialogue], 2016, no. 2 (50), pp. 250-260. (In Russ.).
9. Leskova T.V. *Kompozitorskiy fol'klorizm na Dal'nem Vostoke Rossii: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Composer's folklorism in the Far East of Russia. Diss. Dr of Art History]. Novosibirsk, 2017. 432 p. (In Russ.).
10. Milka A.P. O dvukh printsipakh prelomleniya fol'klora (na primere tvorchestva S. Slonimskogo) [On two principles of refraction of folklore (using the example of the work of S. Slonimsky)]. *Muzyka v sotsialisticheskom obshchestve* [Music in socialist society]. Leningrad, 1977, iss. 3, pp. 156-169. (In Russ.).
11. Naumenko T.I. *Muzykovedenie: stil' nauchnogo proizvedeniya: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Musicology: style of scientific work. Author's abstract diss. Dr of Art History]. Moscow, 2005. 56 p. (In Russ.).
12. Panaitidi E.G. «Novaya» istoriya russkoy muzyki [“New” history of Russian music]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of musical science], 2013, no. 1 (12), pp. 164-167. (In Russ.).
13. Petrov A.K. *Pretvorenie russkogo fol'klora v sovremennoy khorovoy muzyke (1980–2005). Osnovnye tendentsii, novye kompozitorskie podkhody: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Implementation of Russian folklore in modern choral music (1980–2005). Main trends, new composer approaches. Diss. PhD in Art History]. Moscow, 2007. 239 p. (In Russ.).
14. Raskatov A.M. Vopros «Kuda my idem» – opredelyayushchiy: Tri telefonnykh rakhgovora i odna beseda pri vstreche [The question “Where are we going” is decisive: Three telephone conversations and one conversation at a meeting]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 2013, no. 3, pp. 1-11. (In Russ.).
15. *Russkaya mysl' o muzykal'nom fol'klоре: materialy i dokumenty* [Russian thought about musical folklore: materials and documents]. Introductory article, compilation, commentary P.A. Wulfius. Moscow, Muzyka Publ., 1979. 367 p. (In Russ.).
16. Skurko E.R. K probleme interpretatsii fol'klora v sovremennom kompozitorskom tvorchestve [On the problem of interpretation of folklore in modern composers' creativity]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 2010, no. 4, pp. 59-62. (In Russ.).
17. Solntseva L.P., Fadeeva L.V. Ot redaktsii [From the editorial board]. *Fol'klor i fol'klorizm v menyayushchetsya mire* [Folklore and folklorism in a changing world]. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2010, pp. 5-13. (In Russ.).
18. 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, Muzyka Publ., 1971, pp. 292-309. (In Russ.).
19. Umnova I.G., Gorodilova E.A. Kognitivnyy potentsial intonatsionnykh teoriy XX veka v traktovke muzykal'nogo proizvedeniya [Cognitive potential of intonation theories of the 20th century in the interpretation of a musical composition]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv: Zhurnal teoreticheskikh i prikladnykh issledovaniy* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts: Journal of Theoretical and Applied Research], 2024, no. 68, pp. 56-65, DOI 10.31773/2078-1768-2024-68-56-65. (In Russ.).
20. Fedotova L.A. *Garmonicheskiy material sovremennoy muzyki. Individual'nye printsipy strukturnosti* [Harmonic material of modern music. Individual principles of structure]. Kazan, Kazan State Conservatory Publ., 2007. 223 p. (In Russ.).

21. Christiansen L.L. Iz nablyudeniy nad tvorchestvom kompozitorov «novoy fol'klornoy volny» [From observations of the work of composers of the “new folk wave”]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of musical science]. Moscow, 1972, iss. 1, pp. 198-218. (In Russ.).
22. Shakhnazarova N.G. O dinamike natsional'nogo v muzyke [On the dynamics of the national in music]. *Internatsional'noe i natsional'noe v iskusstve* [International and national in art]. Moscow, 1974, pp. 122-155. (In Russ.).
23. Guo Hua. On several issues regarding the nationalization of clarinet art. *Big Stage*, 2012, iss. 5, pp. 64-65. (In Chin.).

УДК 781.5

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-140-148

МЕТОДЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КОМПОЗИТОРОВ В ПРОЦЕССЕ СОТВОРЧЕСТВА

Паламаржа Анастасия Юрьевна, старший преподаватель кафедры музыкального искусства, Смоленский государственный институт искусств, аспирант 3-го курса кафедры гуманитарных дисциплин, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (г. Смоленск, РФ). E-mail: anastasiypalamarzh@yandex.ru

Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (г. Саратов, РФ). E-mail: arun-rani@yandex.ru

Композиторское творчество в социальных и философских исследованиях представлено как процесс, зависимый от общества. Участник коллективного опуса включен в сложную сеть отношений не только во время создания опуса в одиночестве (наедине со своими идеями), но и во время соприкосновения с соавторами в единой канве драматургии произведения. Существующие примеры взаимодействия композиторов внутри одного произведения приводят к рассуждению о том, что коллективное творчество может генерировать интересные художественные образцы и даже, в отдельных случаях, имеет некоторые преимущества перед индивидуальным, что дает нам право рассматривать итог коллективной деятельности как произведение искусства, которое занимает определенную, но до конца не изученную позицию в искусствознании. Факт существования данных социальных отношений между композиторами формируется на взаимодействии множества процессов внутри временного коллектива и дает основание рассуждать о необходимости определения методов работы авторов в рамках проектной деятельности.

Ключевые слова: соавторство, коллектив авторов, взаимодействие композиторов, сотворчество, коллективное произведение, проект.

METHODS OF INTERACTION BETWEEN COMPOSERS IN THE PROCESS OF CO-CREATION

Palamarzha Anastasiya Yuryevna, Sr Instructor of Department of Musical Art, Smolensk State Institute of Arts, 3rd Year Postgraduate Student of Humanity Department, Saratov State Conservatoire (Smolensk, Russian Federation). E-mail: anastasiypalamarzh@yandex.ru

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

The process of composing in social and philosophical studies reflects the anatomy of the process as dependent on society. The participant of the collective opus is included in a complex network of relationships not only during the creation of the opus alone (alone with his ideas) but also during contact with co-authors in a single outline of the dramaturgy of the work. Existing examples of interaction of composers within one work lead to the reasoning that collective creativity can provide interesting artistic samples and even, in some cases, has some advantages over individual ones, which gives us the right to consider the result of collective activity as a work of art that occupies a certain but not fully studied position in art studies. The fact of the existence of these social processes between composers is formed on the interaction of many processes within a temporary team and gives reason to argue about the need to determine the methods of work of the authors within the framework of project activities.

Keywords: co-authorship, a team of authors, interaction of composers, co-creation, a collective work, a project.

Взаимодействия композиторов внутри одной творческой группы – уникальное явление для художественного процесса сотворчества. Историческая эволюция творчества личности предполагает постоянную борьбу за уникальность музыкального произведения и собственного стиля композитора. Но в то же время встречаются случаи соавторства, сотворчества в группе единомышленников. Научные исследования в области психологии, философии, социологии, посвященные изучению взаимодействия участников в процессе коллективного творчества, весьма малочисленны. К примеру, в научных трудах Т. Адорно в рамках социологии музыки подчеркивается, что сложности кооперативного творчества «создают своего рода микрокосм, в котором отражаются острые социальные напряжения» [1, с. 95]. На протяжении всего времени ученые разных научных дисциплин пытаются изучить природу творчества, механизмы его порождения и выявить социальные связи между субъектами. Философы и психологи пришли к выводу об иррациональном состоянии композиторского творчества. Вдохновение – одно из частых инструментов творчества при создании уникального шедевра искусства: «Безусловно, музыкальная идея обретает силу и выразительность тогда, когда рождается, условно говоря, одновременно “от ума” и “сердца”, когда художественно-творческая интуиция связывает воедино чувственное и логическое, познавательное и оценочное, неосознанное и сознательное» [5, с. 286]. Иная ситуация складывается в контексте сотворчества композиторов. Оно может формироваться как в физическом контакте, так

и на нейронном уровне восприятия сложившегося механизма коллективного взаимодействия. Если вдохновение – это своеобразный инстинкт, то при сотворчестве композиторов весьма не уместен вопрос коллективного вдохновения. Именно здесь рождается новый уровень мотивации к творчеству. Таким образом «в художественном опусе запечатлевается бытие не некоего индивидуума, а творца. Творец – не столько реальный, эмпирический человек, сколько созидатель, генератор художественных ценностей, автор состоявшихся и будущих опусов. Поскольку художественное воплощение автора-творца сопряжено с обязательным для искусства обобщением, автор художественный лишается многих частных, несущественных в данном контексте подробностей прототипа, превращаясь в своего рода условное, идеальное воплощение последнего» [4, с. 51]. В коллективном опусе также отсутствуют индивиды, а присутствует творец в широком понимании этого термина. Возможно, именно структура и методы совместной деятельности отвечают требованиям сотворчества индивидов. Раскрывая особенности творческого процесса композитора, исследователь О. Л. Девятова подчеркивает: «Важная особенность творческого процесса художника связана с проблемой одиночества творца, которая напрямую относится и к композитору. Одиночество (изоляция от окружающего мира) является обязательным условием творчества, требующего полного и глубокого сосредоточения на реализации творческого замысла» [2, с. 71]. Композитор в коллективе композиторов остается личностью, обладающей вдохновением, которое мо-

тивируется через конкретно сформулированные цели, задачи и методы работы внутри временного коллектива.

С точки зрения психологии коллективное произведение искусства можно трактовать как результат акта сотворчества в интегрированной креативной среде творческого взаимодействия индивидов. В проектной деятельности группа формируется автором идеи либо лидером, в редких случаях команда возникает стихийно. Именно организатор, учитывая цели и задачи «проекта», подбирает методы взаимодействия композиторов внутри группы в зависимости от психологических портретов авторов. В то же время нельзя отрицать и случайности (вдохновения), которая приведет к трансформации метода взаимодействия. При тех или иных условиях в основе природы коллективного творческого продукта неизменно лежит сотворческий процесс индивидов внутри группы единомышленников, которая функционирует на определенных механизмах взаимодействия личностей. Организованная группа композиторов становится единым организмом, который работает над созданием уникального произведения. Необходимо отметить, что соавторы могут находиться в прямом, частичном или изолированном контакте, но центром управления остается лидер (автор идеи).

Прямое взаимодействие (активное) – это непосредственное участие в действительном времени членов команды, где композиторы не просто знают состав группы, а общаются между собой, обмениваются опытом и предлагают свои варианты решения поставленных задач. Таким образом участники процесса понимают позиции, особенности мышления друг друга и коммуницируют между собой.

Частичное взаимодействие (пассивное) предполагает, что композиторы возможно знакомы, но контактируют редко, только при необходимости. Авторы коллективного процесса решают большинство вопросов по своим задачам в проекте через лидера (автора идеи). В редких случаях организовываются встречи команды композиторов.

Изолированное взаимодействие (нейтральное) – это такой вид сотрудничества, который не предполагает личного контакта внутри группы.

Участники коллективного сочинения не встречаются при создании произведения. Творческое взаимодействие происходит на уровне идеи всего проекта. Все вопросы авторов решаются через лидера (автора идеи).

Вне зависимости от типа взаимодействия композиторов внутри определенной группы во время творческого процесса возникают профессиональные преломления (метаморфозы) одной личности по отношению к другой внутри группы единомышленников на фоне психологического фундамента коллектива. Так образуется особый микроклимат внутри творческого процесса коллективной деятельности композиторов. С точки зрения психологии коллективный творческий акт можно изучать с двух сторон.

– Внешняя сторона – цель совместной деятельности. Проект композиторов предполагает обязательный креативный продукт в итоге деятельности, который и становится предметом изучения. При исследовании внешней стороны проекта затрагиваются основные организаторские вопросы, которые волнуют как автора идеи, так и потенциальных участников. Также интересно влияние итогового продукта (коллективного сочинения) как на участников проекта, так и на его социальные функции (воздействие на слушателей).

– Внутренняя сторона (эмоциональная и экспрессивная) – межличностные отношения. Проектная деятельность – это большой механизм, где все структурные единицы в той или иной степени зависят друг от друга. При нарушении микроклимата в проекте изменяется качество итогового продукта. Соавторство предполагает эмоциональный отклик композитора, так как участник изначально находится в искусственных условиях. Участие в проекте композиторов ограничивает привычное поведение творца при создании музыкального сочинения, так как его творческая «свобода» (вдохновение) регулируется лидером (автором идеи). При этом личностные отношения могут выстраиваться на интуитивном уровне либо извне.

Композитор – в первую очередь индивидуальность, он, основываясь на своем жизненном опыте, передает своим слушателям определенную информацию, а на примере коллективного творческого опуса слушатель получает разнородный и

количественный опыт. Исследователь А. Н. Якупов в контексте проблемы музыкальной коммуникации определил четыре коммуникативные сферы академического музыкального искусства: «композитора (автора – отправителя сообщения), исполнителя (интерпретатора сообщения), слушателя (получателя сообщения) и музыковеда-критика (толкователя сообщения и регулятора коммуникативных процессов в целом)» [6, с. 19]. В рамках исследуемой проблематики нас интересует первая сфера, которая затрагивает основные вопросы совместной композиторской деятельности. С точки зрения формирования временного коллектива наибольшее значение приобретает вопрос иерархических взаимоотношений в рамках единого творческого процесса. В зарубежной исследовательской литературе выделяют четыре типа отношений, возникающих в прямом взаимодействии с коллегами (по А. Тейлору): Hierarchical (иерархический), consultative (консультативный), co-operative (кооперативный), collaborative (коллективный). В музыкальном искусстве переплетаются все виды взаимоотношений как в их чистой форме, так и в их гармоничном сочетании [8, с. 564].

Коллективный творческий акт в рамках единого музыкального сочинения – это сложный механизм сотрудничества, который формируется и регламентируется по заранее спланированной стратегии. Учеными и психологами создано несколько ключевых методов коллективного творчества, описанных в научном исследовании Е. П. Ильина «Психология творчества, креативности, одаренности» [3]. К этим методам относятся: мозговой штурм, синектика, майевтика, ИПИД. Рассмотрим более подробно каждый с точки зрения проектной деятельности композиторов.

Брейншторминг (мозговой штурм) – метод коллективного разрешения сложных (творческих) задач, основанный на свободном формировании ассоциаций. Этот подход был создан в конце 1930-х годов американским психологом А. Осборном: «Участники группы обсуждают какую-либо проблему, говорят все, что приходит им в голову, все идеи записываются и по окончании мозгового штурма критически оцениваются. Цель – получить максимально возможное количество новых

идей и определить наиболее значимую по данной проблематике» [3, с. 17]. Метод брейншторминга в проектной деятельности композиторов возможен только при организации прямого или частичного взаимодействия. Мозговой штурм в композиторской практике может применяться как при формировании общей концепции, так и при решении конкретных задач композитора при обсуждении материала. В музыкальной практике основные приемы этого метода широко использовались в деятельности «Могучей кучки», «Проколла», так как все соавторы коллективных сочинений непосредственно взаимодействовали друг с другом.

Синектика уделяет значительное внимание организации творческого взаимодействия, при этом большое значение отводится методике коллективного принятия решений. Так, основатель синектики У. Дж. Гордон в ходе своих исследований пришел к выводу, что групповое мышление превосходит индивидуальное. Группа активизирует творческий потенциал всех участников, помогая им преодолевать различные страхи, а также увеличивает объем информации и разнообразие подходов. Процесс творческого общения включает новичка в коллектив опытных синекторов. В ходе решения задач большое значение придается созданию аналогий, чему отводится важное место в организации творческого общения. Метод синектики может активно использоваться в проектах композиторов, но для этого должны быть определенные обстоятельства. Так, внедрение в сформированную группу нового участника возможно при любом виде взаимодействия авторов. Среди основных причин использования данного метода может стать смена концепции коллективного произведения или необходимость приглашения специалиста определенной области, либо замена одного участника на другого (по разным обстоятельствам). Данный метод применим и при завершении музыкального сочинения иным композитором. Основные признаки этого метода в музыкальном наследии можно наблюдать в творческом объединении «Могучая кучка». Также в истории музыки есть примеры постоянного соавторства, которые дополняются новыми авторами. Например, мюзиклы продюсерского центра *MarkersLab*.

Майевтика (диалог Сократа) – «наиболее древний метод совместного решения творческих задач. Он тоже требует соблюдения следующих принципов: 1) свободный обмен мнениями между равноправными собеседниками; 2) возбуждение самосознания посредством целеустремленных вопросов; 3) применение шутки как способа активизации мышления» [3, с. 18]. Метод майевтики применим при любых формах взаимодействия. В рамках проекта композиторов ключевое условие использования данного метода заключается в том, что один из участников диалога остается неизменным – это лидер группы (автор идеи). Использование этого метода можно проследить в любой творческой деятельности при командном взаимодействии, например, в музыкальном объединении «Французской шестерки».

ИПИД (индуцирование психоинтеллектуальной деятельности) – метод заключается в том, что «члены группы в соответствии с закрепленными за ними ролевыми функциями, базируясь на специальном “программном вопроснике”, стараются путем вопросов активизировать “психоинтеллектуальную деятельность” одного из участников команды» [3, с. 18]. ИПИД возможно при любом виде взаимодействия. Но, на наш взгляд, более эффективно оно в условиях изолированного взаимодействия композиторов. Автором «программного вопросника» может стать лидер (автор) проекта, который через призму вопросов мотивирует, провоцирует к определенным действиям для достижения высокого результата деятельности композитора для коллективного сочинения.

Все эти эмпирические методы активно применяются осознанно или на интуитивном уровне при организации сотворческого процесса группы композиторов. Психология взаимоотношений является важнейшей стороной совместной деятельности композиторов, которые влияют на процесс и модель формирования творческого продукта внутри определенной креативной группы, а именно на результат сотворчества индивидов.

В XXI веке на всех стадиях взаимоотношений подчеркивается важность сотрудничества в области музыки, где исполнители, композиторы и авторы идеи коллективного музыкального сочинения должны разделять неявные знания для успешного творческого процесса. Взаимодей-

ствие между композиторами может быть сложным из-за отсутствия общего опыта работы над музыкой в предложенном контексте. По мнению М. Шеррегера и Л. Эфтимии, «партнерские отношения между композиторами встречаются гораздо реже, а это означает, что междисциплинарное сотрудничество мало изучено в связи с практическими исследованиями в области музыки <...>. Представления о композиции как о неотъемлемо совместном процессе используются для контекстуализации средств, с помощью которых можно было бы понимать сотрудничество композиторов друг с другом» [7, с. 24]. Коллективное взаимодействие авторов способствует рождению уникальных проектов, в которых происходит не просто синтез стилей, но и создание чего-то принципиально нового. Это сотрудничество способствует выходу за рамки традиционного мышления, позволяет композитору взглянуть на свой труд с иных позиций.

Сопоставив факты и особенности коллективных музыкальных произведений, можно выявить часто встречающиеся методы сотрудничества внутри группы авторов. Авторами данного исследования разработаны формулы соавторства, состоящие из двух или более элементов в зависимости от контекста музыкального произведения:

1. «Фольклор – Аранжировка».
2. «Учитель – Ученик» или «Ученик – Учитель».
3. «Оркестр – Вокал» или «Вокал – Оркестр».
4. «N часть – N часть».
5. «Автор – Завершитель».

Каждый элемент метода сотрудничества определяет области и инструменты работы композитора над коллективным музыкальным произведением.

Первый метод «Фольклор – Аранжировка» – взаимодействия авторов на уровне разделения труда. Один из участников проекта занимается поиском фольклорных мелодий, а остальные выполняют обработку (аранжировку) предоставленного материала. Данное сотрудничество характерно для проектов, цель которых создать произведение с национальным характером, либо переплести этносы и разные стили в едином произведении. Такой метод доступен как малым группам композиторов (от двух), так и большим. В то

же время композитор, предоставивший материал, может активно создавать с другими участниками сотворчества элементы общей партитуры. Все зависит от генеральной линии коллективного произведения и типа организации взаимодействия композиторов.

Второй метод «Ученик – Учитель» или «Учитель – Ученик» встречается не только на уровне проектной деятельности, но и в процессе обучения каждого композитора. Данное соотношение становится базовым для творческого процесса начинающего свой путь автора. Путем обогащения первого посредством второго создается опус, который не всегда числится как соавторский, но в нем явно будет прослеживаться два почерка (скрытое авторство). Но в рамках нашего исследования нас интересуют произведения, участниками которого изначально заданы несколько авторов (открытое авторство). Лидером рассмотренного механизма является учитель, который, как правило, и является автором идеи к сотрудничеству. Механизм может состоять не только из двух участников, но и расширяться до большего числа композиторов. Учитель может привлечь к процессу совместной композиции весь класс.

Третий метод «Оркестр – Вокал» или «Вокал – Оркестр». Данное сотрудничество формирует четкое разграничение задач между композиторами. В большинстве случаев данное соотношение создается на уровне профессиональных компетенций участников. Отметим, что эти процессы не изолированы друг от друга. Данная модель сотрудничества рождается при непосредственном общении авторов, либо автор вокальной партии формирует только мелодический материал, а далее отдает вокальную версию другому композитору, который занимается остальной партитурой произведения. Возможен вариант заранее подготовленной вокальной партитуры, которая передается следующим участникам для создания оркестровых, фортепианной или иных партий.

Четвертый метод взаимодействия соавторов «N часть – N часть» используется на уровне возникновения идеи коллективного произведения. В большинстве случаев результат проекта композиторов – это масштабное музыкальное сочинение, состоящее из нескольких частей (действий,

актов, фрагментов). Композиторам предлагается работать над конкретной частью, которая в дальнейшем будет соприкасаться с иными частями, отвечая общей драматургии. Возможно, что один участник проекта может работать не только над одной частью, ему могут быть поручены и иные части коллективной работы.

Интересен процесс распределения частей между участниками процесса сотворчества. Существуют три варианта рассматриваемого процесса. Первый – части между композиторами распределяет автор идеи, второй – область работы выбирает каждый композитор самостоятельно, третий – коллегиальный (синтезированный), в процессе задействованы все участники проекта.

Пятый метод – это «Автор – Завершитель». Данная модель применима к музыкальному материалу, который был завершен иным автором. Предложенный механизм запускается при условии незавершенности произведения. Если произведение не было окончено автором при жизни, а в истории музыки таких вариантов достаточно, то есть вероятность, что данный материал завершит иной композитор, но уже при других обстоятельствах. По отношению к завершителю данный механизм идеально совпадает с проектной деятельностью композитора, так как изначально обращение к незавершенному материалу – это желание завершения композиции с обязательным вступлением в процесс соавторства. Цели и задачи заранее определены, и, как правило, итоговый продукт будет представлен для оценки широкой аудитории слушателей. Заранее смоделированный план с явно поставленной целью, с определенной моделью взаимодействия композиторов, контролируемой извне, полностью соответствуют проектной деятельности композиторов.

Сформулированные пять основных методов, на наш взгляд, являются базовыми, но в практике соавторства встречаются и гибридные варианты взаимодействия. Они легко варьируются сообразно задачам музыкального проекта композиторов. Рассмотрим возможные варианты трансформаций.

Первый вариант взаимодействия авторов на уровне разделения задач: поиск национальных мелодий и обработка материала. Данное сотруд-

ничество мы сформулировали как «Фольклор – Аранжировка», метод можно дополнить и иными вариантами. Так, например, аранжировку может выполнять не один участник, а несколько, разбив работу на фрагменты. В итоге получается объединение двух разновидностей «Фольклор – Аранжировка – *N* часть – *N* часть и т. д.».

Второй вариант сотрудничества по формуле «Учитель – Ученик», то есть обогащение первого посредством второго для создания опуса. Предположим, что учитель подберет фольклорный вариант для будущего совместного произведения, а материал для одной из частей создаст ученик, все остальные – учитель, а оркестровку музыкального опуса совместно с учителем создаст другой ученик. Таким образом мы получаем гибридный метод «Фольклор (Учитель) – Часть (Учитель) – Часть (Ученик) – Часть (Учитель) – Оркестровка (Учитель и Ученик)».

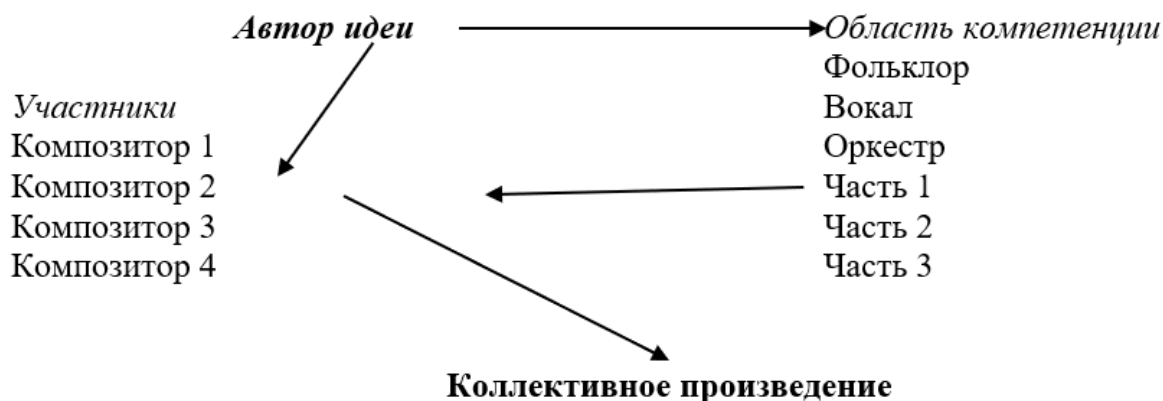
Третий вариант затрагивает вопрос дифференциации голосов партитуры произведения между участниками группы композиторов. Структура данного метода формируется в зависимости от жанра произведения, например, «Оркестр – Вокал». «Вокал» может включать следующие разновидности: хор, ансамбль, соло. Данный метод применяется не только для вокально-симфонических (народных, джазовых) и вокально-хоровых, но и только для симфонических (по видам) произведений. В последнем случае разделение труда может происходить по группам инструментов. Например, один из участников концентрирует

свое внимание на группе духовых инструментов, а его соавтор – над струнными. Все пласты музыкальной ткани неразрывно связаны друг с другом, и их написание происходит при непосредственном контакте всех композиторов проекта, так как части партитуры не могут создаваться в полной изоляции друг от друга.

Четвертый метод по разграничению частей произведения «*N* часть – *N* часть», где каждый участник создает фрагменты, которые в дальнейшем вплетаются в единую драматургию. Это наиболее распространенный метод, который также легко дополняется иными задачами. Например, применимо объединение с методом «Ученик – Учитель» и «Фольклор – Аранжировка». Так, первую часть ученик создает самостоятельно, а во второй для корректировки он прибегает к помощи своего учителя, который и создает аранжировку этой части. В итоге соавторами второй части становятся и учитель, и ученик.

Пятый вариант взаимодействия композиторов «Автор – Завершитель», когда опус не был завершен и его дописывает, доводит до публикации или исполнения иной композитор. Данный метод может иметь множество гибридных вариантов: от варианта «Учитель – Ученик» до «Вокал – Оркестр».

Основываясь на вариантах взаимодействия композиторов внутри группы, смоделируем схему, ориентированную на четырех участников команды, которая может расширяться и уменьшаться в зависимости от потребностей проекта.



Согласно основным механизмам командной работы композиторов, автор идеи формирует список авторов, ставит основные задачи и распределяет их между участниками:

«К ₁ »	Композитор (номер участника)
«Ф»	Фольклор – подбор фольклорного материала
«О»	Оркестровка – выполнения основных мероприятий, связанных с оркестровкой всего произведения
«Вок.»	Вокальные партии – написание партий или мелодического материала, связанного с вокалом: например, создание арий, ансамблей, хоров
«Ч.Н»	Часть 1, Часть 2 и т. д. Это работа композитора над определенной частью произведения, где N порядковый номер фрагмента

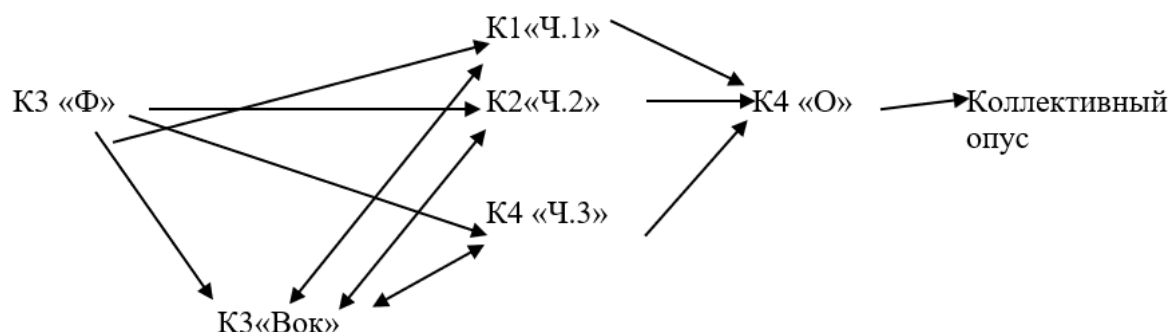
Применяя условные обозначения (см. таблицу выше), создадим схему взаимодействия композиторов. Это позволит сформировать формулы музыкального сочинения, которые помогут систематизировать знания о механизме исследуемого феномена.

Рассмотрим одну из возможных схем взаимодействия на нейтральном примере. Основная цель проекта – создать коллективное вокально-симфоническое произведение на народные темы, состоящее из трех частей. Так, в проекте участвуют 4 композитора: К1, К2, К3, К4. Лидером

группы сформулированы области компетенций: Ф, О, Вок, Ч. 1, Ч. 2, Ч. 3, распределим их между композиторами:

- Композитор 1 (К1) создает первую часть произведения (Ч. 1);
- Композитор 2 (К2) создает вторую часть произведения (Ч. 2);
- Композитор 3 (К3) собирает фольклорный материал для всего произведения (Ф);
- Композитор 3 (К3) – создает вокальные партии для всего коллективного произведения (Вок.);
- Композитор 4 (К4) – создает третью часть произведения (Ч. 3);
- Композитор 4 (К4) – работает над оркестровкой всего произведения (О).

Мастер-схема нашего произведения начинается с подбора фольклорных интонаций композитором К3, которые передаются для работы всем остальным участникам творческого процесса (К1, К2, К4). На основе собранного материала К3 сочиняет вокальные партии по запросу иного участника для определенной части коллективного опуса, которая может создаваться как при прямом взаимодействии между участниками, так и изолированно друг от друга. Композиторы К1, К2, К4 пишут части произведения. В дальнейшем весь собранный материал передается К4 для оркестровки и возможной редакции произведения. Рассмотрим вариант схемы коллективного опуса.



Основываясь на варианте схемы взаимодействия, можно построить формулы коллективного музыкального опуса. Постоянные единицы (константы) в формуле, сохраняющие свои позиции –

это К3 «Ф» и К4 «О», так как эти задания необходимы для выполнения основного условия – создания коллективного вокально-симфонического произведения на народные темы. К3 «Ф» занима-

ет первую позицию в формуле, поскольку данная компетенция осуществляется первым этапом при создании произведения на фольклорном материале. Результаты проделанной работы представляются всем участникам коллективной работы на равных условиях. Единица К4 «О» занимает завершающую позицию в формуле, так как оркестровка всего произведения проводится после работы над всеми частями. Изучив природу взаимодействия внутри группы композиторов при сочинении коллективных произведений, можно прийти к выводу, что на уровне их создания существуют методы, которые дают возможность моделировать схемы творческого продукта авторов, из которых рождаются уникальные формулы произведений.

Путь, пройденный композиторами в сотворчестве, – это особый процесс создания единой композиции. Участники проекта взаимодействуют как на уровне теоретических основ композиции, так и на уровне художественного восприятия единой композиции. Итоговое музыкальное сочинение соединяет в себе стили, почерки всех участников, что дает неповторимую многогранность сочинению. С точки зрения проектной деятельности композитор становится структурной единицей творческой лаборатории. Уникальный опыт и сформированные методы сотрудничества в проектах профессионального музыкального искусства любопытны как опытным, так и молодым композиторам, начинающим свою карьеру.

Литература

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. – М.; СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Девятова О. Л. Особенности творческого процесса композитора // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2014. – № 1 (124). – С. 67–81.
3. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности. – СПб.: Питер, 2009. – 434 с.
4. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании. – Астрахань: Волга, 1998. – 247 с.
5. Чернявский В. А., Григорьев А. Ф., Целковников Б. М. Размышление о духовно-нравственных константах композиторского творчества // KANT. – 2019. – № 2 (31). – С. 283–288.
6. Якупов А. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации // Художественное образование и наука. – 2017. – № 1 (10). – С. 15–37.
7. Scheuregger M., Efthymiou L. Composer-composer collaboration and the difficulty of intradisciplinarity // *Airea: Arts and Interdisciplinary Research*. – 2020. – № 2. – P. 23–35.
8. Taylor A. Collaboration' in Contemporary Music: A Theoretical View // *Contemporary Music Review* 35. – 2016. – № 6. – P. 562–578.

References

1. Adorno T.V. *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki [Favorites: The Sociology of Music]*. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1998. 445 p. (In Russ.).
2. Devyatova O.L. Osobennosti tvorcheskogo protsessa kompozitora [Features of the composer's creative process]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnye nauki [Proceedings of the Ural Federal University, Humanities]*, 2014, no. 1 (124), pp. 67-81. (In Russ.).
3. Ilyin E.P. *Psikhologiya tvorchestva, kreativnosti, odarennosti [Psychology of creativity, creativity, giftedness]*. St. Petersburg, Piter Publ., 2009. 434 p. (In Russ.).
4. Kazantseva L.P. *Avtor v muzykal'nom sodержanii [The author in the musical content]*. Astrakhan, Volga Publ., 1998. 247 p. (In Russ.).
5. Chernyavskiy V.A., Grigoryev A.F., Tselkovnikov B.M. Razmyshlenie o dukhovno-nravstvennykh konstantakh kompozitorskogo tvorchestva [Reflection on the spiritual and moral constants of the composer's work]. *KANT*, 2019, no. 2 (31), pp. 283-288. (In Russ.).
6. Yakupov A. Teoreticheskie problemy muzykal'noy kommunikatsii [Theoretical problems of musical communication]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science]*, 2017, no. 1 (10), pp. 15-37. (In Russ.).
7. Scheuregger M., Efthymiou L. Composer-composer collaboration and the difficulty of intradisciplinarity. *Airea: Arts and Interdisciplinary Research*, 2020, no. 2, pp. 23-35. (In Engl.).
8. Taylor A. Collaboration' in Contemporary Music: A Theoretical View. *Contemporary Music Review* 35, 2016, no. 6, pp. 562-578. (In Engl.).

УДК 7.071.2

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-149-154

МНОГОЭЛЕМЕНТНОСТЬ ТЕХНИКИ ДИРИЖИРОВАНИЯ КАК ОСНОВА ОБУЧЕНИЯ БУДУЩИХ ДИРИЖЕРОВ

Афанасьева Анжела Александровна, доцент, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: afanaseva_anjela@mail.ru

В статье рассматривается специфика многоэлементности техники дирижирования как основы процесса обучения дирижеров. Искусство дирижирования, являясь самой сложной музыкальной профессией с психологической и интеллектуальной точек зрения, по результатам научных исследований последних десятилетий, требует новых подходов к содержанию, формам и методам овладения им в учебном процессе. Многогранность профессии включает необходимость владения целым комплексом художественно-творческих, интеллектуальных, профессиональных, коммуникативных качеств при взаимодействии с творческим коллективом. Современное понимание дирижирования и методики его преподавания расширяет представление о технике дирижирования, подчеркивая важность отхода от восприятия ее как чисто внешней деятельности, основанной на доминирующей роли графических движений рук, к осознанию ее внутренней, психофизической информативной созидательности, как деятельности, построенной на энергетике экспрессивных побуждающих импульсов и образном мышлении. Это положение, разработанное Г. Л. Ержемским, выражено и обосновано как «импульсная безударная система дирижирования». Полноценная передача информации при взаимодействии дирижера и оркестра предполагает вербальные и невербальные средства общения, что также необходимо учитывать при обучении дирижеров с позиций целостного воспитания творческой личности. В заключение конкретизируется и обобщается предложение автора в необходимости вернуть процессу подготовки дирижеров, в частности, народных оркестров, более высокий профессиональный, а не ознакомительный уровень, что в первую очередь должно отразиться не только в изменении подходов к методике преподавания дирижирования с учетом новых научных исследований, но и в увеличении учебных часов с последующим возвращением государственного экзамена по дирижированию оркестром.

Ключевые слова: искусство дирижирования, внутреннее моделирование, дирижерская практика, психомоторика, вербальные и невербальные средства общения.

MULTIPLICITY OF CONDUCTING TECHNIQUES AS THE BASIS FOR TRAINING THE FUTURE CONDUCTORS

Afanasyeva Anzhela Aleksandrovna, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical and Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: afanaseva_anjela@mail.ru

The article examines the specifics of the multi-element technique of conducting as the basis of the conductor training process. According to the results of scientific research in recent decades the art of conducting, being the most difficult musical profession from a psychological and intellectual point of view, requires new approaches to the content, forms and methods of mastering the art of conducting in the educational process. The versatility of the profession includes the need to possess a whole range of artistic, creative, intellectual, professional and communicative qualities when interacting with a creative team. The modern understanding of conducting and the methodology of its teaching expands understanding the conducting technique, emphasizing the importance of moving away from its perception as a purely external activity based

on the dominant role of graphic hand movements to internal, psychophysical informative creative activity based on the energy of expressive motivating impulses and imaginative thinking. This provision was developed by G.L. Yerzhemsky, who expressed and justified it as “an impulse unstressed conducting system”. The full-fledged transmission of information in the interaction of the conductor and the orchestra involves verbal and non-verbal means of communication, which must also be taken into account when teaching the conductors from the standpoint of holistic education of a creative personality. In conclusion, the author’s proposal is concretized and summarized in the need to return to the process of training the conductors of folk orchestras, in particular, to a higher professional, rather than introductory level. This should primarily be reflected not only in changing the approaches to methodology of teaching the conducting, taking into account new scientific research, but also in increasing the quantity of academic hours with the subsequent return of the state exam in orchestra conducting.

Keywords: art of conducting, internal modeling, conducting practice, psychomotor, verbal and non-verbal means of communication.

С момента утверждения искусства дирижирования как профессии оно трактовалось в большей степени как внешняя деятельность, основанная на доминирующей роли графических движений рук. В отличие от инструментальных школ исполнительства (скрипичной, фортепианной), в теории дирижерского исполнительства достаточно много спорных утверждений и даже противоречий, поскольку деятельность дирижера опосредована коллективным субъектом – оркестром. «Дирижирование – одна из самых туманных <...> областей музыкального искусства», – говорил американский дирижер Л. Стоковский [14, с. 159]. В последние десятилетия теория дирижирования неуклонно развивается. Достаточно назвать работы отечественных дирижеров Л. М. Гинзбурга, И. А. Мусина, Г. Л. Ержемского, диссертационные исследования И. С. Букреева, Б. Ф. Смирнова, В. А. Каюкова, Н. А. Соболевой, подтверждающие мысль Н. С. Рабиновича о том, что «анализ дирижерской техники – дело еще настолько новое, что всякая дискуссия на эту тему будет способствовать развитию предмета» (см. [6, с. 5]). Общеизвестно, что теоретические труды дирижеров в основном посвящены методике преподавания и применению мануальной техники дирижирования. Практика же дирижирования доказывает наличие множества средств передачи информации, рассмотрение и освоение которых необходимо в процессе обучения дирижированию.

Цель статьи – рассмотреть специфику многоэлементности техники дирижирования в свете новых научных знаний, способствующих формированию исполнительских качеств студентов в процессе обучения будущего дирижера.

Г. Л. Ержемский небезосновательно считает, что дирижирование психологически самая сложная, высокоинтеллектуальная музыкальная профессия, для овладения которой требуется широкий художественный и в определенной степени научный кругозор. «Увлекающийся практикой без науки, словно корабль без руля и компаса; он никогда не уверен, куда плывет», – говорил Леонардо да Винчи (цит. по [5, с. 20]). Как и любая исполнительская деятельность дирижирование является творческим процессом, сложной поэтапной структурой, включающей изучение оркестровой партитуры музыкального произведения, формирование художественной интерпретации, поиск средств воплощения в реальном звучании и его корректировке в репетиционном процессе, концертное исполнение с оркестровым коллективом. В силу необходимости владения комплексом художественно-творческих, интеллектуальных, профессиональных, коммуникативных качеств при взаимодействии с творческим коллективом можно говорить о многогранности профессии дирижера, что в свою очередь определяет требования к содержанию, формам и методам овладения искусством дирижирования в учебном процессе.

Как известно, будущий дирижер на начальном этапе лишен возможности, в отличие от инструменталистов, за очень редким исключением (вспомним С. Кусевицкого, имеющего для специальных занятий оркестр), обучаться своей профессии на своем «инструменте», то есть отсутствует непосредственный физический контакт с оркестром. Отсюда перед педагогом встает довольно сложная задача освоения обучающимся

многоэлементной техники дирижирования, которая будет как средством выявления художественных намерений, так и средством воздействия на артистов оркестра. Несмотря на распространенное понимание сущности профессии дирижера как чисто внешней деятельности, целый ряд исследований в попытке раскрытия объективных механизмов внутренней творческой деятельности дирижера и реализующих закономерностей этой деятельности предоставляют возможность по-новому рассмотреть основные моменты обучения и воспитания будущих дирижеров. Отметим, что наименее существенным фактором творческо-информационного содержания является геометрическая внешняя форма движений дирижера, поскольку жесты прежде всего ассоциируются с определенными чувствами, если, конечно, они не имеют какого-либо утилитарного значения. Но до сих пор в обучении дирижированию «в очередной раз дирижирование представляется как механическая сумма каких-то приемов – условных двигательных штампов» [11, с. 78]. Современное понимание дирижирования и методики его преподавания невозможно без обращения к методическим установкам Г. Шерхена, которые не утратили значения и в настоящее время. Отправным моментом Г. Шерхен считает идеальное представление и внутреннее слышание того, что возникает в сознании дирижера и что предстоит воспроизвести оркестру [15]. При этом у дирижера отсутствуют двигательные навыки и ощущения, связанные в самом процессе исполнения непосредственно с каждым воспроизводимым звуком, как у инструменталистов, у которых развивается память на мышечные ощущения. «Для дирижера такая память, фиксирующая физические ощущения дирижерских движений малополезна, поскольку характер этих движений всегда импровизационен и зависит от задач, которые в каждый момент может поставить перед ним конкретное звучание руководимого им оркестра» [3, с. 162].

У дирижера изучение произведения, как правило, проходит чаще всего за фортепиано, что, по сути, не дает верного представления звучания, а лишь раскрывает звуковысотные и ритмические особенности отдельных элементов оркестровой фактуры в однотембровом звучании. Прослушивание записей музыкальных произведений в какой-то мере способствует их изучению, но грозит

потерей личностного отношения к изучаемой музыке. В дальнейшем, вырабатывая набор двигательных приемов и штампов, «будущие маэстро переходят к непосредственной тренировке своих балетно-изобразительных действий под музыку увертюры, симфоний и иных по форме музыкальных произведений» [5, с. 13]. Перед тем как осуществить какое-либо дирижерское действие, обращенное к оркестру, необходимо четко представить себе конечный результат этого действия и то, как это практически сделать. Внутреннему детальному моделированию предшествует и способствует прежде всего теоретический разбор музыкального произведения, что в учебном процессе воплощается в заранее подготовленной аннотации, в которой рассматриваются жанр произведения, форма, стилистические, мелодические, гармонические особенности, а также эпоха, в которой создавалось произведение. При анализе музыкального произведения, способствующем формированию художественной образности, ассоциативности с явлениями природы, другими видами искусств, необходимо учитывать разницу в ступенях познания преподавателя и обучающегося дирижированию, что должно проявиться не в подавлении инициативы будущего дирижера, а в содействии поиску путей, с помощью которых можно раскрыть содержание произведения, воссоздать его целостный образ, благодаря осознанию и пониманию роли выразительных средств, а именно: динамических, штриховых, агогических, тембровых. Одновременно предварительная теоретическая подготовка содействует накоплению знаний исторического, эстетического порядка, помогает создать собственную интерпретацию исполняемого произведения.

Г. Л. Ержемский, расширяя основные теоретические положения Г. Шерхена, предлагает «рассматривать дирижирование не как внешнюю, а именно как внутреннюю, психофизическую информативную созидательную деятельность, построенную на энергетике экспрессивных побуждающих импульсов и образном мышлении» [5, с. 13]. Им выработана и научно обоснована импульсная безударная система дирижирования, которая является содержанием условной единицы деятельности дирижера, основанной на «постоянно опережающем, детально дифференцированном, внутреннем побуждающем импульсе-задании, направленном к творческому коллективу»

[5, с. 50]. Это определение полностью подтверждается концепцией психомоторики, обозначающей произвольный процесс управления своими действиями с помощью постоянно опережающих, формируемых внутренними потребностями, конкретных смысловых задач. В данном процессе мы можем отметить два взаимосвязанных по психофизическим механизмам вида деятельности: внутреннюю моделирующую и внешнюю, произвольную (рефлекторную) – реализующую. Здесь можно найти общие положения, разработанные и сформулированные как четыре стадии (моделирование, информирование, контролирование, корректирование) действий дирижером К. А. Ольховым на основе системного анализа [9].

Если практические действия дирижер начинает с внутреннего детального моделирования конечного результата исполнения, то затем включаются механизмы психомоторики, двигательные механизмы, а также сфера бессознательного, что в итоге способствует реализации творческих идей дирижера. Получается, что все предстоящие созидательные действия дирижера становятся как бы закодированными в психике и проявляются произвольно в производимых заданиях-импульсах, которые превращаются в побуждающий импульс в качестве активного механизма его реализации. Таким образом внутренние психологические порождающие импульсы-задания руководителя исполнения превращаются во внешние произвольные реализующие компоненты, которые, по мнению Г. Л. Ержемского, базируются на трех естественных природных автоматизмах, а именно: на рефлексе регулируемого падения руки, инерционных (действия через верх) и маятниковых элементах (падающий эффект), чему в полной мере может способствовать своеобразная мышечная нейтральность. Подчеркивается важность отсутствия попытки включения сознания в организацию движений. При этом происходит парадоксальное, на первый взгляд, явление, когда образуется система «перевернутого тактирования» при дирижировании непосредственно музыкой, а не изображением схем тактирования. При такой системе плоскость тактирования как бы перемещается вверх. Эту систему с большим успехом применял Е. А. Мравинский. «Я вспоминаю, когда он после какой-либо неточности в оркестре, вместо того чтобы пускаться в пространственные объяснения и разговоры, иногда просто вытягивал

вперед свою левую руку и несколько раз слегка ударял по внешней стороне кисти двумя пальцами правой. Этим он напоминал музыкантам, что звук в оркестре должен возникать после движения руки вверх по схеме, а не вниз. Помогало!» (см. [5, с. 87]).

Одним из важных элементов деятельности дирижера является коммуникативная компетенция, которую при обучении дирижированию следует трактовать как профессионально-личностное образование студента, возникающее и развивающееся в период оркестровой практики на основе применения теоретических знаний и реализации практических умений, полученных на индивидуальных занятиях в классе дирижирования. Очевидно, что различные виды сложного взаимодействия дирижера и оркестрантов являются многогранным процессом, имеющим целый ряд его составляющих. В общих чертах отметим его сходство с музыкально-педагогическим общением: «Понимание коммуникации как преимущественно технологического процесса передачи – приема информации, предполагающего ответную реакцию реципиента и возможную коррекцию данной реакции и общения как духовного единения, интегрирующего не только процесс циркулирования музыкальной и учебной информации между субъектами образовательного процесса, но и сотворчество как высшую степень единения в процессе взаимодействия» [8, с. 213]. Для слаженной работы и в конечном итоге для получения высокого художественного результата важна проблема понимания и воплощения требований дирижера. В дирижерском исполнительстве передача информации происходит при помощи вербальных и невербальных средств общения. Долгое время дирижерская техника подразделялась на техническую и художественную стороны, как и в любом виде исполнительства. Н. А. Соболева считает, что «в обучении дирижированию необходимо уделять внимание целостному поведению обучаемого, учитывать его психофизиологические особенности и устранять недостатки, которые могут препятствовать полноценной передаче информации в процессе дирижирования» [13, с. 159]. К недостаткам можно отнести невыразительность мимики, психическую и физическую зажатость, препятствующие созданию образно-эмоционального исполнения музыкального произведения.

Отметим, что процесс коммуникации дирижера и оркестра имеет свои особенности на репетиции и во время концерта. Общение на репетиции включает один из важных компонентов – его вербальную (словесную) форму, которую необходимо осваивать и применять в учебной дирижерской практике с учебным оркестром, который является основным «полигоном» формирования коммуникативной компетенции будущего дирижера. В данном случае речевая форма необходима при разъяснении структурных особенностей музыкального произведения, его содержания, характера образов, чему предшествует подготовка обучающимися аннотаций к музыкальным произведениям. В целях же разъяснения творческих намерений речевые возможности руководителя ограничены прежде всего тем, что характер и содержание музыки, как и другого вида искусств, невозможно адекватно перевести на человеческий язык. Учебная дирижерская практика, имеющая непосредственное отношение к процессу живого общения и управления коллективом, способствует развитию коммуникативных, экспрессивных и организаторских способностей будущего дирижера при условии поэтапного подбора индивидуальной системы выполняемых заданий, представляющих собой синтез применения теоретических знаний и

реализации практических умений, что в конечном итоге обеспечивает возможность и готовность будущего дирижера качественно осуществлять свою музыкально-исполнительскую деятельность на высоком художественном уровне.

Настоящее время диктует необходимость вернуть процессу подготовки дирижеров, в частности, народных оркестров, более высокий профессиональный уровень, о чем еще в 2009 году предупреждал Б. Ф. Смирнов, отмечая «настойчивые и регулярные попытки отмены государственного экзамена по дирижированию, что объективно низвело бы подготовку дирижеров ОНИ даже не на второсортный уровень, по сути дела – на уровень общего фортепиано, то есть ознакомительный» [11, с. 78]. В учебных планах бакалавриата количество учебных часов дисциплины «Дирижирование» явно недостаточно. Несмотря на то, что в педагогике до конца не раскрыты такие рецепты, по которым можно было бы обучить студента творческому акту, только активный самостоятельный труд студента и плодотворная совместная работа с педагогом, применяющим новые научные разработки в исследовании дирижерской деятельности, будут способствовать формированию и развитию творческих способностей студента, будущего дирижера.

Литература

1. Афанасьева А. А. Художественная интерпретация как важная составляющая дирижерского исполнительства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 45/2. – С. 105–113.
2. Букреев И. С. Психолого-педагогические проблемы профессионального становления дирижера: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02. – М., 1999. – 58 с.
3. Гинзбург Л. М. Избранное. – М.: Советский композитор, 1981. – 302 с.
4. Ержемский Г. Л. Психомоторика импульсного дирижирования [Электронный ресурс]. – URL: <https://psy.su/feed/2325/?ysclid=lsbh87o0xa286950985> (дата обращения: 25.01.2024).
5. Ержемский Г. Л. Этюды к обретению дирижерского мастерства. Психомоторика внутреннего исполнительства. – СПб.: Деан, 2014. – 132 с.
6. Малько Н. А. Основы техники дирижирования. – М.: Музыка, 1965. – 219 с.
7. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста. – М.: Музыка, 2006. – 232 с.
8. Никитина Е. А., Костюк Н. В. Музыкально-педагогическое общение в условиях развития коммуникативной парадигмы образования // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 212–220.
9. Ольхов К. А. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – 160 с.
10. Смирнов Б. Ф. Дирижерское искусство как объект эстетической оценки музыкальной критики (теоретические заметки) // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 64. – С. 156–163.
11. Смирнов Б. Ф. Теория дирижерского искусства в системе подготовки руководителей оркестров народных инструментов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2009. – № 2/18. – С. 78–87.

12. Соболева Н. А. Художественно-невербальная коммуникация и ее преломление в дирижерском исполнительстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2013. – 24 с.
13. Соболева Н. А. О внедрении новых научных знаний в учебный процесс Вологодского университета (на примере обучения дирижированию) // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2013. – № 4/1. – С. 158–161.
14. Стоковский Л. Музыка для всех. – М.: Советский композитор, 1963. – 216 с.
15. Шерхен Г. Учебник дирижирования // Дирижерское исполнительство: Практика. Теории. Эстетика; ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – С. 347–364.

References

1. Afanasyeva A.A. Khudozhestvennaya interpretatsiya kak vazhnaya sostavlyayushchaya dirizherskogo ispolnitel'stva [Artistic interpretation as an important component of conducting performance]. *Vestnik KemGUKI [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 45/2, pp. 105-113. (In Russ.).
2. Bukreev I.S. *Psikhologo-pedagogicheskie problemy professional'nogo stanovleniya dirizhera: avtoref. dis. ... d-ra pedagogicheskikh nauk: 13.00.02 [Psychological and pedagogical problems of professional formation of a conductor. Author's abstract of diss. Dr of pedagogical sciences: 13.00.02]*. Moscow, 1999. 58 p. (In Russ.).
3. Ginzburg L.M. *Izbrannoe [Favourites]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1981. 302 p. (In Russ.).
4. Erzhemskiy G.L. *Psikhomotorika impul'snogo dirizhirovaniya [Psychomotor impulse conducting]*. (In Russ.). Available at: URL:<https://psy.su/feed/2325/?ysclid=lsbh87o0xa286950985> (accessed 25.01.2024).
5. Erzhemskiy G.L. *Etyudy k obreteniyu dirizherskogo masterstva. Psikhomotorika vnutrennego ispolnitel'stva [Sketches for the acquisition of conducting skills. Psychomotor skills of internal performance]*. St. Petersburg, Dean Publ., 2014. 132 p. (In Russ.).
6. Malko N.A. *Osnovy tekhniki dirizhirovaniya [Fundamentals of conducting technique]*. Moscow, Muzyka Publ., 1965. 219 p. (In Russ.).
7. Musin I.A. *Yazyk dirizherskogo zhesta [The language of the conductor's gesture]*. Moscow, Muzyka Publ., 2006. 232 p. (In Russ.).
8. Nikitina E.A., Kostyuk N.V. Muzykal'no-pedagogicheskoe obshchenie v usloviyakh razvitiya kommunikativnoy paradigmy obrazovaniya [Musical and pedagogical communication in the context of the development of the communicative paradigm of education]. *Vestnik KemGUKI [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 54, pp. 212-220. (In Russ.).
9. Olkhov K.A. *Teoreticheskie osnovy dirizherskoy tekhniki [Theoretical foundations of conducting technique]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1984. 160 p. (In Russ.).
10. Smirnov B.F. Dirizherskoe iskusstvo kak ob'ekt esteticheskoy otsenki muzykal'noy kritiki (teoreticheskie zametki) [Conducting art as an object of aesthetic evaluation of music criticism (theoretical notes)]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]*, 2012, no. 64, pp. 156-163. (In Russ.).
11. Smirnov B.F. Teoriya dirizherskogo iskusstva v sisteme podgotovki rukovoditeley orkestron narodnykh instrumentov [The theory of conducting art in the system of training the heads of orchestras of folk instruments]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]*, 2009, no. 2/18, pp. 78-87. (In Russ.).
12. Soboleva N.A. *Khudozhestvenno-verbal'naya kommunikatsiya i ee prelomlenie v dirizherskom ispolnitel'stve: avtoref. dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Artistic and non-verbal communication and its refraction in conducting performance. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. St. Petersburg, 2013. 24 p. (In Russ.).
13. Soboleva N.A. O vnedrenii novykh nauchnykh znaniy v uchebnyy protsess Vologodskogo universiteta (na primere obucheniya dirizhirovaniyu) [On the introduction of new scientific knowledge into the educational process of Vologda University (on the example of conducting training)]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Cherepovets State University]*, 2013, no. 4/1, pp. 158-161. (In Russ.).
14. Stokovskiy L. *Muzyka dlya vseh [Music for everyone]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1963. 216 p. (In Russ.).
15. Sherken G. *Uchebnik dirizhirovaniya [Conducting Textbook]*. *Dirizherskoe ispolnitel'stvo: Praktika. Teorii. Estetika; red.-sost., avtor vstup. st., dopolneniy i kommentariy L. Ginzburg [Conducting performance: Practice. Theories. Aesthetics; ed.-comp., author of the introductory article, additions and comments L. Ginzburg]*. Moscow, Muzyka Publ., 1975, pp. 347-364. (In Russ.).

УДК 78.083.48

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-155-161

ФОРТЕПИАННЫЕ БАРКАРОЛЫ А. Г. РУБИНШТЕЙНА: СПЕЦИФИКА КОМПОЗИТОРСКОЙ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

Мерзлова-Горбач Анна Викторовна, аспирант кафедры истории музыки, преподаватель кафедры специального фортепиано, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (г. Екатеринбург, РФ). E-mail: anna.gorbatch@gmail.com

В статье рассматриваются семь оригинальных фортепианных миниатюр А. Г. Рубинштейна, созданных в разные периоды жизни и озаглавленные как «баркарола» или «гондольера» (в шести случаях обозначение дано самим композитором). Актуальность исследования определяется целостным рассмотрением жанра баркаролы в творчестве А. Г. Рубинштейна. Целью статьи стало выявление стилистических характеристик фортепианных баркарол композитора. Методология исследования опирается на историко-типологический подход в изучении жанра.

Утверждается, что взаимосвязи русской и европейской музыкальных культур, как и влияние исполнительского стиля А. Г. Рубинштейна-пианиста, отчетливо проявляются в музыке фортепианных баркарол композитора. Прослеживаются закономерности становления жанра фортепианной баркаролы в наследии композитора, обозначаются характерные черты его баркарол. Анализируются возможные причины, побудившие К. Н. Игумнова (первого редактора пьесы «Гондольера» op. 10 № 22) дать наименование пьесе, до этого не имевшей названия. При сопоставлении данного сочинения А. Г. Рубинштейна с другими его баркаролами выдвигается предположение о том, что характеристика К. Н. Игумнова является обоснованной. Определяется степень влияния творческих поисков А. Г. Рубинштейна на представления русских композиторов конца XIX века о природе жанра баркаролы.

Ключевые слова: жанр, баркарола, гондольера, миниатюра, А. Г. Рубинштейн, цикл «Каменный остров», К. Н. Игумнов.

A.G. RUBINSTEIN'S PIANO BARCAROLLES: SPECIFICS OF THE COMPOSER'S TREATMENT OF THE GENRE

Merzlova-Horbach Anna Viktorovna, Postgraduate of Department History of Music, Instructor of Special Piano Department, Ural State Mussorgsky's Conservatoire (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: anna.gorbatch@gmail.com

The article considers seven original piano miniatures by A.G. Rubinstein, composed at different periods of his life and titled *barcarolle* or *gondoliera* (designations was given by the composer in six instances only). The relevance of the research is contingent upon a holistic consideration of the barcarolle genre in A.G. Rubinstein's oeuvre. The objective of this article is to identify the stylistic characteristics of the composer's piano barcarolles. The research methodology is based on the historical-typological approach to the research of the genre.

It is contended that the interrelations between Russian and European musical cultures are clearly evident in the music of the composer's piano barcarolles. Although there is the influence of the performing style of A.G. Rubinstein as pianist. There are traced the regularities of the formation of the piano barcarolle genre in the composer's legacy and outlines the characteristic features of his barcarolles. The potential motivations behind the first editor of the piece *Gondoliera* Op. 10 No. 22 (K.N. Igumnov) to bestow a title upon a previously unnamed musical composition are examined. It is suggested that K.N. Igumnov's characterisation is justified due to comparing this work by A.G. Rubinstein with his other barcarolles. The degree of influence

of A.G. Rubinstein's creative search on further ideas of Russian composers of the late 19th century about the barcarolle genre is determined.

Keywords: genre, barcarolle, gondoliera, miniature, A.G. Rubinstein, cycle "Kamenniy-ostrov [Rocky Island]", K.N. Igumnov.

Процесс возникновения и становления в русской музыке фортепианной миниатюры занял практически всю первую половину XIX века. Отсутствие развитой концертной жизни повлияло на сохранение прикладного назначения камерной фортепианной музыки, что привело к значительному перевесу танцевальных жанров в фортепианном творчестве русских композиторов. Несмотря на это, стремление к углублению и поэтизации миниатюры присутствовало с самого начала. Данный процесс напрямую связан со спецификой романтизма в целом, сущность которого, словами К. В. Зенкина, «должна проявиться в фортепианной миниатюре каким-то особым образом, быть может, наиболее непосредственно. Здесь – то зеркало, в котором отражаются существеннейшие черты романтического мироощущения» [5, с. 5].

В фортепианном творчестве Антона Григорьевича Рубинштейна встречаются почти все жанры романтической фортепианной миниатюры: прелюдии, романсы, ноктюрны, экспромты, колыбельные, скерцо, полонезы. Композитор не обошел вниманием и баркаролы. Обращение Рубинштейна к этому жанру кажется не случайным. Действительно, на протяжении XIX века баркарола становится одним из популярнейших жанров фортепианной миниатюры. Известно, что и сам Антон Григорьевич в своем цикле «Исторических концертов» (1885–1886) исполнял знаменитые уже в то время пьесы-баркаролы – это две «Песни венецианского гондольера» Феликса Мендельсона (ор. 30 № 6 фа-диез минор и ор. 62 № 5 ля минор), транскрипция Ференца Листа «Баркаролы» Франца Шуберта¹, Баркарола ор. 60 Фридерика Шопена, Баркарола Михаила Ивановича Глинки.

Изучение отдельного жанра обуславливает значение историко-типологического подхода, который, как отмечает А. Г. Коробова, «акцентирует внимание на переменчивость "конфигураций" признаков жанра в его диахроническом существовании и в контексте исторических изменений жанровых систем в целом» [6, с. 28]. Данный метод можно распространить на изучение наследия

любого композитора. Авторский стиль в данном случае предстает и как законченная типологизированная система, и как линия становления. Рубинштейн в разные периоды жизни написал шесть оригинальных фортепианных произведений в жанре баркаролы. Однако существует и седьмая пьеса ор. 10 № 22, которой жанровое наименование выставил редактор (пианист К. Н. Игумнов), а не сам композитор.

Немного известно об истории создания Альбома «Каменный остров» ор. 10. Из писем и «Автобиографических рассказов» композитора следует, что в 1852–1854 годах Рубинштейн служил при дворе Великой княгини Елены Павловны в качестве пианиста и организатора концертов; по ее заказу летом 1853 года был создан альбом музыкальных портретов. В письме к старшему брату Якову, посланному в августе 1854 года из Германии, Рубинштейн сообщает, что скоро «Каменный остров» будет напечатан в издательстве Б. Шотта. Из письма к Листу (июнь 1855 года) мы узнаем, что Рубинштейн отправил ему в Веймар несколько недавно изданных сочинений, в том числе «Каменный остров»: «прошу Вас удовольствоваться альбомом "Каменный остров" и несколькими песнями, которые Вы тотчас получите» [8, с. 70]. Краткая информация о цикле обнаруживается в мемуарах «Мои воспоминания» Е. А. Нарышкиной: «В это лето [1853 год] Рубинштейн сочинил на всех дам ряд музыкальных пьес – портретов их. Коллекция эта составляет Album de Kamennoi Ostrof» [7, с. 77].

Как отмечает Р. В. Глазунова, «первым из русских композиторов Рубинштейн стал большую часть своих фортепианных пьес объединять в циклы из нескольких пьес» [4, с. 96]. Цикл «Каменный остров» состоит из 24 портретов: первые девять пьес обозначены инициалами², тогда как

² Рубинштейн не раскрыл имена персонажей. Однако по авторской логике в начале альбома должны быть представлены женские имена царствующей династии Романовых. Возможно, по причине посвящения царским особам, альбом не был растиражирован.

¹ Песня Auf dem Wasser zu singen, D 744.

остальные пятнадцать номеров представляют собой музыкальные портреты фрейлин Великой княгини. Рубинштейн не обозначил жанр каждой из пьес, однако в собрании его избранных сочинений под редакцией К. Н. Игумнова миниатюра ор. 10 № 22 обозначена как «Гондольера». До конца неясно, является ли этот шаг волею редактора, или обоснован более сложными причинами, в числе которых могут быть сведения, почерпнутые К. Н. Игумновым из первых или вторых уст. В новой редакции «Каменного острова» (2006–2008) редактором В. Г. Соловьевым также предложены возможные жанровые обозначения пьес в квадратных скобках. По мнению В. Г. Соловьева, пьеса № 22 является ноктюрном, а пьесы №№ 2, 13 – баркаролами.

Исходя из логики композиторского определения ни одна из пьес вообще не может рассматриваться как баркарола. Но именно пьеса ор. 10 № 22 («Гондольера») включена в статью по одной причине. Сочинение является одной из самых популярных пьес цикла «Каменный остров» и относится к числу наиболее часто исполняемых фортепианных произведений Рубинштейна. На основании этого существование своеобразной «традиции» жанрового определения, возникшее уже в XX веке по воле редактора и распространившееся на фортепианную исполнительскую среду, тем не менее потребовало исследовательского внимания.

По целому ряду причин отнесение пьесы Рубинштейна ор. 10 № 22 к жанру баркаролы является убедительным: на это указывают тональность фа-диез мажор, отчасти ставшая после Баркаролы ор. 60 Шопена своеобразным признаком жанра, форма (сложная трехчастная), фактура (противопоставление вокализированной мелодической линии и волнообразного аккомпанемента), ритмическая организация сопровождения, при которой создается ощущение трехдольного метра, а также многие особенности тематизма произведения, отсылающие к знаменитым баркаролам Мендельсона, Шопена и Листа. При этом можно сказать, что «Гондольере» Рубинштейна присущи черты, характерные и для русского искусства середины XIX века – лирико-эпическая образность, плагальность, – и для русской фортепианной миниатюры того времени – «фортепианность» фактуры.

Шесть оригинальных баркарол и «Гондольера» ор. 10 № 22, созданные на протяжении всех периодов творчества Рубинштейна, позволяют проследить закономерности становления данного жанра в творчестве композитора.

Первая баркарола ор. 30 была написана около 1852 года. Как и Мендельсон в своих «Песнях венецианского гондольера», Рубинштейн создает в этой минорной пьесе меланхоличное настроение, при этом тесситурно разделяя вокализованную линию и волнообразный аккомпанемент. Баркарола написана в сложной трехчастной форме с контрастной серединой. Сочинение начинается с традиционного для жанра вступления, состоящего из четырех тактов аккомпанемента, на фоне которого возникает мелодическая линия вокального склада, близкая интонационности русского квазицыганского романса. Если в тематизме крайних частей пьесы проявляется близость русскому мелодическому и гармоническому строю (превалирование нисходящих интонаций, плагальность), то в средней части появляются отголоски шопеновской стилистики: в частности, обнаруживается интонационное и ритмическое сходство мелодии и аккомпанемента со Второй балладой (см. Приложение, нотные примеры 1 и 2). Реприза баркаролы сокращена. Рубинштейн использует композиционное решение, сходное с Гондольерой ор. 10 № 22 и являющееся типичным, прежде всего, для фортепианного творчества Ф. Листа: мелодия из среднего регистра перенесена в более низкий, а аккомпанемент, напротив, – из низкого регистра в верхний.

Вторая баркарола ор. 45b (1857) написана в тональности ля минор в размере 6/8, в сложной трехчастной форме с расширенной кодой, в которой звучит тема из среднего раздела. Все эти особенности позднее станут характерны и для пятой баркаролы (ор. 93 № 4, 1873). Вторая баркарола начинается со вступления, в котором звучит восходящий трезвучный мотив, на котором впоследствии будет строиться мелодическая линия крайних разделов, а в аккомпанементе возникает прерывистая аккордовая последовательность на доминантовом басу, появляющаяся на протяжении всей пьесы в виде короткого волнообразного движения в верхних звуках аккордов. В крайних разделах мелодия речитативно-декламационного характера (Рубинштейн ставит обо-

значение *espressivo*) излагается в доминантовой тональности, где шестая ступень ля минора (звук «фа») воспринимается как вторая низкая (неаполитанская) ми мажора. Тематический материал среднего раздела, написанного в одноименном мажоре, ярко контрастен: на фоне волнообразного аккомпанемента звучит мелодическая линия с вершины-источника, воплощая экспрессивное лирическое высказывание певца. Как и в первой баркароле, реприза сокращена, фактурно и динамически варьирована. Рубинштейн вновь использует прием обрамления мелодии, звучащей в среднем регистре, гармоническими фигурациями. Кода пьесы является своеобразным итогом: дважды в ней сопоставляется тематический материал крайних и среднего разделов.

Третья баркарола ор. 50 № 3 (1854–1858) – наиболее камерная из всех шести пьес. Изначально она была создана для фортепиано в четыре руки, но Рубинштейн сделал переложение для фортепиано соло. Пьеса написана в тональности соль минор, в размере 6/8, в простой двухчастной форме с кодой, основанной на теме первой части. Эту пьесу по праву можно считать предвестницей знаменитых баркарол П. И. Чайковского («Июнь» ор. 37b № 6 из цикла «Времена года») и С. В. Рахманинова (ор. 5 № 1 из Фантазии – Сюиты № 1 – для двух фортепиано), сходство которых проявляется не только в общей тональности и тональном плане, фактуре (свойственной жанру романса), но и в общей образности, интонационном сходстве мелодического рисунка (см. Приложение, нотный пример 3).

Четвертая баркарола (опубликована в 1862 году) – единственная, не имеющая опусного обозначения, написана в тональности соль мажор. Своим настроением и некоторыми фактурными решениями она близка второй части третьей баркарولى (часть написана в соль мажоре, см. Приложение, нотный пример 5) и создана в традиционной простой трехчастной форме с кодой. Интересно, что в экспозиционном разделе пьесы нет явно выраженной мелодической линии, а партия аккомпанемента напоминает бурдонный бас (см. Приложение, нотный пример 4). Эта пьеса отличается от других баркарол явной звукоизобразительностью, в этом плане в большей степени сближающей ее с миниатюрами салонного типа.

Пятая баркарола ор. 93 № 5 (опубликована в 1873 году), несмотря на явное сходство со второй баркаролой, тем не менее значительно более виртуозна по типу изложения фактуры: в пьесе есть развернутые каденции и пассажи. В крайних разделах интонационный (артикуляционный) акцент в мелодии приходится на вторую долю такта благодаря отделению последнего звука мотива и дублирования его в партии аккомпанемента (см. Приложение, нотный пример 6), что, возможно, характерно для интонирования Рубинштейна-пианиста. Восходящая ритмическая фигура (тридцать вторая – триоль шестнадцатых – восьмая) появляется на протяжении всей пьесы и звучит то в верхнем, то в нижнем регистрах, переходя из мелодии в аккомпанемент. Частое использование данной ритмической фигуры создает образ аккомпанемента цыганской гитары, что отчасти характерно и для других баркарол Рубинштейна. Сходную трактовку жанра можно обнаружить и в «Песне гондольера» М. А. Балакирева (1901). Близость этих пьес проявляется не только в общей тональности ля минор, но и в принципах развития тематизма.

Шестая баркарола ор. 104 № 4 (1885) – хронологически последняя и самая масштабная из пьес. Если в предыдущих баркаролах Рубинштейн придерживается образной сферы, характерной для жанра как такового (картины воды, гондольера, Венеции), то в этой пьесе прослеживается драматизация образов. Как указывает Л. А. Баренбойм, «здесь нарисована картина бури, постепенно надвигающейся, нарастающей, а затем стихающей» [2, с. 364]. Этим обусловлена оригинальность формы: кроме основы – сложной трехчастной формы, в ней обнаруживаются черты сонатности, вариационности и рондальности. Исследователь А. Г. Гаранова и вовсе рассматривает форму данной пьесы как сонатную: «...в начальном разделе есть элементы, которые могут условно выполнять функции главной и побочной партий» [3, с. 8]. Помимо того, композитор написал баркаролу в двойном размере (6/8, 2/4). Важную роль играет мотивное образование, открывающее пьесу. Как и в пятой баркароле это мотивное образование является своеобразным связующим звеном формы: его вариантное появление во всех разделах пьесы способствует непрерывному развитию музыкального материала.

Таким образом, пьесы-баркаролы Рубинштейна из простых миниатюр для домашнего музицирования, таких как «Песни венецианского гондольера» Мендельсона, превращаются в развернутые концертные произведения. В двух случаях сочинение разрастается настолько, что по масштабу его можно сопоставить с поэмой или балладой – это «Гондольера» ор. 10 № 22 из цикла «Каменный остров» и Шестая баркарола ор. 104 № 4. Данная тенденция укрупнения формы отчасти характерна и для европейских композиторов этого же периода (например, Баркарола ор. 60 Ф. Шопена, Баркарола ор. 60 С. Тальберга). Вместе с тем в отношении творчества Рубинштейна эту особенность можно рассматривать в контексте русского музыкального искусства того времени в целом. Как замечает Л. А. Баренбойм, «Рубинштейн <...> направил русскую фортепианную литературу от “камерности” к “концертности”. Подобно Глинке, он не принял ни листовской “концертности”, ни, тем более, бессодержательного концертного пианизма виртуозов “блестящего стиля”» [1, с. 129]. Так, в большинстве баркарол Рубинштейна кода становится важным драматургическим и смысловым центром. Это в том числе связано с жанровой программностью пьес (пение на воде), предполагающей наличие скрытого художественного сюжета. Рубинштейн творчески интерпретирует данную особенность жанра. Даже если программность обобщенная, сюжетное развитие тем не менее последовательно и линейно развивается во времени.

Фактура всех баркарол Рубинштейна отличается яркой образностью, колористичностью и тенденцией к увеличению количества планов, что

в целом является характерным и для фортепианного творчества Листа. Вместе с тем в сочинениях Рубинштейна встречаются композиторские приемы, свойственные именно русской музыке этого периода и проявляющиеся в особенностях мелодики, гармонии (преобладание плагальности) и формул аккомпанемента (влияние цыганского романса). При этом в баркаролах Рубинштейна остается много общего с «Песнями венецианского гондольера» Мендельсона и с масштабными произведениями Шопена (баллады, Баркарола ор. 60). С Мендельсоном Рубинштейна сближают общая минорная направленность в интерпретации жанра, трехдольность и ставшее традиционным противопоставление вокализированной мелодической линии и аккомпанемента. К общим чертам произведений Шопена и Рубинштейна можно отнести зачастую прямое сходство тематизма (интонационного и ритмического), необычные и полифонизированные средства развития фактуры.

Нельзя не отметить влияние стилистики баркарол Рубинштейна на произведения русских композиторов в данном жанре. Близость сочинений разных авторов (прежде всего, Рубинштейна, Чайковского и Рахманинова) проявляется не только в особенностях тонального плана, фактуры и формообразования, но и в особенностях интонирования и артикуляции мелодической линии и ритмических формул аккомпанемента (важная смысловая роль относительно сильных долей такта). Как и в случаях с другими жанрами фортепианной музыки, баркаролы Рубинштейна стали неисчерпаемым источником вдохновения для русских композиторов второй половины XIX века.

Литература

1. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1. 1829–1867. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. – 454 с.
2. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. 1867–1894. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1957. – 492 с.
3. Гаранова А. Г. Жанр баркаролы в фортепианном творчестве А. Г. Рубинштейна // Музыка и время. – 2021. – № 9. – С. 3–11.
4. Глазунова Р. В. Ноктюрны в фортепианном творчестве Антона Рубинштейна [Электронный ресурс] // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 2 (55). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poktyurny-v-forteplanom-tvorchestve-antona-rubinshteyna> (дата обращения: 06.05.2024).
5. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – 2-е изд. – М.: Издательство Юрайт, 2024. – 413 с.
6. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. – М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. – 173 с.

7. Нарышкина Е. А. Мои воспоминания. Под властью трех царей / вступ. ст., сост., подгот. текста, перев. и коммент. Е. В. Дружининой. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 688 с.
8. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. В 3 т. Т. 2. Письма. 1850–1871 / сост. Л. А. Баренбойм. – М.: Музыка, 1984. – 219 с.

References

1. Barenboym L.A. *Anton Grigoryevich Rubinshteyn. Zhizn', artisticheskiy put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost'. T. 1829–1867* [Anton Grigoryevich Rubinstein. Life, artistic way, creativity, musical and social activity. Vol. 1. 1829–1867]. Leningrad, State Music House Publ., 1962. 454 p. (In Russ.).
2. Barenboym L.A. *Anton Grigoryevich Rubinshteyn. Zhizn', artisticheskiy put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost'. T. 1829–1894* [Anton Grigoryevich Rubinstein. Life, artistic way, creativity, musical and social activity. Vol. 2. 1867–1894]. Leningrad, State Music House Publ., 1957. 492 p. (In Russ.).
3. Garanova A.G. Zhanr barkaroly v fortepiannom tvorchestve A.G. Rubinshteyna [The Genre of Barcarole in the Piano Work of A.G. Rubinstein]. *Muzyka i vremya* [Music and Time], 2021, no. 9, pp. 3-11. (In Russ.).
4. Glazunova R.V. Nokturny v fortepiannom tvorchestve Antona Rubinshteyna [Nocturnes in the piano heritage of Anton Rubinstein]. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A.Y. Vaganovoy* [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy], 2018, no. 2 (55), pp. 94-103. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/nokturny-v-forte-piannom-tvorchestve-antona-rubinshteyna> (accessed 06.05.2024).
5. Zenkin K.V. *Fortepiannaya miniyatura i puti muzykal'nogo romantizma* [Piano miniature and the ways of musical romanticism]. Moscow, Urayt Publ., 2024. 413 p. (In Russ.).
6. Korobova A.G. *Teoriya zhanrov v muzykal'noy nauke: istoriya i sovremennost'* [Theory of Genres in musicology: history and modernity]. Moscow, Moscow State Tchaikovsky Conservatory Publ., 2007. 173 p. (In Russ.).
7. Naryshkina E.A. *Moi vospominaniya. Pod vlast'yu trekh tsarey* [My memories. Under the rule of the three kings]. Commentary by E.V. Druzhinina. Moscow, New Literary Review Publ., 2014. 688 p. (In Russ.).
8. Rubinshteyn A.G. *Literaturnoe nasledie. V 3 t. T. 2. Pis'ma. 1850–1871*. [Literary heritage. In 3 vol. Vol. 2. Letters. 1850–1871]. Ed. L.A. Barenboym. Moscow, Music Publ., 1984. 219 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

А. Г. Рубинштейн. Первая баркарола оп. 30 № 1, тт. 53–59



Пример 2

Ф. Шопен. Баллада №2 оп. 38, тт. 1–6



Пример 3

А. Г. Рубинштейн. Третья баркарола ор. 50 № 3, тт. 1–8



Пример 4

А. Г. Рубинштейн. Четвертая баркарола, тт. 1–8



Пример 5

А. Г. Рубинштейн. Третья баркарола ор. 50 № 3, тт. 41–45



Пример 6

А. Г. Рубинштейн. Пятая баркарола ор. 93 № 4, тт. 1–4



УДК 783.21

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-162-167

РЕКВИЕМ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ

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

Жанр реквиема, на первый взгляд, вовсе не репрезентативен для такого признанного мастера музыкального театра, каким принято считать Джакомо Пуччини. Автор оперных шедевров, составляющих золотую сердцевину репертуара мировой сцены, казалось бы, далек от кантатно-ораториальной сферы. Между тем, более внимательный взгляд на его творчество обнаруживает «сюжеты», заставляющие иначе трактовать значение реквиема. Очевидный пример обращения к реквиему – это создание им заупокойной мессы «Памяти Верди». Однако в наследии Пуччини есть и не столь явные образцы, все же свидетельствующие о переосмыслении композитором самого жанра и даже приспособлении его к сценическим реалиям.

Что же заставляло Пуччини прибегать к сакральным мотивам? Как интерпретировал он жанр, имеющий многовековую церковную историю развития и сложившуюся структуру? Каков художественный результат от прикосновения оперного гения к реквиему? И каким образом жанр реквиема взаимодействовал с драматургией оперы? В настоящей статье даются ответы на эти вопросы.

Ключевые слова: творчество Пуччини, духовные произведения Пуччини, жанр реквиема, сакральные смыслы реквиема, интеграция духовного произведения и оперной драматургии.

REQUIEM IN THE WORKS OF GIACOMO PUCCINI

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

At first glance, the requiem genre is not at all representative of such a recognized master of musical theater as Giacomo Puccini is considered to be. The author of the operatic masterpieces that make up the golden core of the repertoire of the world stage, it would seem, is far from the cantata-oratorio sphere. Meanwhile, a closer look at his work reveals “plots” that force a different interpretation of the meaning of the requiem. A very prominent example of an appeal to the requiem is his creation of a requiem mass “In memory of Verdi.” However, there are less obvious examples in Puccini’s legacy, which nevertheless testify to the composer’s reinterpretation of the genre itself and even its adaptation to stage realities. What made Puccini resort to sacred motives? How did he interpret the genre, which has a centuries-old church history of development and an established structure? What is the artistic result of the touch of the opera genius to the requiem? And how did the requiem genre interact with the drama of the opera? This article provides answers to these questions.

Keywords: Puccini’s work, Puccini’s spiritual works, requiem genre, sacred meanings of requiem, integration of a spiritual work and opera drama.

Реквием для хора, альты и фисгармонии/органа «Памяти Верди» был создан Джакомо Пуччини в 1905 году к четырехлетней годовщине смерти маэстро. Как потомок старинной дина-

стии церковных музыкантов, в начале пути отдавший дань уважения профессии предков, Пуччини был прекрасно осведомлен о структуре и образном наполнении реквиема. Известен Реквием его

прапрадеда и полного тезки Джакомо Пуччини (1712–1781) для 8 голосов, струнных и басса континуо в двадцати частях, включающий полный цикл с дополнениями. Между тем праправнук сочиняет лаконичный Реквием, состоящий только из *Requiem aeternam*.

Развитие жанра насчитывает века. Заупокойная месса, история которой началась еще в раннем Средневековье, долгое время представляла преимущественно одnogолосную службу, основанную на григорианском хорале. Будучи поначалу анонимным, реквием постепенно обретает авторов и, как следствие, индивидуальные черты. Так, первым реквиемом – уже многоголосным – с подлинным установленным авторством считается произведение фламандца Й. Окегема (середина XV века).

Циклическая структура реквиема включала *Requiem aeternam* (Вечный покой даруй им, Господи), *Kyrie eleison* (Господи, помилуй), *Absolve Domine* (Избави, Господи, души всех усопших верных), *Dies irae* (День гнева), *Domine Jesu Christe* (Господи Иисусе Христе), *Sanctus* (Свят), *Agnus Dei* (Агнец Божий), *Lux aeterna* (Да воссияет им вечный свет, Господи) [3]. Позже в следовании частей допускались вариации. С течением времени реквием претерпел определенные изменения. Важными вехами эволюции жанра стали расширение исполнительского состава и естественное воздействие музыкального театра и инструментальной культуры барокко, что обусловило концертный облик некоторых образцов жанра [12, с. 9]. Постепенный выход из акапелльного произведения для хора и солистов осуществился в XVII–XVIII веках: реквием нередко стал сопровождаться инструментальной поддержкой – от органа до целого симфонического оркестра (например, Реквием *c-moll* для хора и оркестра М. Гайдна, 1771) [7, с. 562], причем оба варианта – *a capella* и в сопровождении инструментального ансамбля/оркестра – развивались параллельно [12, с. 9]. Далее в реквиемах различных композиторов можно увидеть изменение порядка частей (например, в Реквиеме В. А. Моцарта есть новые разделы, подчеркивающие драматургический замысел) [6] либо отсутствие некоторых частей, что

свидетельствует о процессе модификации канонической структуры жанра.

Значительные трансформации происходят в текстовой основе жанра: например, перевод латинского текста на другие языки («Немецкий реквием» И. Брамса, 1866; реквием Н. Джексона на английском языке, 2006), частичный или же полный отход от церковного текста («Военный реквием» Б. Бриттена с включениями текстов У. Оуэна, 1962; Реквием Б. Тищенко на стихи А. Ахматовой, 1966 и др.).

В течение XIX–XX столетий реквием приобрел особые смыслы, уже не являясь только церковным жанром: вспомним опыт Г. Берлиоза, А. Брукнера, Ф. Листа, Дж. Верди, К. Сен-Санса, Ш. Гуно, Г. Форэ и многих других композиторов, чьи «мессы мертвых» постепенно освобождаются от сугубо культового статуса, выходя на широкую аудиторию и занимая достойное место на концертной сцене. Монументализация реквиема, во многом обусловленная социальными причинами и необходимостью средствами заупокойной мессы говорить о самых насущных для человечества проблемах, – одна из важных примет все расширяющейся трактовки жанра. В середине XX века грани жанра переосмысляются в противоположную сторону и, наряду с сохраняющейся масштабностью трактовки, он нередко обретает камерность звучания: можно привести в пример Реквием для сопрано и фортепиано Джона МакКейба (1971) [7, с. 563].

К тому времени, когда Пуччини обратился к реквиему, жанр уже вышел далеко за рамки церковного богослужения, став в отдельных случаях общественным манифестом; не только молитвенной просьбой к Всевышнему даровать вечный покой мертвым, но, прежде всего, ясно осознаваемой творцами «территорией» общения с живыми¹. Несмотря на метаморфозы, приводящие порой к невозможности исполнения некоторых образцов в церковных реалиях, в реквиеме остается незыблемым ценностное ядро – духовный характер, соединяющий общественное и личное.

¹ Уместной здесь будет отсылка к строкам У. Оуэна, помещенным в качестве эпиграфа к «Военному реквиему» Б. Бриттена: «Все, что поэт может сделать – это предостеречь».

Реквием *d-moll* «Памяти Верди» Пуччини встроен как в путь трансформации жанра, так и в вектор сохранения его духовной семантики. В отличие от реквиема, написанного самим Верди, заупокойная месса Пуччини, посвященная великому маэстро, предельно лаконична и состоит всего из одной части *Requiem aeternam* на традиционный текст; этот одночастный реквием – одно из предвестий дальнейшей трансформации жанра в XX веке.

Кратко охарактеризуем структуру и особенности Реквиема. Здесь простая хоровая фактура, скромный инструментарий: аккомпанирующий орган и солирующий альт. Многогранное звучание органа, пожалуй, заменяет симфонический оркестр – столь фундаментальна его поддержка. По-видимому, в выборе именно этого инструмента сказалась и собственная практика композитора как церковного органиста в начале его пути. Богата в смысловом отношении партия солирующего алта: его густой тембр, приближенный к человеческому голосу, оказывается здесь естественным, органичным. Звучание алта представляет своего рода отдельный пласт; его невербальные ламентозные «высказывания» как нельзя более выразительно передают горечь утраты. А невероятное мастерство композитора, который к тому времени уже являлся автором «Виллис», «Эдгара», «Манон Леско», «Богемы», «Тоски» и «Мадам Баттерфляй», сообщают альтовой мелодии подлинно вокальные черты [9, с. 3]. Партия алта выглядит в ткани реквиема поистине ангельским вокализмом, без слов выражающим духовный строй произведения.

Реквием написан в трехчастной форме с небольшим вступлением и расширенной репризой; форму можно обозначить как АВА₁. Неспешный темп *largo sostenuto*, темная краска тональности *d-moll* сразу создают скорбный и возвышенный образ. «Пролог» очерчивает интонационный словарь произведения – секвенционные гроздь ламентозных интонаций [9, с. 2]. Камерная динамика (*p*), акцентирующая гармонические краски (небольшое *crescendo* на увеличенном трезвучии III ступени), штрих *legato* поддерживают нежную и певучую мелодию. Вступление

хора с первой строкой *Requiem aeternam dona eis Domine* встраивается в уже созданный инструментальными красками образ. Партия хора в первой части лаконична, тиха (*pp*) и декламационна: подчеркивая выразительность текста, мелодия поступенно движется по полутонам вверх, олицетворяя *просительную* сущность этой молитвы: «Покой вечный *даруй* им, Господи» [9, с. 2]. Во второй части – самой крупной – в постепенно усложняющуюся и разрастающуюся инструментально-хоровую ткань вплетается рельефное соло алта. В тональном отношении Реквием довольно прост: *d-moll – a-moll – G-dur – g-moll – F-dur – d-moll*. Кульминационный взлет поддержан кратковременным, но светлым звучанием *F-dur* [9, с. 4–5]. Реприза – возвращение материала первой части; после кульминации и краткого «просвета» начальные слова молитвы звучат особенно скорбно и смиренно, истаявая в заключительных *Amen* [9, с. 7]. Как видно, единственная часть Реквиема отличается нарочитой простотой. Почему же Пуччини ограничивается только этой частью, не создавая масштабнейшего полотна, достойного колосса итальянской оперы? Ответ на этот вопрос может быть найден при обращении к творчеству Пуччини в целом.

«Освоение» композитором темы смерти, знаковой в театральных произведениях, началось еще до того, как вышла в свет первая опера «Виллисы». В 1883 году Пуччини написал песню *Ad una morta* (К усопшей) на слова Антонио Гисланцони. Она более похожа на развернутое ариозо: спокойный темп (*Adagio*), оперная мелодика, излюбленные Пуччини гроздь триольных ламентозных последовательностей рисуют в музыке образ светлой скорби [8].

Важной вехой в философско-музыкальном осмыслении композитором темы смерти становится включение реквиема – монументальной симфоническо-хоровой фрески – в начало третьего акта «Эдгара» [2, с. 73]. Реквием сопровождает мнимые похороны главного героя Эдгара [4, с. 82]. Вступление струнно-смычковой группы на *pp* «никнущими» последовательностями экспонирует соответствующую драматическому моменту краску *b-moll* и постепенно готовит вступление хора [11, с. 115]. Заслуживает внимания

использование Пуччини в этом экспозиционном разделе оперного Реквиема символизирующей печаль, умирание, положение во гроб риторической фигуры *catabasis*, контуры которой угадываются в нисходящих последовательностях струнных [5]. Мотивы, имеющие в основе данную риторическую фигуру, словно «прошивают» весь реквием, выступая его интонационно-смысловым базисом. Пуччини уже в такой ранней опере обрамляет смерть (пусть ложную) своего героя в соответствующие «одеяния», заставляющие слушателя постигать случившееся не только в событийном, но, прежде всего, *духовном* ключе, трансформируя сценическое повествование из плоскости сюжета в сферу религиозного осознания судеб героев. Requiem aeternam раскрывает духовный смысл жанра в театральном произведении – опере (!) со всей ее патетикой и драматизмом.

Хоровая ткань довольно проста, декламационна, акцентирует выразительность слова. Фраза Requiem aeternam звучит, крещендируя, у сопрано пять (!) раз [11, с. 115–124]. Четвертое проведение является апофеозом: в вокальной линии скачок вверх на малую септиму при общей динамике *ff*; экспозиционная риторическая фигура начала трансформируется в мощнейшее нарастание-восхождение, модифицирующее прежнюю скорбную мысль в апофеоз кульминации, тщательно подготовленной усилением динамики, расширением регистрового охвата и уплотнением звучания медных духовых. Динамический взрыв резюмируется тихой – смысловой – кульминацией: хор в последний раз произносит Requiem aeternam на *p*, ставя незримую «точку» в разделе [11, с. 124].

Реквием в драматургии оперы выполняет, на наш взгляд, важную смысловую функцию: композитор словно показывает, что даже для человека, совершившего цепь роковых ошибок (предательство чистой Фиделии, порочная страсть к Тигране) желанен и, главное, *возможен* покой как место, где прощаются все грехи и душа примиряется с Создателем. И снова акцентируем то, что Пуччини для рассматриваемой оперной сцены избирает именно Requiem aeternam (а не любую другую показательную для жанра часть), по-

лагая ее смыслообразующей². Requiem aeternam в Эдгаре – первый случай использования только одной части, Реквием «Памяти Верди» – уже закрепившийся опыт.

Следующий пример обращения Пуччини к тексту первой части реквиема – в опере «Сестра Анжелика». Здесь он самый короткий: всего несколько строк заупокойной молитвы, звучащей светло и просто из уст возвращающихся с кладбища сестер. Темп *Andantino*, ясность *A-dur*, небольшой диапазон хоровой партии, прозрачность фактуры – вот те средства, которыми достигается лишенный всякого драматизма образ [10, с. 1]. Вместе с тем данный фрагмент имеет существенное драматургическое значение: он предваряет судьбоносный разговор Анжелики и приехавшей к ней герцогини и будто предопределяет дальнейший ход событий. Это молитва о спокойствии земном (Анжелика не в состоянии сдерживать вдруг охватившего ее волнения) и о покое вечном (так как участь ее предрешена). Реквием, в первую очередь, о ней самой, и здесь Пуччини следует уже апробированному в предыдущих операх действенному приему [1].

Сцена из «Эдгара», Реквием «Памяти Верди» и небольшой реквием из «Сестры Анжелики» представляют собой различные в музыкальном отношении произведения, однако у всех трех примеров есть важные общие черты: использование *только первой части* мессы об умерших и наличие «тихих» кульминаций с особой просветленностью звучания, буквально иллюстрирующей строки о вечном *покое*. Несомненно, для Пуччини был важен этот текст, раз он несколько раз использовал его, в том числе в театральных произведениях. Думается, что в такой редукции всей заупокойной мессы к одной (главной!) части заключается и основной маршрут осмысления Пуччини семантики жанра – акцентуации покоя как награды, как отдохновения от тягот бытия, как дверей в новый мир и обретения душой гармонии, которой так не хватало в земной жизни.

Немаловажные акценты в интерпретации Пуччини реквиема открываются от помещения

² Дальнейшие разделы третьего акта уже связаны с развитием сюжета и не будут рассмотрены в настоящей статье.

его смыслового поля в контекст принципов оперной драматургии композитора в целом. Красной нитью в исследованиях творчества Пуччини проводится мысль об удивительной схожести уделов его героинь: каждая погибает. Но смерть видится композитору, гениальному знатоку театра не только эффектной и завораживающей трагедийной сценой и драматургической кульминацией действия, но приглашением к размышлениям, духовной работе слушателя-зрителя над осмыслением увиденного, услышанного, свершенного. Названное, на наш взгляд, – один из столпов драматургии пуччиниевских опер, «смертные» финалы которых не ставят точек в трагедийных развязках жизненного пути его героинь. Пуччини будто дает знать, что смерть лишь начало следующего витка, портал в места, где его герои смогут обрести долгожданный *покой*. Уместно в этом контексте будет вспомнить и о последнем просветленном ариозо Чио-Чио-Сан «А я уйду далеко», о траурном шествии после смерти Лиу в третьем акте

«Турандот», сопровождаемом хором «Лиу, прости, прости нас...»: драматургические решения композитором этих сцен свидетельствуют о том, что главной наградой для его страдающих героинь является покой.

Подытожим. Реквием мыслится Пуччини, в том числе, в координатах музыкально-театрального искусства: этот жанр словно отмечает определенные вехи творчества композитора, присутствуя в одной из ранних опер («Эдгар»), затем некой срединной точке пути, воплощаясь в Реквиеме «Памяти Верди» и далее, входя составной частью в оперную ткань одной из поздних опер («Сестра Анжелика»). Важным в понимании особенностей интерпретации Пуччини жанра реквиема становится контекст принципов его оперной драматургии: неявленный, но подразумеваемый «реквием» словно обрамляет финалы многих его опер, служа семантически богатым в духовном смысле многоточием в судьбах его героинь.

Литература

1. Верба Н. И., Тюмина Л. С. Предопределенность как основной вектор драматургии образа Чио-Чио-Сан в «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини // Университетский научный журнал. – 2022. – № 66. – С. 82–90.
2. Данилевич Л. В. Джакомо Пуччини. – М.: Музыка, 1969. – 455 с.
3. Лебедев С., Поспелова Р. Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. – СПб.: Композитор, 2000. – 256 с.
4. Левашева О. Пуччини и его современники. – М.: Советский композитор, 1980. – 552 с.
5. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. – М.: Классика-XXI, 2021. – 56 с.
6. Петров В. О. Реквием и современность [Электронный ресурс]. – URL: <https://astracons.ru/datas/users/1-163870372049f-kamerton-10.pdf> (дата обращения: 29.05.2024).
7. Петров В. О. Реквием: деканонизация жанра в XX веке // Богослужбные практики и культовые искусства в современном мире / ред.-сост. С. И. Хватова. – Майкоп: Магарин О. Г., 2017. – С. 548–565.
8. Пуччини Дж. К усопшей: романс [Электронный ресурс]. – URL: <https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/romans-ad-una-morta-spirto-gentil/> (дата обращения: 28.05.2024).
9. Пуччини Дж. Реквием для хора, альты и фисгармонии/органа «Памяти Верди»: партитура [Электронный ресурс]. – URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/125100/125057.pdf (дата обращения: 28.05.2024).
10. Пуччини Дж. Сестра Анжелика: опера: клавиш [Электронный ресурс]. – URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/13200/13186.pdf (дата обращения: 28.05.2024).
11. Пуччини Дж. Эдгар: опера: клавиш [Электронный ресурс]. – URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes2/194400/194315.pdf (дата обращения: 28.05.2024).
12. Студенникова С. В. Жанр реквиема в отечественной музыке: история, традиции, современность: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Саратов, 2010. – 23 с.

References

1. Verba N.I., Tyumina L.S. Predopredelennost' kak osnovnoy vektor dramaturgii obraza Chio-Chio-San v "Madam Butterflyay" Dzh. Puchchini [Predestination as the Main Vector of the Dramaturgy of the Image of Cio-Cio-San in "Madame Butterfly" Opera by G. Puccini]. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal [Humanities and Science University Journal]*, 2022, no. 66, pp. 82-90. (In Russ.).
2. Danilevich L.V. *Dzhakomo Puchchini [Giacomo Puccini]*. Moscow, Music Publ., 1969. 455 p. (In Russ.).

3. Lebedev S., Pospelova R. *Musica latina: Latinskie teksty v muzyke i muzykal'noy nauke* [*Musica latina: Latin Texts in Music and Music Science*]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2000. 256 p. (In Russ.).
4. Levasheva O. *Puchchini i ego sovremenniki* [*Puccini and his contemporaries*]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1980. 552 p. (In Russ.).
5. Nosina V.B. *Simvolika muzyki I.S. Bakha* [*The symbolism of J.S. Bach's*]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2021. 56 p. (In Russ.).
6. Petrov V.O. *Rekviem i sovremennost'* [*Requiem and modernity*]. (In Russ.). Available at: <https://astracons.ru/datas/users/1-163870372049f-kamerton-10.pdf> (accessed 29.05.2024). (In Russ.).
7. Petrov V.O. *Rekviem: dekanonizatsiya zhanra v XX veke* [*Requiem: way of decanonization of genre in the 20th century*]. *Bogoslužebnye praktiki i kul'ovye iskusstva v sovremennom mire* [*Liturgical practices and cult arts in the modern world*]. Ed. S.I. Khvatova. Maykop, Magarin O.G. Publ., 2017, pp. 548-565. (In Russ.).
8. Puchchini Dzh. *K usopshey: romans* [*To a dead: song*]. (In Russ.). Available at: <https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/romans-ad-una-morta-spirito-gentil/> (accessed 28.05.2024).
9. Puchchini Dzh. *Rekviem dlya khora, al'ta i fisgarmonii/organa "Pamyati Verdi": partitura* [*Requiem for choir, viola and harmonium/organ "In Memory of Verdi": score*]. (In Russ.). Available at: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/125100/125057.pdf (accessed 28.05.2024).
10. Puchchini Dzh. *Sestra Anzhelika: opera: klavir* [*Suor Angelica: opera: clavier*]. (In Russ.). Available at: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/13200/13186.pdf (accessed 28.05.2024).
11. Puchchini Dzh. *Edgar: opera: klavir* [*Edgar: opera: clavier*]. (In Russ.). Available at: https://classic-online.ru/uploads/000_notes2/194400/194315.pdf (accessed 28.05.2024).
12. Studennikova S.V. *Zhanr rekviyema v otechestvennoy muzyke: istoriya, traditsii, sovremennost': avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [*The requiem genre in Russian music: history, traditions, modernity. Author's abstract of diss. PhD in Art History*]. Saratov, 2010. 23 p. (In Russ.).

УДК 783

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-167-178

ДУХОВНЫЕ СМЫСЛЫ КАНТИКЛЯ П «АВРААМ И ИСААК» БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА

Сажнева Алена Сергеевна, студент кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск, РФ). E-mail: lyonka1278@mail.ru

Войткевич Светлана Геннадьевна, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по творческой деятельности, профессор кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск, РФ). E-mail: art-vice-rector@yandex.ru

В статье рассматривается произведение классика XX века Б. Бриттена. Цель работы – обнаружить скрытые, духовные смыслы музыки на примере Кантicle П «Авраам и Исаак». Актуальность заключается в возможности заинтересовать читателей глубиной музыкального замысла, направить их взор на подлинное содержание.

Методологическая база исследования опирается на метод духовного анализа музыки В. В. Медушевского, благодаря которому создан вариант музыковедческой интерпретации произведения и сделана попытка охарактеризовать высшее содержание музыки в контексте данного произведения (содержание № 1 по методу Медушевского). В статье дана краткая характеристика исторической ситуации, в которой создавалось сочинение; описаны содержательные особенности библейского сюжета, положенного в основу произведения; упомянуто об особенностях первоисточника; дана краткая характеристика жанрам кантicle и миракля. Реализованные на уровне формы сочинения пропорции золотого сечения свидетельствуют о стремлении композитора передать идею гармонии и совершенства в композиционном строении.

Смысловая наполненность сюжета, его глубина, жанровые и интонационные истоки Кантicle II позволяют говорить о духовном содержании музыки и о том, что Бенджамин Бриттен размышлял в этом произведении о вере в Бога.

Ключевые слова: жертвоприношение Авраамом Исаака, священная песнь, духовная музыка, библейский сюжет, духовный анализ музыки, золотое сечение, В. В. Медусhevский.

SPIRITUAL MEANINGS OF CANTICLE II “ABRAHAM AND ISAAC” BY BENJAMIN BRITTEN

Sazhneva Alena Sergeevna, Student of Department of History of Music, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: lyonka1278@mail.ru

Voytkovich Svetlana Gennadyevna, PhD in Art History, Associate Professor, Vice-rector for Creative Activities, Professor of Department of History of Music, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: art-vice-rector@yandex.ru

The article examines the work of the 20th century classic Benjamin Britten. The purpose of the paper is to reveal the hidden, spiritual meanings and underlying message of music as well as convey the composer's intent using the example of Canticle II by Benjamin Britten.

The relevance of the article lies in the opportunity to draw the readers' attention to the depth of the music concept, to engage them and to direct their gaze to the true content.

As far as the methodological basis of the research is concerned, the paper relies on the method of spiritual analysis of music suggested by V.V. Medushevsky. The authors have made a modest attempt to characterize the highest contents of the music within the given context (content No. 1 according to Medushevsky's method). They have also created a musicological interpretation of the work.

The research provides a brief overview of the historical situation that had set the stage for creating the work under study and gives a concise description of the canticle genre. What is more, the substantial features of the world famous Bible plot which became the basis for the piece are presented.

In addition to this, the naturally visible proportions of the golden section in the level of the composition form lead to the conclusion that the composer's desire to render the idea of harmony and perfection in the compositional structure.

The study results clearly define the fact that Benjamin Britten is reflecting on God in this work. The semantics of the plot, the genre and musical solutions of Canticle II allow speaking about the spiritual significance of the music.

Keywords: Abraham's sacrifice of Isaac, sacred song, spiritual music, biblical story, spiritual analysis of music, golden section, V.V. Medushevsky.

Возводить горé¹, восторгать человека к Небу – единственная истинная цель музыки. И этой цели в шедевральном произведении² служит

¹ В церковной литературе наречие горé – «вверх» – приобрело значение «устремляясь к Небу, обители Бога» [3].

² В рамках данной статьи не стоит вопрос об исключительности исследуемого произведения, свойственной шедевр, однако обратимся к мнению Л. Г. Ковнацкой, чтобы не быть голословными: «Это лучший бриттеновский кантicle» [9, с. 215].

буквально все: от музыкальной ткани и сюжета до событийного контекста, в котором созидалось сочинение.

Новизна данной статьи состоит в подходе к анализу Кантicle II Б. Бриттена «Авраам и Исаак» с позиций духовности³. Духовность в дан-

³ В данной работе автор оперирует понятием духовности с позиций христианского, патристического понимания «Духа как “сущности, запредельной тварному миру, но деятельно присутствующей в мире и преобладающей его”» [5, с. 12].

ной статье рассматривается с позиций христианства⁴.

Данное произведение ранее анализировалось в музыковедческих исследованиях. Из русскоязычных работ назовем статью К. Р. Агаронян [1], в которой говорится о творческой полемике И. Ф. Стравинского и Б. Бриттена на примере произведений, написанных на один сюжет (Священная баллада и Кантикль II). В работе рассматривается семантика тональностей, значение звуков *cis-dis* в контексте целого произведения; дана подробная схема формы Кантикля II, однако приводится иная трактовка кантикля, нежели в предлагаемой публикации. Работа А. А. Василенко [2] посвящена циклу кантиклей Б. Бриттена. Интеграционный подход автора направлен на то, чтобы проследить общие и индивидуальные черты сочинения по сравнению с другими бриттеновскими кантиклями, но детальный обзор интересующего нас произведения отсутствует. Статья Л. Кандауровой [8, с. 186–212] из книги «Библейские мотивы: Сюжеты Писания в классической музыке» написана в научно-популярном стиле с интересными экскурсами в историю сюжета, жанра, в перипетии жизни композитора и первых исполнителей. Произведение упоминается в монографии Л. Г. Ковнацкой «Бенджамин Бриттен» [9, с. 215–216] и в англоязычной статье Ральфа Вудворта «Музыка для голоса» [23]. Встречается достаточно много обзоров, кратко характеризующих произведение [19; 20]. Кроме того, Кантикль II «Авраам и Исаак» неоднократно упоминается при разборе *Offertorium* из «Военного реквиема» Бриттена как в англоязычных [21; 22] так и в русских [12] работах. Это упоминание не случайно, поскольку композитор заимствовал лейтмотивы с закрепившейся за ними семантикой из Кантикля и использовал в «Военном реквиеме». Опираясь на имеющиеся исследования, представим собственную трактовку сочинения классика мировой музыки, руководст-

вуюсь методологией духовного анализа музыки В. В. Медушевского.

Прежде, чем обратимся к анализу Кантикля, остановимся на исторической ситуации, в которой создавалось произведение. Влияние военного времени на людей колоссально, особенно на художников – людей, обладающих, по мнению Б. Бриттена, «некоей сверхчувствительностью, быть может оттого, что у них кожа тоньше, чем у других людей» [18, с. 63]. Так случилось и с самим композитором, родившимся в 1913 году, в преддверии Первой мировой войны. По его воспоминаниям, первый осознанный звук был связан со взрывом бомбы на поле возле дома [18, с. 15]. Не случайно темы войны и жертвы, пацифизма и ненасилия становятся одними из самых важных в его творчестве, особенно в годы Второй мировой войны и последующих десятилетий, вошедших в историю как период холодной войны.

Как пишут историки, Великобритания после 1945 года утратила мировое превосходство, имея значительные долговые обязательства перед Соединенными Штатами Америки; колонии Англии обретали независимость⁵. Стоит отметить, что холодная война хоть и повлияла на Великобританию, но обычный англичанин не замечал гонки вооружений, как, например, это отражалось на жизни советских людей. Тем удивительнее, что Бриттен в самый разгар холодной войны, в преддверии Карибского кризиса (октябрь 1962 года) заканчивает «Военный реквием» (январь 1962 года). Кризисы, революции, восстания особенно страшны неизвестностью, а зачастую нарушением порядка, каким бы он ни был, отвержением традиций и следованию вопреки истории. Нередко столь значимые события приводят к трагедиям. В такие времена особенно важны созидатели – люди, способные напомнить об истине, отвратить от жестокости и дать свет надежды. К ним относятся и Бенджамин Бриттен.

Известны различные реакции творцов на военные события: глубокое погружение, сочувствие или, наоборот, отвлечение от страшных событий, забытие. Рассматриваемое сочинение служит одновременно примером и той, и другой реакции.

⁵ Об особенностях этого исторического периода (см. [14, с. 211–228]).

⁴ «Род духовности, который обычно подразумевается в связи с так называемой духовной музыкой европейского происхождения, коренится главным образом в христианстве и потому должен рассматриваться прежде всего в христианской перспективе» [5, с. 12–13].

С одной стороны, Кантicle II возник как отвлечение и философское размышление на общечеловеческие темы, а с другой – это ясная аналогия между послушанием Богу и мирным разрешением проблем.

Сюжет «Жертвоприношение Авраамом Исаака», избранный автором, выделяется особой смысловой значимостью. В данном фрагменте библейской истории повествуется о Вере и послушании Богу. Впоследствии в трудах святых отцов христианской церкви именно Вера станет одной из трех главных добродетелей. Кроме того, символическое прочтение этого сюжета указывает на соотношение Исаак – жертвенный агнец – Иисус Христос⁶. Такая трактовка наблюдается и в памятниках изобразительного искусства (см. Приложение, рис. 1).

Этот момент истории – Жертвоприношение Авраамом Исаака – является переходным. Согласно Библии, человек изначально знал Бога, после грехопадения люди отпали от Бога, и знания, откровения стали забываться. Спустя многие века Бог заключил договор с Авраамом, и с Жертвоприношения Исаака Господь благословил верных ему людей⁷. Удивительно, но именно с этого времени началось зарождение мировых монотеистических религий. Как известно, первый сын Авраама Исамаил и его потомки впоследствии стали исповедовать ислам. Потомки Исаака стали иудеями, и после Воскресения Христа частично перешли в христианство, а большей частью христиан стали потомки Авраама по духу, а не по плоти.

В основу сочинения Б. Бриттена положен средневековый Честерский миракл⁸ XV века,

⁶ «Он [Исаак] был прообразом и подобием Владыки; прообраз совершился – и за ним последовала истина» [7].

⁷ «Мною клянусь, говорит Господь, что, так как ты сделал сие дело, и не пожалел сына твоего, единственного твоего, [для Меня,] то Я благословляя благословлю тебя и умножая умножу семя твоё, как звезды небесные и как песок на берегу моря; и овладеет семя твоё городами врагов своих; и благословятся в семени твоём все народы земли за то, что ты послушался гласа Моего» (Быт. 22:16–18).

⁸ Миракл («миракл» в переводе с латинского – «чудо») – религиозно-дидактическая драма, основанная на библейском сюжете или на житии святого.

чей поэтический текст, с одной стороны, доступен и понятен любому англичанину, а с другой – погружает в старинную атмосферу мистерий и представлений, разыгрываемых по традиции вне храма после службы⁹. Выбрав библейский сюжет, автор побуждает внимательного слушателя перейти на более глубокий уровень познания музыки, обратиться к духовному началу и, возможно, взглянуть на сочинение глазами верующего христианина, каким и был Бенджамин Бриттен¹⁰.

Произведение, сюжет, жанр кантicle¹¹ – священной песни – дает достаточно оснований обратиться к теории Вячеслава Вячеславовича Медушевского, разделяющего понятия анализ¹², диализ¹³ и парализ¹⁴ (как вид диализа). По словам исследователя, именно «анализ оказывается формой духовной жизни в искусстве, принимает от нее радость и красоту, а принимая – начинает излучать творческую энергию жизни» [11, с. 229]. В. В. Медушевский разработал специальный метод анализа музыки. «Онто-семиотический под-

Для окончания пьесы характерно чудесное спасение главного героя Богом или святым [4].

⁹ «Из-за того, что Бриттен работал не с лаконичными словами Ветхого Завета, а с песней, его кантicle не похож на отрешенное, бесстрастное церковное песнопение. Он наполнен диалогом и действием» [8, с. 192].

¹⁰ Об этом свидетельствуют слова композитора: «Я начинаю все больше и больше чувствовать, что вся моя музыка должна быть написана во славу Божью» [15].

¹¹ Кантicle – «англ. canticule – духовная песнь, ода, церковный гимн; от лат. canticulum – песнопение» [8, с. 189].

¹² «Анализ есть форма движения мысли, направленной не к частям (они очевидны), а от частей: воскрешение духа от видимого к сокровенному – от наблюдаемых частных к смыслу, к идее, которая их вызвала к жизни» [10, с. 15].

¹³ О диализе В. В. Медушевский говорит как о разложении предмета на части, без Логоса (умной силы, высшей цели любой вещи): «Анализ отбрасывает глупую презумпцию диализа, будто части предмета собрались сами собой без всякого смысла» [10, с. 15].

¹⁴ О двойнике анализа – парализе – В. В. Медушевский писал: «“содержательный” анализ, предметом которого оказывается многообразие отраженной в музыке жизни, однако вне сияния ее вечного смысла» [10, с. 18].

ход освобождает ум из плена самости: на слово, музыку, на самый ум и дух человеческий мы сможем из откровения Божия, – и при этом условии открывается душе простор несказанной неумирающей радости» [10, с. 34–35]. Ученый говорит о необходимости видеть содержание № 1 музыки, которое и восхищает ум к Божественному откровению, и уже сквозь эту призму воспринимать содержание № 2 – более явное, насущное.

Обратившись к библейскому сюжету, композитор выступает его музыкальным толкователем. Можно усмотреть близость духовного анализа и толкования священного писания. Их роднит опора на исторический контекст и текстовый материал, которые дают возможность словно бы воспарить над конкретикой и восхититься семантической полнотой гениального произведения. И духовный анализ, и толкование священного писания можно сопоставить по предмету изучения: многоплановость, единство всего произведения/ священного Писания; по методу познания: нераздельность познания и духовной жизни, важность исторического контекста и многогранность обращений к теме другими композиторами/ авторами текстов священного писания, обязательность изучения других интерпретаций толкователей/ музыковедов с целью наиболее полно раскрыть истину. Единственное, но коренное отличие: музыка – даже посвященная библейским сюжетам и темам – не всегда говорит именно о Боге и дает возможность узнать Его¹⁵. Не претендуя на «толкование» музыки как таковое, представим собственную музыковедческую интерпретацию произведения Бриттена.

Кантиль II организован как театральная сцена¹⁶. Тенор и альт в сопровождении фортепиано представляют четырех героев: Бога, Авраама, Исаака и Ангела. Характерный для творчества Бриттена синтез достижений предыдущих эпох проявляется в использовании лейтмотивной системы и риторических фигур. Последние от-

сылают к музыкальному словарю эпохи барокко, а лейтмотивная система обнаруживает связь с романтизмом. В первом разделе, где ансамбль голосов говорит от Имени Бога, заложены импульсы развития всего произведения – лейтмотивы (об этом подробнее см. [17]).

Сочинение открывается лейтмотивом образа Бога, маркерами которого выступают арпеджированное трезвучие Es-dur, изложенное в партии фортепиано, и одновременное звучание двух солистов, как бы говорящих одними устами¹⁷ (см. Приложение, пример 1). Удивительное единство вокальных партий и устойчивый фактурно-гармонический комплекс в сопровождении фортепиано создает особый образ – образ Бога, который в своей полноте предстает неизменным и вечным.

Автор с первых звуков погружает слушателя в таинство обращения Бога к человеку, к тому, кого называют «другом Божиим». Но Господь сразу говорит об испытании, о принесении в жертву любимого сына. Интересно передано каждое слово от имени Бога, подчеркнута их весомость. Обращение Бога к Аврааму построено на малообъемных интервалах, которые апеллируют к традиционным ассоциациям. Фигура креста в верхнем голосе как бы предвосхищает грядущее страшное испытание (см. Приложение, пример 2). Обыгрывание терции и секунды воспринимается как привычный зов к близкому человеку¹⁸. Отметим также, что движение по этим интервалам характерно для риторической фигуры *Suspiratio* – «вздых» [13, с. 9]. Вспомним, что о молитве нередко говорится как о воздыхании. Так и здесь Бог, пребывающий вечно в любви, как будто уже одним этим обращением возносит молитву об Аврааме. Это состояние сохраняется и далее, когда оба голоса, говорящие от Имени Бога, псалмодируют в кварту.

¹⁵ Такое утверждение было бы оправдано для Средневековой европейской музыки.

¹⁶ Ноэль Гудвин сказал об этом сочинении: «миниатюрная музыкальная драма» [19, с. 503], а Ляля Кандаурова отметила, что «кантиль напоминает пятнадцатиминутную оперу» [8, с. 193].

¹⁷ «Как решена композитором партия Бога – можно назвать главным музыкальным откровением пьесы» [8, с. 206].

¹⁸ В *Historia Abraham et Isaac* Дж. Кариссими, образце XVII века, написанном на тот же сюжет, подобным образом решено обращение к Аврааму от имени Бога, голос солиста движется по интервалам малой и большой терций (т. 5–6: g – e, c¹ – e¹ – c¹).

Как местная кульминация воспринимается тема жертвоприношения, представляющая собой единение голосов в унисон, восходящих по доминантовому септаккорду (см. Приложение, пример 3). Сосредоточивается сила для порыва, единственно возможного решения: звучат страшные слова о принесении в жертву ребенка. Как будто Богу, чтобы приказать подобное, нужно Самому скрепить сердце. Ведь, если Бог – любовь, насколько был невыносим подобный приказ и для Него? А, с другой стороны, если Исаак был прообразом Христа, то давая такое повеление Аврааму, Бог, получается, подписывал приговор и Своему Сыну.

Как своеобразный итог слова от имени Бога воспринимается фраза *For aught that may befall* («И да исполнится так»), вызывающая аналогии с традиционным «аминь» – «истинно так» (тема послушания). Мелодия альта секвентно нисходит по терциям, партия тенора очерчивает фигуру *Catabasis*¹⁹, вдвойне утверждается семантика печали. Под конец оба голоса сходятся в едином звуке, как будто в музыку проникает свет нераздельного и неслиянного божественного единства.

Как все тварное возникает из Слова Божьего, так и в кантикле партия Авраама как бы «рождается» из последнего слова, сказанного от имени Бога. Авраам решается исполнить страшное повеление. Он упоминает сына, и в это время его партия очерчивает фигуру креста. Музыка предвосхищает грядущее жертвоприношение и напоминает об Иисусе Христе, прообразом Которого и стал Исаак, любимый сын, отданный отцом на смерть во имя Бога.

Действие продолжается дуэтом согласия Авраама и Исаака, во время которого они собираются и идут в путь. Единый порыв исполнить, познать волю Бога выражает одинаковое восходящее начало каждой партии (фигура *Anabasis*²⁰). Однако в партии Авраама далее проявляются квартовые «взывания»-молитвы, символизирующие неот-

ступные скорбные думы. Когда же вступает Исаак со словами готовности исполнить предначертанное, все соединяется вновь: готовность познания воли Божьей символично представлена восходящими восьмыми, переходящими в «кружащуюся» риторическую фигуру *Circulatio*²¹, которую В. Б. Носина (относительно музыки И. С. Баха) трактует как моление о Чаше (см. Приложение, пример 4).

Вновь Бриттен как будто соединяет образ Исаака с образом Иисуса. Обе истории символично подобны. И Исаака, и Иисуса родили вопреки человеческому естеству, по обетованию Бога: Исаак родился, когда Аврааму было 100 лет, а Сарре – 90; Иисус же был рожден Девой Марией от непорочного зачатия. Имена и Исааку, и Иисусу нарек Бог, посредством Ангелов, еще до их рождения. Бог Отец и Авраам отдают добровольно Сыновей на смерть, Сыновья смиренны и желают исполнить волю Родителей²². Объединяет обе истории милость Бога к человеку: когда возможно спасти – Бог отменяет приказ и, наоборот, не вмешивается, когда милостью для всех людей становится Смерть Спасителя. И как итог – Сыновья воссоединяются с Отцами. Исаак вновь дарован Аврааму, а Христос восходит на Небо к Богу Отцу.

Как известно, в жизни дети повторяют за родителями. Так и в партии Исаака звучат интонации Авраама – мелодия движется по звукам мажорных трезвучий и устремляется квартовым зовом-молитвой. Однако, если у Авраама мелодия нисходит, сникает, отец как бы уже переживает страшный момент недалекого будущего, то у Исаака мелодия полнится устремленностью вверх, она светла и радостна, как обычно радостны дети.

Эмоционально насыщена сцена, где Исаак вопрошает отца, почему тот не рад, ведь они идут исполнить волю Бога. Узнав о Его повелении, Исаак сначала пугается и молит о пощаде, однако после разъяснений отца решается и отвечает со-

¹⁹ *Catabasis* (нисходящее мелодическое движение) – фигура, несущая семантику умирания, оплакивания [13, с. 17].

²⁰ *Anabasis* (восходящее мелодическое движение) – восхождение к Небесам, Вознесение [13, с. 17].

²¹ *Circulatio* (кружение) – символ Чаши страдания [13, с. 17].

²² «О, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня! Впрочем, не Моя воля, но Твоя да будет» (Лк. 22, 42).

гласием – он послушен. Тотчас в партии альты обнажается тритон – интервал, несущий семантику смерти (см. Приложение, пример 5).

После решения Исаака исполнить волю Бога звучит трогательный дуэт отца и сына, в котором слышится нежное прощание близких людей. Тема из первого раздела, обозначенная нами как «тема послушания», преобразуется, становясь основой дивной скорбной колыбельной. Изменение ритма от дуолей к триолям выражает уныние. Фигуры *Catabasis* и *Suspiratio*, терцовые ходы-воздыхания, присущие вокальной партии, усиливают настроенные глубинной печали.

Кантикль продолжается сценой, где Авраам должен убить Исаака. В основу фортепианной партии положена тема жертвоприношения, как бы «побуждающая» Авраама к действию, которую дополняет псалмодия на одной ноте у солистов – символ непрестанной молитвы Богу. Кульминацией становится изложение темы послушания Богу в партии фортепиано. Она воспринимается как знак единственно возможного мирного разрешения ситуации. Действие прерывает звучание лейтмотива образа Бога и слова, произнесенные от Его имени, в которых Аврааму запрещается свершить человеческое жертвоприношение. На интонационном и текстовом уровнях возникает арка между высказываниями от имени Бога в начале и в завершении произведения. Как будто тем самым выражается мысль: все начинается и имеет свое окончание в Боге.

В завершении Кантикля появляется новый герой – Ангел. В дуэте с Авраамом он просит у Бога подобного послушания для всех людей. Нравоучительное завершение характерно для мистических произведений. В контексте Кантикля II композитор словно бы декларирует важную идею: будь у всех живущих подобное послушание Богу как у Авраама, в мире явно стало бы меньше конфликтов.

Нельзя не отметить особую стройность формы сочинения, в которой находит воплощение закон золотого сечения²³.

²³ Напомним, это математический закон, который описывает соотношения целого, разделенного на 2 части в пропорции: целое относится к большей части, как большая часть относится к меньшей. Как пишет Э. К. Розенов, подобная пропорция «устанавливает

Как известно, этот закон открыт уже давно, он активно применялся в архитектуре Ренессанса, в изобразительном искусстве, и собственно проявления этого закона мы видим в природе: в особенностях строения тел организмов высшего порядка животного и растительного мира, в том числе в строении тела человека. То есть это одна из закономерностей, согласно которой Бог сотворил мир. Получается, чуткий композитор как бы подражает Создателю, уподобляя свое сочинение чудесному мироустройству. Этим объясняется тот факт, что в точке золотого сечения расположен дуэт-прощание Авраама и Исаака, построенный на материале темы послушания. Вероятно, главную мысль произведения можно обозначить так: единение в послушании Богу. Обратная цифра, подчиняющаяся закону золотого сечения (согласно определению композитора И. Соколова, «серебряное сечение»), указывает на первый кульминационный момент, где Авраам говорит Исааку о повелении Бога (см. Приложение, рис. 2). Можно предположить, что вторая по значимости мысль произведения – о честности – даже в самых страшных ситуациях.

В эпоху барокко бытовало понимание музыки как особой сферы выразительности, обладающей своей семантикой. Учитывая такое представление при анализе Кантикля II Бриттена, можно увидеть, насколько глубоко композитор музыкальными средствами толкует сюжет. Авторский комментарий английского классика близок христианскому осмыслению этого фрагмента Священного Писания и ни в коей мере не дает согласиться с М. Лоуренсом, утверждающим, что «композитор “использовал” текст, не вдохновляясь им» [20, с. 284]. Изложенные в статье наблюдения позволяют сделать вывод о том, что композитор XX века стремился отразить в произведении глубинную духовную суть сюжета об Аврааме и Исааке.

соразмерное и изящное отношение между частями и сосредоточивает внимание зрителя (слушателя) на главном пункте художественного произведения, помещаемого в точку золотого сечения» [16, с. 123].

Литература

1. Агаронян К. Р. Жертвоприношение Исаака в музыке Бриттена и Стравинского: скрытое соперничество и творческая полемика // Научный вестник Московской консерватории. – 2017. – № 4(31). – С. 148–177.
2. Василенко А. А. Канतिकль в творчестве Б. Бриттена: эстетические и теоретические аспекты // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 2(11). – С. 51–55.
3. Возводя очи горе [Электронный ресурс]. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/34454/Возвести> (дата обращения: 30.08.2024).
4. Драма в XV веке. Мистерии и миракли [Электронный ресурс] // Средние века и Возрождение. – URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/istoriya-anglijskoj-literatury/misterii-i-mirakli.html> (дата обращения: 29.09.2023).
5. Ефимова И. В. О духовной музыке и о духовности в музыке // Thesaurus: межвуз. сб. науч. ст. / Краснояр. гос. акад. музыки и театра, Каф. истории музыки. – Красноярск : ЛИТЕРА-принт, 2011. – Т. 3 – С. 4–34.
6. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: Принципы, приемы. – М.: Музыка, 1983. – 77 с.
7. Иоанн Златоуст Слово о блаженном Аврааме [Электронный ресурс] // Азбука веры. Православная библиотека, 2005. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/o_avraame/ (дата обращения: 30.08.2024).
8. Кандаурова Л. Библейские мотивы: Сюжеты Писания в классической музыке. – М.: ООО Альпина Паблишер, 2023. – 600 с. – ISBN 978-5-9614-8035-1.
9. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. – М.: Советский композитор, 1974. – 392 с.
10. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки: в 2 ч. – 2-е изд. – М.: Композитор, 2016. – 630 с. – ISBN 978-5-9907158-5-1.
11. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: Исследование. – М.: Композитор, 1993. – 267 с. – ISBN 5-85285-075-6.
12. Насонов Р. А. Примирение в соборе: религия Исаака в «Мессе Оуэна» // Музыкальная академия. – 2021. – № 1(773). – С. 6–36. – DOI 10.34690/125.
13. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. – М.: Классика-XXI, 2011. – 53 с. – (Искусство интерпретации).
14. Остапенко Г. С., Прокопов А. Ю. Новейшая история Великобритании, XX – начало XXI века. – М.: Вузовский учебник: ИНФРА-М, 2012. – 470 с. – ISBN 978-5-9558-0244-2.
15. Pau E. P. Кантата милосердия [Электронный ресурс] // Экзегетъ Библия и толкования, 2017. – URL: <https://ekzeget.ru/mediateka/detail-kantata-miloserdia-cantata-misericordium-britten-bedzamin/> (дата обращения: 29.10.2023).
16. Розенов Э. К. Закон золотого сечения в поэзии и музыке // Статьи о музыке: Избранное / общ. ред. В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1982. – С. 119–156.
17. Сажнева А. С. Канतिकль II «Авраам и Исаак» Бенджамина Бриттена // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых: сборник материалов VI Всероссийской научно-практической конференции, Новосибирск, 26–27 октября 2023 года. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2023. – С. 188–200.
18. Холст И. Бенджамин Бриттен / пер. с англ. В. Ашкенази; предисл. М. Чулаки. – М.: Музыка, 1968. – 99 с.
19. Goodwin N. The Aldeburgh Festival [Electronic resource] // The Musical Times. – 1960. – Vol. 101, № 1410. – P. 503–504. – URL: <https://www.jstor.org/stable/950530> (accessed 03.09.2024).
20. Morton L. [Review] [Electronic resource] // Notes. – 1954. – Vol. 11, № 2. – P. 283–284. – URL: <https://www.jstor.org/stable/892688> (accessed 03.09.2024).
21. Kuykendall J. Br. Britten, Bach and the Passion [Electronic resource] // The Musical Times. – 2015. – Vol. 156, № 1933. – P. 31–42. – URL: <http://www.jstor.org/stable/24615830> (accessed 01.09.2024).
22. Skoog W. Musical settings of War texts in two twentieth-century British choral works: Part 2 [Electronic resource] // The Choral Journal. – 2014. – Vol. 54, № 9. – P. 32–51. – URL: <http://www.jstor.org/stable/43051021> (accessed 03.09.2024).
23. Woodward R. Music for voices // The Cambridge Companion to Benjamin Britten / ed. by M. Cooke. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – P. 260–278. – DOI 10.1017/ccol9780521573849.016.

References

1. Agaronyan K.R. Zhertvoprinoshenie Isaaka v muzyke Brittena i Stravinskogo: skrytoe sopernichestvo i tvorcheskaya polemika [The Sacrifice of Isaac in the Music of Britten and Stravinsky: Hidden Rivalry and Creative Polemics]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]*, 2017, no. 4(31). pp. 148-177. (In Russ.).

2. Vasilenko A.A. Kantikl' v tvorchestve B. Brittena: esteticheskie i teoreticheskie aspekty [Canticle in the works of B. Britten: aesthetic and theoretical aspects]. *Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]*, 2012, no. 2(11). pp. 51-55. (In Russ.).
3. *Vozvodya ochi gore [Lift up one's eyes]*. (In Russ.). Available at: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/34454/Возвестит> (accessed 30.08.2024).
4. *Drama v XV veke. Misterii i mirakli [Drama in the 15th century. Mysteries and miracle]*. (In Russ.). Available at: <http://svr-lit.ru/svr-lit/istoriya-anglijskoj-literatury/misterii-i-mirakli.html> (accessed 29.09.2023).
5. Efimova I.V. O dukhovnoy muzyke i o dukhovnosti v muzyke [On sacred music and spirituality in music]. *Thesaurus: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh statey [Thesaurus: an interuniversity collection of scientific articles]*. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Academy of Music and Theater, Department of Music History, LITERA-print, 2011, vol. 3, pp. 4-34. (In Russ.).
6. Zakharova O. Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII - pervoy poloviny XVIII veka: Printsipy, priemy [Rhetoric and Western European music of the 17th – first half of the 18th century: Principles, techniques]. Moscow, Music Publ., 1983. 77 p. (In Russ.).
7. Ioann Zlatoust Slovo o blazhennom Avraame [John Chrysostom. The Word about Blessed Abraham]. *Azbuka very. Pravoslavnaya biblioteka [ABC of Faith. Orthodox Library]*. (In Russ.). Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/o_avraame/ (accessed 30.08.2024).
8. Kandaurova L. Bibleyskie motivy: Syuzhety Pisaniya v klassicheskoy muzyke [Biblical motives: Scripture plots in classical music]. Moscow, Alpina Publ., 2023. 600 p. (In Russ.), ISBN 978-5-9614-8035-1.
9. Kovnatskaya L.G. Bendzhamin Britten [Benjamin Britten]. Moscow, Soviet composer Publ., 1974. 392 p. (In Russ.).
10. Medushevskiy V.V. Dukhovnyy analiz muzyki [Spiritual analysis of music]. Moscow, Composer Publ., 2016. 630 p. (In Russ.), ISBN 978-5-9907158-5-1.
11. Medushevskiy V.V. Intonatsionnaya forma muzyki [Intonational form of music]. Moscow, Composer Publ., 1993. 267 p. (In Russ.), ISBN 5-85285-075-6.
12. Nasonov R.A. Primirenie v sobore: religiya Isaaka v «Messe Oueny» [Reconciliation in the Cathedral: Isaac's Religion in Owen's Mass]. *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*, 2021, no. 1 (773). pp. 6-36. (In Russ.), DOI 10.34690/125.
13. Nosina V.B. Simvolika muzyki I.S. Bakha [Symbolism of the music of I.S. Bach]. Moscow, Classic-XXI Publ., 2011. 53 p. (In Russ.).
14. Ostapenko G.S., Prokopov A.Y. Noveyshaya istoriya Velikobritanii, XX-nachalo XXI veka [Modern history of Great Britain, XX-early XXI century]. Moscow, INFRA-M Publ., 2012. 470 p. (In Russ.), ISBN 978-5-9558-0244-2.
15. Rau E.R. Kantata miloserdiya [Cantata of Mercy]. *Ekzeget' Bibliya i tolkovaniya [Exeget Bible and Interpretations]*. (In Russ.). Available at: <https://ekzeget.ru/mediateka/detail-kantata-miloserdia-cantata-misericordium-britten-bedzamin> (accessed 29.10.2023).
16. Rozenov E.K. Zakon zolotogo secheniya v poezii i muzyke [The law of the golden section in poetry and music]. *Stat'i o muzyke: Izbrannoe [Articles about music. Favorites]*. Moscow, Music Publ., 1982. pp. 119-156. (In Russ.).
17. Sazhneva A.S. Kantikl' II «Avraam i Isaak» Bendzhamina Brittena [Canticle II "Abraham and Isaac" by Benjamin Britten]. *Muzykoznanie: istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh. Sbornik materialov VI Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Novosibirsk, 26–27 oktyabrya 2023 goda [Musicology: history and modernity through the eyes of young scientists. Collection of materials of the VI All-Russian scientific and practical conference, Novosibirsk, October 26-27, 2023]*. Novosibirsk, Novosibirsk State Glinka Conservatoire Publ., 2023. pp. 188-200. (In Russ.).
18. Kholst I. Bendzhamin Britten [Benjamin Britten]. Moscow, Music Publ., 1968. 99 p. (In Russ.).
19. Goodwin N. The Aldeburgh Festival. *The Musical Times*, vol. 101, no. 1410, 1960. pp. 503-504. (In Eng.). Available at: <https://www.jstor.org/stable/950530> (accessed 03.09.2024).
20. Morton L. [Review]. *Notes*, vol. 11, no. 2, 1954. pp. 283-84. (In Eng.). Available at: <https://www.jstor.org/stable/892688> (accessed 03.09.2024).
21. Kuykendall J. Br. Britten, Bach and the Passion. *The Musical Times*, vol. 156, no. 1933, 2015. pp. 31-42. (In Eng.). Available at: <http://www.jstor.org/stable/24615830> (accessed 01.09.2024).
22. Skoog W. Musical settings of War texts in two twentieth-century British choral works: Part 2. *The Choral Journal*, vol. 54, no. 9, 2014. pp. 32-51. (In Eng.). Available at: <http://www.jstor.org/stable/43051021> (accessed 03.09.2024).
23. Woodward R. Music for voices. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Ed. by M. Cooke. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 260-278. (In Eng.), DOI 10.1017/ccol9780521573849.016.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Фрагмент из книги «Зеркало спасения человека». Вестфалия или Кельн. 1360

Пример 1

Б. Бриттен. Канतिकль II «Авраам и Исаак», т. 1. Лейтмотив образа Бога

ALTO

TENOR

PIANO

Slow recitative

GOD SPEAKETH

pp

A - bra - ham!

A - bra - ham!

Пример 2

Б. Бриттен. Канतिकль II «Авраам и Исаак», т. 2. Риторическая фигура креста, «Мой слуга Авраам»

ALTO

TENOR

My servant A - bra - ham,

My servant A - bra - ham,

Пример 3

Б. Бриттен. Канतिकль II «Авраам и Исаак», т. 4. Лейтмотив жертвоприношения, «И в жертвоприношении»

A.

T.

And in sa - cri - fice

And in sa - cri - fice

Пример 4

Б. Бриттен. Кантicle II «Авраам и Исаак», т. 30–33, «Отец, я полностью готов»



Пример 5

Б. Бриттен. Кантicle II «Авраам и Исаак», т. 160–161, «Отец, вижу, что ты должен это сделать»

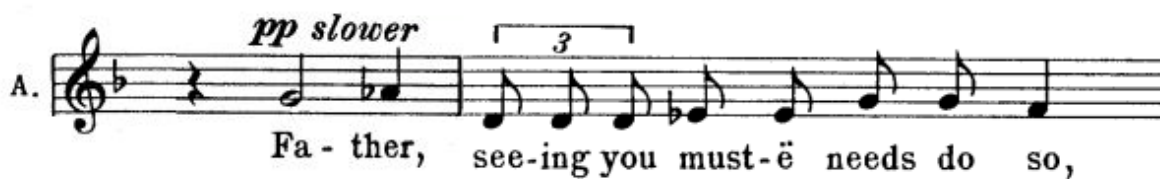


Рисунок 2. Пропорции формы кантicle

УДК 78.04

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-179-191

САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ МИХАИЛА КОЛЛОНТАЯ

Глушкова Ольга Анатольевна, магистрант кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ), преподаватель Детской музыкальной школы № 2 (г. Томск, РФ). E-mail: pianist_06@mail.ru

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

Творческое мышление российского композитора Михаила Коллонтая сформировалось на пересечении различных стилей и традиций: древнерусское церковное пение, русский фольклор, западноевропейская музыкальная культура, отечественное музыкальное образование. Воспитание в религиозной среде, приобщение с детства к церковной музыке стало прочным основанием его композиторского творчества. В фокусе настоящего исследования – принципы и приемы отражения библейской семантики в камерной музыке, включающей сочинения для фортепиано, для скрипки соло, инструментальные ансамбли. Идеинный замысел каждого произведения Коллонтая предполагает опору на тексты Священного писания. В каждом случае автор вырабатывает оригинальную концепцию воплощения замысла, когда смысловое качество произнесенного, невысказанного вербально слова выявляется в музыкальном материале, в драматургии и формообразовании произведения, в исполнительских приемах, в числовой символике и даже в нотации. Внимание исследователей сосредоточено на воплощении библейских текстов в программности камерно-инструментальной музыки Коллонтая. Отправными пунктами исследования явились авторские комментарии. Фортепианные произведения Коллонтая и сочинения с участием фортепиано систематизируются в сюжетные группы. В статье рассматриваются примеры реализации библейской тематики в ключевых произведениях композитора. В циклических формах Коллонтая религиозная символика органично сочетается с новаторскими композиторскими техниками.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка, фортепианный цикл, библейский сюжет, православная литургия, древнерусское церковное пение, программность, семантика слова, музыкальный язык.

SACRED SPACE OF CHAMBER-INSTRUMENTAL MUSIC OF MIKHAIL KOLLONTAY

Glushkova Olga Anatolyevna, Master's Student of the Department of Music an Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation); Teacher of Children's Music School No. 2 (Tomsk, Russian Federtion). E-mail: pianist_06@mail.ru

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: sinell@narod.ru

The creative thinking of Russian composer Mikhail Kollontay was formed at the intersection of various styles and traditions: ancient Russian church singing, Russian folklore, Western European musical culture, and Russian musical education. His upbringing in a religious environment and his exposure to church music from childhood became a solid foundation for his compositional work. The focus of this research is on the principles and techniques of reflecting biblical semantics in chamber music, including compositions for piano, solo violin, and instrumental ensembles. The ideological idea of each of Kollontay's works presupposes reliance

on the texts of the Holy Scriptures. In each case, the author develops an original concept of the embodiment of the idea, when the semantic quality of the unspoken, unspoken verbally word is revealed in the musical material, in the dramaturgy and shaping of the work, in performing techniques, in numerical symbols and even in notation. The researchers' attention is focused on the embodiment of biblical texts in the programming of Kollontay's chamber and instrumental music. The starting points of the research were the author's comments. Kollontay's piano works and compositions featuring the piano are organized into plot groups. The article examines examples of the implementation of biblical themes in the composer's key works. In the cyclic forms of Kollontay, religious symbols are organically combined with innovative compositional techniques.

Keywords: chamber instrumental music, piano cycle, biblical story, Orthodox liturgy, Old Russian church singing, programming, semantics of the word, musical language.

Творчество российского композитора-пианиста Михаила Георгиевича Коллонтая¹ своеобразно и многогранно. Каждое новое сочинение удивляет глубиной замысла, неповторимостью и вместе с тем абсолютной узнаваемостью авторского почерка. К настоящему времени композитором создано свыше 70 опусов в различных жанрах. Среди них значимую часть составляет монументальная симфоническая музыка (7 симфоний, в том числе Симфония № 3Б «Дело жизни» в трех Книгах, 2014–2017), концерты для различных солирующих инструментов и симфонического оркестра, кантатно-ораториальные сочинения, разнообразные по составу камерно-инструментальные, камерно-вокальные произведения, композиции для органа, а также редакторская работа и каденции к концертам Моцарта и Бетховена. Будучи одаренным пианистом, исполнителем собственных сочинений, интерпретатором произведений своих коллег² и преподавателем фортепиано³,

Коллонтай особое внимание уделяет сочинению фортепианной музыки. Только для солирующего инструмента в разное время им создано более десятка опусов, не считая многочисленных сочинений с участием фортепиано. Среди фортепианных сочинений выделяются три Концерта для фортепиано с оркестром (1984, 2009, 2024) и целый ряд циклов фортепианных пьес, интересных по идейным замыслам и новаторских по музыкальному языку, формообразованию, особенностям фортепианной техники.

Творчество М. Коллонтая стало значимым для целого поколения людей искусства, испытавших на себе влияние «соборного» мироощущения, переосмысления в своем мировоззрении этической основы русской музыки. Существенной частью творчества Коллонтая являются сочинения духовной направленности. Используя библейские источники, композитор трансформирует их в своем музыкальном мышлении в соответствии с собственной культурной парадигмой. Библейская направленность сочинений Коллонтая определилась рано и прослеживается в его музыке разных творческих периодов. Откуда берет начало столь глубокое значение православных традиций в музыке Коллонтая? Здесь необходимо отметить две линии: первая – это духовное воспитание в детстве, основанное на православных семейных ценностях и приобщении с малых лет к церковной музыке; вторая – обретение прочной опоры на традиции русской музыки в процессе обучения⁴. Духовное начало постигалось композитором с разных сторон.

¹ До осени 1990 года он был известен под фамилией матери – Ермолаев, а далее перешел на фамилию отца – Коллонтай.

² Михаил Коллонтай известен как пианист-исполнитель с обширным репертуаром (от И. С. Баха до современных композиторов) и как лауреат многих престижных конкурсов, среди которых Всесоюзный конкурс вокалистов имени Глинки в Таллине (1979, диплом лучшего концертмейстера), Всесоюзный конкурс пианистов (1981, Ташкент, первая премия), Седьмой международный конкурс имени П. И. Чайковского (1982, диплом и специальный приз за исполнение произведений Чайковского).

³ С 1979 года Коллонтай преподает специальное фортепиано в Московской консерватории (сначала в качестве ассистента В. В. Горностаевой) и ГМПИ имени Гнесиных, а с 2003 года – в Тайнаньском национальном университете искусств.

⁴ М. Коллонтай окончил Московскую консерваторию по двум факультетам – фортепианному (1977) и теоретико-композиторскому (1978), где обучался у В. В. Горностаевой, А. С. Лемана и других выдающихся педагогов.

Рассказывая о семье⁵, композитор отмечал, что его воспитание проходило изолированно. «Моя семья была укорененной церковно-православной, и поэтому я естественным образом пришел в веру», – говорит Коллонтай [7]. Вспоминая о детстве, Коллонтай признается, что практика церковного пения имела впоследствии большое значение для развития его профессиональных навыков. «В нашем доме в Старой Купавне (Ногинский район Московской области) постоянно пели различные духовные песнопения, например, перед Рождеством – ирмосы рождественского канона, в Пасху – тропарь, кондак, ексапостиларий и стихиры Пасхи. Пели и духовные стихи, и рождественские детские песенки» [5]⁶. Наряду с регулярной практикой клиросного пения (примерно с пяти лет), большое значение для композитора имела традиция церковного чтения. «Оно было постоянным фоном моей младенческой жизни, потому что не только утренние и вечерние молитвы, но и акафисты Иисусу Сладчайшему, Божий Матери ради иконы ее Державной, Великий акафист читались в нашем доме ежедневно», – вспоминает Коллонтай [5].

«Запрограммированные» в детстве ростки духовности стали проявляться в композиторских работах, созданных во время учебы в школе и училище. Так, в трехчастной Сонате для фортепиано (1966) Коллонтай, по его собственному признанию, использует темы ирмосов Великого канона знаменного распева. Позднее использование сакральных мотивов в творчестве стало более интенсивным, фрагменты библейской символики

органично вплетались в музыкальную ткань собственных сочинений. Важную роль для становления стиля композитора сыграл русский фольклор, изучением которого Коллонтай занимался в студенческие годы: он ездил в фольклорные экспедиции и работал в Кабинете народной музыки Московской консерватории.

Процессы, протекавшие в мировой музыкальной культуре во второй половине XX столетия, оказали значительное влияние и на отечественную музыку. Феноменом «новой сакральности» назвали музыковеды музыкальное мышление во второй половине XX века, развивавшееся в СССР и новой России. Для обобщения этих явлений появились также термины «неоканонические тенденции» и «неосредневековые». Целые поколения композиторов, среди которых А. Шнитке, С. Губайдулина, Р. Щедрин, В. Мартынов, А. Караманов, Ю. Буцко, Р. Леденев, С. Беринский, В. Рябов, А. Раскатов и многие другие, используя различные техники и стили, от традиционных до авангардных, демонстрируют в своем творчестве разнообразие подходов к духовным жанрам вокально-хоровой музыки (месса, реквием, пассионы, литургия, духовный концерт) и к религиозно-символической программности инструментальных произведений.

Движение «духовного ренессанса» объединило творческое мышление художников и композиторов. В живописи это выражалось в возрождении русской иконописи, в музыке – в использовании музыкального материала знаменного распева как на интонационно-попевочном уровне вкрапления элементов, так и в виде аллюзий, цитат. Многие в творчестве Коллонтая можно рассматривать в русле этой традиции. Зачастую элементы знаменного распева вплетаются в собственную музыкальную ткань, многие сочинения содержат аллюзии на некий церковный жанр. Высоко ставит композитор и византийскую монодию, и григорианское пение [9, с. 53].

Подобно особой «вовлеченности Караманова в единственную, всепоглощающую для композитора тему» (по выражению Е. Ключковой) [3], Коллонтай в своем творчестве крайне редко прикасается к темам, не связанным с религиозной программностью, символикой и конкретными текстами Нового и Ветхого завета, молитв и псал-

⁵ М. Коллонтай родился 21 августа 1952 года в Москве. Родители не были музыкантами, но бабушка со стороны матери (Евдокия Лукинична Ермолаева, монахиня Онуфрия, после смерти деда принявшая тайный постриг) имела большой опыт клиросного пения, к чему и приобщила внука (см. «Автобиографические заметки композитора и пианиста, изложенные им самим», помещенные в приложение диссертации О. Тутовой [9, с. 221]).

⁶ Впоследствии с 1990-х годов связь композитора с православной службой и непосредственное в ней участие не прерывается, он исполнял различные послушания в Московских храмах (алтарника, певчего, сторожа) и даже подавал прошение на имя Святейшего патриарха Алексия о возведении в сан диакона, однако не был признан готовым к несению священного служения.

мов. Глубоко задуманная в музыке религиозная программа сближает взгляды Коллонтая с творческой позицией Губайдулиной. Творчество обоих авторов наделено характерными, отличительными чертами: индивидуальностью прочтения библейских тем, глубиной и многоуровневостью интерпретации религиозных смыслов. К тому же заключению приходит в своей публикации И. Степанова, отмечая в сочинениях М. Коллонтая «субъективный, интерпретационный подход к понятию веры, откровения, божества, отчего» [8]. В качестве примеров в первую очередь необходимо назвать монументальные композиции Коллонтая: Оратория для мужского хора, скрипки, чтеца и струнных с органом *ad libitum* «Дом Господень» (2004), оратория «Лодка в Тивериадском море» (не закончена, 1992), «Рождественская оратория» для детского хора (2003), Реквием по России для смешанного хора, симфонического оркестра с органом, солирующей виолончели, солирующего сопрано и солирующего баса «Пусть Эта Чаша Минует Нас» (2019), «Действо о десяти прокаженных» для хора, 10 солистов, детского хора и гобоя на слова из Евангелия (ор. 27, 1991), симфонические произведения «Катехизис» – Симфония № 3, написанная к тысячелетию Крещения Руси (1987–1990), «День Господень» (2005–2006, 2008), Концерт для скрипки с оркестром *Agnus Dei* (2000–2001).

Семантика произнесенного слова из Священного Писания пронизывает многие камерно-инструментальные произведения Коллонтая, начиная с самых ранних опусов. Так, Соната для скрипки соло, соч. 14а (1978, 1980⁷) имеет в качестве программы текст XVII псалма, который приводит сам композитор в своих комментариях в программке авторского концерта 1989 года [5]. «Восемь духовных симфоний» для трех скрипок, трех альтов и трех виолончелей, ор. 3 (1975) представляют собой обработки разных русских церковных мелодий: «Благослови душе моя Господа» демественного распева, «Господи воззвах к тебе, услыши мя» киевского распева, «Приидите, убожим Иосифа приснопамятного» – стихира на целование плащаницы опекаловского распева, «Благообразный Иосиф» тропарь болгарского рас-

пева, «Трисвятое» опекаловского распева, тропарь «Се Жених грядет в полунощи», знаменный распев «С нами Бог», кондак «Дева днесь Пресущественнаго раждает».

В Струнном квартете № 2 «Похвала», соч. 22 (1988) задействован полный текст акафиста Пресвятой Богородице. Коллонтай берет за основу древний Великий акафист – самым первым дошедший до нас гимн Богородице, который предположительно относится к 626 году⁸. Он по праву является общепризнанным литургико-поэтическим шедевром и бессмертным памятником христианской словесности. Этот акафист поют в богослужбное последование Утрени только один раз в году, в субботу пятой седмицы Великого Поста. Считается, что изначально текст акафиста появился в Триоди Постной. Он состоит из 13 кондаков и 12 икосов (всего 25 строк). Эта структура и была положена Коллонтаем в основу Квартета. Композиция состоит из 14 частей и длится примерно 60 минут. Но автор говорит, что можно пропускать какие-то части по усмотрению исполнителей с обязательным звучанием крайних.

Партитуру Коллонтай предваряет иллюстрацией акафистной иконы Божьей Матери из церкви Иоанна Предтечи, что на Пресне в Москве и небольшим предисловием, где ссылается также на конструктивный принцип с сюжетным объединением изображений событий жизни Богородицы, встречающийся в русской храмовой живописи. Партитура Квартета непосредственно подтекстована словами молитв Великого акафиста то на церковнославянском, то на греческом языке. «В «Похвале» М. Коллонтай синтезирует знаменные распевы и хроматизированную инструментальную мелодику XX века. Квартет основан на нескольких темах (среди которых есть подлинные темы знаменных распевов, с характерным для них исконным качеством – непрерывностью). С этим, вероятно, связано и сквозное, симфоническое развитие с кульминацией в 14-м гимне с фугой, в котором звучит Похвала Богородице» [9, с. 68]. Кроме этого, в Квартет в качестве нача-

⁷ Соната для скрипки соло существует в двух редакциях: 1-я – 1978 год, 2-я – 1980 год.

⁸ Позднее по образцу Великого акафиста было написано еще несколько акафистов Божьей Матери и иконам ее, предназначенных для житейских нужд («на всякую потребу») – «Утоли мои печали», «Неопалимая Купина», «Неупиваемая чаша» и др.

ла 13-й части попало ядро темы раннего Квинтета в форме вариаций для флейты, гобоя, скрипки, альты и виолончели (1972), являясь воспоминанием о домашнем пении его бабушки, как указывает сам композитор.

От цитирования мелодий и слов молитв Коллонтай уходит к более сложному осмыслению библейских текстов в своей инструментальной музыке. Эти процессы становятся более явными в 1990-е годы. В произведениях этих лет композитор выстраивает смысловые контрапункты, которые не всегда поддаются разгадке. Но в этом помогают комментарии самого автора. Так, «Десять капризов на разрушение храма» для скрипки соло, соч. 34 а (1994) предваряются словами Откровения Иоанна Богослова (18:2-3): «Пал, пал Вавилон, великая блудница, сделался жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу, пристанищем всякой нечистой и отвратительной птице; ибо яростным вином блудодеяния своего она напоила все народы». В комментариях к циклу композитор ссылается на конец 12 главы из Евангелия от Матфея: «Когда нечистый дух выйдет из человека, то ходит по безводным местам, ища покоя, и не находит. Тогда говорит, “возвращусь в дом мой, откуда я вышел”. И, придя, находит его незанятым, выметенным и убранным. Тогда идет, и берет с собою семь других духов, злейших себя, и, войдя, живут там; и бывает для человека того последнее хуже первого» [5].

Такая полифония сакральных текстов обогащается завершающими каждый каприс словами-поскриптумами, принадлежащими разным библейским пророкам (Иеремия, Исая, Наум, Софония, Иоанн). Но здесь для Коллонтай значима еще и числовая символика, вытекающая из приведенного фрагмента текста. Поэтому первые 8 капризов он считает портретами бесов, а последние два (9-й и 10-й) имеют свой подзаголовок – «Мария Магдалина». Выстраивая сложный смысловой контрапункт из голосов словесного текста автор, однако, указывает, что для него важнее всего общее настроение – ему рисуются страшные «картины черныбыльско-апокалиптические»: «горящая земля и горящая вода» во втором каприсе («И превратятся реки в смолу...»), «вид на руины Москвы после ядерной бомбардировки» – в третьем («...как он стал развалиною, логовищем для

зверей!»), «вой одичавших животных» – в шестом («И зарастут дворцы ее колючими растениями»), «леденящий ветер» – в восьмом. Музыкальный язык капризов соответствует перечисленным видениям автора. Это невероятно сложное по технике сочинение задействует полный регистр инструмента. Двойные ноты, аккорды широкого диапазона, скачки, флажолеты, кластеры – все направленно на реализацию одним только тембром скрипки почти зримых картин разрушения. Чего только стоит огромное разнообразие видов глиссандо, передающих вой животных. В последних тактах шестого каприса глиссандирующие взлеты сплетаются в необычное имитационно-полифоническое построение (см. Приложение, пример 1).

По каталогу опусов становится понятно, что 1990-е и в начале 2000-х Коллонтай увлеченно пишет для струнных инструментов: кроме «Десяти капризов» тогда были созданы «Шесть библейских сонат» (1992) для скрипки и органа, «Партита-завещание» для скрипки (1993), «Идиллия» для (поющего) исполнителя на арфе без педалей (2004), «Восемь од» для виолончели (2003–2004), «Четыре танца» для скрипки (2009)⁹.

Один из циклов этой группы – «Шесть библейских сонат» для скрипки и органа соч. 28, где названия каждой сонаты отсылают к определенным библейским сюжетам: «Агнец», «Восстание Корея», «Призвание отрока Самуила», «Вскую изыдох из ложесн?», «Хождение по водам», «Осень». Композитор призывает не искать какой-то объединяющей эти сюжеты идеи, поскольку они выбраны произвольно, но все имеют конкретные источники в библейских текстах, на которые указывает автор в комментариях. Наиболее драматична здесь программа Четвертой сонаты, которой предпослано название на церковнославянском – начало фразы «Вскую изыдох из ложесн, да вижу труды и болезни, и скончашася

⁹ В 1990-е годы у Коллонтай появляется постоянная исполнительница его скрипичных произведений Елена Денисова, интерпретации которой поражают высочайшим техническим уровнем и глубоким пониманием музыки композитора. Она реализовала много премьер и сделала записи его сочинений. Кроме того, Денисова делает редакции скрипичных сочинений Коллонтай.

в постыждении дние мои?» (Иер. 20:18) Это пятое из пророчеств Иеремии, известное как его исповедь. Пророк, выступая с проповедью, жалуется на насилия и обиды, ему причиняемые за его речи. Он должен возвещать слова Божии, неприятные его согражданам. Люди бьют Иеремию, сажают в колоду, ругают и смеются над ним. Нотный текст Четвертой части цикла являет собой странные и страшные мелодические рельефы скрипки, сотканые почти из одних глиссандо (прямые, волнообразные и вибрирующие, двойными нотами, с трелями, с форшлагами), изображающие, по-видимому, эмоциональные слова Иеремии (см. Приложение, пример 2). Партия органа, судя по всему, персонифицирована, представлена как образ народа: «его реакция» на слова пророчества нарастает к концу от отрывистых звуков «робкого удивления» до агрессивных кластеров и сонорных полос. В Пятой сонате с подразумеваемым сюжетом хождения Иисуса по морю из Евангелия от Матфея ансамбль скрипки с органом дополняется звучанием турецкого барабана *cassa*, который вводится в партитуру.

Не меньший интерес с точки зрения замысла и его реализации представляет собой «Партита-завещание» – огромный цикл из 11 частей, длительностью более получаса. Здесь представлено иное взаимодействие солирующей скрипки с каноническими текстами, вырастающее в большое повествование. Каждая часть этого опуса соответствует определенной православной службе суточного круга богослужения, взятого в полном объеме. Автор указывает, что «слушателю, желающему проследить последовательность событий “Партиты-завещания”, следует только знать свойства древнего календаря» [5]. А внутренний сюжет этого произведения являет историю страстей Христовых, каждый этап которой детально комментируется автором: «Как Иоганн Себастьян Бах в своих Партитах использовал обыденные танцевальные формы для выражения участия человека в тайне Божественного Домостроительства, так и современный композитор избрал форму цикла пьес на времена суток, применительно к событиям Священной истории, известной нам по Новому Завету» [5]. Однако в своих пояснениях событий, происходящих в каждой из 11 частей, соответствующих Тайной вечере, преданию на

суд, распятию и смерти Иисуса Христа, Коллонтай не опирается на текст какого-то одного Евангелия. Он прослеживает весь ход Литургии и приводит слова молитв, составляющих ее этапы.

Драматическими кульминациями здесь становятся седьмая («Час казни»), восьмая («К Отцу Небесному») и девятая («Час смерти») части. Как пишет автор про седьмую часть, можно «догадаться, где раздаются удары бича, под которыми Обреченный на распятие несет крест (а, наверное, тащит тяжеленное бревно волоком по земле?), где стучит молоток, забивающий три гвоздя, где поднимают крест с Пригвожденным, где свои 7 крестных слов произносит Иисус Христос (ну, каждое из них все тише и тише, и звучат они и в этой, и в 9-й частях)» [5]. Слов 7 и часть седьмая. Приемы звукоизвлечения уже выходят за рамки выразительного тембра скрипки, превращаясь в сухой и безликий стук («смычком по подставке», «по нижней деке костяшками пальцев») для выражения бесчеловечности, жестокости страданий, на которые обречен Иисус. Наконец, в кратком комментарии к девятой части композитор восклицает: «Музыка ли это вообще?». А далее пишет: «Посчитайте количество ударов *col legno*. Сначала только восемь – а потом девять. И номер части 9-й. А 9-й час – час смерти Иисуса Христа, как Вы знаете. Здесь окончание семи слов на Кресте» [5]. И медленно сползающее глиссандо (см. Приложение, пример 3).

Подавляющее большинство фортепианных и органых сочинений Коллонтай с большой вероятностью имеет библейскую семантику. К ним примыкают камерно-вокальные опусы и ансамблевые сочинения с участием фортепиано. Произведения, не связанные с духовной направленностью, являются исключительно редким случаем в творчестве Коллонтай, к примеру «Семь романтических баллад» ор. 2 bis. Даже ранние «Четыре летние деревенские картинки» ор. 4 (1975), написанные в русле неофольклоризма и, казалось бы, не имеющие отношения к религиозным образам, содержат аллюзии на песнопение «Се Жених грядет в полунощи» восьмого гласа большого киевского распева в первой пьесе «Ночь» и в четвертой «Вечер», а в последней еще и имитацию колокольного звона.

Среди сочинений Коллонтая для фортепиано (органа) и с участием фортепиано (органа) можно выделить следующие основные религиозные темы и сюжеты:

1. *Образ Христа и евангельские мотивы.* Ярчайшим примером воплощения Девяти Евангельских заповедей Блаженства является Девять прелюдий для фортепиано «Счастливые граждане Царства Небесного...» ор. 29. К этой же группе можно отнести «Этюды» для фортепиано ор. 55, вдохновленные личностью Иисуса Христа, событиями из его жизни.

2. *Библейские размышления.* К группе сочинений, содержащих повод для раздумий на темы библейских сюжетов, можно причислить фортепианный цикл «Семь библейских эпитафий» ор. 40 (1994), каждая пьеса которого сопровождается цитатой из канонического источника, погружая слушателя в различные эмоциональные состояния. Цикл легких фортепианных пьес «Прологомены» ор. 21а создан для детей с целью транслирования сложных духовных тем через музыку.

3. *Тема предательства и образ Иуды.* «Ода предателя» для флейты и органа (1993) является своеобразным размышлением о человеческой природе и его непрерывной борьбе с собственными недостатками. Своеобразной попыткой «примерить» на себя роль злодея, особенно в контексте важного религиозного события, является произведение «Чувство злодея в Рождественский сочельник» для виолончели и фортепиано (1994).

4. *Тема покаяния и самоанализа.* Коллонтай часто в своем творчестве обращается к идее исповеди и самоанализа в христианском контексте. Диптих «Две молитвы для высокого голоса и фортепиано» ор. 47 (2000) создан в форме исповеди двух отдельных героев и напрямую связан с евангельскими текстами.

5. *Духовное преображение.* Тема трансформации человеческой души через осознание своих недостатков и стремление к духовному росту является важной для всего творчества композитора и незримо присутствует в сочинениях различных жанров и творческих периодов. Эта тема объединяет все фортепианные циклы и произведения других жанров, имеющие сакральную программность, явную или скрытую.

Ярким отражением евангельской тематики являются «Этюды» ор. 55 (2007). Это сочинение впечатляет невероятной виртуозностью, оно объединило в себе два стремления композитора – писать музыку духовную и очень сложную для интерпретации. Так, в комментариях к Этюду № 7 автор отмечает, что его практически невозможно воспроизвести. Композитор предлагает на выбор два способа исполнения. Первый вариант предполагает использование электронного инструмента, оснащенного памятью. В этом случае пианисту необходимо сначала записать повторяющиеся ноты, а затем применить эту запись при исполнении. Таким образом, сложность для исполнителя состоит не в головокружительном темпе (*con dolore*), как можно предположить, учитывая жанр этюда, а в полиритмии (см. Приложение, пример 4). Композитор с самого начала указывает в сноске, что «ритм и звучность коротких нот должны быть компьютерно точны». Второй вариант исполнения Седьмого этюда (см. Приложение, пример 5) можно реализовать по упрощенной партитуре, текст которой прилагается автором [5]. Облегченное изложение этюда становится вполне доступным для исполнения, запись его осуществлена в обычной для фортепиано нотации на двух нотных станах.

Программа «Этюд» удивительна и полностью связана с образом Иисуса Христа в начальном замысле. Композитор описывает свою идею следующим образом: «Отправная точка этих Этюдов – я их назвал лишь от отчаяния этюдами – была такая: возникла мысль – как же мало Иисус Христос был предоставлен сам себе. Если посмотреть на Его жизнь с того момента, как Он пришел на общественное служение, – бесконечное пребывание или в толпе, или, в лучшем случае, с учениками своими, с апостолами. Без конца исцеляет, каждый хочет подойти, потрогать, попросить о чем-то, кусочек одеяния ножницами отрезать, – и так бесконечно. Если читать Евангелие, там буквально считанные есть места, где Он имел возможность уединения. Поэтому изначально этот цикл имел название «Один». Моменты, когда без людей. Но мне все сказали, что так называть нельзя, да еще и на английский язык не перевести, *lonely* – одинокий, но это же неверно. В результате я все названия снял...» [5]. Изменив

название цикла, автор полностью сохранил замысел и концепцию. Вербально смысл заключен в тексте эпиграфа – слова Гвидо Гезелле «Один, Ты молился на вершине горы...» – и в словесных постскриптумах к каждому этюду.

К группе сюжетов, связанных с образом Христа можно отнести Девять прелюдий для фортепиано «Счастливые граждане Царства Небесного...» ор. 29 (1992). В каждом заголовке заложено какое-то смысловое значение, в конце каждой пьесы имеется ссылка на стих из Писания, девятая прелюдия представляет собой инвенцию на тему, взятую из «Страстей по Матфею» (№ 39) И. С. Баха, что указано в подзаголовке, а после седьмой пьесы всю страницу занимает икона Спасителя. По признанию автора эти пьесы – едва ли ни единственный случай, когда библейская программа находится на поверхности [1, с. 23]. В большинстве случаев библейские смыслы скрыты глубоко, вживлены в музыкальную материю сочинения, требуют от исполнителя размышления, «прочтения между строк».

Достаточно близко ко времени написания «Девяти прелюдий» ор. 29 примыкает цикл «Семь библейских эпиграфов» для фортепиано ор. 40 (1994). При внешней компактности каждой пьесы (1–3 страницы) композитор создает многогранное смысловое пространство, открытое для глубоких философских размышлений и различных уровней интерпретации. «Эпиграфы» демонстрируют характерные черты авторского стиля: способность воплощать сложные духовные идеи в лаконичной форме, тщательно продуманную драматургию, мастерское владение современными композиторскими техниками. Особый интерес представляет авторская концепция вариативной формы исполнения цикла, допускающая как свободный порядок пьес, так и их комбинирование с другими произведениями, что можно рассматривать как особую разновидность техники алеаторики в ее исполнительском преломлении. В отличие от «Прелюдий», миниатюры ор. 40 не имеют заглавий, а в конце каждой пьесы автор приводит цитату из канонического источника (см. Приложение, пример 6).

Одночастная, но очень масштабная композиция «Чувства злодея в Рождественский сочельник» для виолончели и фортепиано ор. 35 (1994) –

попытка композитора вжиться в роль злодея. Принимая на себя обязанность проводника, «автор, словно поводь между мирами, ведет слушателя за собой», помогая познать неведомое, раскрыть многомерность образа своего антигероя «изнутри» [1, с. 25]. Сочинение посвящено пианистке Ирине Чуковской, которая является одним из блестящих его интерпретаторов. По признанию самого композитора, партия фортепиано здесь невероятно трудна. «Сам это сыграть не мог бы», – подчеркивает автор, объясняя многогранность текста тем, что, в настоящее время в его музыке нет места примитивности и простоте [5]. Крайне редко раскрывая секреты своей композиторской лаборатории, в комментариях к этому сочинению автор дает «ключи», расшифровывая значение некоторых интонаций. Например, «в левой руке то ли пером водят по пергаменту (перепись населения Иудеи!), то ли по тропинке осторожно движется Богородица с мужем»; «Волхвы призваны звездой, а видят Солнце!» и др. [5]. В этом произведении автор тщательно детализирует и прописывает темповую и динамическую сторону музыки весьма широкого диапазона от *pppppp* до *ffff*.

В фортепианном цикле «Прологомены»¹⁰ ор. 21а (2014) библейская направленность получает многогранное воплощение через синтез традиционных литургических форм и современного музыкального языка. Претворение сакральных мотивов осуществляется как на уровне прямого цитирования (использование жанра Херувимской песни, гласов знаменного распева), так и через создание медитативных состояний, отражающих духовные искания. Особенность авторского подхода

¹⁰ Согласно определению словаря Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, «прологомены» – «предисловие, введение» к изложению какого-либо научного положения, дающее предварительные представления о предмете или определяющее понятие, смысл и т. д. Известно несколько философских сочинений, построенных в форме прологоменов. Так, И. Кант назвал введение к своему трактату «Критика чистого разума» «Прологоменами ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в качестве науки» (1783). По мысли автора, они должны были стать введением ко всей его философии. Другой пример – ранний исламский трактат по всемирной истории «Прологомены» Ибн Халдуна, или Мукаддима.

заключается в органичном сочетании канонических элементов музыкального языка (плагальные обороты, диатоника, модальность, традиционные формы) с современными композиторскими техниками (свободная атональность, сонорика, алеаторика, репетитивность), что создает уникальный сплав архаики и новаторства. При этом религиозное начало в цикле не носит дидактического характера, а органично вплетается в общую концепцию детского альбома, соседствуя с бытовыми зарисовками и формируя целостную картину восприятия мира ребенком, где сакральное и земное существуют в неразрывном единстве.

В заключение необходимо отметить, что творческий портрет Михаила Коллонтая складывается на пересечении многогранных музыкальных традиций: древнерусское церковное пение, национальный фольклор и западноевропейская музыкальная культура формируют его уникальный композиторский почерк. Духовная музыкальная традиция, впитанная композитором с детства через богослужебную практику, трансформировалась впоследствии в принципиально новую художественную стратегию. Библейские сюжеты и образы становятся для Коллонтая не просто формальным приемом, но экзистенциальным пространством духовной рефлексии, где традиционное богословское повествование переплавляется в современный музыкальный контекст.

Библейская символика в камерно-инструментальных сочинениях Коллонтая реализуется через многоуровневые музыкальные коды: интонационные комплексы, способы звукоизвлечения, пространственную организацию музыкальной ткани. Крест как универсальный религиозный символ воплощается через специфические композиционные приемы: перекрещивающиеся голосоведения, зеркальные отражения музыкальных построений. Литургические традиции преломляются в авторском стиле через жанровые адаптации, цитирование канонических песнопений, воспроизведение драматургии православной службы в инструментальных сочинениях. Интертекстуальность в музыке Коллонтая проявляется в виде включения в современную музыкальную ткань текстов богослужебных молитв, подлинных источников древнерусского знаменного распева и других.

Все инструментальные произведения Коллонтая программны. В одном из своих интервью он сказал, что программная подпорка ему необходима, как «костыли от немощи», без которых не может писать. Однако в качестве таких «костылей» композитору требуется именно программа, обращенная явно или скрыто к богодухновенным текстам Библии, к канонам православной литургии. Текстовый пласт, определяющий религиозную направленность творчества Коллонтая, является неотъемлемой частью его инструментальной музыки. Семантика скрытого текста Священного писания имеет в ней огромное значение в реализации замыслов композитора, задавая драматургию произведения, стимулируя поиски выразительных и изобразительных средств, новых приемов звукоизвлечения. Смысловое качество библейского повествования обретает в камерно-инструментальных и фортепианных произведениях Коллонтая разные формы: от названий частей до реального присутствия слов молитвы, вписанных между нотными строками; от цитированных мелодий канона церковной службы, хранящих смысл Слова Божия, до сложной полифонической вязи текстовых голосов, вынесенных за границы партитуры, но незримо присутствующих в музыке.

Камерно-инструментальная музыка, фортепианное творчество Михаила Коллонтая – уникальный синтез духовной глубины и современной композиторской техники. Его фортепианные, скрипичные, ансамблевые сочинения предъявляют самые высокие требования к интерпретаторам. Мастерски используя современные композиторские техники и приемы (сонорику, алеаторику, полистилистику, коллаж), нетрадиционные способы звукоизвлечения (кластеры, глиссандо, полиритмию) и периферийные возможности инструментов (игра на струнах рояля, по подставке и нижней деке скрипки и др.), композитор создает многослойное сакральное пространство. При этом русская соборность воплощается в творчестве Коллонтая, в его музыке разных жанров очень естественно. «Духовное творчество Коллонтая – это не просто некие религиозно-нравственные притчи, а не знающий границ мир, в котором он чувствует себя так же, а может быть и более органично, как в нашем земном» [8, с. 22].

Литература

1. Амрахова А. А., Коллонтай М. Постижение стиля: интервью с М. Коллонтаем [Электронный ресурс] // Музыкальная академия. – 2012. – № 4. – С. 21–32. – URL: <https://mus.academy/articles/postizhenie-stilya/>.
2. Высоцкая М. С., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.
3. Клочкова Е. В. Библийские симфонии А. Караманова [Электронный ресурс]: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2004. – 373 с. – URL: <https://cheloveknauka.com/bibleyskie-simfonii-a-karamanova>.
4. Лозовая И. Е. Столповой знаменный распев (вторая половина XV–XVII век) // Формульная структура: Материалы к спецкурсу истории русской музыки XI–XVII веков. – М.: Московская консерватория, 2015. – 80 с.
5. Михаил Коллонтай, 2008–2023 [Электронный ресурс]: персональный сайт. – URL: <http://www.kollontay.org/rus/>.
6. Москвина О. А. Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 2017. – 34 с.
7. Отшельник из Тайваня: документальный фильм игумена Тихона (Борисова) [Электронный ресурс] // Hermit from Taiwan. – 2023. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=hlgOBuG7lj0&ab_channel=Kollontay.
8. Степанова И., Коллонтай М. Творчество – путь познания или ярмо? [Электронный ресурс] // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 20–26. – URL: <https://mus.academy/articles/tvorchestvo-put-poznaniya-ili-yarmo>.
9. Тутова О. А. Михаил Коллонтай (Ермолаев). Портрет музыканта [Электронный ресурс]: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2009. – 247 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/mikhail-kollontai-ermolaev-portret-muzykanta>.
10. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгаузен и И. А. Ефрона [Электронный ресурс]. – URL: <https://rus-brokgauz-efron.slovaronline.com/>.

References

1. Amrakhova A.A., Kollontay M. Postizhenie stilya: interv'y u s M. Kollontaem [Comprehension of style: interview with M. Kollontai]. *Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]*, 2012, no. 4, pp. 21-32. (In Russ.). Available at: <https://mus.academy/articles/postizhenie-stilya/>
2. Vysotskaya M.S., Grigoryeva G. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu [Music of the 20th century: from avant-garde to postmodern]*. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2011. 440 p. (In Russ.).
3. Klochkova E.V. *Bibleyskie simfonii A. Karamanova: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Biblical symphonies of A. Karamanov. Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2004. 373 p. (In Russ.). Available at: <https://cheloveknauka.com/bibleyskie-simfonii-a-karamanova>.
4. Lozovaya I.E. Stolpovoy znamenny raspev (vtoraya polovina XV–XVII vek) [Pillar Znamenny Chant (second half of the 15th–17th century)]. *Formul'naya struktura. Materialy k spetskursu istorii russkoy muzyki XI–XVII vekov [Formulaic structure. Materials for a special course on the history of Russian music of the 11th–17th centuries]*. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2015. 80 p. (In Russ.).
5. *Mikhail Kollontay, 2008–2023: personal'nyy sayt [Mikhail Kollontai, 2008–2023: personal website]*. (In Russ.). Available at: <http://www.kollontay.org/rus/>.
6. Moskvina O.A. *Instrumental'noe tvorchestvo Sofii Gubaydulinoi v aspekte religiozno-simvolicheskoy programmnosti: avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Instrumental creativity of Sofia Gubaidulina in the aspect of religious and symbolic programmaticity. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Nizhniy Novgorod, 2017. 34 p. (In Russ.).
7. Otshel'nik iz Tayvanya: dokumental'nyy fil'm igumena Tikhona (Borisova) [The Hermit from Taiwan: A Documentary by Hegumen Tikhon (Borisov)]. *Hermit from Taiwan*, 2023. (In Russ.). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=hlgOBuG7lj0&ab_channel=Kollontay.
8. Stepanova I., Kollontay M. Tvorchestvo – put' poznaniya ili yarmo? [Creativity – the Path to Knowledge or a Yoke?]. *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*, 1995, 1, pp. 20-26. (In Russ.). Available at: <https://mus.academy/articles/tvorchestvo-put-poznaniya-ili-yarmo>.
9. Tutova O.A. *Mikhail Kollontay (Ermolaev). Portret muzykanta: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Mikhail Kollontai (Ermolaev). Portrait of a Musician. Dis. PhD in Art History]*. Moscow, 2009. 247 p. (In Russ.). Available at: <https://www.dissercat.com/content/mikhail-kollontai-ermolaev-portret-muzykanta>.
10. *Entsiklopedicheskiy slovar' F.A. Brokgauzena i I.A. Efrona [Encyclopedic Dictionary of F.A. Brockhausen and I.A. Efron]*. (In Russ.). Available at: <https://rus-brokgauz-efron.slovaronline.com/>.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

«Десять капризов на разрушение храма» для скрипки соло, № 6

Non meno mosso

ff *stretto sempre*

"И зарастут дворцы ее колючими растениями"
(Исаия 34, 13 - 14)
"And thorns shall come up in her palaces"
(Isaiah 34, 13 - 14)
"An seinen Palästen ranken sich Dornen empor"
(Jesaja 34, 13 - 14)

Пример 2

«Шесть библейский сонат» для скрипки и органа. Соната № 4

Пример 3

«Партита-завещание». Часть 9

Час смерти

Misurato calmo

G col legno

mp *p* *dim.*

ord. G D₁ 2 G col legno

p *pp* *dim.*

ord. gliss. lento

pp

A V D gliss. lentissimo

ppp *ppp*

G. P.

Пример 4

«Этюды» ор. 55. Этюд № 7

Con dolore

pp *mp*

molto espr.

psf *p* *3* *3* *3* *3*

psf *ten. sempre* *anche ten.* *ppp*

senza

Пример 5

«Этюды» ор. 55, фрагмент упрощенного варианта

Con dolore

psf *molto espr.* *ten. sempre* *psf* *psf*

ppp *anche ten.* *ppp* *ppp*

«Семь библейских эпитафий». Часть I



*...потомству твоему отдам Я землю сию"
(Бытие 12,7)

УДК 792.028.3

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-191-202

**ТРАНСМУТАЦИЯ «ВЕРБАЛЬНОЕ/НЕВЕРБАЛЬНОЕ»
В ГОЛОСОРЕЧЕВОМ ДЕЙСТВИИ АКТЕРА
(НА МАТЕРИАЛЕ СПЕКТАКЛЯ «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»
КЕМЕРОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ТЕАТРА КУКОЛ
ИМЕНИ АРКАДИЯ ГАЙДАРА)**

Проконова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры театра, кино и телевидения, Российский государственный институт сценических искусств (г. Кемерово, РФ).
E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

Невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера рассматриваются как код, то есть система условных знаков для передачи информации). Мастерство актера, реализующееся через невербальные, голосовые ресурсы, оценивается как аналог словесного действия. Смена кода голосоречевого действия актера с вербального (опирающегося на литературный, авторский текст) на невербальное (звуковое) обосновывается как трансмутация и эксплицируется как элемент

актерского мастерства и выразительное средство режиссерского метода. Недостаточное осмысление данного аспекта новейшей театральной практики обуславливает актуальность статьи.

Цель состоит в обосновании трансмутации голосоречевого действия актера от вербального к невербальному. Для достижения поставленной цели применяются метод включенного наблюдения, метод сравнения и сопоставления. Для аргументации используются научные монографии и статьи, посвященные исследованию невербальных элементов речи.

В качестве эмпирического материала избран спектакль «Руслан и Людмила» (режиссер С. Садыков) по одноименной поэме А. С. Пушкина, премьера которого состоялась в Кемеровском областном театре кукол им. Арк. Гайдара в 2024 году. В указанном спектакле голосоречевое поведение актера проявляется не только в вербальном (словесном) действии, но также и в невербальном (через семантически самостоятельные голосовые ресурсы).

Содержание статьи включает анализ работ, посвященных невербальным элементам речи. В опоре на пример из новейшей театральной практики устанавливаются возможные форматы и функции использования невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосового действия актера. Трансмутация голосоречевого действия актера от вербального к невербальному обосновывается как выразительное средство режиссерского метода и элемент актерского мастерства.

Статья имеет теоретическую и практическую значимость и может быть полезна практикам театра и театральной педагогики.

Ключевые слова: театр, трансмутация, голосоречевое действие актера, невербальные ресурсы, функции.

**TRANSMUTATION OF “VERBAL/NON-VERBAL”
IN THE ACTOR’S VOICEOVER
(BASED ON THE MATERIAL OF THE PLAY “RUSLAN AND LYUDMILA”
KEMEROVO REGIONAL PUPPET THEATER NAMED
AFTER ARKADY GAIDAR)**

Prokopova Natalya Leonidovna, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Theater, Cinema and Television, Russian State Institute of Performing Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

The non-verbal (semantically independent) resources of an actor’s voice-speech action are considered as a code – i.e., a system of conventional signs for transmitting the information). The actor’s skill, realized through non-verbal, vocal resources, is evaluated as an analogue of verbal action. The transition of an actor’s vocal action from verbal (based on literary, author’s text) to non-verbal is justified as a code change,

transmutation, and is explicated as an element of the director’s method and acting skills. Insufficient understanding this aspect of the latest theatrical practice determines the relevance of the article.

The play “Ruslan and Lyudmila” (directed by S. Sadykov) based on the poem of the same name by A.S. Pushkin, which premiered at the Kemerovo Regional Puppet Theater named after Arkady Gaidar in 2024, was chosen as empirical material. In this performance, the actor’s vocal potential, his expressive capabilities, manifest themselves independently of the word, are the result of the transmutation of the literary text.

The content of the article includes argumentation of insufficient scientific analysis of non-verbal (semantically independent) resources of the actor’s vocal action with their capabilities in the scenic interpretation of literary texts. Based on the examples of the latest theatrical practice, the formats and functions of using non-verbal (semantically independent) resources of the actor’s voice action are established. The transmutation of the “verbal/non-verbal” in the actor’s vocal action is explicated as an expressive means of the director’s method and an element of performing skill.

As a conclusion, it is argued that non-verbal vocal elements in a theatrical performance perform the functions of dialogizing a descriptive literary text, saving stage time, compensating for abbreviated, rhythmically significant units of the poetic text, and detailing the stage action.

Keywords: theater, transmutation, actor's voice-speech action, non-verbal resources, functions

В одной из ранее опубликованных работ нами проанализированы варианты применения невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов в педагогике сценической речи, а также рассмотрены их возможности в выполнении функций оценки и действия в мастерстве актера (см. [10]). В предлагаемой статье невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера разбираются как иной по отношению к вербальным возможностям код, то есть как автономная система условных знаков для передачи информации в театральном спектакле. К рассмотрению невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия в аспекте трансмутации «вербальное/невербальное» подталкивает новейшая театральная практика. Современные режиссеры, сочиняя спектакль, весьма креативно работают с литературным текстом. Создавая инсценировку на основе литературного материала, они сокращают авторский текст, дописывают его, трансформируют в пластический вариант, преобразуют в невербальное звуковое действие. Творческое воплощение литературного текста с использованием невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосового действия актера в новейшее время довольно притягательно для режиссеров. Постановщики нередко заменяют литературный текст на невербальное звуковое действие актера, опирающееся на семантически самостоятельные неязыковые элементы. К ним относятся: междометия, неязыковые выкрики, плач, смех, покашливание, вздохи, а также другие, подобные этим и реализуемые посредством голосоречевого аппарата реакции исполнителя. Нередко благодаря режиссерскому замыслу и исполнительской фантазии часть литературного текста сворачивается, сокращается, а голосоречевое действие актера на протяжении спектакля трансмутирует, то есть меняет свой код, превращается из вербальной знаковой системы в невербальную.

Объект рассмотрения данной статьи – трансмутация «вербальное/невербальное» в голосо-

речевом действии актера. Цель статьи состоит в осмыслении функций перекодирования голосоречевого действия актера с вербального на невербальное (звуковое). В связи с этим определены задачи: 1) установление степени изученности невербальных (звуковых) элементов речи с позиций их возможностей в сценической интерпретации литературных текстов; 2) определение формата использования невербальных (семантически самостоятельных) элементов голосового действия актера в спектакле; 3) выявление функций невербальных (семантически самостоятельных) элементов голосового действия актера в процессе сценического воплощения литературного текста; 4) экспликация трансмутации «вербальное/невербальное» в голосоречевом действии актера как выразительного средства режиссерского метода и элемента исполнительского мастерства. В качестве эмпирического материала избран спектакль «Руслан и Людмила» (режиссер С. Садыков) по одноименной поэме А. С. Пушкина, премьера которого состоялась в Кемеровском областном театре кукол им. Арк. Гайдара в 2024 году. В указанном спектакле в реализации сценического действия активно участвует голосовой потенциал актера, проявляющийся вне слова. Материал спектакля позволяет установить форматы использования невербальных (семантически самостоятельных) элементов голосового действия и их функции, раскрывает пути преобразования литературного текста (характеризующегося описательностью) в сценический, служит обоснованию трансмутации «вербальное/невербальное» в голосоречевом действии актера.

Безусловно, семантически самостоятельные неязыковые элементы всегда составляли часть ресурсов голосоречевого действия актера. Однако в последнее десятилетие их значимость в спектакле возросла, теперь они нередко применяются автономно от слова. В опоре на невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосового действия актера придумываются отдель-

ные сцены спектаклей в драматических театрах и театрах кукол. Под довольно сложным и непривычным термином «невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера» понимается совокупность неязыковых элементов, комплекс средств, выполняющих в сценических условиях функции звукового жеста, поступка¹. Невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера служат автономным каналом внутритеатральной коммуникации (то есть каналом сценического общения, партнерского взаимодействия). Невербальные элементы способны наряду с речью являться средством выражения актерской оценки, выступать звуковой основой сценического действия.

Интересна в этом смысле аргументация известного советского и российского физиолога, психолога, педагога В. П. Морозова: «Объективной основой разделения мозгом каналов лингвистической и экстралингвистической коммуникации являются различия в акустических средствах и принципах кодирования этих двух видов речевой информации. Если для вербальной информации определяющим является динамика формантной структуры сигнала, то для экстралингвистической, как показали наши исследования, особую роль приобретают динамика основного тона голоса и другие особенности просодической организации речи. Таким образом, лингвистический и экстралингвистический каналы оказываются обособленными (по целому ряду критериев) во всех звеньях системы речевой коммуникации» [7, с. 31]. Однако не только довод разделения мозгом каналов лингвистической и экстралингвистической коммуникации аргументирует целесообразность обращения к невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера при создании спектакля.

Интерес к этого рода возможностям голосоречевого действия актера обусловлен популярностью постдраматического театра и его идеи от-

деления голоса от языка². Х.-Т. Леман, немецкий театровед, историк и теоретик современного театрального искусства, указывал на так называемое сонорное пространство голоса и писал о том, что в постдраматическом театре наряду с десакрализацией слова можно встретить специальное подчеркивание физической стороны голоса в крике, столах, полуживотных звуках (см. [5, с. 244]). Здесь заметим, что в отечественной лингвистике термином «сонорный» (sonorus – в переводе с латинского «звучный») принято обозначать согласные звуки, произносимые с преобладанием голоса над шумом (например – р, л, м, н). Несколько иной аспект в этом термине высветил Х.-Т. Леман. Он акцентировал внимание на сонорном пространстве голоса как на содержании самого звучания. Противопоставляя концепции драматического и постдраматического театров, Х.-Т. Леман отмечал: «...сонорное пространство голоса составляет бессознательное начало речи. Театр драмы, режиссерская постановка смысла текста никогда не выводит на первый план звуковую семиотику как таковую. Редуцированное к функции передачи смысла слово лишается возможности обозначать собой тот звуковой горизонт, который может реализоваться лишь театральными средствами. Однако в постдраматическом театре электронный и телесно-чувственный расклад как бы заново обнаруживают для себя голос. Делая само присутствие голоса основой звуковой семиотики, постдраматический театр отделяет голос от смысла, рассматривая порождение знаков как своего рода «жестикюляцию голоса» и вместе с тем прислушиваясь к тем отзвукам, которые доносятся до нас из глубоких подвалов и темниц литературных дворцов» [5, с. 245–246]. Ключевыми понятиями в приведенной цитате, на наш взгляд, служат: «сонорное пространство голоса», «бессознательное начало речи», «звуковая семиотика как таковая», «порождение знаков как своего рода “жестикюляция голоса”». Полагаем, Х.-Т. Леман называл сонорным пространством голоса не что иное, как область невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера. Именно невербальные голосовые элементы, освобожденные от заданной автором смысловой нагрузки лексики, способны выступать в качестве

¹ Подробнее об этом: Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера: определение понятия // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово. – 2023. – № 65. – С. 164–170 (см. [9]).

² Подробнее об этом: Х.-Т. Леман (см. [5]), Э. Фишер-Лихте (см. [15]), Н. Малютина (см. [6]).

знаков, поскольку располагают широкими возможностями трансляции сочиненного содержания (не прописанного автором текста).

Здесь заметим, что невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера не особенно везло на научное осмысление с позиций их возможностей в сценической интерпретации литературных текстов. При этом уточним, что нельзя сбрасывать со счетов написанные лингвистами работы. Например, публикации советского и российского ученого, специалиста по невербальной семиотике Г. Е. Крейдлина (см., напр., [3; 4]). Они очень ценны, однако в задачи Г. Е. Крейдлина не входил анализ невербальных звуковых элементов с позиций их возможностей в сценической интерпретации литературных текстов. На наш взгляд, при имеющемся интересе исследователей к невербальным элементам в большей степени изучались кинесические знаки, то есть те, что связаны с мимикой, жестами, жестовыми движениями, позами. Не случайно основная часть опубликованных материалов по невербальной выразительности раскрывает телесно-пластический аспект (см., напр., [1]) и не касается освещения ее звуковой стороны. В тех же случаях, когда авторы затрагивают голосовую составляющую невербальной сферы, размышления, как правило, ограничиваются лишь самой формулировкой этого вопроса. Например, так представлены рассуждения о невербальной области в работах П. Н. Киева (см. [2]), Н. Б. Цибуля (см. [16]). Указанные авторы, также являясь филологами, не ставили перед собой задачи разбора невербальных звуковых элементов с позиций их возможностей в сценической интерпретации литературных текстов.

Что же касается публикаций тех авторов, которые имеют отношение к профессиональному театру, то и в них трудно встретить разбор невербальных составляющих голосоречевой выразительности в интересующем нас аспекте. Полагаем, в большей степени к изучению невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера приблизилась доцент кафедры сценической речи и русского языка Московского государственного университета культуры и искусств И. Г. Фетисова. В автореферате ее кандидатской диссертации «Эстетическая специфика невербальных компонентов сценической речи» находим утверждение о том, что невер-

бальные компоненты речи «не исчезают, а лишь вытесняются в те или иные эпохи на периферию культуры. Модальности НКР³, вытесненные рационалистическим сознанием на периферию коммуникативного пространства, в поиске театром катарсического воздействия на зрителя, в XX веке вновь обретают эстетическую значимость в сценических практиках» [13, с. 13]. Как в диссертации, так и в статье, И. Г. Фетисова указывает на тренинги режиссера Е. Грозовского, в процессе которых предполагалось «преображение самого исполнителя (коммуникатора), сопровождающееся специфическими невербальными компонентами речи» [14, с. 307]. И. Г. Фетисова, выделяя три модальности невербальных компонентов сценической речи и указывая на первую, сенситивную, модальность, подтверждает их свойство выступать в качестве проводника эмоций (см. [13, с. 19]). Но, к сожалению, автор не анализирует современную практику применения невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера на примерах конкретных спектаклей. В задачи ее исследования также не входило осмысление невербальных (семантически самостоятельных) составляющих голосоречевой выразительности с позиций их возможностей в сценической интерпретации литературных текстов.

Анализируя материал, близкий к теме данной статьи, нельзя обойти стороной публикацию педагога Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского О. А. Чуреевой «Трансмутация как инструмент интерпретации драматического текста». В этой статье (кстати сказать, также написанной филологом) отражены размышления о механизмах процесса трансмутации. Этот материал ценен тем, что акцентирует внимание на вербальных и невербальных знаках как на кодах различной природы. Это позволяет О. А. Чуреевой трактовать трансмутацию как «перевод не только и не столько того, что словесно выражено в тексте, но и того, что содержится в нем имплицитно. Использование невербальных кодов по отношению к вербальному коду может осуществляться с применением алгоритмов замещения, сопровождения или дополнения. В зависимости от цели интерпретатора осуществляется выбор того или иного комплекса вер-

³ Аббревиатурой НКР И. Г. Фетисова обозначает невербальные компоненты речи.

бальных и невербальных средств» [17, с. 126]. Крайне интересный аспект исследования, заявленный О. А. Чуреевой, лишь в некоторой степени затрагивает вопрос значимости невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера с позиций их возможностей в сценической интерпретации литературных текстов.

Таким образом, среди имеющихся материалов большая часть публикаций обходит стороной рассмотрение невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера с позиций их возможностей в сценической интерпретации литературных текстов. В связи с этим актуальность анализа «сонорного пространства голоса», указывающего на «бессознательное начало речи», формирующего «звуковую семиотику», порождающего знаки как «жестикляцию голоса» (используя термины Х. Т. Лемана), очевидна. Кроме того, по ряду причин считаем целесообразным и правомерным введение в научный, театрално-сценический, учебно-методический оборот не только понятия «невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера», но и термина «трансмутация голосоречевого действия актера от вербального к невербальному». И в качестве первой причины такого шага назовем необходимость акцентировать внимание на тех невербальных элементах, которые проявляются через звучание, отъединенное от речи (к тому же невербальная составляющая, слитая с речью и через нее выражающаяся, многократно рассматривалась в работах по театральной педагогике при осмыслении категории «подтекст»). Вторая причина продиктована популярностью идей постдраматизма в современном театре, интересом режиссуры к невербальному ресурсу голосоречевой выразительности актера. Третья причина определена доказанным действием двухканальной системы речевой коммуникации. И, наконец, четвертая причина обусловлена актуализацией смены кодов (с вербального на невербальный) в спектаклях новейшей театральной практики. Подчеркнем, *трансмутацию голосоречевого действия актера от вербального к невербальному* трактуем как процесс смены кода – переход сценического действия актеров с вербальных (словесных) знаков на невербальные (голосовые) знаки. Дополним, *трансмутация голосоречевого действия актера от вербального*

к невербальному проявляется в исполнительском мастерстве, выступает выразительным средством режиссерского метода.

Рассмотрение примеров трансмутации голосоречевого действия актера от вербального к невербальному начнем с форматов применения невербальных элементов голосового действия актера. Один из форматов представляет собой переплетение невербальных и вербальных ресурсов голосоречевого действия актера. Полагаем, такой формат проявляется в спектакле «Руслан и Людмила», в сцене 3 («Свадьба Руслана и Людмилы. Пир.») – в голосоречевой партитуре озвучивания кукол-персонажей: Рогдай (актриса Н. Синюкова), Фарлаф (актер Н. Остатнигрош) и Ратмир (актер М. Килин). В тексте пушкинской поэмы реплики Рогдая, Фарлафа и Ратмира не прописаны, отношение названных персонажей к свадьбе указано так: «То три соперника Руслана; / В душе несчастные таят / Любви и ненависти яд». Также отсутствуют конкретные реплики этих персонажей в тексте используемой режиссерской инсценировки, но имеется указание на их отношение к свадьбе Руслана и Людмилы⁴. Репарка «не скрывают своего несогласия с выбором Людмилы» свидетельствует о том, что способ сценического действия, раскрывающий факт несогласия с предпочтением Людмилы, отдается на откуп актерам – то есть на откуп их творческой фантазии, профессиональному исполнительскому мастерству. В указанной сцене спектакля действуют персонажи: Рогдай (актриса Н. Синюкова), Фарлаф (актер Н. Остатнигрош) и Ратмир (актер М. Килин). Они бахвалятся, самодовольно и кичливо хвалятся. Актеры реализуют это действие через пластику кукол и их озвучивание. Пластическая партитура работы с куклами основывается на демонстрации телесной ловкости (Рогдай, Фарлаф и Ратмир нарочито, показательно состязаются:

⁴ См. текст инсценировки С. О. Садыкова: «Свадьба Руслана и Людмилы. Пир. Баян исполняет композицию на гусях. Мы видим трех соперников Руслана – Рогдая, Фарлафа и Ратмира. Они явно не скрывают своего несогласия с выбором Людмилы. Пир заканчивается, молодожены остаются одни. Руслан, как и в начале спектакля, пытается прикоснуться к Людмиле, но раздается гром, все трясется, затем – тишина. Дважды раздается странный голос Черномора, и Людмила исчезает. Руслан в одиночестве, в смятении. Входит князь с толпой пировавших» [12].

в силе через сгибание рук соперника, в ловкости – один из них встает на руки других и удерживается и т. д.). Озвучивание кукол осуществляется посредством междометий первичного типа⁵ – «э-эх», «о». Такие междометия служат в общении Рогдая, Фарлафа и Ратмира эквивалентом речи, аналогом словесных реплик (которые не прописаны в тексте поэмы А. С. Пушкина, но родились в сценической игре актеров). Разговор такого рода на междометиях способствует созданию атмосферы общей суеты, характерной для начала свадьбы. Появление Руслана (актер А. Башев) и его встреча с Людмилой (актриса Н. Синюкова) меняют отношение Рогдая (актриса Н. Синюкова⁶), Фарлафа (актер Н. Остатнигрош) и Ратмира (актер М. Килин), вносят новый подтекст в звуковое действие актеров. Через голосовую невербалику (в данном случае – через междометия первичного типа – «а-аа», «э») проявляется недовольство Рогдая, Фарлафа и Ратмира расположением Людмилы к Руслану. Сначала в этом фрагменте работают лишь звуковые (невербальные) элементы, но к финалу заявленной сцены происходит их переплетение со словом (вербальной составляющей). Это осуществляется в финальной части сцены (фрагмент – танец Руслана и Людмилы).

Начало указанного фрагмента опирается на невербальные (семантически самостоятельные) элементы голосового действия актера. Задачу взаимодействия Руслана и Людмилы при отсутствии пушкинского (литературного) текста для их диалога режиссер решает через танец героев и невербальное голосовое действие актеров. Актеры, в соответствии с задачами режиссера и содержанием инсценировки⁷, придумывают небольшой сюжет взаимодействия влюбленных и играют

его в опоре на озвучивание кукол через звуковые (невербальные) элементы. Через пластическое действие (танец) и посредством голосовой невербалики реализуется диалог персонажей-кукол: для Людмилы (актриса Н. Синюкова) это смех, для Руслана (актер А. Башев) – вздохи. Через разные варианты смеха и вздохов актеры выполняют действия – ласкаться, шутить, дразнить. Сцена завершается появлением бороды, а затем и самого Черномора. В этот момент Людмила (актриса Н. Синюкова) реагирует кратким вскриком, переходящим в смятенное восклицание: «Руслан!». В свою очередь, Руслан (актер А. Башев) также переключается со вздохов на отчаянный возглас: «Людмила!». Озвучивание каждой куклы-персонажа через невербальные элементы (смех, вздохи, крик на междометиях) переходит в слово-зов: «Руслан!», «Людмила!». Как уже было отмечено выше, формат использования характеризуется переплетением невербальных и вербальных ресурсов голосоречевого действия актера. Наряду с этим, приведенный фрагмент спектакля раскрывает назначение невербальных (лексически самостоятельных) элементов. Их роль соотносится с трансмутацией литературного (в данном случае – поэтического) слова в невербальное звуковое действие, преобразование описательного текста автора в диалогический. В связи с этим можно считать, что невербальные (лексически самостоятельные) элементы голосового действия актера выполняют *функцию диалогизации описательного литературного текста*. В целом сцена 3 («Свадьба Руслана и Людмилы. Пир») иллюстрирует процесс трансмутации голосоречевого действия актера от вербального к невербальному.

Несколько иные возможности невербальных (лексически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера подтверждает другой фрагмент спектакля «Руслан и Людмила». Речь идет о сцене 8 («Замок Черномора») – это эпизод сна и пробуждения Людмилы в доме Черномора. Здесь также использован формат переплетения невербальных и вербальных ресурсов. Однако назначение невербальных (лексически самостоятельных) элементов голосового действия актера скорее связано с *функцией экономии сценического времени*. Зритель видит, как Людмила (актриса Н. Синюкова) летает во сне, смеется (вероятно, ей снится ее любимый). Потом на сцене появ-

⁵ «Междометия, которые возникли из рефлекторных звуков, получивших социальную значимость, принято называть первичными или примарными. В основе их значения лежит непосредственное чувственно-эмоциональное восприятие» [8].

⁶ Актриса Назиля Синюкова в этом спектакле исполняет роли – Людмилы и Рогдая.

⁷ Описание этой сцены в инсценировке С. О. Садыкова: «Пир заканчивается, молодожены остаются одни. Руслан, как и в начале спектакля, пытается прикоснуться к Людмиле, но раздается гром, все трясется, затем – тишина. Дважды раздается странный голос Черномора, и Людмила исчезает» [12].

ляется проносающийся на коне Руслан. Людмила стремится его догнать, летит за ним, зовет: «Руслан! Руслан! Руслан!». Сон завершается, Людмила опускается с небес и просыпается. Момент ее пробуждения сопровождается всхлипываниями и вздохами – прекрасный сон остался в прошлом, она восклицает: «Где ж милый, где супруг?» (заметим, в этой реплике удалена часть пушкинской строки). Невербальные элементы предваряют рождение слова, и это позволяет сократить литературный авторский текст. Конечно, этому помогает и визуальный ряд спектакля, то есть движения куклы. Однако благодаря созданию сонорного пространства – озвучиванию куклы посредством невербальных элементов (через смех, вскрикивание, вздохи) – большая описательная строфа пушкинского текста (состоящая из 104 слов⁸) сворачивается и в голосоречевом действии актрисы (сохраняются лишь 5 слов⁹). В данном случае к невербальным (семантически самостоятельным) элементам голосового действия относятся смех, вздохи, вскрикивание. Переплетаются невербальная (смех, вздохи, вскрикивание) и вербальная («Руслан! Руслан! Руслан!»; «Где ж милый, где супруг?») составляющие общего голосоречевого действия актера. Сокращение описательного авторского текста и его замена на невербальные (семантически самостоятельные) элементы голосового действия актера (компоненты сонорного пространства голоса) позволяет преобразовать литературный фрагмент в действенный, сценический. При этом замена авторских слов невербаль-

ными (семантически самостоятельными) элементами в данном случае содействует значительному сокращению описательного текста без ущерба для сюжета спектакля и сбережению сценического времени. В этом смысле указанное назначение невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера можно определить как *функцию экономии сценического времени*. Такая роль невербалики также обнаруживает проявление трансмутации голосоречевого действия актера от вербального к невербальному.

Однако заметим, что далеко не всегда литературный текст может быть сокращен без утраты своей ритмической структуры. Как известно, особое значение имеет ритмическая структура в стихотворном материале. В этом случае вступает в силу другое назначение невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера, а значит, проявляется иная их функция. Здесь имеется в виду способность невербалики заменять сокращаемые, ритмически значимые, единицы авторского текста. Обращение к невербалике с целью компенсации удаленного фрагмента авторского текста актуально в стихотворном материале, там, где требуется восполнение урезанной строки или стопы (таких значимых в поэзии). Речь идет о фрагментах спектакля, в которых режиссер основным действующим лицом выводит персонажа, а не рассказчика (в то время как в авторском варианте главным является рассказчик и текст носит повествовательный характер). Здесь имеются в виду такие версии поэтического текста, в которых в одной стихотворной строке соединяются и повествовательный текст от третьего лица (который предназначен рассказчику), и реплика (или часть реплики) персонажа. Редуцирование повествовательного фрагмента от третьего лица при создании спектакля на материале поэмы неизбежно, поскольку сценическая версия требует диалога и действия (заметим, что поиск решения этой проблемы в театральной практике относится к актуальным вопросам инсценировки на основе стихотворного материала). Поэтому в постановке «Руслан и Людмила» в сцене 4¹⁰ пушкинская строка «Он говорит: “Насилу я”» содержит одно-

⁸ См. текст поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»: «До утра юная княжна / Лежала, тягостным забвеньем, / Как будто страшным сновиденьем, / Объята – наконец она / Очнулась, пламенным волненьем / И смутным ужасом полна; / Душой летит за наслажденьем, / Кого-то ищет с упоеньем; / «Где ж милый, – шепчет, – где супруг?» / Зовет и помертвела вдруг. / Глядит с боязнию вокруг. / Людмила, где твоя светлица? / Лежит несчастная девица / Среди подушек пуховых, / Под гордой сенью балдахина; / Завесы, пыльная перина / В кистях, в узорах дорогих; / Повсюду ткани парчевые; / Играют яхонты, как жар; / Кругом курильницы златые / Подъедают ароматный пар; / Довольно... благо мне не надо / Описывать волшебный дом: / Уже давно Шехеразада / Меня предупредила в том. / Но светлый терем не отрада, / Когда не видим друга в нем» [11, с. 25–26].

⁹ См. текст инсценировки С. О. Садыкова: «Где ж милый, где супруг?» [12].

¹⁰ См. ремарку инсценировки С. О. Садыкова: «Четверо всадников скачут по дороге. Важный Фарлаф, предвкушающий Ратмир, угрюмый Рогдай и несчастный Руслан» [12].

временно и повествовательный текст от третьего лица («Он говорит»), и часть реплики персонажа («Насилу я»). Автор инсценировки – режиссер спектакля Станислав Садыков, сокращает текст А. С. Пушкина, причем удаляет более двух начальных стоп стихотворной строки. Как известно, изымание ритмических единиц из строки ведет к разрушению стихотворного ритма. В данной ситуации сохранению авторского стихотворного ритма способствует добавление невербальных (семантически самостоятельных) элементов голосового действия актера. Так, актер, исполняющий

роль Фарлафа (Н. Остатнигрош), возмещает удаленные из пушкинского текста ритмические единицы междометиями – «Э-хе», «Эй-хе», «Эй!». Благодаря этому авторский ритм избегает разрушения. В данном случае применение невербальных (семантически самостоятельных) элементов голосового действия актера реализует *функцию возмещения сокращенных, ритмически значимых единиц стихотворного текста*.

Наглядно демонстрирует возмещение невербальными элементами удаленных ритмических единиц таблица:

Текст А. С. Пушкина	Текст инсценировки С. О. Садыкова	Текст голосоречевого действия актера Н. Остатнигрош
Он говорит: «Насилу я На волю вырвался, друзья! Ну, скоро ль встречусь с великаном? Уж то-то крови будет течь, Уж то-то жертв любви ревнивой! Повеселись, мой верный меч, Повеселись, мой конь ретивый!»	-----Насилу я На волю вырвался, друзья! Ну, скоро ль встречусь с великаном? Уж то-то крови будет течь, Уж то-то жертв любви ревнивой! Повеселись, мой верный меч, Повеселись, мой конь ретивый!	Э-хе, Эй-хе, Эй! Насилу я На волю вырвался, друзья! Ну, скоро ль встречусь с великаном? Уж то-то крови будет течь, Уж то-то жертв любви ревнивой! Повеселись, мой верный меч, Повеселись, мой конь ретивый!

Нередко невербалика выполняет и более сложную функцию. Невербальные (семантически самостоятельные) элементы голосового действия актера наряду с указанными функциями способны «раздвигать» рамки прописанного автором сюжета или проживания героя благодаря порождению знаков, жестикологии голосом. Иными словами, невербальные (семантически самостоятельные) элементы голосового действия актера имеют возможность детализировать историю происходящего, уточнять поведение персонажа/ей. Эта функция проявляется в тех условиях, когда автор вовсе не охарактеризовал персонажа/ей, не прописал для них реплик. Тогда внутритеатральная коммуникация сцены / фрагмента сцены сочиняется актерами. В таких обстоятельствах не рассказанная в авторском тексте часть сюжета (а значит, и отсутствующая в нем вербальная основа) придумывается и воплощается актерами посредством невербальных (семантически самостоятельных) элементов голосового действия. При этом невербальные элементы единолично (без участия вербальных) определяют содержание сцены (или фрагмента сцены), двигают сюжет (отсутствующий в литературном тексте, но сочиненный режиссером и актерами). Невербальные (семантически самостоятельные) элементы голосового

действия актера в таком формате применения выполняют *функцию детализации сценического действия (озвучивания сочиненных фрагментов сюжета)*.

В качестве примера осуществления *функции детализации сценического действия (озвучивания сочиненных фрагментов сюжета)* приведем финал сцены 8 «Замок Черномора». Здесь зрители видят Людмилу и ухаживающих за ней дев. Эти персонажи не охарактеризованы ни в поэме А. С. Пушкина, ни в инсценировке режиссера спектакля С. Садыкова. Их реплики не написаны. В ремарке инсценировки содержится следующее: «Обед исчезает, Людмила засыпает и оказывается в спальне. Три девы готовят ее ко сну. Внезапно в комнате возникает процессия из арапов – они вносят бороду Черномора, а затем появляется и он сам. Черномор тянется к Людмиле, она отбивается от него и стягивает с него шапку. Черномор пытается убежать, путается в бороде, падает-встает, паника. Арапы разбегаются, уводят Черномора» [12]. Кстати заметим, что не только реплики дев, но и реплики Черномора также не написаны. Весь приведенный в ремарке сюжет решается в спектакле «Руслан и Людмила» через пластику кукол-дев и их озвучивание посредством невербальных

(семантически самостоятельных) элементов голосового действия актера. Все голосовое действие трех дев, ухаживающих за Людмилой в замке Черномора, придумано занятыми в спектакле актерами. В одной из ремарок инсценировки указано на пение¹¹. Однако в данном фрагменте спектакля пение как таковое отсутствует, а звуковое действие дев в момент их первого прихода к Людмиле – это, скорее, бессловесное, опирающееся на голосовые ресурсы актеров, нежное уговаривание (воркующее бормотание), имеющее целью уластить непокорную пленницу. Во втором своем приходе к Людмиле девы посредством невербалики уже не только нежно уговаривают (воркующее бормочут), но и бранятся друг с другом из-за несоординированности действий при подготовке к приходу Черномора. Их звуковое действие, выраженное через невербалику, завершается восклицанием на междометии. Содержание / смысл / действенное назначение этого звучания на междометии – торжественное объявление выхода Черномора. Далее девы почтительно приветствуют Черномора – и вновь через невербальные (семантически самостоятельные) элементы. Кроме того, девы уговаривают Людмилу принять Черномора. Черномор, увидев Людмилу, подбирается к ней, обольщает ее. Озвучивание Черномора (персонажа-куклы) осуществляется через междометия (восклицания «О!», «Ой!»), в которых читается похотливость карлика – он словно говорит ей сальные комплименты. В этот момент Людмила срывает шапку и, надев ее, становится невидимой. Обескураженный Черномор плачет – девы утешают. Все звуковые действия персонажей-кукол (у дев – уговаривание, перебранка, торжественное приветствие, утешение; у Черномора – обольщение, жалоба-ры-

дание) реализуются через невербальные (семантически самостоятельные) элементы. Мастерство актеров словно раздвигает рамки авторского текста – детализируется взаимодействие персонажей (их действия и реакции), которые в авторском тексте не упоминаются. Благодаря задаче режиссера, исполнительскому мастерству актеров известный сюжет поэмы «Руслан и Людмила» наполняется новыми подробностями, отсутствующими в литературном материале, уточняется взаимодействие знакомых с детства персонажей. В данном случае невербальные (семантически самостоятельные) элементы голосового действия актеров выполняют *функцию детализации сценического действия*.

Таким образом, невербальные голосовые элементы, являясь частью ресурсов голосоречевого действия актера, в современном спектакле используются как самостоятельно, так и в переплетении с вербальными компонентами. Невербальные голосовые элементы выполняют *функции: диалогизации описательного литературного текста; экономии сценического времени; возмещения сокращенных, ритмически значимых, единиц стихотворного текста; детализации сценического действия*. Выполнение этих функций удостоверяет целесообразность трансмутации голосоречевого действия актера от вербального к невербальному в сценической интерпретации литературных текстов. Такое перекодирование голосоречевого действия актера с вербального на невербальное звуковое служит элементом исполнительского мастерства и выразительным средством режиссерского метода, способствует удачному преобразованию литературного (словесного) материала в невербальную (голосовую) жестикуляцию, обусловленную творческим замыслом и задачами внутритеатральной коммуникации.

Литература

1. Илова Е. В. Невербальные знаки театральной коммуникации [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1–1. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=17510> (дата обращения: 08.08.2024).
2. Киев П. Н. Невербальная семиотика в театральной культуре [Электронный ресурс] // Человек в мире культуры. – Екатеринбург. – 2012. – № 2. – С. 22–28. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neverbalnaya-semiotika-v-teatralnoy-kulture/viewer> (дата обращения: 22.12.2024).

¹¹ См. ремарку инсценировки: «Три девы ухаживают за Людмилой и приводят ее в порядок. Одна из них поет» [12].

3. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика и театр // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 14. – С. 40–48.
4. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 584 с.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
6. Малютина Н. Пластика персонификации голоса как катализатор действия в современной драме // Драматургия в ракурсах новейших теоретических исследований = Dramat w nowych ujęciach teoretycznych: studia slawistyczne / redakcja naukowa: Natalia Maliutina, Jarosław Ławski. – Białystok: Alter Studio; Odessa: [s. n.], 2014. – С. 267–280.
7. Морозов В. П. Язык эмоций и эмоциональный слух: избр. тр. 1964–2016. – М.: Ин-т психологии РАН, 2017. – 397 с.
8. Никифорова С. А. Первичные междометия в стихотворениях И. В. Гете [Электронный ресурс] // Studia Humanitatis. – 2015. – № 4. – URL: www.st-hum.ru (дата обращения: 20.08.2023).
9. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера: определение понятия // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 65. – С. 164–170.
10. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера как аспект речевой педагогики // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 66. – С. 98–109.
11. Пушкин А. С. Сочинения. В 3 т. Т. 2. Поэмы. Драматические произведения. – М., 1974. – 496 с.
12. Садыков С. О. Инсценировка поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». – Кемерово, 2023. – 24 с. // Архив автора статьи.
13. Фетисова И. Г. Эстетическая специфика невербальных компонентов сценической речи: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 2015. – 23 с.
14. Фетисова И. Г. Эстетическая специфика невербальных компонентов речи в творчестве Е. Грозовского // Вестник МГУКИ. – 2014. – № 5 (61). – С. 303–307.
15. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М.: Международное театральное агентство «Play&Play» – Изд-во «Канон+», 2015. – 376 с.
16. Цибуля Н. Б. Области исследования невербальных средств общения. – М.: Гнозис 2020. – 426 с.
17. Чурсева О. А. Трансмутация как инструмент интерпретации драматического текста // Русская речь. – 2023. – № 3. – С. 117–127.

References

1. Ilova E.V. Neverbal'nye znaki teatral'noy kommunikatsii [Non-verbal signs of theatrical communication]. *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education], 2015, no. 1-1. (In Russ.). Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=17510> (accessed 08.08.2024).
2. Kiev P.N. Neverbal'naya semiotika v teatral'noy kul'ture [Non-verbal semiotics in theater culture]. *Chelovek v mire kul'tury* [Man in the world of culture]. Ekaterinburg, 2012, no. 2, pp. 22-28. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/neverbalnaya-semiotika-v-teatralnoy-kulture/viewer> (accessed 22.12.2024).
3. Kreydlin G.E. Neverbal'naya semiotika i teatr [Non-verbal semiotics and theater]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2011, no. 14, pp. 40-48. (In Russ.).
4. Kreydlin G.E. *Neverbal'naya semiotika: yazyk tela i estestvennyy yazyk* [Nonverbal semiotics: Body language and natural language]. Moscow, New Literary Review Publ., 2004. 584 p. (In Russ.).
5. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr* [Post-Drama Theater]. Moscow, ABCdesign Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).
6. Maliutina N. Plastika personifikatsii golosa kak katalizator deystviya v sovremennoy drame [Plastic voice personification as a catalyst for Action in Modern Drama]. *Dramaturgiya v rakursakh noveyshikh teoreticheskikh issledovaniy: studia slawistyczne* [Dramaturgy in the perspectives of the latest theoretical research: studia slawistyczne]. Białystok, Alter Studio Publ., Odessa, [s. n.], 2014, pp. 267-280. (In Russ.).
7. Morozov V.P. *Yazyk emotsiy i emotsional'nyy slukh: izbr. tr. 1964-2016* [The Language of Emotions and emotional hearing: Selected Works 1964-2016]. Moscow, Russian Academy of Sciences, Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences Publ., 2017. 397 p. (In Russ.).

8. Nikiforova S.A. Pervichnye mezhdometiya v stikhotvoreniyakh I.V. Gete [Primary interjections in the poems of I.V. Goethe]. *Studia Humanitatis [Studia Humanitatis]*, 2015, no. 4. (In Russ.). Available at: <http://www.st-hum.ru> (accessed 20.08.2023).
9. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Neverbal'nye (semanticheski samostoyatel'nye) resursy golosorechevogo deystviya aktera: opredelenie ponyatiya [Non-verbal (semantically independent) resources of an actor's voice acting: definition of the concept]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts. Kemerovo]*, 2023, no. 65, pp.164-170. (In Russ.).
10. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Neverbal'nye (semanticheski samostoyatel'nye) resursy golosorechevogo deystviya aktera kak aspekt rechevoy pedagogiki [Nonverbal (semantically independent) resources of actor's voice acting as an aspect of speech pedagogy]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts. Kemerovo]*, 2024, no. 66, pp.98-109. (In Russ.).
11. Pushkin A.S. *Sochineniya: v 3 t. T. 2. Poemy. Dramaticheskie proizvedeniya [Essays. In 3 volumes. Vol. 2. Poems. Dramatic works]*. Moscow, 1974. 496 p. (In Russ.).
12. Sadykov S.O. Instsenirovka poemy A.S. Pushkina "Ruslan i Lyudmila" [Dramatization of Pushkin's poem "Ruslan and Lyudmila"]. Kemerovo, 2023. 24 p. *Article author's archive*. (In Russ., unpublished).
13. Fetisova I.G. *Esteticheskaya spetsifika neverbal'nykh komponentov stsenicheskoy rechi: avtoref. ... kand. filos. nauk [Aesthetic specificity of nonverbal components of stage speech. Autor's abstract diss. PhD in philosophy]*. Moscow, 2015. 23 p. (In Russ.).
14. Fetisova I.G. Esteticheskaya spetsifika neverbal'nykh komponentov rechi v tvorchestve E. Grotovskogo [Aesthetic specificity of nonverbal components of speech in the work of E. Grotowski]. *Vestnik MGUKI. [Vestnik MGUKI]*, 2014, no. 5 (61), pp. 303-307. (In Russ.).
15. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti [Performance aesthetics]*. Translated from German by N. Kandinskaya, Ed. D.V. Trubochkin. Moscow, Play&Play Publ., Kanon+ Publ., 2015. 376 p. (In Russ.).
16. Tsiulya N.B. *Oblasti issledovaniya neverbal'nykh sredstv obshcheniya [Areas of research on nonverbal means of communication]*. Moscow, Gnozis Publ., 2020, 426 p. (In Russ.).
17. Chureeva O.A. Transmutatsiya kak instrument interpretatsii dramaticheskogo teksta [Transmutation as a tool for interpreting a dramatic text]. *Russkaya rech' [Russian Speech]*, 2023, no. 3, pp. 117-127. (In Russ.).

УДК 069.1+372.8

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-202-208

ПОСТКРОССИНГ: ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ В ПРАКТИКЕ МУЗЕЙНОЙ РАБОТЫ

Степанова Елена Юрьевна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры культурного наследия, Орловский государственный институт культуры (г. Орел, РФ). E-mail: stepanovaey@rambler.ru

В практике музеев накоплен богатый арсенал инновационных форм работы (творческие задания, мастер-классы, инсценировки, презентации, социальные проекты и программы), что делает их предметно-пространственную среду более интересной для посетителей, способствуя углубленному усвоению ими информации, развитию мышления, памяти, психических функций, позитивного отношения к происходящему, сопряженного с получением удовольствия от самой деятельности. Посткроссинг (англ. postcrossing) как раз является одной из таких новых форм.

Обмен открытками посредством почтовых услуг стал модным мировым течением. За последние почти двадцать лет к проекту присоединились тысячи людей и ряд учреждений. Существующие типы обмена открытками (между участниками; рассылка открыток по тегам, темам; «путешествующий конверт»; цифровой посткроссинг) позволяют наполнить новым смыслом и значением музейную работу. За внешним увлечением коллекционированием тематическими почтовыми открытками перед музеями открываются определенные возможности, в частности, перспективы в области разработки оригиналь-

ных проектов, расширения числа потенциальных посетителей, получения дополнительного источника доходов, решения проблем коммуникативного характера. Музейный посткроссинг вполне можно рассматривать как отдельную разновидность большого проекта посткроссинга.

Ключевые слова: музей, посткроссинг, музейный посткроссинг, обмен открытками между участниками, отправка открыток по тегам и темам, «дорожный конверт», цифровой посткроссинг, музейная коммуникация, тематическое коллекционирование, филокартия.

POSTCROSSING: PRACTICAL APPLICATION EXPERIENCE IN MUSEUM WORK

Stepanova Elena Yuryevna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Cultural Heritage, Orel State Institute of Culture (Orel, Russian Federation). E-mail: stepanovaey@rambler.ru

Museums have accumulated a wealth of experience in innovative forms of work (creative tasks, master classes, dramatizations, presentations, social projects and programs), which makes their subject-spatial environment more interesting for visitors, promoting their in-depth assimilation of information, the development of thinking, memory, mental functions, a positive attitude to what is happening, coupled with the pleasure of the activity itself. Postcrossing is just one of these new forms.

The exchange of postcards through postal services has become a fashionable global trend. Over the past almost twenty years, thousands of people and a number of institutions have joined the project. Existing types of postcard exchange (between participants; sending postcards by tags, topics, “traveling envelope,” digital postcrossing) allow museum work to be filled with new meaning and significance. Behind the external passion for collecting thematic postcards, museums have certain opportunities, in particular, prospects in the development of original projects, increasing the number of potential visitors, obtaining an additional source of income, and solving communication problems. Museum postcrossing can be considered as a separate type of the large postcrossing project.

Keywords: museum, postcrossing, museum postcrossing, postcard exchange between participants, sending postcards by tags and topics, “traveling envelope”, digital postcrossing, museum communication, thematic collecting, philocart.

На протяжении последних десятилетий музеями накоплен большой опыт в реализации разноплановых проектов, направленных не только на популяризацию культурного наследия, но и на раскрытие информационно-знакового потенциала артефактов и предметов природы, выявление общественной потребности в их востребованности, восприятии и осмыслении. Помимо информативности музейные программы должны быть увлекательными, чтобы более эффективно актуализировать наследие [1, с. 24]. Посткроссинг как раз соответствует этим требованиям.

Популярное международное движение посткроссеров, организованное Пауло Магальяйншем в 2005 году на онлайн-платформе, направлено на обмен тематическими почтовыми открытками и их коллекционирование. По официальным

данным за последние восемнадцать лет к проекту присоединилось почти 800 тысяч человек из 207 государств, из них 115 тысяч – это россияне (по данным на 2023 год) [24]. За внешним стремлением объединить людей с помощью открытки стоит решение более серьезной задачи – создание межкультурной цепочки среди участников в ее простейшей форме. С середины 2010-х годов к движению начали присоединяться музеи.

Интерес к информационным процессам в 1920-е годы подтолкнул ученых к изучению коммуникативной специфики и, в конечном итоге, складыванию теории коммуникации как междисциплинарной области. «Начиная с этого времени в науке выделяются точный и гуманитарный подходы к изучению специфики коммуникационных процессов. <...> Оформление научно-гу-

манитарного подхода к проблеме коммуникации <...> относится к концу 1940-х годов (К. Ховланд, А. Ламсдейн, Ф. Шеффилд). В начале 1950-х годов К. Леви-Стросс практически сформулировал идею связи культуры и коммуникации. В то же время М. Маклюен указывал на возможность изучения коммуникации применительно к различным культурным институтам» [22, с. 247]. В музееведении коммуникационный подход был сформирован Д. Камероном в 1960-е годы. От традиционной ассоциации и связи коммуникации только с экспозиционно-выставочной работой (К. Хадсон, Ю. Ромедер, Г. Осборн, Е. А. Хупер-Гринхилл) современные исследователи перешли к осмыслению ее многомерности и междисциплинарности в музее, что позволило говорить не только о процессе взаимодействия, происходящем в музейном пространстве, но и о совокупности всех отношений, рождающихся в процессе развития музейности, включающих различные модусы культурной коммуникации [22, с. 250]. Поэтому межкультурный диалог, имеющий свое специфическое преломление в деятельности музея, позволяет рассматривать посткроссинг как одну из удачных инноваций, с помощью которой возможно обогатить музейные фонды новыми приобретениями для коллекций открыток, а у посетителей сформировать наглядно-образное мышление, эмоциональность, активность, наконец, коммуникабельность и индивидуальность.

Проблемы деятельности российских музеев в контексте коммуникационных процессов отражены в исследованиях М. Б. Гнедовского, Ю. В. Дукельского, Е. Н. Мастеница, О. С. Сапанжа, Л. М. Шляхтиной, Е. М. Акулич, Т. П. Калугиной и др. Потенциал открытки как объекта посткроссинга раскрывается в публикациях М. И. Гладуш, Е. С. Колесниченко и других авторов [5; 7]. Однако опыту внедрения филокартии и технологий посткроссинга в работу российских музеев посвящено не так много публикаций. В основном они представлены в формате газетных или интернет-публикаций (А. Н. Ларина, А. Ю. Литвинцев, Я. М. Белицкий, М. А. Александрова, Н. В. Коновалова, М. Моисеева и др.) [10; 11; 4; 3; 8; 12]. Возможно, это связано с недостатком информации по проблеме. Причинно-следственный аспект посткроссинга практически не затрагивается.

Обмен открытками через сайт считается официальным. Для посткроссеров создано два сайта <https://www.postcrossing.com/> или <https://домоткрыток.рф/>. Первый – международный, второй – российский. Технология обмена открытками достаточно проста: необходимо зарегистрироваться на сайте, указав свой полный адрес и заполнив анкету. Сайт случайно назначает адресатов и присваивает каждой открытке идентификационный код. Когда почтовая открытка дойдет до адресата, то отправитель становится следующим человеком, который получит подобное отправление от случайного участника проекта. К минимальным требованиям открыток относятся: должны быть новыми, желательно в размере 10×15 см, с красивой и цветной маркой и конкретными требованиями к изображениям и тексту на ее обороте [6]. Многие посткроссеры создают свои группы в соцсетях. Некоторые музеи, которые реализуют свои проекты с применением технологий посткроссинга, тоже начали создавать свои страницы, которые используют не только для его продвижения, но и популяризации своей деятельности среди потенциальной аудитории. Например, в социальной сети «ВКонтакте» представлена страница «Мценская открытка» Краеведческого музея имени Г. Ф. Соловьева г. Мценска (далее: Мценский краеведческий музей). Открытая информация о посткроссинге позволяет выделить несколько типов обмена открытками:

- обмен открытками непосредственно между участниками;
- рассылка открыток по тегам (темам), например, мультипликация, животные, политические деятели и т. д.;
- «путешествующий конверт»;
- цифровой посткроссинг [6].

Вышеуказанные типы посткроссинга востребованы в музейной практике, однако трансформируются и наполняются новым смыслом и значением.

Например, простой обмен открытками в Мценском краеведческом музее сопряжен с сотворчеством: посетителям в начале мероприятия предлагают самостоятельно изготовить открытку, тем самым развивая у них воображение, творческое мышление, моторность и т. д., а затем осуществить между собой обмен (по принципу «ты – мне, я – тебе»). Уникальность такой работы заключается в консолидации совместных уси-

лий и привлечении к подобной работе представителей музея, различных объединений и организаций, творческих личностей.

Мценский краеведческий музей работает в содружестве с профессиональными художниками, что позволяет ему создавать для обмена серии открыток по темам литературной, историко-краеведческой, духовно-нравственной, патриотической направленности. Так появились серии открыток к 200-летию А. А. Фета, 190-летию Н. С. Лескова, 200-летию Полины Виардо, картмаксимум к 150-летию писателя-орловца Л. Н. Андреева, к 145-летию переводчика, писателя, литературоведа И. А. Новикова, к 90-летию поэта И. В. Александрова, христианским праздникам Рождеству и Пасхе, «Открытка ветерану», «36-й Орловский пехотный полк», «Князь-миротворец Александр Невский», «Дети – животным», «Малая Третьяковка» и т. д. [3]. Однако надо понимать, что подобные проекты требуют не только людских, но и материальных ресурсов, которые идут на приобретение бумаги, художественных материалов, краски для принтера, программных продуктов, типа фоторедактора.

Обмену открытками со всего мира была приурочена акция, организованная совместно с «Почтой России» в Саратовском музее имени А. Н. Радищева в рамках празднования «Ночи в музее» (2019) [23]. Акция «Postcrossing в музее» была проведена в Национальном музее Республики Хакасия, когда посетителям предложили обменять принесенные с собой открытки на музейные. Для обмена было отобрано два набора открыток: с фотографиями изысканных предметов из коллекции скульптора Ирины Карачаковой-Кариной и из серии «Идем в музей» [15].

Перечисленные проекты позволяют не только организовать обмен красивыми и необычными открытками, но, прежде всего, использовать посткроссинг как средство пополнения музейного собрания, презентации музейного предмета. Следует заметить, что идею музейного посткроссинга поддерживают общественники, местные краеведы, художники, добровольцы, образовательные и государственные учреждения, поскольку видят в нем воспитательный потенциал в части формирования коммуникативных навыков, прежде всего, в молодежной среде без применения современных средств связи. Ведь не все могут собственноручно написать адрес, найти душевные

слова для неизвестного человека, так как испытывают стеснение перед неизведанным, не умеют концентрироваться и обобщать, обладают небольшим словарным запасом и т. д.

Данные цели преследуют и другие типы музейного посткроссинга. Кстати, различные государственные и частные фонды и программы также обратили внимание на инновационность музейного посткроссинга. Неслучайно в 2014 году полуфиналистом XI грантового конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире» Благотворительного фонда В. Потанина стал проект «Музейный посткроссинг или открытки со всего света» Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурлыкина [21].

«Путешествующий конверт» практикуют отдельные российские музеи. Например, в 2020 году «Музей Победы» в г. Красноярске запустил акцию путешествующей открытки «Встречаем 45-й год». Это один из типов обмена, в котором отправляется одна и та же открытка по цепочке (кругу) конкретным адресатам (друг другу). В этот список включается и сам музей-отправитель. В конце путешествия открытки с многочисленными штампами участников акции должны возвратиться первоначальному адресату. С одной стороны, значительно расширяется география участников, с другой – музей опять-таки в свои фонды получает новый артефакт [18].

Цифровой проект музейного посткроссинга – новое направление. В этом отношении интересен опыт Тюменского музейно-просветительского объединения. На цифровой платформе «Смартек» в разделе «Культура» в 2023 году был размещен проект «Посткроссинг в музее». Он вошел в числе тех проектов, которые были отобраны Агентством стратегических инициатив и рекомендованы для тиражирования в другие регионы. Целью проекта стала практика организации на площадке музейного комплекса акции по разработке фирменных открыток, приуроченных к памятным датам, для случайного обмена [25].

Возрастающая потребность в музейном посткроссинге можно объяснить изменениями социального запроса и требований общества к деятельности музеев. «Сегодня посетителям интересен опыт активного участия в музейных программах и практиках. Так происходит долгожданное разрушение музейного традиционализма

со строгими правилами посещения, ограничивающими активность посетителей – физическую и мыслительную. Модель посетителя в роли «потребителя» устарела, поэтому музеям важно включить посетителя в музейную деятельность, дать ему возможность стать создателем и активным участником» [9, с. 92].

Музеи заинтересованы в поддержке нового направления в работе. Во-первых, посткроссинг позволяет проектировать интересные мероприятия и выставки на основе идеи открытого письма, способствуя тем самым расширению своей потенциальной аудитории. Например, традиционными стали поздравления открыткой самого музея, совместно организованное спецгашение с «Почтой России», а в рамках Всероссийской акции «Ночь в музее» – мастер-классы и презентации по изготовлению открыток [19; 2; 16; 13; 14]. Во-вторых, с его помощью возможно более активное включение музеев в туристские программы. В этом отношении показателен пример Владивостокского музейно-выставочного комплекса «Достоиние». Поскольку сам город позиционирует себя как центр туризма Дальнего Востока, то по замыслу организаторов прекрасным поводом для получения новых впечатлений и об-

щения друг с другом может стать посещение одного из музейных мероприятий, на котором предоставляется возможность подписать открытки и отправить их адресатам в разные регионы как символы дружбы, связи, традиций [17]. В-третьих, музейный посткроссинг и те акции, которые реализуются на его основе, способствуют не только участию музеев в грантовых конкурсах, но и привлечению к своей деятельности общественных организаций, в числе которых «Волонтеры культуры». Таким образом, музеи могут получить дополнительное финансирование, новые источники оповещения о своей работе, расширить целевую аудиторию [20].

Итак, опыт применения на практике российскими музеями технологий посткроссинга позволяет широкой публике познакомиться с уникальным миром открыток, их разнообразием, культурной ценностью, расширить круг знакомства и совершенствовать собственные способности общения и письма. Музеи же получают прекрасную возможность креативно подойти к своей деятельности и использовать возможности посткроссинга в улучшении ряда показателей (финансовых, коммуникативных, по численности реальной и потенциальной аудитории и т. д.).

Литература

1. Абрамова П. В., Иванов Е. В. Интерактивные культурно-образовательные программы как форма актуализации наследия на базе музея-заповедника «Томская Писаница» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 63. – С. 24–32.
2. Акция «Поздравь музей с юбилеем». Музейный Postcrossing [Электронный ресурс]. – URL: <https://tarhany.ru/events/activity/227> (дата обращения: 10.09.2024).
3. Александрова М. А. Деятельность Клуба посткроссеров Мценска по популяризации истории и культуры родного края // Краеведческий научно-популярный альманах «Мценское наследие». – Мценск, 2021. – № 7. – С. 202–204.
4. Белицкий Я. М., Глезер Г. Н. Рассказы об открытках. – М., 1986. – 86 с.
5. Гладуш М. И. Postcrossing как альтернатива межкультурного общения в молодежной среде // Мир культуры: культивирование, культурография, культурология: сб. науч. тр. – Курск: Изд-во КГУ, 2018. – Вып. 9. – С. 191–194.
6. Журавлев К. Шлите открытки: посткроссингу – 15 лет [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.gazeta.ru/social/2020/02/18/12966217.shtml> (дата обращения: 10.09.2024).
7. Колесниченко Е. С. Проектная технология. Проект postcrossing // Педагогика: традиции и инновации: мат-лы V Междунар. науч. конф. – Ейск: Два комсомольца, 2014. – С. 4–7.
8. Коновалова Н. В. Посткроссинг (postcrossing) как инновационная форма работы Мценского краеведческого музея имени Г. Ф. Соловьева // Инновационные технологии в гуманитарной сфере: X Международная научно-практическая конференция молодых ученых, аспирантов и соискателей, г. Барнаул, 25 февраля 2022 года, Алт. гос. и-т культуры. – Барнаул, 2022. – С. 176–185.
9. Купцова И. А. Партicipация в контексте социокультурной деятельности: опыт взаимодействия с местным городским сообществом на примере музейного кластера АНО «Коломенский посад» // Образование и культурное пространство. – 2020. – № 4. – С. 92–99.

10. Ларина А. Н. Иллюстрированная открытка: вопросы атрибуции [Электронный ресурс] // Вопросы экспозиции: электронный журнал. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/illyustrirovannaya-otkrytka-voprosy-atributsii-1> (дата обращения: 10.09.2024).
11. Литвинцев А. Ю. Истории, рассказанные открытками // Филокартия. – 2006. – № 4 (6). – С. 18–22.
12. Мокеева М. Посткроссинг. Книга тайных знаний. – М.: AmeliePress, 2022. – 288 с.
13. Музей культуры Алтая (ГМИЛИКА) [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/wall-36619269_12713 (дата обращения: 10.09.2024).
14. Музей «Тульские древности». Акция «Открытка из музея» [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/wall-34092350_7877 (дата обращения: 10.09.2024).
15. Павлова А. Музей предлагает обменяться открытками [Электронный ресурс]. – URL: <https://ctv7.ru/news/kultura-i-sport/muzej-predlagaet-obmenyatsya-otkrytkami.html> (дата обращения: 10.09.2024).
16. Посткроссинг в музее! [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/wall-66004303_8203 (дата обращения: 10.09.2024).
17. Посткроссинг – сегодня в Музейно-выставочном комплексе «Достояние» [Электронный ресурс]. – URL: <https://dostojanie.ru/newsarchive/tpost/nj4lrhg1x1-postkrossing-segodnya-v-muzeino-vistavoc> (дата обращения: 10.09.2024).
18. Посткроссинг-акция «Встречаем 45-й год» [Электронный ресурс]. – URL: <https://kmsgkm.ru/posetiteliyam/novosti/postkrossing-akciya-vstrechaem-45-j-god> (дата обращения: 10.09.2024).
19. Почта, музей и посткроссеры – за открытки как искусство и средство общения [Электронный ресурс]. – URL: <https://gmilika22.ru/pochta-muzej-i-postkrossery-za-otkrytki-kak-iskusstvo-i-sredstvo-obshheniya.html> (дата обращения: 10.09.2024).
20. Привет из Мценска [Электронный ресурс]. – URL: <https://волонтерыкультуры.рф/projects/10383> (дата обращения: 10.09.2024).
21. Проект «Музейный посткроссинг или открытки со всего света» [Электронный ресурс]. – URL: <https://igikm.ru/sobytiya/novosti/442/> (дата обращения: 10.09.2024).
22. Сапанжа О. С. Развитие представлений о музейной коммуникации // Известия РГПУ имени А. И. Герцена. – 2009. – № 103. – С. 245–252.
23. Саратовский музей имени А. Н. Радищева [Электронный ресурс]. – URL: <https://ok.ru/radmuseumart/topic/69540129795003> (дата обращения: 10.09.2024).
24. Сколько стоит заниматься посткроссингом и что это вообще такое [Электронный ресурс]. – URL: <https://journal.tinkoff.ru/postcrossing/> (дата обращения: 10.09.2024).
25. Тюменский проект «Посткроссинг в музее» размещен на платформе «Смартека» [Электронный ресурс]. – URL: <https://megatyumen.ru/kultura/tyumenskij-proekt-postkrossing-v-muzee-razmeshen-na-platforme-smarteka/> (дата обращения: 10.09.2024).

References

1. Abramova P.V., Ivanov E.V. Interaktivnye kul'turno-obrazovatel'nye programmy kak forma aktualizatsii naslediya na baze muzeya-zapovednika "Tomskaya pisanitsa" [Interactive cultural and educational programs as a form of heritage actualization based on the Tomsk Pisanitsa Museum-Reserve]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 63, pp. 24-30. (In Russ.).
2. Aktsiya "Pozdrav' muzey s yubileem". *Muzejnyy Postsrossing [Action "Congratulate the museum on its anniversary"]*. *Museum Postcrossing*. (In Russ.). Available at: <https://tarhany.ru/events/activity/227> (accessed 10.09.2024).
3. Aleksandrova M.A. Deyatel'nost' Kluba postkrosserov Mtsenska po populyarizatsii istorii i kul'tury rodnogo kraja [Activities of the Mtsensk Postcrossers Club to Popularize the History and Culture of Their Native Land]. *Kraevedcheskiy nauchno-populyarnyy al'manakh "Mtsenskoe nasledie" [Local History Popular Science Almanac "Mtsensk Heritage"]*. Mtsensk, 2021, no. 7, pp. 202-204. (In Russ.).
4. Belitskiy Y.M., Glezer G.N. *Rasskazy ob otkrytkakh [Stories about postcards]*. Moscow, 1986. 86 p. (In Russ.).
5. Gladush M.I. Postcrossing kak al'ternativa mezhekul'turnogo obshcheniya v molodezhnoy srede [Postcrossing as an Alternative to Intercultural Communication among Young People]. *Mir kul'tury: kul'turovedenie, kul'turografiya, kul'turologiya: sb. nauchnykh trudov [The World of Culture: Cultural Studies, Culturography, Culturology. Collection of Scientific Papers]*. Kursk, KGU Publ., 2018, iss. 9, pp. 191-194. (In Russ.).
6. Zhuravlev K. *Shlite otkrytki: postkrossingu – 15 let [Send postcards: postcrossing is 15 years old]*. (In Russ.). Available at: <https://www.gazeta.ru/social/2020/02/18/12966217.shtml> (accessed 10.09.2024).

7. Kolesnichenko E.S. Proektnaya tekhnologiya. Proekt postcrossing [Project technology. Postcrossing project]. *Pedagogika: traditsii i innovatsii: materialy V Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Pedagogy: traditions and innovations. Proceedings of the V International scientific conference]. Eysk, Dva komsomol'tsa Publ., 2014, pp. 4-7. (In Russ.).
8. Konovalova N.V. Postcrossing (postcrossing) kak innovatsionnaya forma raboty Mtsenskogo kraevedcheskogo muzeya imeni G.F. Solovyeva [Postcrossing as an innovative form of work of the Mtsensk Museum of Local History named after G.F. Solovyov]. *Innovatsionnye tekhnologii v gumanitarной sfere: X Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya molodykh uchenykh, aspirantov i soiskateley, g. Barnaul, 25 fevralya 2022 goda, Alt. gos. i-t kul'tury* [X International scientific and practical conference of young scientists, graduate students and applicants "Innovative technologies in the humanitarian sphere". Barnaul, February 25, 2022, Altai state institute of culture]. Barnaul, 2022, pp. 176-185. (In Russ.).
9. Kuptsova I.A. Partitsipatsiya v kontekste sotsiokul'turnoy deyatel'nosti: opyt vzaimodeystviya s mestnym gorodskim soobshchestvom na primere muzeynogo klastera ANO "Kolomenskiy posad" [Participation in the context of socio-cultural activities: experience of interaction with the local urban community on the example of the museum cluster of ANO "Kolomensky Posad"]. *Obrazovanie i kul'turnoe prostranstvo* [Education and cultural space], 2020, no. 4, pp. 92-99. (In Russ.).
10. Larina A.N. Illyustrirovannaya otkrytka: voprosy atributsii [Illustrated postcard: issues of attribution]. *Voprosy ekspozitsii: elektronnyy zhurnal* [Issues of exposition: electronic journal]. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/illyustrirovannaya-otkrytka-voprosy-atributsii-1> (accessed 10.09.2024).
11. Litvintsev A.Y. Istorii, rasskazannye otkrytkami [Stories told by postcards]. *Filokartiya* [Philocarty], 2006, no. 4 (6), pp. 18-22. (In Russ.).
12. Mokeeva M. *Postcrossing. Kniga taynykh znaniy* [Postcrossing. Book of secret knowledge]. Moscow, AmeliePress, 2022. 288 p. (In Russ.).
13. *Muzej kul'tury Altaya (GMILIKA)* [Altai Culture Museum (GMILIKA)]. (In Russ.). Available at: https://vk.com/wall-36619269_12713 (accessed 10.09.2024).
14. Muzej "Tul'skie drevnosti". Aktsiya "Otkrytka iz muzeya" [Tula Antiquities Museum. Postcard from the Museum campaign]. (In Russ.). Available at: https://vk.com/wall-34092350_7877 (accessed 10.09.2024).
15. Pavlova A. Muzej predlagayet obmenyat'sya otkrytkami [The museum invites you to exchange postcards]. (In Russ.). Available at: <https://ctv7.ru/news/kultura-i-sport/muzej-predlagaet-obmenyatsya-otkrytkami.html> (accessed 10.09.2024).
16. *Postcrossing v muzee!* [Postcrossing in the museum!]. (In Russ.). Available at: https://vk.com/wall-66004303_8203 (accessed 10.09.2024).
17. *Postcrossing – segodnya v Muzeyno-vystavochnom komplekse "Dostoyanie"*. [Postcrossing – today in the Museum and Exhibition Complex "Dostoyanie"]. (In Russ.). Available at: <https://dostoyanie.ru/newsarchive/tpost/nj4lrhglx1-postcrossing-segodnya-v-muzeino-vistavoc> (accessed 10.09.2024).
18. *Postcrossing-aktsiya "Vstrechayem 45-y god"* [Postcrossing action "Celebrating the 45th year"]. (In Russ.). Available at: <https://kmsgkm.ru/posetitelyam/novosti/postcrossing-akciya-vstrechaem-45-j-god> (accessed 10.09.2024).
19. *Pochta, muzey i postkrossery – za otkrytki kak iskusstvo i sredstvo obshcheniya* [Post office, museum and postcrossers – for postcards as art and means of communication]. (In Russ.). Available at: <https://gmilika22.ru/pochta-muzej-i-postkrossery-za-otkrytki-kak-iskusstvo-i-sredstvo-obshheniya.html> (accessed 10.09.2024).
20. *Privet iz Mtsenska* [Greetings from Mtsensk]. (In Russ.). Available at: <https://volonterikul'tury.rf/projects/10383> (accessed 10.09.2024).
21. *Proekt "Muzeyny postcrossing ili otkrytki so vsego sveta"* [Project "Museum Postcrossing or Postcards from Around the World"]. (In Russ.). Available at: <https://igikm.ru/sobytiya/novosti/442/> (accessed 10.09.2024).
22. Sapanzha O.S. Razvitie predstavleniy o muzeynoy kommunikatsii [Development of ideas about museum communication]. *Izvestiya RGPU imeni A.I. Gertsena* [Bulletin of the Herzen State Pedagogical University], 2009, no. 103, pp. 245-252. (In Russ.).
23. *Saratovskiy muzey imeni A.N. Radishcheva* [Saratov Museum named after A.N. Radishchev]. (In Russ.). Available at: <https://ok.ru/radmuseumart/topic/69540129795003> (accessed 10.09.2024).
24. *Skol'ko stoit zanimat'sya postcrossingom i chto eto voobshche takoe* [How much does postcrossing cost and what is it anyway]. (In Russ.). Available at: <https://journal.tinkoff.ru/postcrossing/> (accessed 10.09.2024).
25. *Tyumenskiy proekt «Postcrossing v muzee» razmeshchen na platforme «Smarteka»* [Tyumen project "Postcrossing in the Museum" is hosted on the Smarteka platform]. (In Russ.). Available at: <https://megatyumen.ru/kultura/tyumenskij-proekt-postcrossing-v-muzee-razmeshchen-na-platforme-smarteka/> (accessed 10.09.2024).

УДК 130.2

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-209-213

БУДДИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ РЕКЛАМЕ КИТАЯ

Янь Хаюэ, аспирант, институт философии, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: st108314@student.spbu.ru

Будучи активным участником международной жизни, стремясь к лидерству в модернизации, современный Китай не отказывается от своих традиций. В Китае весьма велико число последователей буддизма разных школ и направлений, еще большее количество людей, живущих простой мирской жизнью, разделяют буддийские взгляды на мир. Исходя из этого, в статье определяется место буддизма в традиционной культуре Китая, которую он дополнил в сфере самосознания, логики и метафизики. С целью понять глубинное содержание и механизмы, повышающие эффективность рекламы в современном Китае, автор обращается к таким категориям буддизма, как недвойственность, иллюзорность мира, карма, шесть парамит (совершенств): щедрость, радостное усилие, дисциплина, терпение, медитация, мудрость, а еще сострадание бодхисаттв. Каждая из рассматриваемых категорий и тем сопровождается примером из современной, социальной и чаще коммерческой рекламы. Делается вывод, что буддийское влияние на мировоззрение современных китайцев достаточно велико, независимо от того считают ли они себя буддистами или нет, поскольку эти необычные для западных стран воззрения и подходы уже давно стали частью китайской культуры. В заключении рекомендуется обратить внимание на буддийскую составляющую китайского взгляда на мир и рекламодателям, и рекламистам, на актуализируемые им тематику и креативные решения, способные повысить эффективность рекламы и найти верный путь к сердцам и умам своих целевых аудиторий.

Ключевые слова: культурное наследие, буддизм, карма, парамиты, недвойственность, реклама.

BUDDHISM IN CONTEMPORARY CHINESE ADVERTISING

Yan Haoyue, Postgraduate, Institute of Philosophy, St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: st108314@student.spbu.ru

Being an active participant in international life, striving for leadership in modernization and building, modern China does not abandon its traditions. In China, there is a very large number of followers of Buddhism of different schools and directions, and even more people living a simple secular life share the Buddhist view of the world. On this basis, the article defines the place of Buddhism in the traditional culture of China, which it has supplemented in the sphere of self-consciousness, logic and metaphysics. In order to understand the underlying content and mechanisms that enhance the effectiveness of advertising in contemporary China, the author refers to such categories of Buddhism as: non-duality, illusory world, karma, six perfections: charity, morality, forbearance, effort, contemplation, wisdom and also the compassion of the bodhisattvas. Each of the categories and themes discussed is accompanied by an example from modern, social and, more often, commercial advertising. It is concluded that the Buddhist influence on the worldview of modern Chinese is quite great, regardless of whether they consider themselves Buddhists or not, because these unusual for Western countries views and approaches have long been part of Chinese culture. In conclusion, it is recommended that advertisers and advertisers pay attention to the Buddhist component of the Chinese view of the world, pay attention to the agenda, themes and creative solutions it actualizes, which can increase the effectiveness of advertising and find the right way to the hearts and minds of their target audiences.

Keywords: cultural heritage, Buddhism, karma, paramitas, non-duality, advertising.

С буддизмом в Китае познакомились уже около двух тысячелетий назад. В течение нескольких веков он активно адаптировался к новым условиям, со временем перестав восприниматься как нечто инородное [2, с. 2]. Уже в шестом веке начали высказываться идеи «сань цзяо» о единстве трех учений: конфуцианства, буддизма и даосизма, например, в работах Ли Шицяна. К X–XI векам об этом говорили и писали многие авторитетные представители всех трех учений. Второй китайский император династии Сун – Сяо-цзун (кит. 孝宗, 27 ноября 1127 – 28 июня 1194) выдвинул концепцию синтеза трех религиозных учений, предложив «культивировать ум с помощью буддизма, править миром с помощью конфуцианства и питать тело с помощью даосизма» [10, с. 107]. Со множеством оговорок и уточнений, можно утверждать, что с тех пор китайский культурный порядок ограничивал функциональные области конфуцианства политической и светской областью, даосизма – народными традициями и физической областью, а буддизма – областью развития самосознания. Эти представления о единстве и функциональной дифференциации религиозных учений уже давно утвердились как культурная основа. Существуют весьма аргументированные суждения и в китайской, и в российской науке, что именно благодаря наличию трех идеологических опор Китай сохраняет свою уникальную историко-культурную устойчивость и культурную идентичность. Что же касается изучения и практики, то приверженность тому или иному учению в чистоте передачи от учителя к ученику всегда сохранялась лишь на элитарном уровне, а среди народа все они мыслятся как единый мировоззренческий комплекс. Этот синкретизм характерен и для массовой культуры современного Китая. Однако, если выделить из этого триединства (сань цзяо) буддийскую составляющую мы увидим, что многие содержания этого учения и сегодня гармонично входят в модернистские практики менеджмента и маркетинга. Например, в рекламных коммуникациях нередки обращения к концепциям кармы, парамит (санскр. पारमिता, pāramitā «переправа на другой берег», кит. упр. 波羅蜜多, боломидо – «запредельное совершенство»), а также образного языка буддийской эстетики.

Представления о карме

Буддизм привнес в культуру Китая множество инноваций в сфере медицины, математики, архитектуры, метафизики и логики. «К моменту контакта с буддизмом в стране существовала лишь система Мози, в которой речь шла об условии правильных выводов. Эта система была далека от математической строгости и основывалась не на “силлогизмах”, а на риторических аналогиях с упором на “три фа” (“три испытания” на происхождение, валидность и применимость). Таким образом, до встречи с буддизмом в Китае превалировала ориентация на сравнение, страгемное мышление, нумерологию и дедуктивное рассуждение» [4, с. 16]. Среди прижившихся воззрений в Китае также широкое распространение получило понятие «карма» – представление о том, что все живые существа сами создают свою реальность и сегодня мы переживаем плоды своих слов, мыслей и поступков, совершенных ранее. В кармическом мировоззрении (основанном на интуиции, активности, событийности) столкновение с непостижимым трактуется как недостаточное знание самого себя [5]. То есть у происходящего со мной есть причина, у этой причины имеется своя причина и так до бесконечности. Однако это бесконечность не бессмысленна, поскольку карма – не судьба. Карма трансцендентна не человеку, но лишь его ограниченному представлению о себе. Может показаться странным, но на прямой вопрос «есть карма или нет?» придерживающиеся этого мировоззрения люди отвечают уклончиво, говоря, что она имеет место. Однако это происходит не из неуверенности в своих убеждениях, но из того, что в онтологическом смысле о вещи и свойствах можно сказать, что они есть, а о деятельности – нельзя [1]. Понятие карма, разумеется, находит отражение и в современных рекламных продуктах. Например, в рекламном ролике Tencent, снятом в 2021 году, звучит слоган: «Каждая непреднамеренная хорошая мысль станет треком любви». В короткометражном фильме «Траектория любви» прослеживается идея детерминизма добрых дел и актов созидания красоты, что, как и зло в конце концов принесет свои кармические плоды.

Практики совершенства

Буддийские парамиты – это «средства переправы на другой берег» – аллегорическое название

практик, перемещающих сознание практика из переживания сансары в нирвану [3, с. 59]. Их еще принято называть «освобождающие действия», обычно речь идет о десяти или чаще шести практиках: щедрость, этическая самодисциплина, терпение, радостное усердие, медитация и мудрость [6, с. 120]. Эти шесть элементов понимаются как методы для выхода за пределы узкого мышления дуалистического восприятия и призваны привести индивида к состоянию Будды. Свойственные буддизму концепции равенства всех живых существ, обладающих в потенции природой будды, и стремление буддистов к принесению пользы всем живым существам органично вплетаются в традиционное китайское мышление, находя свои соответствия в конфуцианстве и даосизме, что делает эти идеи весьма популярными и ценными, в том числе и в креативных решениях современной китайской рекламы. Приведем несколько примеров.

Щедрость – эта парамита, подразумевающая дарение нуждающимся духовных и материальных благ или и того, и другого, не ожидая ничего взамен. Речь здесь идет о том, что нравственное поведение – это не только воздержание от жадности, гнева, ревности и т. д., но и стремление совершать хорошие дела, не иметь ни одной плохой мысли, воспринимая все вокруг как светлое и чистое. Это отражено в рекламе «Лампа для добрых дел» 2016 года. В ней мужчина возвращается домой поздно вечером и видит, что свет на балконе его дома все еще горит, и пытается его выключить, но жена не дает ему этого сделать. Она подводит его к окну, и мужчина видит, что пожилая пара (обычно собирающая мусор на обочине дороги) поздно вечером ужинает при свете их дома.

Этическая самодисциплина – это парамита воздержания от разрушительного поведения посредством тела, речи и ума. Считается, что она помогает избегать проблем и связанных с ними страданий. Благодаря ей мы можем создавать доверительные отношения с другими, выстраивать фундамент бескорыстной дружбы, развивать самообладание. Например, социальная реклама Центрального радио и телевидения Китая (CCTV) последних лет: «То, что вы выбрасываете, – это

не окурков, а цивилизация»; «Спасибо – это самый цивилизованный язык для нас с вами, а улыбка – самый красивый пейзаж в городе» и т. д.

Терпение – это освобождающее действие, указывает на то, что в мире обычных людей имеется множество проблем, люди в нем страдают от болезней и разлуки. Постоянно познавая себя, рефлексировав, человек способен сохранять внутренний покой перед лицом всех неприятных ситуаций. Таиландская компания Carabao в 2019 году сняла для Китая серию рекламных роликов под девизом: «Люди, почему они действительно упорствуют?». В ней были показаны врачи, которые провели три операции подряд; человек, который включил свой компьютер в тряском самолете посреди ночи; отец, который работает без остановки после того, как поздним вечером позаботился о своих детях и т. д. Этой серией компания показывает, что люди часто бывают измотаны, но пока они терпеливы, всегда будет ясный день и облака будут открытыми, позволяя увидеть луну. Так Carabao доносит до каждого идею совершенных качеств терпения.

Радостное усердие – парамита, напоминающая о том, что необходимо быть целеустремленными и неустанными в своих усилиях. Умение не сдаваться, когда дела идут плохо, дает силы завершить начатое, не впадать в уныние, не откладывать дела на потом и не отвлекаться на пустяки. Например, CCTV заснял напряженную и утомительную жизнь самых обычных и простых людей в своем рекламном ролике 2014 года «Спасибо за твою необычность». В рекламе показано радостное восприятие своей жизненной ситуации, а слоган: «В обычной жизни всегда есть трудности и хорошие времена, но мы все равно стараемся двигаться вперед» – выражает то, что каждый, кто упорствует, является необычным, успешным человеком, излучающим внутренний свет.

Медитация – это освобождающее действие, которое позволяет сохранять человеку его умственную устойчивость. Это также подразумевает состояние сосредоточенности ума и концентрацию сознания, свободного от запутанности, вялости, умственного блуждания и эмоциональной помраченности. Слоган в рекламе 2023 года бренда Carez гласит: «Сколько бы ни было давления

в жизни, сколько бы ни было соблазнов в материальных вещах, пожалуйста, немного замедлите свои шаги, переживите существование жизни с помощью ощущений ума». И только после этого идут конкретика и прагматика: «Сочетайте средства по уходу за кожей с медитацией, чтобы отразить философию и стремление бренда».

Мудрость – это плод и вершина пяти описанных выше парамит. Это умение, нередко интуитивное, различать, что уместно, а что нет. Мудрость не приходит сразу, но именно она позволяет увидеть, как поступать в сложных жизненных ситуациях, помогает преодолеть неуверенность, позволяет понимать, что происходит с другими и действительно приносить им пользу. В рекламном ролике фармацевтической компании Лунань 2024 года «Последний клиент» акцент сделан на сообществе онкологических больных, рассказывается трогательная история владельца магазина париков и трех его клиентов. В рекламе хозяин магазина не относится к покупателям как к пациентам со смертельным диагнозом, а обращается с ними как с обычными людьми. Он использует свою мудрость, чтобы ободрить всех, кто находится в беде. Снято все так, что позитивное, оптимистичное состояние героев ролика, заражает зрителей добром. Компания Лунань использует эту рекламу, чтобы донести до аудитории общую философию своего бренда, выражающуюся в культивации мудрости, любви и тепла.

Недуализм

Одно из важных положений китайского буддизма, развернутое в сутрах запредельной мудрости (санскр. праджняпарамита), связано с недualьным взглядом на мир [9]. «Цвет не отличается от пустоты, пустота не отличается от цвета, цвет – это пустота, пустота – это цвет» [8, с. 16]. Речь идет о понимании мира, себя и познании всех вещей и отношений без цепляния за противоположности и осознание того, что недвойственность вещей, их равенство и неразличие – это ключ к постижению Истины. Это касается и привычных противопоставлений будущего и прошлого, которые тоже по своей природе пусты от самобытия и существуют лишь благодаря актуализации в настоящем. В рекламной кампании 2012 года по

продвижению рисового вина Пайюньбян применили такой слоган: «Старое вино – это как тысяча лет в прошлом». Рекламисты использовали идею преодоления прошлого настоящим, что нашло отклик у зрителя. И хотя буддизм не поощряет употребление дурманных сознание веществ, эта реклама способствует росту и распространению популярности Пайюньбян у интеллектуалов.

Недуалистический способ мышления, направленный на преодоление привычной психологической инерции, может быть распространен на все противоположности и сам по себе является творческим. Эстетические идеи буддийского недуализма китайских авторов обуславливают отображение в их произведениях особого, текучего взгляда на время и пространство, своего рода эстетики «смещения времени и пространства» [7, с. 12]. Классический пример из истории искусств – картина «Ночной банкет у Хань Сицзя» (907–960 годы н. э.), представляющая различные временные периоды банкета. Хороший пример из китайской рекламы, выражающий идею недуализма, – девизы компании Buick: «Используйте движение для достижения спокойствия»; «Движение и неподвижность – это Одно». В рекламном ролике движение автомобиля и неподвижность пространства внутри иллюстрируют относительные отношения между «движением» и «неподвижностью». Здесь хорошо видны характеристики движения и неподвижности, их взаимного противостояния и единства. Эти концепции, подкрепленные сведениями о хороших эксплуатационных характеристиках Buick, направлены на трансформацию банальной материальной ценности продукта в нематериальную ценность культурных символов.

Заключение

Представления о карме, о способах совершенствования личности распространены в культуре различных слоев населения КНР. Все это оказывает влияние на новые социокультурные практики, в том числе и на рекламу. Буддизм нередко выступает в качестве опоры в принятии креативных решений китайских рекламистов, помогая преодолевать материалистические представления. Широко распространенными следуют

признать буддийские метафоры, аллегории, нарративы, которые активно используются в межличностном общении и в массовых коммуникациях. Диалектическое мышление, основанное на недугах, а также деятельное сочувствие ко всем

существам – все это традиционные реалии создателей и потребителей рекламы в КНР. Без учета этих элементов невозможно понять глубинное содержание и механизмы повышения эффективности современной китайской рекламы.

Литература

1. Алексеев-Апраксин А. М. Восток в культуре Петербурга: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – СПб.: СПбГУ, 2011. – 362 с.
2. Алексеев-Апраксин А. М., Линьсун Л. Шесть школ китайской махаяны // Человек и культура. – 2022. – № 2. – С. 1–11.
3. Бадмаева М. В. Практики преобразования ума и поведения Бодхисаттв как отличительная черта буддизма Махаяны // ВБГУ. – 2018. – № 3–2. – С. 56–61.
4. Ли Л. Буддизм в культурной жизни современного Китая: автореф. дис. ... канд. культурологии: 5.10.1. – СПб.: СПбГУ, 2023. – 176 с.
5. Шиловская Н. С., Лукьянова К. А. К вопросу о соотношении понятий «карма», «предопределение» и «судьба» // Международный научно-исследовательский журнал. – 2023. – № 12(138). – С. 1–5.
6. Янгутов Л. Е. Понятие Пустоты в буддийской философии // ВБГУ. – 2016. – № 3. – С. 119–126.
7. Ли Ц. Кросс-культурная эстетика: за пределами дуалистической модели Востока и Запада. – Чанчунь: Чанчуньский издательский дом, 2011. – 261 с.
8. Хань Т. Исследования санскритских буддийских текстов. – Пекин: Издательство религиозной культуры, 2012. – 451 с.
9. Чжоу Ц. Неонтология традиционной китайской культуры // Журнал нормального колледжа Чжоукоу. – 2011. – № 2. – С. 32–36.
10. Ян Х. Исторический опыт слияния конфуцианства, буддизма и даосизма // Исследования Конфуция. – 2013. – № 2. – С. 104–114.

References

1. Alekseev-Apraksin A.M. *Vostok v kul'ture Peterburga: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [East in the culture of St. Petersburg. Author's abstract of diss. of PhD in Culturology]. St. Petersburg, SPbU Publ., 2011. 362 p. (In Russ.).
2. Alekseev-Apraksin A.M., Linsun Li. *Shest' shkol kitayskoy makhayany* [Six Schools of Chinese Mahayana]. *Chelovek i kul'tura* [Man and Culture], 2022, no. 2, pp. 1-11. (In Russ.).
3. Badmaeva M.V. *Praktiki preobrazovaniya uma i povedeniya Bodkhisattv kak otlichitel'naya cherta buddizma Makhayany* [Practices of transforming the mind and behavior of Bodhisattvas as a distinctive feature of Mahayana Buddhism]. *VBGU* [Bulletin of the Buryat State University], 2018, no. 3-2, pp. 56-61. (In Russ.).
4. Li L. *Buddizm v kul'turnoy zhizni sovremennogo Kitaya: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [Buddhism in the cultural life of modern China. Author's abstract of diss. of PhD in Culturology]. St. Petersburg, SPbU Publ., 2023, pp. 16-17. (In Russ.).
5. Shilovskaya N.S., Lukyanova K.A. *K voprosu o sootnoshenii ponyatiy "karma", "predopredelenie" i "sud'ba"* [To the question of the correlation of the concepts of "karma", "predetermination" and "fate"]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal* [International Research Journal], 2023, no. 12(138), pp. 1-5. (In Russ.).
6. Yangutov L.E. *Ponyatie Pustoty v buddiyskoy filosofii* [The concept of Emptiness in Buddhist philosophy]. *VBGU* [Bulletin of Buryat State University], 2016, no. 3, pp. 119-126. (In Russ.).
7. Li Ts. *Kross-kul'turnaya estetika: za predelami dualisticheskoy modeli Vostoka i Zapada* [Cross-cultural aesthetics: beyond the dualistic model of East and West]. Changchun, Changchun Publishing House, 2011. 261 p. (In Chin.).
8. Khan T. *Issledovaniya sanskritskikh buddiyskikh tekstov* [Studies of Sanskrit Buddhist Texts]. Beijing, Religious Culture Publishing House, 2012. 451 p. (In Chin.).
9. Chzhou Ts. *Neontologiya traditsionnoy kitayskoy kul'tury* [Neontology of traditional Chinese culture]. *Zhurnal normal'nogo kolledzha Chzhoukou* [Journal of Zhoukou normal college], 2011, no. 2, pp. 32-36. (In Chin.).
10. Yan Kh. *Istoricheskiy opyt sliyaniya konfutsianstva, buddizma i daosizma* [Historical experience of the fusion of Confucianism, Buddhism and Taoism]. *Issledovaniya Konfutsiya* [Confucius Studies], 2013, no. 2, pp. 104-114. (In Chin.).

УДК 7.011.26

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-214-221

ЭТНИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В МОДЕ КАК ОСОБЫЙ ЯЗЫК ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ АКСИОЛОГИЧЕСКИХ ДОМИНАНТ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ И ВОСПИТАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ СТУДЕНТОВ ПРОФИЛЬНЫХ ВУЗОВ

Салахова Рада Инсафовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства и дизайна, факультет инноваций и традиций народной художественной культуры, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: rada_salahova@mail.ru

Жээнбек Нурзат, президент ассоциации «Ремесленный совет Кыргызстана» (г. Бишкек, Республика Кыргызстан). E-mail: nurzatzheenbek@gmail.com

Ташметова Айжаркын Рахматиллаевна, магистр, кафедра «Технология и конструирование изделий легкой промышленности и дизайна», Таразский университет имени М. Х. Дулати (г. Тараз, Республика Казахстан). E-mail: Aidarkhan.ceo@gmail.com

В статье предпринята попытка осмысления возможностей патриотического воспитания студентов культурологических и искусствоведческих образовательных учреждений и центров дополнительного профессионального образования молодежи через разъяснение, что этномода, неофольклорные вариации в одежде, специализированные фестивали, ремесленные ярмарки и форумы получают новое переосмысление, актуализируясь в мире, претерпевающем метаморфозы, внезапно оказавшиеся созвучными традиционным ценностям. Контекст научной статьи, определенный таким образом, демонстрирует положительные результаты, многократно подтвержденные в процессе образовательной работы и научной практики, подготовки к творческим проектам и в обыденной деятельности. Нами обосновано, что всесторонне продуманный процесс воспроизведения аутентичных ремесленных практик, усиленный разъяснительной и просветительской составляющей, способствует формированию у студентов навыков работы с информацией, воспитанию уважительного отношения к общечеловеческим культурным ценностям в соразмерности материального и нематериального аспектов, любви и гордости по отношению к Отечеству. Статья показывает некоторые особенности студенческой среды профильных образовательных учреждений и намечает перспективы взаимодействия личности и учебного заведения, представителей бизнеса, науки, художественных и ремесленных объединений на пути осознания каждым народом собственного места в системе мировой художественной культуры.

Ключевые слова: этническое направление в моде, образовательный процесс, система ценностей, архетипы, национальные особенности, патриотизм.

THE ETHNIC STYLE IN THE FASHION AS A SPECIAL LANGUAGE FOR THE FORMATION OF THE AXIOLOGICAL DOMINANTS IN THE EDUCATIONAL AND UPBRINGING PROCESS OF THE STUDENTS OF THE SPECIALIZED UNIVERSITIES

Salakhova Rada Insafovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Fine Arts and Design, Faculty of Innovations and Traditions of Folk Art Culture, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: rada_salahova@mail.ru

Jeenbek Nurzat, President of the Association “Crafts Council of Kyrgyzstan” (Bishkek, Kyrgyz Republic). E-mail: nurzatzheenbek@gmail.com

Tashmetova Aizharkyn Rakhmatillaevna, Master, Department “Technology and Design of Light Industry Products and Design”, M.Kh. Dulati Taraz University (Taraz, Kazakhstan). E-mail: Aidarkhan.ceo@gmail.com

This article attempts to comprehend the possibilities of the patriotic education of the students of the cultural and the art history educational institutions and centers of additional professional education for young people by explaining that ethno-fashion, neo-folklore variations in clothing, specialized festivals, craft fairs and forums get a new rethinking, after being actualized in a world of the undergoing metamorphosis, which suddenly turned out to be consonant with the traditional values. The context of the scientific article, defined in this way, demonstrates the positive results repeatedly confirmed both in the process of educational work and in the process of preparation for the scientific practice, creative projects and everyday activities. It was substantiated that the comprehensively thought-out process of the reproduction of the authentic craft practices, enhanced by explanatory and educational component, contributes to the formation of the students' skills of working with the information, respect for the universal cultural values in the proportionality of material and non-material aspects, love and pride in relation to the Fatherland. This article also illustrates some peculiarities of the student's environment of the profile educational institutions and outlines the prospects of the interaction between an individual and an educational institution, representatives of the business, science, art and craft associations on the way of the realization by each nation of its own place in the system of world art culture.

Keywords: the ethnic trends in the fashion, the educational process, the value system, the archetypes, the national characteristics, the patriotism.

Введение

Среди множества сложнейших процессов, происходящих в современных условиях и зачастую вызывающих неоднозначные трактовки, одно направление единодушно признано экспертами положительным, а именно: все возрастающий интерес к народному, национальному творчеству, к его артефактам, арт-объектам и духовным аспектам, лежащим в их основании. Не секрет, что более тридцати лет социокультурная позиция большинства институтов страны признавала ведущую роль западных обществ как наиболее прогрессивную, соизмеряя собственный потенциал (в том числе и национальный) с категориями соответствия или не соответствия привнесенным извне доминантам. Такое положение дел приводило к однобокости, конформизму, потере самоидентичности, упрощению вкусов и запросов, что не могло не сказываться на образовательном процессе профильных, специальных учебных заведений, осуществляющих подготовку дизайнеров, художников, искусствоведов и др. Стараясь соответствовать трендам мировой моды, мы все больше углублялись в изучение истории костюма, мифологем, технологий других стран, оставляя значительно меньше времени на исследование уникальных идей, техник исполнения, культурных кодов, духовных оснований и философии творчества собственных народов. В результате множественные техники и технологии утрачены или оказались на грани исчезновения и

сохранены лишь умелой политикой руководства специализированных учреждений и энтузиастами старшего поколения, осознающими собственную деятельность не иначе как миссию по сохранению аутентичности. Многие арт-объекты и предметы гардероба дошли до нас лишь как музейные экспонаты. Осознавая, что в погоне за соответствием чужим эталонам, мы едва не утратили не только оригинальные технологии, но и само понимание, что региональная национальная культура, будучи одной из самых древних на земле, не просто вписана в мировую сокровищницу ремесла и дизайна, а сама является предметом вдохновения для многих признанных кутюрье, ученых и искусствоведов всего мира, которые никогда не переставали изучать наше наследие, зачастую выдавая многие его артефакты и идеи за собственные. В ряде наших статей мы уже обращали внимание на это и приводили доказательную базу по данным фактам. А между тем понимание себя, своего места и роли на мировой арене через принятие традиций предков, самопознание и «самоосознание является сильным источником внутренней мотивации», поскольку в трансформирующемся мире «смена статуса требует более качественной мотивации» [12, с. 51].

Сегодня отрадно констатировать факт того, что интерес к народному творчеству как основе высокого дизайна реализован во множестве глобальных, международных, высокоуровневых проектах, таких как недели высокой моды; федераль-

ные проекты «Творческие люди» «Приоритет», общественно-значимые мероприятия с международным участием («Этномода и этнодизайн: современные технологии ДПИ в создании костюма и аксессуаров»); ежегодные фестивали художественного войлока «Войлоксест» (Башкортостан); Международные недели моды Aspara fashion week (Тараз, Казахстан), вбирающие в себя ремесленный фестиваль, научно-практическую конференцию и показ мод, объединяющих между собой ведущие профильные вузы страны, ближнего и дальнего зарубежья, бизнес и науку, студентов и признанных мастеров. Каждое из перечисленных нами мероприятий опирается на устойчивую систему ценностей, национально ориентированных, подтвердивших собственную жизнеспособность на протяжении тысячелетий.

Литературный обзор

Исследование, которое мы проводим на протяжении десятков лет работы как преподаватели образовательных организаций и одновременно как дизайнеры и ремесленники, осуществляется нами на стыке педагогических и культурологических направлений с привлечением соответствующих источников. Мы рассматриваем заявленную проблему в аспекте педагогических подходов Л. И. Божович, Е. И. Исаева, В. С. Мухина, Б. Д. Парыгина, В. И. Слободчикова и др., справедливо акцентирующих роль социального и специального опыта в формировании индивидуальности; П. Я. Гальперина, уделяющего должное внимание личностному становлению в контексте сознательного, ответственного становления зрелого субъекта [3]; К. Д. Ушинского, обращающего внимание на то, что множество «верениц представлений» в результате определенных педагогических манипуляций должно подводить молодежь к тому, чтобы сгруппироваться в достаточно обширную часть, определяющуюся направлением образа мыслей человека и его характера [11]. Также для нас давно стали базовыми концепции видных философов и культурологов, в частности, Г. Э. Ахтямовой, разрабатывающей концепцию «идеального» человека в социокультурных системах татар; идеи эстетического восприятия артефактов и арт-объектов, концептуально оформ-

ленные в работах И. А. Статкевич, Р. М. Валеева, Р. Р. Фахрутдинова, М. Эпштейна, О. Н. Коршуновой, М. В. Андреевым, А. Г. Хайруллиной-Валиевой, С. Д. Бородиной, продемонстрировавших, насколько творчество формирует и самого творца, и производимые им не только объекты, но и смыслы в контексте той культуры, к которой он принадлежит; концепции Э. Тодда, А. Дугина, Е. П. Борзова, В. Н. Рыбина, Ч. С. Кирвеля, М. Т. Фролова, В. П. Зинченко, Ю. Г. Нигматуллиной и др., которые помогли нам определить и проработать ряд положений для собственной образовательной концепции, часть которой изложена нами в представленной вашему вниманию статье.

Основная часть

Нам представляется, что научному сообществу будут интересны получаемые нами данные, поскольку мы являемся одновременно и организаторами, и участниками, и признанными ремесленниками, художниками и бизнесменами, и преподавателями профильных вузов, так что знаем все процессы, которые описываем, что называется, со всех сторон. Накопленный на протяжении десятилетий опыт позволяет нам выстраивать такую образовательную парадигму, которая учитывает малейшие тонкости и детали подготовки и реализации основных и дополнительных обучающих программ подготовки молодежи в специализированных учреждениях. Во-первых, мы изначально выстраиваем образовательный процесс таким образом, что предоставляем студентам огромный материал, подтверждающий уникальность и красоту веками наработанных технологий и традиций татарского, кыргызского, других тюркских народов и народов Поволжья, составляющих родственные группы, аналогичные семантические и семиотические способы создания и последующей трансляции информации (как в материальном эквиваленте (субстрат), так и его духовном выражении). Используя самые современные технологии, Казанский государственный институт культуры, например, реализовал цифровой проект костюмов народов Поволжья в цифровом формате с использованием AR- и 3D-технологий. Этот продукт получает широкое распространение не только в образовательном процессе, но и в среде

профессионалов, скрупулезно изучающих основания национальной моды, а также демонстрируется во время соответствующих круглых столов, научно-практических конференций, форумов и других мероприятий.

Во-вторых, мы уделяем серьезное внимание поискам автохтонных источников, составивших корневую основу мировоззрения наших народов, духовному наполнению, первичным источникам, отделяя их от так называемых новоделов, в том числе и дискурсивных и дескриптивных, которые долгое время сознательно замещали оригинальные источники подделками, создавая эталоны собственных культур. Этот аспект реализуется двусторонним процессом изучения мифологии народов и отражения ее через декор, орнамент, цветовую и фактурную палитру в материальных объектах (предметах гардероба). Констатируем, что такая совместная работа преподавателей и студентов не просто находит отклик в сердцах и сознании молодежи, но и значительно повышает успех образовательного процесса: воспринимая такую деятельность как игру по типу модного в их среде «квеста», они стараются найти максимум соответствий интеллектуальной и духовной составляющей наряда его материальному выражению и, тем самым, расширяют собственные мировоззренческие горизонты, приучаются не просто посещать, а и работать в музеях, запасниках, галереях, взаимодействуя с профессионалами, в поисках необходимой информации. Этот аспект удачно акцентировал А. А. Леонтьев, составляя и интерпретируя труды Л. С. Выготского: «Если учитель хочет, чтобы что-либо было хорошо усвоено, он должен позаботиться о том, чтобы это было интересно» [5, с. 149].

В-третьих, работа профильных вузов устроена таким образом, что студенты постоянно вовлечены в показы мод, выступая дизайнерами, моделями, конструкторами, участниками шоу, зрителями и одновременно критиками друг друга. Этот своего рода интенсив в обучении изначально отличает образовательный процесс профильных вузов от непрофильных, поскольку они погружены в определенную реальность и имеют возможность «проживать» сразу несколько жизней (собственную, авторскую и персонажа), что де-

лает их более зрелыми личностями, способными к философствованию и созерцательности, позволяет им создавать ауру авторского произведения и чувствовать энергии работы коллег, формирует их словарный запас, обогащая характерными терминами и информацией, способными произвести впечатление в обществе. Учитывая особенности того, что студенты культурологических вузов являются натурами творческими, с развитым воображением, вкусом и чувством стиля, удостоверяем тот факт, что большинство из них не просто интересуются мифологией родного края, но и создают коллекции, как предметов гардероба, так и аксессуаров (сумочек, бижутерии, обуви, платков и т. п.), которые стилизуют, используя автохтонные мотивы: ценности кочевых народов, космогоническую мифологию, связанную с энергиями, которые хорошо выражаются в драпировках одежды, летящих тончайших тканей, соответствующего рисунка и цветовой гаммы, являющейся нашему взору священные Озера Иссык-Куль и Сары-Челек (Нурзат) или Голубые озера Татарстана, как в коллекции Н. Бургановой. В мифологии кочевых древних народов тема воды (слез, небесной влаги и др.) имеет важнейшее значение и до сих пор привлекает внимание как именитых мастеров, так и студентов, которые пытаются отобразить мифы в орнаменте одежды, используя богатый декор, блестки и стеклярус. Большой популярностью в костюме пользуются мотивы эпической мифологии «Манас», «Семетей», «Сейтек» и др. (Кыргызстан), мифы о Алыптах, Олбудах, «Сказание о Йусуфе» (Татарстан), интересна для студентов тематика горных хребтов («Разбитое сердце», «Драконово горло» у кыргызов); в костюмах подиумных показов часто используется тема водяных духов (Су Бабасы, Су Анасы, Су Иясу), духов Леса (Урман Иясе, Шурале). Многие квалификационные студенческие работы обыгрывают мифологические мотивы: от интерпретации образов до привнесения некоторых элементов в костюм. Самый излюбленный татарский персонаж – дракон Зилант. Его стилизованное изображение присутствует на флаге и гербе столицы Татарстана, на эмблеме ФК «Рубин» и многих общественных организаций. Мы наблюдаем этот мотив в сумочках Aigel Salakhova (bags),

ювелирных украшениях Л. Халиковой, платьях бренда Buro Banu, Т. Черногузовой и др. Объединяет тюркские народы масштабная тематика Великого шелкового пути, Волжской Булгарии, Золотой Орды и др., которая не может оставить равнодушными мечтательных молодых людей, ощутивших принадлежность древним народам и цивилизациям. Когда студенты создают, а потом надевают и демонстрируют национальные костюмы, реконструированные образы как бы оживают, возникают новые ощущения [4, с. 155], меняется взгляд, походка, речевые обороты становятся другими, появляется желание рассказывать о собственном народе за пределами своих регионов и стран. Мы наблюдаем это от курса к курсу из года в год. Конечно, хотелось бы, чтобы такой молодежи становилось все больше, и существующая тенденция способствует этому.

В-четвертых, образовательный процесс выстраивается нами таким образом, что патриотизм, любовь к Родине, осознание свое места в мире и обществе не навязывается насильственно, а является закономерным результатом изучения собственной культуры и ее богатейшего наследия. Нельзя любить то, о чем ты не имеешь представления, а мы знаем, что бич современной молодежи – отсутствие привычки читать, слабая способность концентрации внимания на чем-либо, неимение интереса к национальному, а потребность стать гражданами мира, привитая в соцсетях и мессенджерах. Выдающийся классик татарского народа К. Насыри наглядно продемонстрировал, что наука начинается с исследования «баснословия татар», мифологии, сказок, рассказов, слышанных в детстве, изучения культуры [6, с. 11]. Так и этнические артефакты, и неофольклорная стилистика способна обогатить внутренний мир студента настолько, что из-под его руки будут выходить по-настоящему профессиональные изделия. Конечно, все перечисленные нами примеры, требуют высочайшей квалификации педагогов, мастеров, воспитателей, и не будем скрывать, что наши вузы испытывают нехватку таких педагогов, но эта тема другой статьи, а здесь мы показываем, что при наличии всех вышесказанных составляющих работа с молодежью способна доставлять чувство профессионального удовлетворения и ре-

зультативности. Такие традиционные для наших стран ремесла, как войлоковаляние, на уровне высокохудожественного дизайна, как в коллекциях О. Смирновой «Сказки старой Казани», *Cherchez la femme Nurzat Zheenbek*, демонстрируют то, каким образом костюм можно читать, словно книгу, разясняя, что выбор текстуры материала, мельчайшие цветовые оттенки, техники исполнения, орнаменты и детализация – все это, при соответствующем интеллектуальном багаже, предстает перед студентами (и зрителями вообще) в совершенно ином качестве.

Разрабатывая новые методики соединения традиционного ремесла с высокими технологиями, повинуясь запросам времени и учитывая интересы молодого поколения, привлекается весь арсенал созданных на базе вузов мастерских, лабораторий и центров с технологиями виртуальной и дополненной реальности, 3D-моделирования, проработкой локаций Метавселенной, поскольку высокотехнологичные процессы в мире необратимы, и их наличие не противоречит национальным традициям, а, напротив, помогает в полной мере сохранить, транслировать, манифестировать уникальные техники, вплоть до тончайших деталей. Технологии позволяют нам интерпретировать образы в формате «виртуальных реконструкций», где присутствует «возможность “играть” с масштабом и, погружая зрителя в виртуальную среду, осуществлять замыслы художника» [7, с. 86–88].

Молодежь сегодня не просто интересуется цифровой модой, которая «напористо проникает в наш мир из компьютерных игр», но, ощущая потребность пребывания в фантазийных локациях-мирах, в культуру которых она вовлечена с самого детства, ее сознание не ограничивается только атмосферой и обстановкой действия, «в сферу интересов геймеров вошла потребность “прокачивать” собственного персонажа не только в плане навыков, но и атрибутов внешности и гардероба» [9, с. 1443]. Мы практически ежедневно наблюдаем такую картину, видим желание студентов разрабатывать «моду для аватаров», диджитал-моду, использовать эту тематику в докладах, презентациях и курсовых работах. И нам отрадно констатировать тот факт, что, создавая моду для цифровой реальности, они привносят в ультрасо-

временные комбинезоны и худи своих персонажей этнические элементы. Основанием такой трансформации «вторичных» фольклорных форм» [10, с. 226] служит принадлежность молодого поколения сразу нескольким мирам, в которых есть место и традиционной этнической самоидентификации. К сожалению, эта тенденция характерна в основном только для студентов профильных вузов, однако ее можно распространить на весь образовательный процесс, поскольку на своем примере мы видим ее результативность.

Еще одной положительной отличительной особенностью образовательной системы профильных культурологических вузов и ссузов является их вовлеченность в глобальные высокоуровневые мероприятия федерального, международного, международного масштабов, в которых они принимают участие практически на всех уровнях: от организации и подготовки до выхода на подиум. Все это с первых курсов дает возможность студентам не только почувствовать сопричастность национальной культуре в масштабах мировой, но и усвоить все способы подготовки и реализации таких мероприятий. Таким образом, они изначально имеют гораздо больше возможностей увидеть выдающихся деятелей культуры, авторитетных ученых, пообщаться с ними, получив обширный объем знаний во множестве смежных областей, узнать о жизни «за кулисами», обрести опыт, который невозможно переоценить; много путешествовать, расширяя мировоззренческие границы, и т. д. Примером может служить саммит стран БРИКС, на который приглашаются студенты и преподаватели института с показами. Более того, любой конкретный опыт, полученный в результате такой деятельности, обсуждается с преподавателями и руководством образовательных организаций, является неотъемлемой частью образовательного процесса при формировании специалиста-профессионала.

Еще одним важным направлением в образовательном процессе является концептуальное обоснование методики «от ремесла к искусству», когда студенты, изучая стилизованные артефакты, такие как, например, этно-арт-театр «Варма» (Республика Мордовия) под руководством И. Беляковой [2] и администрированием кандидата

культурологии, доцента Т. Сидоркиной получают возможность увидеть «здесь и сейчас» уникальные продукты, переносящие зрителя в мир перформанса, где в контексте современности осмысливаются самые глубинные и поэтому столь притягательные архетипы этноса. Такие «практические занятия» имеют безусловную ценность, поскольку «понимание явлений любого искусства, его природы», особенно в современном, постоянно находящемся в движении, изменении и преобразовании контексте, «становится более затруднительным, если не опираться на определенную концепцию эволюции искусства» [1, с. 123].

Результаты исследований

К результатам данного исследования нам представляется возможным отнести материалы, ставшие основой для написания монографии «Национальное образование в архитектуре многополярного мира: культурно-цивилизационная идентичность» (2024); образовательных программ, программ дополнительного образования, применяемых в образовательном процессе на базе института культуры, Инжинирингового центра и центра непрерывного образования при КазГИК; ряда статей; учебно-методических пособий и монографий, где мы являемся авторами и соавторами.

Обсуждение

Основные тезисы статьи широко обсуждались во время недавно прошедшего в Казани Международного форума Kazan Digital Week – 2024, где мы являлись спикерами; в работе Международной научной конференции в г. Тараз (Казахстан, 2024), во время круглого стола «Сохранение и развитие этнокультурного наследия: традиции мода и дизайн», организованного ГБУ Таткультурресурсцентром в г. Болгар (2024), во время работы III фестиваля художественного войлока в г. Уфа (2024) в выставочном зале «Ижад» Башкирского государственного музея имени М. В. Нестерова, где мы выступили экспертами, спикерами и лекторами; во время федерального круглого стола «Этномода и этнодизайн: современные технологии ДПИ в создании костюма и аксессуаров» в КазГИК (08.09.2024) в рамках

Федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура»; результаты работы регулярно докладываются во время рабочих поездок и научно-практических конференций, на круглых столах, межвузовских научно-практических конференциях, международных научных мероприятиях, организованных Институтом культуры мира (ЮНЕСКО), Казанским инновационным университетом имени В. Г. Тимирязова, ежегодных международных форумах международной гуманитарной академии «Европа-Азия», при участии большого количества профессоров, докторов и кандидатов наук в соответствующих областях, министерства культуры Республики Татарстан, глав профильных ведомств, в 2024 году их было более 420. Представленные нами результаты вызывают интерес у коллег, наш опыт описывается в их статьях и вызывает живой интерес на дискуссионных площадках.

Материалы и методы исследования

Изучение с целью последующей трансляции информации об этнических арт-объектах в профильных учебных заведениях требует особых подходов, необходимо не просто раскрыть смыслы и знаки артефактов, но сформировать у студентов такое видение собственного бытия, в котором преобладают культурные коды, духовные основания, народные архетипы и образы, позволяющие проникать к самым истокам и осознавать собственную принадлежность конкретному социуму, через уважение к созданному, прививая гордость и восхищение. Для этого мы используем культурологические, искусствоведческие методы (иконологический, иконографический, анализа и сбора данных, герменевтический, антропологический, аксиологический и др.), а также все традиционные педагогические, психоаналитические и исторические подходы.

Заключение

В заключении отметим, что мы не ставили своей задачей выявить сложные семиотические основания национальных костюмов с их орнаментами и вышивками, украшениями и аксессуарами, нам хотелось показать, что демонстрацию этнических артефактов на подиуме, вариативность воплощенных в них идей и образом, их энергичный посыл и уникальную ауру также можно рассматривать как уникальный язык общения, в котором созерцание играет роль проводника через шоу и иллюзии к глубинным основаниям реальности. Поскольку восприятие «это то, что предшествует любым другим видам познания: как дискурсивным (истолкование и объяснение), так и имажинативным (создание выдуманных образов идей» [8, с. 77], то действия, представленные на подиуме, заключают в себе такую смысловую нагрузку, которая способна восхитить, потрясти, вдохновить, помочь обрести возможность видеть Невидимое и ощущать Присутствие того, о чем так хорошо знали предки наших народов. Через такое прикосновение к возвышенному, зритель возвращается (хотя бы мыслями) к истокам малой Родины, а значит, к себе самому. Более тридцати лет нам внушали, что у человека нет Родины, нет национальности, нет истории, он должен стать «гражданином мира». Теперь, на примере западных обществ, мы видим, к чему привела такая политика эти страны, поэтому, будучи преподавателями институтов и одновременно представителями ремесленнической гильдии, делаем все, чтобы наши студенты не просто знали и понимали, кто они есть и какое место они способны занять в мире, но и, воспитываясь созидателями, творцами, изначально отрицали насилие, ксенофобию, варваризацию и энтропию искусства и собственной жизни.

Литература

1. Валеева Д. К. Средневековое искусство болгаро-татар. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2023. – 183 с.
2. ВАРМА | ВИТАВА [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/varma_fashion.
3. Гальперин П. Я. Введение в психологию. – М.: Изд-во МГУ, 1976.
4. Каплан А. Я. Тайны мозга. – М.: АСТ, 2018. – 256 с.
5. Синтез психологии и педагогики – прорыв в образовании: рекомендации выдающегося психолога в помощь детским педагогам: по трудам Л. С. Выготского: в помощь педагогам и родителям / сост. А. А. Леонтьев. – М.: Амрита-Русь: ИД Шалвы Амонашвили, 2020. – 248 с. – ISBN 978-5-413-01949-8.

6. Насыри К., Коблов Я. Мифология казанских татар. – Казань: Смена, 2023. – 136 с.
7. Салахов Р. Ф., Каазик Е. 3D-технологии в экспозиционной деятельности музеев изобразительного искусства // Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. – 2015. – № 4(12). – С. 86–88. – EDN XHQDRN.
8. Статкевич И. А. Феноменология перцепции и проекции [Электронный ресурс] // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Философия. – 2009. – № 108. – С. 76–85. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomenologiya-pertseptsii-i-proektsiya>.
9. Статкевич И. А., Статкевич Г. А., Казаева Ю. С. Проекция Метавселенной в мире высокой моды [Электронный ресурс] // KAZAN DIGITAL WEEK – 2024: сборник материалов. – Казань: ГБУ «НЦБЖД», 2024. – С. 1441–1448. – URL: https://kazandigitalweek.com/upload/doc/results/2024/sbornik_2024.pdf.
10. Сусллова С. В. Татарский костюм: историко-этнографическое исследование. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2018. – 239 с.
11. Ушинский К. Д. Собр. соч.: в 9 т. – М.: АПН РСФСР, 1950. – Т. 8.
12. Ягодкин Н. А., Згода А. Энциклопедия детской мотивации. – М.: Эксмо, 2022. – 304 с.

References

1. Valeeva D.K. *Srednevekovoe iskusstvo bulgaro-tatar [Medieval art of the Bulgaro-Tatars]*. Kazan, Tatar. Kn. izd-vo Publ., 2023. 183 p. (In Russ.).
2. VARMA | VITAVA. (In Russ.). Available at: https://vk.com/varma_fashion.
3. Galperin P.Y. *Vvedenie v psikhologiyu [Introduction to Psychology]*. Moscow, MGU Publ., 1976. (In Russ.).
4. Kaplan A.Y. *Tayny mozga [Secrets of the Brain]*. Moscow, AST Publ., 2018. 256 p. (In Russ.).
5. *Sintez psikhologii i pedagogiki – proryv v obrazovanii: rekomendatsii vydayushchegosya psikhologa v pomoshch' detskimi pedagogam: po trudam L.S. Vygotskogo: v pomoshch' pedagogam i roditelyam [Synthesis of psychology and pedagogy – a breakthrough in education: recommendations of an outstanding psychologist to help children's teachers: based on the works of L.S. Vygotsky: to help teachers and parents]*. Comp. A.A. Leontyev. Moscow, Amrita-Rus, ID Shalvy Amonashvili, 2020. 248 p. (In Russ.), ISBN 978-5-413-01949-8.
6. Nasyri K., Koblov Y. *Mifologiya kazanskikh tatar [Mythology of the Kazan Tatars]*. Kazan, Smena Publ., 2023. 136 p. (In Russ.).
7. Salakhov R.F., Kaazik E. 3D-tekhnologii v ekspozitsionnoy deyatelnosti muzeev izobrazitel'nogo iskusstva [3D technologies in the exhibition activities of fine art museums]. *Mir iskusstv: Vestnik Mezhdunarodnogo instituta antikvariata [The World of Arts: Bulletin of the International Institute of Antiques]*, 2015, no. 4(12). (In Russ.), EDN XHQDRN.
8. Statkevich I.A. Fenomenologiya pertseptsii i proektsii [Phenomenology of perception and projection]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gertsena. Filosofiya [Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen. Philosophy]*, 2009, no. 108, pp. 76-85. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomenologiya-pertseptsii-i-proektsiya>.
9. Statkevich I.A., Statkevich G.A., Kazaeva Y.S. Proektsii Metavselennoy v mire vysokoy mody [Projections of the Metaverse in the World of High Fashion]. *KAZAN DIGITAL WEEK – 2024. Sbornik materialov [KAZAN DIGITAL WEEK – 2024. Collection of materials]*. Kazan, GBU “NTsBZhD” Publ., 2024, pp. 1441-1448. (In Russ.). Available at: https://kazandigitalweek.com/upload/doc/results/2024/sbornik_2024.pdf.
10. Suslova S.V. *Tatarskiy kostyum: istoriko-etnograficheskoe issledovanie [Tatar costume: historical and ethnographic study]*. Kazan, Tatar. kn. izd-vo Publ., 2018. 239 p. (In Russ.).
11. Ushinskiy K.D. *Sobr. soch.: v 9 t. [Coll. Works. In 9 volumes]*. Moscow, APN RSFSR Publ., 1950, vol. 8. (In Russ.).
12. Yagodkin N.A., Zgoda A. *Entsiklopediya detskoj motivatsii [Encyclopedia of children's motivation]*. Moscow, Eksmo Publ., 2022. 304 p. (In Russ.).



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 378:02

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-222-228

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОРИЕНТИРОВАНИЕ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ПО НАПРАВЛЕНИЮ «БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ»

Мишова Валерия Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой цифровых технологий и ресурсов, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: valeriya_mishova@mail.ru

Гусев Сергей Иванович, доктор медицинских наук, профессор кафедры социально-культурной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: guss59@mail.ru

Огнева Элла Николаевна, старший преподаватель кафедры цифровых технологий и ресурсов, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ella@kemguki.ru

Уленко Юлия Владимировна, старший преподаватель кафедры цифровых технологий и ресурсов, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ule1@mail.ru

В статье рассматриваются вопросы самоопределения студентов в процессе получения образования по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность», а также вопросы формирования осознанной компетентности студентов для дальнейшего нахождения профессиональной ниши. Выявляются различные профили в направлении подготовки современных библиотекарей. Рассматриваются вопросы реализации основной образовательной программы по данному направлению подготовки и дальнейшего трудоустройства студентов. Отмечаются требования, связанные с профориентационной работой со студентами в государственном образовательном стандарте высшего образования. Описываются способы погружения студентов в профессиональную деятельность.

Ключевые слова: профориентационная работа, профориентация студентов вуза, библиотечно-информационная деятельность.

PROFESSIONAL GUIDANCE OF STUDENTS IN THE PROCESS OF TRAINING IN THE DIRECTION “LIBRARY AND INFORMATION ACTIVITIES”

Mishova Valeriya Viktorovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department Chair of Digital Technologies and Resources, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: valeriya_mishova@mail.ru

Gusev Sergey Ivanovich, Dr of Medical Sciences, Professor of Department of Socio-cultural Activities, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: guss59@mail.ru

Ogneva Ella Nikolaevna, Sr Instructor of the Department of Digital Technologies and Resources, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ella@kemguki.ru

Ulenko Yuliya Vladimirovna, Sr Instructor of Department of Digital Technologies and Resources, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ule1@mail.ru

The article raises the issues of self-determination of students in the process of obtaining education in the field of training "Library and Information Activities" and the formation of conscious competence of students for further finding a professional niche for themselves. Various profiles in the direction of training the modern librarians are identified. The issues of implementing the main educational program in this area of training and further employment of students are considered. The requirements related to career guidance work with students in the state educational standard of higher education are noted. The methods of immersing the students in professional activities are described.

Keywords: career guidance work, career guidance of university students, library and information activities.

Сегодня профориентация обучающихся является одной из приоритетных задач, которая в том числе закреплена в национальном проекте «Образование». «Результаты профориентации и построения молодым человеком своего профессионального пути связаны не только с его успешной самореализацией, но и с его вкладом в экономическое развитие субъекта Российской Федерации, страны в целом» [10].

Профориентация в современном мире становится все более актуальной и неотъемлемой частью процесса обучения. В библиотечной сфере профориентация играет особенно важную роль, потому что молодежь имеет весьма архаичное представление о профессии библиотекаря. Многие молодые люди вообще считают, что библиотеки сейчас не нужны, поскольку есть Интернет, и совершенно не представляют, чем занимается современный библиотекарь, имея так называемую неосознанную компетентность в этой сфере.

Неосознанная компетентность определяется как «уровень профессионального самоопределения, который характеризуется низким или средним уровнем знаний о современных профессиях и системе образования, пониманием собственных дефицитов в вопросах выбора профессии, осознанием актуальности темы профориентации, потребностью теоретического и практического знакомства с профессиональными компетенциями с целью дальнейшего самоопределения» [10].

Для успешного самоопределения в профессии и дальнейшего карьерного роста необходимо понимание сферы деятельности и погружение в профессиональные основы таким образом, чтобы выстроить образовательную и трудовую траекторию студента, что в результате поможет сформировать осознанную компетентность в выбранной профессии.

Осознанная компетентность представляет собой «уровень профессионального самоопределения, который характеризуется относительно высоким уровнем мотивации на развитие в конкретной профессиональной сфере или компетенции, пониманием уровня развития своих знаний, умений, навыков и личностных качеств, осознанным выбором способов саморазвития из ряда альтернатив» [10].

При формировании осознанной компетентности студент, являясь активным участником образовательного процесса в вузе, планомерно погружается в профессиональную деятельность, тем самым формируя свою профессиональную ориентацию. Под профессиональной ориентацией подразумевается «система последовательных, научно обоснованных мероприятий, направленных на обеспечение профессионального самоопределения и построения индивидуальной образовательной и трудовой траектории человека в соответствии с его индивидуальными особенностями и потребностями развития экономики» [10].

Вуз сегодня выступает одним из основных субъектов профориентационной работы, владеющих внушительным социально-культурным и интеллектуальным потенциалом.

Проблемы профориентации не перестают быть актуальными на протяжении многих десятилетий. Значительная часть публикаций отражает вопросы организации профориентационной работы со школьниками и студентами средних профессиональных учреждений. Однако профессиональная ориентация студентов высших учебных заведений является не менее актуальной. Особенности организации профориентационной работы в вузах РФ в последнее время рассматриваются в статьях О. Р. Жаворонковой, Н. Б. Бурениной [2], А. В. Прохорова [9], О. А. Калегиной, Г. М. Кор-

мишиной, Н. Г. Яшиной [5], Н. С. Мартышенко [7] и других.

Ю. Р. Вишневский, Д. Ю. Нархов и Я. В. Дидковская выявили современные тренды процесса профессионального погружения обучающихся в вузе [1]. Проблемы, связанные с адаптацией молодых специалистов на рынке труда, рассматриваются в публикациях С. Ю. Иванова, А. С. Иванова, Д. Е. Морковкина и Н. С. Гуменной [4], В. А. Мищенко и И. А. Тенюниной [8].

На этапе обучения в вузе профессиональное самоопределение имеет свою специфику, в отличие от профориентации учащихся старших классов, так как предполагается, что у студентов уже сформирована осознанная компетентность и они четко представляют свою траекторию развития. Однако на практике часто можно наблюдать несоостоятельность студента в окончательном выборе своей профессии, и с учетом нового опыта и полученных знаний этот выбор может быть изменен.

Таким образом, необходимо развивать у студентов положительное отношение к будущей профессии, выявлять склонности и способности к различным видам деятельности в конкретной профессиональной сфере и помогать в определении своей профессиональной ниши для выстраивания последующей трудовой траектории.

Одним из важнейших критериев выбора профессии является престижность данной деятельности, возможность хорошо зарабатывать и иметь высокий статус в обществе.

Профессия библиотекаря давно не является престижной в обществе не только из-за небольшой оплаты труда, но из-за потери статуса. Большинство считает эту профессию скучной, неинтересной, при этом совершенно не представляя, чем сейчас занимается на рабочем месте современный библиотекарь.

Как известно, большинство поступивших абитуриентов на направление «Библиотечно-информационная деятельность» не являются ориентированными на эту профессию. Одной из основных причин выбора вуза и специальности студентами является возможность обучения на бюджетной основе, для части студентов важен сам факт получения высшего образования, а не приобретение конкретной специальности. «Выпускники библиотечных вузов и колледжей по

разным причинам не идут работать в библиотеки, а находят применение полученных во время обучения и практической подготовки умений и навыков в других сферах» [3].

Вместе с тем в «Стратегии развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года» отмечается, что самой малочисленной является группа специалистов до 30 лет – 7,2 %, что «тормозит преобразование библиотек в современные, востребованные всеми группами населения, прежде всего молодежью, социально-культурные центры» [12].

Однако, если начать с первого дня обучения профориентационную работу со студентами, то можно привлечь весьма большой процент выпускников к профессиональной деятельности в библиотечной сфере. Профориентация помогает студентам понять специфику профессии библиотекаря и подготовиться к успешной карьере в этой области. Она помогает понять, какие навыки и знания необходимы для успешной карьеры, ознакомиться с особенностями работы в библиотеке, а также определить свои профессиональные цели и задачи. Благодаря профориентации студенты могут более осознанно выбирать свой путь развития и готовиться к будущей профессии.

Следовательно, профориентационная работа должна стать стержнем всего образовательного процесса в вузе.

С целью выявления состава и содержания образования по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» (бакалавриат) был проведен мониторинг предлагаемых профилей подготовки на рынке образовательных услуг. Было выявлено, что библиотечное образование можно получить в 18 вузах, подведомственных Министерству культуры Российской Федерации. Также, согласно сайтам для абитуриентов, было выявлено еще 13 вузов, подведомственных Министерству науки и высшего образования Российской Федерации. Таким образом, наиболее распространенные профили по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность»:

- Менеджмент библиотечно-информационной деятельности (6 вузов).
- Информационно-аналитическая деятельность (5 вузов).

- Библиотечно-информационное обеспечение потребителей информации (5 вузов).

- Технология автоматизированных библиотечно-информационных ресурсов/систем (3 вуза).

Также встречаются единичные профили по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность»:

- Анализ информации в книжном деле, искусстве и бизнесе.

- Библиотекарь-педагог.

- Библиотечно-информационная деятельность.

- Информационно-аналитическая деятельность на русском и английском языках.

- Информационно-аналитические технологии.

- Информационно-библиотечное обслуживание.

- Информационное обеспечение профессиональной деятельности.

- Менеджмент библиотечно-информационной деятельности и технологий чтения.

- Референт-аналитик информационных ресурсов.

- Современная библиотека и информационные коммуникации.

- Технологии библиотечно-информационной деятельности.

Стоит отметить наличие подготовки без профилизации – 4 вуза.

Интересным является и тот факт, что по сравнению с данными проведенного анализа содержания реализуемых вузами РФ основных образовательных программ по направлению 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» в 2020 году [11], появились актуальные профили, ориентированные на подготовку студентов в сфере цифровых технологий:

- Документные процессы и системы в цифровой среде.

- Информационно-аналитическая деятельность в цифровой среде.

- Информационно-библиотечная деятельность в цифровой среде.

- Современная архивная работа и функционирование систем электронного документооборота с применением систем искусственного интеллекта.

- Цифровизация информационных ресурсов и процессов.

- Цифровые технологии библиотечно-информационной деятельности.

- Цифровые технологии в библиотечно-информационной деятельности.

- Цифровые технологии в профессиональной деятельности.

- Цифровые технологии и ресурсы.

- Цифровые технологии и ресурсы в информационно-аналитической деятельности.

Итак, наблюдается тенденция актуализации содержания образования в соответствии с динамически меняющимися потребностями пользователей, что делает рынок образовательных услуг в сфере библиотечно-информационной деятельности более востребованным среди абитуриентов.

В Федеральном государственном образовательном стандарте высшего образования по направлению 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» указано процентное соотношение практической подготовки (контактной работы): не менее 50 % для очной формы и не менее 20 % для заочной формы от общего числа времени.

Также выделено требование обязательного участия работодателей, которые являются «руководителями и (или) работниками иных организаций, осуществляющими трудовую деятельность в профессиональной сфере, соответствующей профессиональной деятельности, к которой готовятся выпускники», к реализации основной профессиональной образовательной программы. Н. В. Лопатина, также ссылаясь на образовательный стандарт, отмечает, что образовательный процесс невозможен без участия представителей практики, а поэтому предлагает разработку педагогической стратегии, где выстраивается система педагогических воздействий в соответствии с идеальным представлением о конечном результате. В соответствии с этим выделяются форматы реализации данного подхода: практика, проектные практикумы и другие [6].

Таким образом, реализуя вышеизложенные требования, в процессе обучения студенты планомерно погружаются в основы будущей профессиональной деятельности, имея возможность

решать различные ситуационные задачи практической направленности.

Основная образовательная программа выстраивается таким образом, чтобы в учебный процесс были включены представители работодателей, также в течение всего срока обучения одним из важных элементов является погружение в научно-профессиональную деятельность через написание курсовых работ и проектов, которые направлены на решение практико-ориентированных задач.

Однако одним из важных этапов, составляющих профориентационную работу – погружение в профессию, является практическая подготовка студентов. В Кемеровском государственном институте культуры на кафедре цифровых технологий и ресурсов реализуется образовательная программа по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность», профиль «Цифровые технологии и ресурсы». На протяжении всего обучения студенты проходят практическую подготовку в крупнейших библиотеках Кузбасса и России. Во время обучения в вузе студенты узнают о содержании профессии, осваивают специфику трудовой деятельности. На первом и четвертом курсах практики являются распределенными, на втором и третьем – сосредоточенными:

1-й курс – ознакомительная практика (тип практики: учебная);

2-й курс – технологическая практика (тип практики: производственная);

3-й курс – технологическая практика (тип практики: производственная);

4-й курс:

– проектная практика (тип практики: производственная);

– преддипломная практика (тип практики: производственная).

Целями ознакомительной практики являются: знакомство с профессиональной деятельностью баз практики; профессиональная и социальная адаптация будущих специалистов к работе в библиотечно-информационных учреждениях и организациях по профилю их подготовки. Раз в неделю студенты посещают крупные библиотечно-информационные учреждения города – об-

ластные, вузовские библиотеки и муниципальные библиотечные системы, а также другие информационные учреждения, где знакомятся с целями, задачами, функциями, направлениями деятельности каждого учреждения, с информационными ресурсами учреждения и внедренными цифровыми технологиями.

Целями технологической практики на втором курсе являются исследование и освоение современных информационных технологий, применяемых в библиотечных и информационных учреждениях, а также овладение перспективными методами библиотечно-информационной деятельности на основе полученных теоретических знаний по учебным дисциплинам «Библиотечноеведение», «Библиографоведение» и по дисциплинам информационно-коммуникационного цикла («Информационные сети и системы», «Информационные технологии» и «Прикладные программные средства»).

Технологическая практика на третьем курсе посвящена углублению теоретических знаний по дисциплинам основной образовательной программы и формированию комплекса практических умений работы студента в среде конкретной автоматизированной библиотечно-информационной системы (АБИС) / системы автоматизации библиотек (САБ); исследованию электронных информационных ресурсов (ЭИР), используемых в условиях современного библиотечно-информационного производства, а также приобретению обучающимися опыта самостоятельной профессиональной деятельности.

Проектная практика направлена на подготовку выпускников к самостоятельной профессиональной деятельности в ходе выполнения заданий по созданию опытного образца цифрового ресурса как неотъемлемого компонента бакалаврской работы. Таким образом, происходит углубление теоретических знаний и закрепление практических умений разработки и реализации общесистемных и локальных проектных решений по созданию цифровых ресурсов в ходе самостоятельной профессиональной деятельности; овладение технологиями создания цифровых ресурсов; приобретение опыта организации работ по созданию цифровых ресурсов; освоение в ходе выполнения заданий практики нормативных тре-

бований к документированию создания цифровых ресурсов.

Преддипломная практика является заключительным этапом в образовательной деятельности и направлена на написание бакалаврской работы, создание и апробацию опытного образца цифрового ресурса.

Таким образом, в процессе освоения профессиональной образовательной программы по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» и погружения в основы профессиональной деятельности получаемые опыт и знания влияют на изменение первоначального отношения к выбранной профессии.

В ходе получения высшего образования и приобретения профессионального опыта многие студенты подвергают сомнению свой первоначальный

выбор специальности. Одним из важнейших показателей деятельности вуза является востребованность выпускников, которые после окончания вуза продолжают свою трудовую деятельность по выбранной профессии. Анализ анкет выпускников по трудоустройству за последние пять лет показал, что около 60 % выпускников на данный момент работают в библиотеках, а около 20 % – в различных информационных центрах.

Сегодня вузы и библиотеки предпринимают активные усилия для повышения и поддержания статуса профессии библиотекаря, однако сталкиваются в обществе с проблемами формализма, субъективности восприятия и слабой стратегической ориентированности в контексте реализации культурной политики Российской Федерации.

Литература

1. Вишневский Ю. Р., Нархов Д. Ю., Дидковская Я. В. Тренды высшего профессионального образования: профессионализация или депрофессионализация? // Образование и наука. – 2018. – № 20 (1). – С. 152–170.
2. Жаворонкова О. Р., Буренина Н. Б. Профориентация как инструмент сохранения баланса между рынками труда и образовательных услуг // Ученые записки Крымского инженерно-педагогического университета. – 2021. – № 2 (72). – С. 89–94.
3. Захаренко М. П. Кто и почему работает в библиотеках России: по результатам Всероссийского исследования «Молодежный кадровый ресурс библиотек России» // Университетская книга. – 2024 – № 4. – С. 39–42.
4. Иванов С. Ю., Иванов А. С., Морковкин Д. Е., Гуменная Н. С. Профессиональные траектории выпускников вузов и их трудовая адаптация // Социодинамика. – 2016. – № 12. – С. 54–67.
5. Калегина О. А., Кормишина Г. М., Яшина Н. Г. Взаимодействие вуза и работодателя как основа подготовки востребованных специалистов // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 4. – С. 149–156.
6. Лопатина Н. В. Педагогические стратегии участия работодателей в образовательном процессе: на примере библиотечно-информационного образования // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 5 (91). – С. 162–171.
7. Мартышенко Н. С. Формирование образа профессии на пути будущего трудоустройства выпускников вузов // Азимут научных исследований: экономика и управление. – 2017. – Т. 6, № 4 (21). – С. 179–183.
8. Мищенко В. А., Тенюнина И. А. Условия становления траектории профессионального развития студентов вузов // Перспективы науки и образования. – 2018. – № 1 (31). – С. 237–240.
9. Прохоров А. В. Профессиональная проба как инструмент профориентационной работы // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2023. – Т. 28, № 2. – С. 258–266.
10. Распоряжение Минпросвещения России от 08.09.2021 № АБ-33/05вн «Об утверждении методических рекомендаций о реализации проекта «Билет в будущее» в рамках Федерального проекта «Успех каждого ребенка» (вместе с «Методическими рекомендациями о реализации проекта «Билет в будущее» в рамках Федерального проекта «Успех каждого ребенка» в 2021 году)» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_400507.
11. Скипор И. Л., Мишова В. В., Леонидова Г. Ф. Формирование готовности выпускников вузов по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» к решению задач цифровизации общества: результаты анализа // Развитие кадрового потенциала библиотек Российской Федерации в условиях цифровизации экономики: сборник научных статей по итогам Всероссийской научно-практической заочной онлайн-конференции. – Кемерово: КемГИК, 2020. – С. 11–19.
12. Стратегии развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года [Электронный ресурс]. – URL: <http://static.government.ru/media/files/NFWPpXpAAAEbPW60HiZiDvdZZ8AcSNuu.pdf>.

References

1. Vishnevskiy Y.R., Narhov D.Y., Didkovskaya Y.V. Trendy vysshego professional'nogo obrazovaniya: professionalizatsiya ili deprofessionalizatsiya? [Trends in higher professional education: professionalization or deprofessionalization?]. *Obrazovanie i nauka [Education and Science]*, 2018, no. 20 (1), pp. 152-170. (In Russ.).
2. Zhavoronkova O.R., Burenina N.B. Proforientatsiya kak instrument sokhraneniya balansa mezhdu rynkami truda i obrazovatel'nykh uslug [Career guidance as a tool for maintaining a balance between the labor markets and educational services]. *Uchenye zapiski Krymskogo inzhenerno-pedagogicheskogo universiteta [Scientific notes of the Crimean Engineering and Pedagogical University]*, 2021, no. 2 (72), pp. 89-94. (In Russ.).
3. Zaharenko M.P. Kto i pochemu rabotaet v bibliotekakh Rossii: po rezul'tatam Vserossiyskogo issledovaniya "Molodezhnyy kadrovyy resurs bibliotek Rossii" [Who works in Russian libraries and why: according to the results of the All-Russian study "Youth Human Resources of Russian Libraries"]. *Universitetskaya kniga [University Book]*, 2024, no. 4, pp. 39-42. (In Russ.).
4. Ivanov S.Y., Ivanov A.S., Morkovkin D.E., Gumennaya N.S. Professional'nye traektorii vypusknikov vuzov i ikh trudovaya adaptatsiya [Professional trajectories of university graduates and their labor adaptation]. *Sotsiodinamika [Sociodynamics]*, 2016, no. 12, pp. 54-67. (In Russ.).
5. Kalegina O.A., Kormishina G.M., Yashina N.G. Vzaimodeystvie vuza i rabotodatelia kak osnova podgotovki vostrebovannykh spetsialistov [Interaction between the university and the employer as the basis for training in-demand specialists]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 4, pp. 149-156. (In Russ.).
6. Lopatina N.V. Pedagogicheskie strategii uchastiya rabotodateley v obrazovatel'nom protsesse: na primere bibliotечно-informatsionnogo obrazovaniya [Pedagogical strategies for the participation of employers in the educational process: the example of library and information education]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 5 (91), pp. 162-171. (In Russ.).
7. Martysenko N.S. Formirovanie obraza professii na puti budushchego trudoustroystva vypusknikov vuzov [Forming the image of the profession on the path to future employment of university graduates]. *Azimut nauchnykh issledovaniy: ekonomika i upravlenie [Research Azimuth: Economics and Management]*, 2017, vol. 6, no. 4 (21), pp. 179-183. (In Russ.).
8. Mishchenko V.A., Tenyunina I.A. Usloviya stanovleniya traektorii professional'nogo razvitiya studentov vuzov [Conditions for the formation of the trajectory of professional development of university students]. *Perspektivy nauki i obrazovaniya [Prospects for Science and Education]*, 2018, no. 1 (31), pp. 237-240. (In Russ.).
9. Prohorov A.V. Professional'naya proba kak instrument proforientatsionnoy raboty [Professional test as a tool for career guidance work]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki [Bulletin of Tambov University. Series: Humanities]*, 2023, vol. 28, no. 2, pp. 258-266. (In Russ.).
10. Rasporyazhenie Minprosveshcheniya Rossii ot 08.09.2021 n AB-33/05vn "Ob utverzhdenii metodicheskikh rekomendatsiy o realizatsii proekta "Bilet v budushchee" v ramkakh Federal'nogo proekta "Uspekh kazhdogo rebenka" [Order of the Ministry of Education of Russia dated September 08, 2021 N AB-33/05vn "On approval of methodological recommendations for the implementation of the "Ticket to the Future" project within the framework of the federal project "The Success of Every Child"]. (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_400507.
11. Skipor I.L., Mishova V.V., Leonidova G.F. Formirovanie gotovnosti vypusknikov vuzov po napravleniyu podgotovki "Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost'" k resheniyu zadach tsifrovizatsii obshchestva: rezul'taty analiza [Formation of readiness of university graduates in the direction of preparation "Library and information activities" to solve the problems of digitalization of society: results of analysis]. *Razvitie kadrovogo potentsiala bibliotek Rossiyskoy Federatsii v usloviyakh tsifrovizatsii ekonomiki: sbornik nauchnykh statey po itogam Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy zaochnoy onlayn-konferentsii [Development of human resources potential of libraries of the Russian Federation in the context of digitalization of the economy: a collection of scientific articles based on the results of the All-Russian scientific and practical correspondence online conference]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2020, pp. 11-19. (In Russ.).
12. Strategii razvitiya bibliotечноgo dela v Rossiyskoy Federatsii na period do 2030 goda [Strategies for the development of librarianship in the Russian Federation for the period until 2030]. (In Russ.). Available at: <http://static.government.ru/media/files/>.

УДК 378

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-229-234

ФОРМИРОВАНИЕ МОТИВАЦИОННО-ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ ЛИЧНОСТИ СПЕЦИАЛИСТА-МУЗЫКАНТА К ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Батищев Игорь Владимирович, кандидат педагогических наук, начальник кафедры инструментов военных оркестров, Военный университет имени князя Александра Невского (г. Москва, РФ). E-mail: 05patriot@rambler.ru

Батищева Диана Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки, Военный университет имени князя Александра Невского (г. Москва, РФ). E-mail: dlokotyanova@mail.ru

Проблема формирования мотивационно-ценностного отношения специалиста-музыканта к профессионально-педагогической деятельности является одной из актуальных в современной системе музыкального образования в России. Для успешной реализации будущего специалиста-музыканта в профессиональной деятельности важной составляющей в процессе обучения (особенно на первых его этапах) является формирование мотивационно-ценностных основ будущей педагогической профессии. Авторы выделяют ряд субъективных факторов, влияющих на процесс становления у будущего специалиста-музыканта мотивационно-ценностного отношения к профессионально-педагогической деятельности. В статье освещаются важнейшие компоненты ценностного сознания будущего музыканта-педагога, представлена краткая характеристика мотивов (*мотив социально-профессионального самоопределения; мотив достижения профессионального становления и профессиональной самореализации; мотив «открытия нового для себя» в истории и теории мировой и отечественной музыкальной культуры и искусстве; мотив стремления воспитать у специалистов-музыкантов ценностное сознание в процессе постижения музыкального искусства и др.*), направленных на ценностное освоение содержания профессионально-педагогической деятельности будущими специалистами-музыкантами. В результате исследования авторы приходят к выводу о том, что в совокупности данные мотивы позволяют будущему педагогу ставить задачи своего саморазвития и самореализации в профессионально-педагогической деятельности, проявляя ценностное отношение к ее содержанию.

Цель статьи – раскрытие особенностей формирования мотивационно-ценностного отношения личности специалиста-музыканта.

Ключевые слова: профессиональная музыкальная деятельность, музыкальная педагогика, музыкальное искусство, музыкальная психология, профессиональная мотивация, мотивационно-ценностное отношение.

FORMATION OF MOTIVATIONAL AND VALUE ATTITUDE OF THE PERSONALITY OF A SPECIALIST-MUSICIAN TO PROFESSIONAL AND PEDAGOGICAL ACTIVITY

Batishchev Igor Vladimirovich, PhD in Pedagogy, Head of Department of Military Band Instruments, Prince Alexander Nevsky Military University (Moscow, Russian Federation). E-mail: 05patriot@rambler.ru

Batishcheva Diana Evgenyevna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Theory and History of Music, Prince Alexander Nevsky Military University (Moscow, Russian Federation). E-mail: dlokotyanova@mail.ru

The problem of forming the motivational and value attitude of a specialist musician to professional and pedagogical activity is one of the most relevant in the modern system of music education in Russia. For the successful realization of a future specialist-musician in his professional activity, an important component in the learning process (especially in its early stages) is the formation of the motivational and value foundations of the future teaching profession. The authors identify a number of subjective factors that influence the process of formation of a future specialist-musician of a motivational and value attitude to professional and pedagogical activity. The article highlights the most important components of value consciousness of a future musician-teacher, provides a brief description of motives (motive of socio-professional self-determination; motive for achieving the professional development and professional self-realization; motive of “discovering something new for yourself” in the history and theory of world and domestic musical culture and art; motive of desire to instill in specialist-musicians a value consciousness in the process of comprehending the art of music, etc.), aimed at the valuable development of the content of professional and pedagogical activity by future specialists-musicians. As a result of the research, the authors come to the conclusion that, taken together, these motives allow a future teacher to set goals for his self-development and self-realization in professional pedagogical activity, showing a value attitude to its content.

The purpose of the article is to reveal the features of the formation of a motivational and value attitude of a specialist-musician's personality.

Keywords: professional musical activity, music pedagogy, musical art, musical psychology, professional motivation, motivational value attitude.

Вопросы формирования мотивационно-ценностного отношения специалиста к будущей профессиональной деятельности в последние десятилетия особенно актуальны, они освещаются в трудах ряда современных отечественных исследователей: Р. Р. Джердималиевой [1], О. Н. Драгуновой [3], Е. П. Ильина [4], Е. И. Исаева [5], Г. М. Романцева [8], Н. А. Усовой [9] и др. Становление личности специалиста-музыканта в вузе неразрывно связано с утверждением его ценностного отношения к содержанию профессионально-педагогической деятельности. Направленность личностных устремлений на постижение ценностного замысла своих действий и деятельности, сопутствующих процессу познания, содействует реализации мотивационных установок, выступающих побудительным фактором достижения поставленных профессионально-педагогических целей. Сознательный выбор мотивов деятельности, стимулирующих ее ценностное освоение, – показатель зрелости, ответственности, профессионального самоопределения личности.

Мотивационно-ценностное отношение специалиста-музыканта проявляется не только в мотивах, направленных на освоение содержания самого себя, своих действий. Установка на оценивание деятельности и себя в ней – необходимое

условие профессиональной самореализации личности.

Важнейшей стороной профессионально-педагогической самореализации будущего специалиста выступает стремление к познанию мира музыкальных ценностей. На данном этапе особенно важно побуждать студентов к формированию мотива творческих открытий «для себя» в области истории и теории искусства, творческого самоопределения в нем. Ценностное отношение к приобретаемой информации широкого содержания охватывает различные сферы искусства и науки, значимые для профессионального становления будущего специалиста, складывается под влиянием потребностей в поиске «открытий» новых знаний «для себя» как процесс становления профессионально-педагогического тезауруса, характеризующего эрудицию и компетентность. Воспитание профессиональной эрудиции – процесс, несомненно, субъективный, стимулируемый проявлением ценностного сознания ко всему в мире, что обладает ценностно-значимым смыслом для жизни общества и человека.

Постижение личностью ценностно-значимых ориентаций в жизни общества складывается в ходе их отбора, осмысления объективной значимости как личностной. Так процесс усвоения

музыкальной информации приобретает личностный смысл, который представляет собой «особый уровень индивидуального сознания, поддерживающий субъективные особенности отражаемой человеком картины мира» [6, с. 95]. Ценностные ориентации специалиста-музыканта складываются как целостная система, обусловленная системным содержанием профессионально-педагогической деятельности. Они проявляют себя в отношении разных сторон тех требований, которые предъявляются обществом к содержанию деятельности педагога во всех ее направлениях: готовности к определению целей и задач обучения и воспитания подрастающего поколения, обоснованию содержания этих процессов, обеспечению сотрудничества с учеником в познании музыкального искусства, разработке критериев самооценки своего профессионального опыта и действий, оценки деятельности учеников.

Особо важны ценностные ориентации, касающиеся усиления содержания музыкального искусства, поскольку глубина знаний и эрудиция в данной сфере во всей полноте востребованы при изучении комплекса музыкальных дисциплин, реализуемых в вузе.

В деятельности педагога-музыканта ценностные ориентации возникают в опоре на познание множественности смыслов ее разнообразных сторон. Реализация ценностных ориентиров в профессиональной деятельности связана с развитием ценностного музыкального сознания, проявляющего себя в восприятии музыки как процессе постижения заложенных в ней смыслов. «Задача формирования у педагога-музыканта ценностного сознания неразрывно связана с активацией чувства и воображения в процессе музыкального познания» [5, с. 58].

Профессиональная самореализация специалиста в сфере музыкально-педагогического образования зависит от формирования не только ценностного отношения к содержанию музыкального искусства, но и ценностного отношения к личности обучаемого. Данное отношение проявляется себя в желании постигнуть мир музыкальных ценностей как ценностных ориентаций в своей музыкально-педагогической деятельности и обеспечить адекватное восприятие мира музыкальных ценностей будущих специалистов в диалогическом общении. Пробуждение у них интереса

к миру музыкальных ценностей ведет к становлению их ценностных ориентаций, ценностного сознания в восприятии музыкального искусства и ценностно-значимому личностному самовыражению в нем.

Изучение музыкального искусства в вузе призвано воспитать у обучаемых понимание специфики содержания музыкального искусства, средств музыкальной выразительности, раскрывающих художественно-образный смысл деятельности композитора и музыканта-исполнителя. Интегрируя содержание музыки, обучающиеся должны осмыслить выразительные средства музыки, уяснить их художественно-образно-смысловое значение, реализовать собственные возможности в процессе самовыражения средствами музыки. Побудительным фактором приобщения будущих специалистов к творческому освоению музыкального искусства выступает их стремление к его познанию, что зависит от формирования ценностных ориентаций в нем при направляющих воздействиях педагога-музыканта.

Подлинный характер сотрудничества преподавателя вуза и обучающегося обеспечивается взаимодействием их «ценностных миров» в музыкальном искусстве, при котором волевые устремления педагога активизируются его мотивационными установками, направленными на создание музыкально-педагогического диалога с обучающимися, реализующего процесс передачи исторически сложившихся духовно-нравственных и музыкальных ценностей.

Критичность – важнейший компонент ценностного сознания будущего музыканта-педагога – проявляется как механизм, обеспечивающий творческий поиск «музыкально-творческих и педагогических истин», несущих в себе подлинную художественно-ценностную значимость и смысл. Критичность как составляющий элемент самооценки проявляет себя у педагога и в отношении постижения мира ценностных ориентаций будущего специалиста в музыкальном искусстве, и в отношении процесса своего творческого освоения наследия мировой и отечественной музыкальной культуры.

Мотивационно-ценностное отношение специалиста к профессионально-педагогической деятельности включает сферу взаимодействия ценностных ориентаций в истории и теории музы-

кального искусства, музыкальной педагогике, творческом общении с обучающимися.

В условиях вузовской подготовки формирование мотивационно-ценностного отношения будущего специалиста к профессионально-педагогической деятельности предполагает педагогическое руководство процессом целенаправленного воспитания ряда мотивов, имеющих значимость для успешного освоения профессии. Обратимся к характеристике мотивов, направленных на ценностное освоение содержания профессионально-педагогической деятельности будущими специалистами.

Мотив социально-профессионального самоопределения. Данный мотив направляет личность на достижение возможностей быть полноценным членом общества, реализуя его социально значимые цели в области образования и воспитания подрастающего поколения. Как известно, в программе Д. Б. Кабалева главными целями являются решение задач воспитания человека, становление его духовно-нравственной культуры средствами музыкального искусства. В этой широкой постановке проблемы раскрывается социальный смысл решения задач музыкального воспитания и образования подрастающего поколения.

Мотив достижения профессионального становления и профессиональной самореализации. Проявляет себя в желании достигнуть идеала в личностном проявлении, как музыканта-профессионала, владеющего необходимой эрудицией и мастерством в творческом самовыражении. Следует отметить, что «ученые выделяют:

- аналитические, прогностические, проективные, рефлексивные умения, педагогическое мышление, педагогическую эрудицию, воображение, интуицию, прогнозирование, педагогическую рефлексия;

- профессиональные психологические и педагогические знания; профессиональные педагогические умения; профессиональные психологические позиции, установки учителя; личностные особенности;

- личностно-гуманистическую ориентацию; педагогическое восприятие; педагогические умения; педагогическое творчество;

- профессионализм знаний, общение и самосовершенствование» (цит. по [2, с. 241]).

Именно данный мотив стимулирует у личности желание осуществлять свое самосовершенствование и саморазвитие в условиях профессионально-педагогической деятельности.

Мотив «открытия нового для себя» в истории и теории мировой и отечественной музыкальной культуры и искусстве. Данный мотив реализуется в инициативе, любознательности, проявляемых в отношении изучения истории и теории музыкального искусства. Стремление к познанию информации широкого охвата содействует интеллектуальной активности личности специалиста, информационной наполненности интеллекта, широте и гибкости мышления.

Мотив стремления воспитать у специалистов-музыкантов ценностное сознание в процессе постижения музыкального искусства. Данный мотив проявляет себя в действиях педагога, направленных на обеспечение диалога сотрудничества с обучающимися в познании содержания музыкального искусства, взаимодействия в ценностном освоении содержания его явлений.

Мотив проявления критичности в оценке самого себя и своей деятельности. Стремление к самокритичности стимулирует творческий поиск личности специалиста в выборе объективных и субъективных условий в своей профессионально-педагогической самореализации. Данный мотив стимулирует проявление саморегуляции личности, корректировку действий в достижении наилучшего результата в соответствии с поставленными целями.

Реализация ценностного отношения к профессионально-педагогической деятельности связана с достижением ее необходимого качества. Анализируя процесс вузовской подготовки будущих специалистов-музыкантов, следует выделить ряд субъективных факторов, влияющих на процесс становления их мотивационно-ценностного отношения к профессионально-педагогической деятельности. В частности, к ним относим сформированность комплекса мотивов, способствующих повышению качества профессионально-педагогической деятельности. Обратимся к их характеристике.

Мотив реализации гражданской и нравственной направленности действий, проявляющих себя в достижении целей социально значимого

подхода к обучению и воспитанию, связанного с познанием общечеловеческих ценностей.

Мотив обеспечения научной обоснованности действий, как следствие методологической культуры педагога, использующего знание смежных наук.

Мотив достижения целесообразности действий, способствующих выбору наиболее оптимального решения поставленных музыкально-педагогических задач.

Мотив достижения творческого характера действий, их новаторства проявляет себя в уходе от педагогических штампов, в поиске оригинальности решений.

Мотив освоённости и своевременности действий реализуется в достижении необходимой

точности их выполнения, преодолении затруднений, их ловкости и экономичности.

Мотив саморегуляционности и корректировки действий активизирует способность к вариативности действий, достижения их соответствия поставленным педагогическим целям.

В своей совокупности данные мотивы позволяют будущему педагогу ставить задачи своего саморазвития и самореализации в профессионально-педагогической деятельности, проявляя ценностное отношение к ее содержанию. Осуществляя сознательный выбор мотивов своей деятельности, управляя ими, будущий специалист-музыкант приобретает опыт своего профессионального становления в условиях вузовской подготовки.

Литература

1. Джердималиева Р. Р. Мотивационно-ценностное отношение педагога-музыканта к избранной профессии // Музыкальное искусство и образование. – 2013. – № 4. – С. 34–38.
2. Джиоев С. Л. Профессионально-педагогическая компетентность руководителя военного оркестра: сущностно-содержательные характеристики // Педагогические науки. – 2024. – № 3 (174). – С. 239–244.
3. Драгунова О. Н. Развитие мотивации учения специалистов // Информация и образование: границы коммуникации INFO 09: сборник научных трудов. – Горно-Алтайск: РИО ГАГУ, 2009. – С. 178–180.
4. Ильин Е. П. Мотивация и мотивы. – СПб.: Питер, 2000. – 512 с.
5. Исаев Е. И., Косаревский С. Г., Слобчиков В. И. Становление и развитие профессионального сознания будущего педагога // Вопросы психологии. – 2000. – № 3. – С. 57–66.
6. Кирьянова А. В., Мелекесов Г. А., Мосиенко Л. В., Ольховая Т. А. Присвоение ценностей личностью как начальная фаза процесса ориентации // Педагогическая аксиология: учебное пособие / А. В. Кирьянова, Г. А. Мелекесов, Л. В. Мосиенко, Т. А. Ольховая. – М.: НИЦ ИНФА-М, 2022. – 283 с. – (Высшее образование. Бакалавриат).
7. Лобунец В. Н. Формирование ценностных ориентаций будущих учителей средствами современной инструментальной музыки // Педагогические науки. Всероссийский журнал научных публикаций. – 2012. – № 3 (18). – С. 56–59.
8. Романцев Г. М. Проблемы профессионального образования в современной педагогической науке // Педагогика. – 2006. – № 3. – С. 113–116.
9. Усова Н. А. Проблема формирования мотивационно-ценностного отношения будущих педагогов к профессиональной деятельности // Образование и проблемы развития общества. – 2019. – № 1 (7). – С. 68–73.

References

1. Dzherdimalieva R.R. Motivatsionno-tsennostnoe otnoshenie pedagoga-muzykanta k izbrannoy professii [Motivational and value attitude of a teacher-musician to the chosen profession]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical art and education]*, 2013, no. 4, pp. 34-38. (In Russ.).
2. Dzhioev S.L. Professional'no-pedagogicheskaya kompetentnost' rukovoditelya voennogo orkestra: sushchnostno-soderzhatel'nye kharakteristiki [Professional and pedagogical competence of the leader of a military orchestra: essential and meaningful characteristics]. *Pedagogicheskie nauki [Pedagogical sciences]*, 2024, no. 3 (174), pp. 239-244. (In Russ.).
3. Dragunova O.N. Razvitie motivatsii ucheniya spetsialistov [Development of motivation for learning specialists]. *Informatsiya i obrazovanie: granitsy kommunikatsii INFO 09: sbornik nauchnykh trudov [Information and education: boundaries of communication INFO 09. Collection of scientific papers]*. Gorno-Altaysk, RIO GAGU Publ., 2009, pp. 178-180. (In Russ.).
4. Ilyin E.P. *Motivatsiya i motivy [Motivation and motives]*. St. Petersburg, Piter Publ., 2000. 512 p. (In Russ.).

5. Isaev E.I., Kosarevskiy S.G., Slobochikov V.I. Stanovlenie i razvitie professional'nogo soznaniya budushchego pedagoga [Formation and development of professional consciousness of future teachers]. *Voprosy psikhologii [Questions of Psychology]*, 2000, no. 3, pp. 57-66. (In Russ.).
6. Kiryanova A.V., Melekesov G.A., Mosienko L.V., Olkhovaya T.A. Prisvoenie tsennostey lichnost'yu kak nachal'naya faza protsessa orientatsii [Assignment of values by an individual as the initial phase of the orientation process]. *Pedagogicheskaya aksiologiya: uchebnoe posobie [Pedagogical axiology: textbook]*. Moscow, NITS INFA-M Publ., 2022. 283 p.
7. Lobunets V.N. Formirovanie tsennostnykh orientatsiy budushchikh uchiteley sredstvami sovremennoy instrumental'noy muzyki [Formation of value orientations of future teachers by means of modern instrumental music]. *Pedagogicheskie nauki. Vserossiyskiy zhurnal nauchnykh publikatsiy [Pedagogical sciences. All-Russian journal of scientific publications]*, 2012, no. 3 (18), pp. 56-59. (In Russ.).
8. Romantsev G.M. Problemy professional'nogo obrazovaniya v sovremennoy pedagogicheskoy nauke [Problems of professional education in modern pedagogical science]. *Pedagogika [Pedagogy]*, 2006, no. 3, pp. 113-116. (In Russ.).
9. Usova N.A. Problema formirovaniya motivatsionno-tsennostnogo otnosheniya budushchikh pedagogov k professional'noy deyatel'nosti [The problem of forming the motivational and value attitude of future teachers to professional activity]. *Obrazovanie i problemy razvitiya obshchestva [Education and problems of society development]*, 2019, no. 1 (7), pp. 68-73. (In Russ.).

УДК 372.87+793

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-234-243

ВЗАИМОСВЯЗЬ ПОКАЗАТЕЛЕЙ ЭФФЕКТИВНОСТИ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ БУДУЩИХ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Алферов Егор Андреевич, аспирант, кафедра гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств, Московская государственная академия хореографии (г. Москва, РФ). E-mail: t4959367271@gmail.com

В статье рассматриваются вопросы, связанные со структурой учебной деятельности в процессе обучения классическому танцу в младших и средних классах хореографического училища. Актуальность поднимаемых автором вопросов обусловливается недостаточностью их разработанности в исследуемой предметной области, необходимостью методологического обоснования компонентов учебной деятельности в контексте процесса обучения классическому танцу и выявления факторов ему способствующих. Цель работы состоит в выявлении влияния различных факторов на процесс формирования профессиональных качеств и навыков у обучающихся. В целях обеспечения комплексного подхода к оценке педагогической деятельности в ходе исследования применялись методы анализа литературы, наблюдений, опросов и сравнительного анализа. Успешность формирования профессиональных навыков в процессе обучения классическому танцу повышается через интеграцию в учебный процесс инструментов мотивации, поэтапного формирования навыка исполнения движений, контроля и оценки учебной деятельности, вовлечение обучающихся в процесс самооценки и развитие их аналитических способностей. Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов для оптимизации учебного процесса, разработки методик оценки эффективности образовательной деятельности и формирования системы мотивации учащихся. Предложенная система подходов направлена на создание благоприятной психолого-педагогической среды, способствующей не только освоению навыков классического танца, но и комплексному профессиональному развитию обучающихся.

Ключевые слова: хореографическое образование, двигательные навыки, учебная деятельность, самооценка, классический танец.

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE INDICATORS OF THE EFFECTIVENESS OF EDUCATIONAL ACTIVITIES AND PROFESSIONAL SKILLS OF FUTURE BALLET DANCERS

Alferov Egor Andreevich, Postgraduate, Department of Humanities, Social and Economic Disciplines, and Performing Arts Management, Moscow State Academy of Choreography (Moscow, Russian Federation).
E-mail: t4959367271@gmail.com

The article delves into the structure of educational activity in the process of teaching the classical dance to students in the junior and middle grades of choreographic schools. The relevance of the issues addressed by the author is due to the insufficient development of this subject area in existing research, the need for a methodological framework to justify the components of educational activity in the context of classical dance training, and identification of factors that contribute to the effectiveness of this process. The main objective of the work is to identify the impact of various factors on the formation of professional qualities and skills among students. To ensure a comprehensive approach to evaluating pedagogical activity, the study employed methods such as literature analysis, observation, surveys, and comparative analysis. The study posits that the successful formation of professional skills in the process of learning the classical dance can be significantly enhanced through the integration of motivational tools into the educational process, a step-by-step approach to mastering the dance movements, consistent monitoring and evaluation of educational activities, engaging the students in the process of self-assessment, and fostering their analytical abilities. The practical significance of the research lies in its potential application for optimizing the learning process, designing methods for evaluating the effectiveness of educational activities, and creating a robust system of student motivation. The proposed system of approaches aims to establish a conducive psycho-pedagogical environment that not only facilitates the mastery of classical dance techniques but also promotes the comprehensive professional development of students. This holistic perspective ensures that the educational experience serves to refine both technical and cognitive skills, equipping students with the tools necessary for future success in the field of dance.

Keywords: choreographic education, motor skills, educational activities, self-assessment, classical dance.

Исследование процесса формирования профессиональных навыков обучающихся средних профессиональных образовательных учреждений представляет собой важную область научных исследований, в том числе и в области хореографии, характеризующейся наличием у обучающихся хорошо развитых моторных, музыкальных и визуальных умений и навыков. Это исследование необходимо для создания эффективных методик преподавания в младших и средних классах хореографических училищ. В условиях быстро меняющегося образовательного пространства, где акцент ставится на индивидуализацию и профессионализацию обучения, проблемы формирования структуры учебной деятельности становятся особенно актуальными. Решение данных проблем позволит не только повысить качество образования, но и подготовить учащихся к будущей профессиональной деятельности в области хореографии.

Основная цель данного исследования – выявление влияния различных факторов на процесс формирования профессиональных качеств и навыков в процессе обучения классическому танцу в младших и средних классах хореографического училища. Это включает в себя определение значимых критериев и показателей для оценки двигательных навыков, а также разработку инструментария оценки эффективности для педагогов, направленных на оптимизацию процесса обучения.

Достижение вышеуказанной цели стало возможным при решении таких задач, как изучение литературы по вопросам структуры учебной деятельности; исследование специфики обучения классическому танцу с акцентом на двигательные, музыкальные и визуальные аспекты; анализ результатов наблюдений за процессом обучения по дисциплине классический танец; формулирование рекомендаций для разработки инструмента-

рия оценки эффективности учебной деятельности для педагогов, направленных на оптимизацию процесса обучения.

В исследовании применялись методы анализа и обобщения теоретических данных; конструктивного анализа двигательных качеств учащихся, включая выявление уровней моторной и музыкальной грамотности; наблюдения за процессом учебной деятельности и исполнением танцевальных элементов; анкетирования и интервьюирования студентов для оценки их мотивации и уровня усвоения учебного материала; сравнительного анализа полученных знаний и навыков на разных этапах обучения.

Теоретическая значимость работы заключается в теоретическом обосновании методологии формирования структуры учебной деятельности в процессе обучения классическому танцу. Исследование позволит расширить понимание специфики преподавания классического танца, а также углубить знания о методах и алгоритмах, способствующих повышению эффективности обучения.

Практическая значимость работы заключается в создании рекомендаций для формирования инструментария оценки эффективности учебной деятельности для педагогов хореографических училищ. Результаты исследования могут быть использованы для разработки учебных программ, учитывающих индивидуальные потребности учащихся; оптимизации процесса обучения путем внедрения современных подходов к нему; создания системы мониторинга и оценки профессиональных навыков, что поможет адаптировать методы обучения под конкретные требования; поддержки педагогов в формировании мотивации студентов к обучению классическому танцу и хореографии в целом.

Исходя из поставленных целей и задач, теоретическую основу, объединяющую различные аспекты психолого-педагогического и методологического подхода к развитию профессиональной готовности, обучения и воспитания, составили концепции и идеи исследователей по таким направлениям теории и практики, как готовность к профессиональной деятельности, описанная в работе А. В. Беляева [1], в которой подчеркивается важность сочетания теоретических знаний и практических навыков, необходимость воспитания гибкости мышления и готовности к

изменяющимся профессиональным условиям; психологические подходы к обучению и развитию, рассматриваемые в работах Д. Б. Эльконина [12; 13], сосредоточенные на теоретических аспектах учебной деятельности и развитии теоретического мышления у детей; психологические и когнитивные процессы, описанные в работах А. В. Брушлинского [3], в которых акцентируется внимание на роли субъекта в процессах мышления, учения и воображения; физическая активность и психомоторное развитие, отраженные в исследованиях Н. А. Бернштейна [2], где рассматриваются аспекты построения движений, что может быть полезно для изучения того, как физическое развитие связано с когнитивными и психологическими процессами, особенно в контексте танцевального и физического образования; вопросы методики преподавания классического танца, раскрытые в работах А. Я. Вагановой [4], А. В. Никифоровой [9], Н. И. Тарасова [10] и Л. А. Коленченко [6], в части развития технических и эстетических навыков через целенаправленное педагогическое воздействие, включающее психологические аспекты обучения; аспекты диагностики и оценки психолого-педагогических процессов, рассмотренные в работах Г. А. Усковой [11], которая фокусируется на психолого-педагогической диагностике младших школьников, подчеркивая важность правильной диагностики для создания эффективных педагогических условий и образовательных стратегий.

Формируя теоретическую основу в таком контексте, мы представляем многогранный подход к обучению и воспитанию, объединяя психологические теории с методами преподавания и дидактическими подходами, подчеркивая значимость целостного подхода, который учитывает психологические, когнитивные, физические и эстетические аспекты развития личности в процессе обучения.

Рассматривая вопрос об оценке эффективности учебной деятельности в процессе обучения классическому танцу в младших и средних классах среднего профессионального хореографического образования, необходимо определить те факторы, которые оказывают непосредственное влияние на данный процесс и его результаты, выраженные в формируемых профессионально значимых качествах.

При этом под профессионально важными качествами в определенной сфере знаний предполагается наличие определенного «мотивированного данным видом деятельности комплекса качеств, знаний, практических умений и навыков, состояний и отношений, необходимых для достижения целей, результатов» [1, с. 155].

При формировании системы оценки эффективности и выборе показателей для оценки учебной деятельности в процессе обучения классическому танцу необходимо учитывать несколько ключевых принципов. Во-первых, следует обратить внимание на методическую необходимость, что подразумевает отбор теоретического материала, требуемого для полноценного формирования умений. Во-вторых, материал должен быть адекватным характеру двигательной деятельности. Важно также учитывать возрастную обусловленность, что предполагает осознание возрастных возможностей учащихся для усвоения понятий и правил. Принцип преемственности заключается в обеспечении единства учебных программ для старших и младших классов. Кроме того, нужно учитывать преемственность, что связано с подготовительным характером дополнительных общеобразовательных предпрофессиональных и общеразвивающих программ. Не менее значимым является учет специфики процесса, включающего психофизиологические, физические и музыкальные аспекты формирования навыков. Наконец, важна оптимизация деятельности, направленная на развитие самоорганизации, внимательности и аналитической деятельности учащихся.

Создавая условия, при которых обучающийся становится субъектом учебной деятельности, в процессе которой цели обучения становятся его личными целями, мы постепенно направляем его когнитивно-аналитическую деятельность на формирование образа эталона двигательного действия, посредством которого в дальнейшем осуществляется функция контроля учебной деятельности.

В структуре учебной деятельности, разработанной Д. Б. Элькониним и В. В. Давыдовым, выделяются несколько ключевых компонентов, которые создают целостный подход к обучению: учебно-познавательный мотив, который стимулирует интерес и желание учащихся к изучению нового материала; учебная задача, определяющая

конкретные цели и ориентиры для выполнения учебной деятельности; учебные действия, включающие в себя активные методы работы с информацией, анализ, синтез и применение знаний на практике; действия контроля, позволяющие учащимся отслеживать свой прогресс и корректировать свои усилия в процессе обучения; и, наконец, действия оценки, которые обеспечивают обратную связь и помогают определить степень усвоения материала. Все эти компоненты взаимосвязаны и обеспечивают эффективное формирование знаний, умений и навыков, а также развитие самостоятельности и критического мышления у обучающихся [13].

Одним из условий успешного формирования профессиональных навыков в процессе обучения классическому танцу является деятельность педагога, направленная на воспитание у учащихся потребности в приобретении новых знаний, умений и навыков, потребности в саморазвитии и самосовершенствовании. Параллельно с практической учебной деятельностью у обучающегося формируется устойчивый интерес не только к деятельности в предметной области танца, но и средствам и способам достижения учебных целей, то есть формируется мотивационное поле, в рамках которого ученик становится готов или не готов к дальнейшей учебной деятельности.

При формировании мотивационного поля следует обязательно учитывать необходимость создания активной учебной среды, в которой знания, умения и навыки осознаются учениками через собственную аналитическо-практическую творческую деятельность. Ведь знания, полученные обучающимися в готовом виде, не способствуют выработке активного к ним отношения, так как дети их не добывали. При передаче «готовых» знаний, как отмечают многие исследователи, у учащихся «практически отсутствует потребность в поиске логических связей в предъявляемой информации, не развивается семантическая память, информация не приобретает статус лично значимой, в то время как в процессе контроля знаний у учащихся требуют понимания (а условий для понимания не было создано)» [8, с. 10].

Оценку мотивационного поля возможно производить в виде устных или письменных опросов обучающихся, организации наблюдения за учеб-

ной деятельностью обучающихся, определяя уровень их познавательной и социальной активности в учебно-воспитательном процессе. В рамках учебной деятельности познавательные мотивы имеют непосредственную связь с ее содержанием и могут отражать стремление учащихся к самообразованию и самосовершенствованию. В то же время социальные мотивы, проявляющиеся во взаимодействии учащихся в такой специфической предметной области, как хореография, служат основой для их самовоспитания и развития личности. Осуществление анализа оценочных показателей уровня мотивации у обучающихся может предоставить ценные данные для корректировки содержания учебного материала, выбора программ, форм и методов обучения, а также для определения специфики и направления дальнейшей практической учебной деятельности в процессе обучения классическому танцу.

Следующим и одним из основных компонентов учебной деятельности является учебная задача, то есть то, что ученику необходимо выучить и усвоить. Рассматривая специфику формирования навыка исполнения движений классического танца, следует учитывать необходимость создания педагогических условий для продуктивной деятельности обучающихся. Особенности передачи умений при обучении классическому танцу через показ указывает нам на репродуктивность этого процесса, однако факт того, что обучающийся как субъект образовательного процесса формирует эти умения и навыки на каждом новом качественном уровне впервые, определяет данный процесс как продуктивный. Ведь процесс усвоения и формирования знаний всегда является продуктивным, а мышление в принципе не может быть репродуктивным [3]. Репродуктивная деятельность – получение известными способами уже известного результата, продуктивная – создание новых ценностей или получение известного результата новыми способами. Ведь знание является известным лишь для педагога, а для обучающегося оно является знанием неизвестным, то есть новым.

В контексте обучения классическому танцу эти два вида деятельности тесно связаны. При показе и объяснении нового учебного материала задействуется когнитивно-аналитический функционал обучающегося, и информационный образ текущего этапа изучения двигательного действия

представляется ученику уже в готовом виде, то есть начальный этап формирования первичного образа действия носит репродуктивный характер. Однако процесс распознавания, понимания и осознания образа, процесс дальнейшего формирования навыка исполнения движения, включающий в себя изучение, понимание и осознание (как личностного знания) правил исполнения движений, анализ и сопоставление визуальных и тактильных ощущений с ранее сформированным и постоянно дополняющимся образом действия, приобретает явно выраженную продуктивную направленность. Ведь основной целью учебного задания и является процесс осознания исполнения действия, осмысливания и исправления ошибок, который будет более важным в достижении результата, чем само по себе повторение движения. «Упражнение есть повторение без повторения», – писал Н. А. Бернштейн [2, с. 175].

Поэтому начальным этапом реализации данного компонента учебной деятельности является анализ педагогом поставленной задачи и разбивка ее на подзадачи. При этом все или часть подзадач уже должны существовать в учебном поле как выполненные и осознанные учеником. В данном случае основной задачей является объединение подзадач по правилам, определенным и установленным педагогом. При существовании на момент постановки задачи ранее невыполненных подзадач решение подзадачи переносится в ранг задач.

То есть на данном этапе учебной деятельности мы должны обеспечить оценку способности обучающимися распознавать освоенные элементы двигательных действий (как подзадач) в различных их комбинациях в танце (как задач).

Также при определении произвольного элемента классического танца как учебной задачи подзадачами для выполнения могут становиться свойства комбинированных двигательных действий, теоретические знания о правилах исполнения элементов движений, то есть состав нормативных операций двигательного действия. Оценка данных качеств на этом этапе позволит нам не только определить сформированность ориентировочной основы деятельности, но и создать условия для усиления напряженности мотивационного поля первого этапа с целью увеличения продуктивности всего процесса обучения.

Решение задач и подзадач при обучении классическому танцу осуществляется на основе аналитической, сравнительно-сопоставительной деятельности, при которой учащимся определяется наиболее оптимальный способ решения поставленной задачи, соответствующий правилам исполнения и комбинирования элементов классического танца, особенностям собственных профессионально-значимых качеств и собственного опорно-двигательного аппарата.

То есть в процессе решения поставленной задачи ученик осуществляет применение определенных правилами и обусловленных внешними и внутренними условиями действий, фактически вырабатывая собственный алгоритм достижения целей, что, собственно, и является основной целью учебной деятельности в рамках решения поставленных учебных задач. Здесь ключевым становится слово «учебная». Согласно работам Д. Б. Эльконина, основное отличие учебной задачи от всяких других задач заключается в том, что ее целью и результатом становится изменение самого субъекта, а не предметов, с которыми действует субъект [12].

В системе решения поставленных задач можно выделить такие этапы, как постановка задачи, преобразование задачи, поиск путей решения задачи и выбор наиболее оптимальных путей решения поставленной задачи. В обучении классическому танцу при работе над задачей можно увидеть следующую алгоритмическую цепочку: постановка учебной задачи (необходимости выполнения какого-либо элемента классического танца) – предметное действие, то есть преобразование задачи (выявление известных элементов в составе задачи, анализ и сопоставление их взаимосвязи и пр.) – построение модели (определение состава нормативных операций, необходимых для решения задачи) – преобразование модели (анализ состава нормативных операций с учетом внешних и внутренних условий, коррекция модели) – конкретизация открытого способа действия (формирование образа осуществления двигательного действия).

Оценивание данного этапа возможно производить, например, в виде анализа беседы с обучающимся по факту описания им исполняемого элемента классического танца, в виде наблюдения за практической деятельностью обучающегося,

что позволит нам на каждом этапе определить степень понимания обучающимся развернутого содержания двигательного действия, которое непосредственно связано со сформированностью образа движения и элементов его составляющих. Данное положение теоретически лежит в основе высказывания А. Я. Вагановой о необходимости уметь «препарировать движение», уметь подробно описать и показать, «как движение начинается, как заканчивается, куда направлен взгляд, какое положение у каждого пальца и как движение от первого до последнего класса изучается» (см. [9, с. 16]).

В данном контексте исследования, принимая во внимание, что обучение классическому танцу в составе обучения хореографическому искусству в целом имеет ярко выраженный вектор эстетического воспитания, мы поддерживаем и можем опираться на мнение исследователей, что «любые сведения, которые требуется довести до обучающегося, должны иметь эмоциональную окраску, быть интересными для его возрастной категории» [5, с. 269].

Таким образом, учитывая разницу и особенности восприятия обучающимися получаемой из вне информации, педагогу следует постоянно использовать вербализированные комментарии к показу, включая в него описания стилистических и темпо-ритмических особенностей изучаемого учебного материала, задействуя воображение ребенка, подключая к работе когнитивный функционал ребенка, осуществляющий обработку визуального, слухового, тактильного восприятия. «Слово бывает сильнее всякого показа, если оно логично и обращено к искусству владения танцем, к его сути и содержанию», – утверждал Н. И. Тарасов [10, с. 67].

Умение же произвести описание развернутого содержания двигательного действия связано со сформированностью и способностью к вербализации воспринимаемого или представляемого образа движения, зависит от особенности функционирования речемыслительной деятельности ребенка, ее связанности с развитием чувственного познания, конкретно-образного мышления.

Вспоминая слова Л. А. Коленченко о том, что «для будущих танцовщиков очень важно выработать ощущение планшета, чувство соприкосновения стоп с полом» [6, с. 11], мы уже на перво-

начальных этапах обучения, разучивая основное положение «стоя на двух ногах», можем дать возможность обучающимся проанализировать собственные тактильные ощущения касания с полом, понять их разницу при разных положениях ног, а педагогу проанализировать и сопоставить результаты учебной деятельности и принять решение о применении тех или иных подходов в процессе обучения.

Большое значение в процессе обучения классическому танцу имеет то обстоятельство, что все ранее рассмотренные аспекты этапа постановки задачи выполняются посредством когнитивно-аналитического функционала обучающегося и служат основой для дальнейшего практического действия внутри предметной области решаемой задачи, в которой ученик как субъект учебного процесса оказывает воздействие на себя, изменяя параметры внутри исполняемого движения в соответствии с условиями поставленной задачи.

Собственно учебные действия и являются третьим компонентом структуры учебной деятельности, которые ученик должен осуществить для усвоения учебного материала. При планировании учебных занятий педагогу следует учитывать психологический и педагогический аспекты учебных действий. Психологический аспект, как указывают М. И. Лукьянова и Н. В. Калинина [7], подразумевает овладение ребенком познавательными базовыми действиями: анализом, сравнением, обобщением, классификацией, установлением закономерностей, абстрагированием, моделированием, прогнозированием, переносом. Педагогический аспект включает в себя формирование учебных умений: выполнять требования педагога, действовать по образцу (представленному в результате показа), а также таких основных специфических навыков исполнения элементов классического танца, как выворотность, координированность, музыкальность, устойчивость и пр.

В процессе осуществления учебных действий мы можем производить их оценку по любым критериям и показателям, установленным для конкретной предметной области. Также при обучении в классе, в процессе исполнения движений, педагог непрерывно осуществляет внешний контроль за качеством их исполнения и строгим соблюдением всех правил и канонов классического танца, постоянно корректируя вы-

полняемые действия и дополняя учебные задачи новыми правилами или установками, зачастую непосредственно связанными с индивидуальными специфическими, профессионально значимыми качествами обучающихся. Полученные при оценке данного этапа результаты могут быть далее использованы для сравнения и сопоставления с результатами самооценки и оценок совокупных обобщенных результатов.

Четвертым компонентом учебной деятельности являются действия контроля. В контексте обучения классическому танцу действием контроля становится контроль за выполнением танцевальных заданий, который включает в себя осознание правильности исполнения каждого элемента. Это подразумевает сопоставление собственного исполнения движений с образцами, установленными педагогом. Задача преподавателя заключается в том, чтобы научить ученика самопроверке, то есть умению осознанно фиксировать связь между неудачным воспроизведением какого-либо танцевального элемента и ошибками в собственных действиях.

Действия контроля тесно связаны с процессом оценки, представляющем собой пятый, относительно самостоятельный компонент образовательной деятельности. Данный процесс служит для фиксации соответствия между достигнутыми результатами и конечными целями занятий. Когда результат соответствует ожиданиям, это сигнализирует о завершении текущей учебной задачи и открывает возможности для перехода к изучению новых задач (более сложных элементов классического танца). Несоответствие же результата ожиданиям побуждает ученика вернуться к своим действиям и заново проанализировать и скорректировать их, опираясь на сформированный образ действия, дополняя его в процессе коррекции, что в свою очередь способствует углублению навыков и улучшению техники исполнения двигательного действия.

При формировании контрольно-оценочного механизма данного компонента учебной деятельности мы можем опираться на методики, описанные Г. А. Усковой [11].

Обучающимся можно предложить ответ-рассуждение по результатам проведенного урока, например, на тему: «Как я работал на уроке. Доволен ли я своим результатом?». Данный опрос

позволит проанализировать самооценку учебной деятельности, понимание поставленной цели и этапов ее достижения, понимание достаточности или недостаточности знаний, умений и навыков в процессе решения поставленных задач.

Посредством анализа полученных результатов самооценки в совокупности с результатом оценки учебной деятельности обучающихся, проведенной преподавателем, мы можем оценить эффективность применяемых методик и технологий обучения, формирования педагогических условий, обусловленных предметной областью, интерпретировать результаты отношения оценки и самооценки учебной деятельности в контексте формируемых образовательной программой компетенций.

Дискуссии и обсуждения использования различных методик оценки эффективности формирования профессиональных навыков в процессе обучения классическому танцу также подтвердили, что эффективность методики оценивания непосредственно влияет на качество образования, где оценка фиксирует степень понимания и освоенности содержания программного материала. Обсуждение и анализ опыта работы известных мастеров – педагогов классического танца явились одним из основных факторов, определивших основной вектор исследования в части использования вербализации в процессе обучения как эффективного инструмента обучения. Кроме того, контроль и самоконтроль в процессе осуществления двигательного действия являются основополагающими компонентами успешного формирования навыка, где обучающиеся учатся самостоятельно анализировать свои действия и достигать поставленных целей.

В свете проведенного исследования по выявлению факторов, влияющих на эффективность учебной деятельности в процессе обучения классическому танцу в младших и средних классах среднего профессионального хореографического образования, мы можем сделать ряд значительных выводов: обучение классическому танцу требует наличия у обучающихся комплекса качеств, знаний, практических умений и навыков, состояний и отношений, необходимых для достижения целей и результатов обучения; классический танец требует от обучающихся не только технической подготовки, но и глубокого понимания дви-

гательных, музыкальных и эстетических аспектов предметной области.

Обобщая вышеизложенное, мы можем выделить несколько факторов, влияющих на эффективность учебной деятельности в процессе обучения классическому танцу. Эти факторы можно разделить на несколько категорий.

1. Методические факторы:

Методика преподавания: использование разнообразных методов и подходов к преподаванию (демонстрации, практические занятия, теоретические лекции) может значительно повлиять на усвоение материала.

Постановка учебных задач: четкая формулировка задач и подзадач помогает учащимся понять цель обучения и направляет их внимание на важные аспекты.

Адаптация материала: учет индивидуальных особенностей обучающихся при выборе учебного материала и задач способствует более глубокому восприятию и усвоению знаний.

2. Личностные факторы:

Мотивация: уровень внутренней мотивации к обучению, интерес к предмету и желание развиваться являются критически важными для успешного обучения.

Устойчивость к стрессу: способность справляться со стрессовыми ситуациями, возникающими в процессе обучения и выступлений, влияет на уверенность учащегося.

3. Психологические факторы:

Развитие самосознания: умение анализировать свои действия и оценивать прогресс способствует более глубокой рефлексии и самосовершенствованию.

Эмоциональный фон: психологический климат в группе и отношение педагога к ученикам могут значительно повлиять на уровень комфорта и открытости в процессе обучения.

4. Физические факторы:

Физическая подготовка: уровень физической развитости учащихся, их выносливость и наличие необходимых профессионально-значимых качеств непосредственно влияют на возможность выполнения тех или иных элементов классического танца.

Соответствие нагрузок: индивидуальный подход к нагрузкам на каждом этапе обучения позволяет избежать переутомления и травм.

5. Социальные факторы:

Групповая динамика: взаимодействие между учащимися может как поддерживать, так и тормозить учебный процесс. Позитивная атмосфера в коллективе способствует более активному усвоению материала.

Поддержка семьи и окружения: наличие поддержки со стороны близких и друзей может усилить мотивацию и уверенность учащегося.

6. Когнитивные факторы:

Способности к восприятию и анализу: ученик должен обладать развитыми когнитивными навыками, которые позволят ему быстро анализировать и запоминать танцевальные движения и правила их исполнения.

Обеспечение осмысленности процесса: когда ученики понимают, как и для чего они учат те или иные движения, это повышает степень их вовлеченности.

7. Экономические и институциональные факторы:

Качество образовательных программ: структура учебных программ, ориентированных на современные потребности в сфере хореографии, значительно влияет на качество обучения.

Доступность ресурсов: наличие необходимых материалов, оборудования и пространства для обучения также играет важную роль.

При этом стоит отметить, что эти факторы не действуют изолированно; они взаимосвязаны и могут влиять друг на друга. Например, высокий уровень мотивации может компенсировать недостаток физических способностей, а хорошая методика преподавания способствует формированию устойчивого интереса к обучению классическому танцу. Таким образом, эффективный

процесс обучения должен учитывать комплексное взаимодействие всех вышеперечисленных факторов, направленных на максимальное развитие профессиональных навыков у учащихся.

Теоретическая значимость нашего исследования заключается в теоретико-методологическом обосновании учебной деятельности в процессе обучения классическому танцу, а также в выявлении ключевых факторов, влияющих на нее. Мы обосновали необходимость комплексного подхода, учитывающего физические, психомоторные и психолого-педагогические компоненты, что подчеркивает целостность процесса обучения классическому танцу.

Практическая значимость работы заключается в определении факторов, влияющих на эффективность учебной деятельности в процессе обучения классическому танцу, способствующих его оптимизации, посредством внедрения современных подходов, основанных на индивидуальных потребностях учащихся, и создания условий для их саморазвития и мотивации.

Таким образом, результаты проведенного исследования не только подчеркивают значимость формируемых профессиональных навыков, но и акцентируют внимание на важности создания мотивирующей образовательной среды. Разработка системы оценивания, с опорой на ключевые факторы, влияющие на учебную деятельность в процессе обучения классическому танцу, может послужить основой для реализации педагогического эксперимента, а также практического применения в учебном процессе в области хореографического образования, содействуя формированию у обучающихся уверенности в своих способностях и готовности к будущей профессиональной деятельности.

Литература

1. Беляев А. В. Интегрированные характеристики понятия готовности к профессиональной деятельности // Интеграционные процессы в педагогической теории и практике: сб. науч. трудов. – Свердловск: СИПИ, 1991. – Вып. 2. – С. 154–165.
2. Бернштейн Н. А. О построении движений. – М.: Медгиз, 1947. – 450 с.
3. Брушлинский А. В. Субъект: мышление, учение, воображение: избр. психол. труды. – М.: Воронеж: Модэк, 1996. – 392 с.
4. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Издание 6. Серия “Учебники для вузов. Специальная литература”. – СПб.: Лань, 2000. – 192 с.
5. Долгина Е. Е. Возможности эстетического воспитания средствами музыкального искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 68. – С. 265–271. – ISSN 2078-1768.

6. Коленченко Л. А. Методика преподавания классического танца. Первый и второй годы обучения: учебное пособие для обучающихся по направлению подготовки «Хореографическое искусство». – М.: Московская государственная академия хореографии, 2022. – 272 с.
7. Лукьянова М. И., Калинина М. В. Учебная деятельность школьников: сущность и возможности формирования. Методические рекомендации для учителей и школьных психологов. – Ульяновск: ИПК ПРО, 1998.
8. Лыскова В. Ю. Активизация учебно-познавательной деятельности учащихся на уроках информатики в условиях учебно-информационной среды: автореф. дис. ...канд. пед. наук. – Тамбов, 1997. – 24 с.
9. Никифорова А. В. Советы педагога классического танца. – СПб.: Искусство России, 2005. – 117 с.
10. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства [Электронный ресурс]. – 11-е изд., стер. – СПб.: Планета музыки, 2024. – 496 с. – ISBN 978-5-507-48629-8. – URL: <https://e.lanbook.com/book/364835> (дата обращения: 10.11.2024).
11. Ускова Г. А. Психолого-педагогическая диагностика младших школьников. – М.: Академический Проект, 2004.
12. Эльконин Д. Б. Психологическое развитие в детских возрастах. – М.: Институт практической психологии; Воронеж: Модек, 1995.
13. Эльконин Д. Б. Избранные психологические труды. – М., 1989.

References

1. Belyaev A.V. Integrirrovannye kharakteristiki ponyatiya gotovnosti k professional'noy deyatel'nosti [Integrated Characteristics of the Concept of Readiness for Professional Activity]. *Integratsionnye protsessy v pedagogicheskoy teorii i praktike: sb. nauchn. trudov [Integration Processes in Pedagogical Theory and Practice. Collection of Scientific Works]*. Sverdlovsk, SIPI Publ., 1991, iss. 2, pp. 154-165. (In Russ.).
2. Bernshteyn N.A. *O postroenii dvizheniy [On the Construction of Movements]*. Moscow, Medgiz Publ., 1947. 450 p. (In Russ.).
3. Brushlinskiy A.V. *Sub'ekt: myshlenie, uchenie, voobrazhenie: izbr. psikholog. trudy [Subject: Thinking, Learning, Imagination: Selected Psychological Works]*. Moscow, Voronezh, Modek Publ., 1996. 392 p. (In Russ.).
4. Vaganova A.Y. *Osnovy klassicheskogo tantsa. Izdanie 6. Seriya "Uchebniki dlya vuzov. Spetsial'naya literatura" [Fundamentals of Classical Dance. 6th Edition. Series "Textbooks for Higher Education. Specialized Literature"]*. St. Petersburg, Lan Publ., 2000. 192 p. (In Russ.).
5. Dolgina Y.Y. Vozmozhnosti esteticheskogo vospitaniya sredstvami muzykal'nogo iskusstva [Opportunities for Aesthetic Education through Musical Arts]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2024, no. 68, pp. 265-271. (In Russ.).
6. Kolenchenko L.A. *Metodika prepodavaniya klassicheskogo tantsa. Pervyy i vtoroy gody obucheniya: uchebnoe posobie dlya obuchayushchikhsya po napravleniyu podgotovki "Khoreograficheskoe iskusstvo" [Methodology of Teaching Classical Dance. First and Second Years of Training: Teaching Aid for Students in Choreography]*. Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya akademiya khoreografii Publ., 2022. 272 p. (In Russ.).
7. Lukyanova M.I., Kalinina M.V. *Uchebnaya deyatel'nost' shkol'nikov: sushchnost' i vozmozhnosti formirovaniya [Educational Activity of Students: Essence and Opportunities for Development]*. *Metodicheskie rekomendatsii dlya uchiteley i shkol'nykh psikhologov [Methodological Recommendations for Teachers and School Psychologists]*. Ulyanovsk, IPK PRO Publ., 1998. (In Russ.).
8. Lyskova V.Y. *Aktivizatsiya uchebno-poznavatel'noy deyatel'nosti uchashchikhsya na urokakh informatiki v usloviyakh uchebno-informatsionnoy sredy: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk [Activation of Educational and Cognitive Activity of Students in Informatics Lessons in Educational and Informational Environment. Author's abstract of diss. PhD in Pedagogy]*. Tambov, 1997. 24 p. (In Russ.).
9. Nikiforova A.V. *Sovety pedagoga klassicheskogo tantsa [Tips from a Classical Dance Teacher]*. St. Petersburg, Iskustvo Rossii Publ., 2005. 117 p. (In Russ.).
10. Tarasov N.I. *Klassicheskiy tanets. Shkola muzhskogo ispolnitel'stva [Classical Dance: School of Male Performance]*. St. Petersburg, Planeta muzyki Publ., 2024. 496 p., ISBN 978-5-507-48629-8. (In Russ.). Available at: <https://e.lanbook.com/book/364835> (accessed 10.11.2024).
11. Uskova G.A. *Psikhologo-pedagogicheskaya diagnostika mladshikh shkol'nikov [Psychological and Pedagogical Diagnostics of Primary School Students]*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2004. (In Russ.).
12. Elkonin D.B. *Psikhologicheskoe razvitiye v detskikh vozrastakh [Psychological Development in Childhood]*. Moscow, Institut prakticheskoy psikhologii, Voronezh, Modek Publ., 1995. (In Russ.).
13. Elkonin D.B. *Izbrannye psikhologicheskie trudy [Selected Psychological Works]*. Moscow, 1989. (In Russ.).

УДК 378.1

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-244-252

ТРАНСПРОФЕССИОНАЛИЗМ СПЕЦИАЛИСТА В ОБЛАСТИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК ФАКТОР ЕГО КОНКУРЕНТОСПОСОБНОСТИ НА РЫНКЕ ТРУДА

Лазарева Людмила Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры социально-культурной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: lazarli@mail.ru

Мухамедиева Светлана Анатольевна, кандидат экономических наук, доцент, декан факультета социально-культурных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: swet-73@mail.ru

Современный рынок труда предъявляет динамично изменяющиеся требования к выпускникам вузов. Работодатели нуждаются в специалистах, обладающих не только узкопрофессиональными компетенциями, но и межпрофессиональными, позволяющими совмещать смежные профессии. В связи с этим можно говорить о транспрофессионализме в подготовке специалистов в области социально-культурной деятельности. Целью статьи является методологическое обоснование с опорой на синергетический и компаративистский подход целесообразности применения теории транспрофессионализма при разработке образовательных программ бакалавриата по направлению подготовки «Социально-культурная деятельность», что будет способствовать конкурентоспособности бакалавров на рынке труда. На теоретическом уровне был проведен анализ определений понятия транспрофессионализма в научной социогуманитарной литературе, который позволил предложить определение транспрофессионализма специалиста в области социально-культурной деятельности. На эмпирическом уровне был проведен анкетный опрос студентов, обучающихся по направлению подготовки «Социально-культурная деятельность», по выявлению потребностей в получении транспрофессиональной подготовки в вузе и ее влиянии на конкурентоспособность выпускников на рынке труда. Результаты анкетного опроса показали, что специалист в области социально-культурной деятельности, обладающий транспрофессиональной подготовкой, более мобилен, адаптивен, востребован и, в конечном счете, более конкурентоспособен на рынке труда. Представленные в статье результаты могут стать основанием для разработки транспрофессиональных образовательных программ и моделей формирования транспрофессиональных компетенций специалистов в области социально-культурной деятельности в системе высшего профессионального образования.

Ключевые слова: социально-культурная деятельность, транспрофессионализм, профессия, профессиональная подготовка, рынок труда.

TRANSPROFESSIONALISM OF A SPECIALIST IN THE FIELD OF SOCIAL AND CULTURAL ACTIVITIES AS A FACTOR OF HIS COMPETITIVENESS IN THE LABOR MARKET

Lazareva Lyudmila Ivanovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Social and Cultural Activities, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lazarli@mail.ru

Mukhamedieva Svetlana Anatolyevna, PhD in Economics, Associate Professor, Dean of the Faculty of Social and Cultural Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: swet-73@mail.ru

The modern labor market makes dynamically changing demands on university graduates. Employers need specialists who have not only narrow professional competencies, but also interprofessional ones, allowing them to combine related professions. In this regard, we can talk about transprofessionalism in the training of specialists in the field of social and cultural activities. The aim of the article is a methodological substantiation based on the synergetic and comparative approach of the feasibility of applying the theory of transprofessionalism for developing bachelor's degree programs in the training field "Social and cultural activities", which will contribute to the competitiveness of bachelors in the labor market. At the theoretical level, the authors analyze the concept transprofessionalism in scientific social and humanitarian literature, which made it possible to suggest a transprofessionalism definition in the field of social and cultural activities. At the empirical level, the authors conduct a questionnaire survey of students studying in the training field "Social and cultural activity" to identify the needs for obtaining transprofessional training at the university and its impact on the competitiveness of graduates in the labor market. The results of the questionnaire survey showed that a specialist in the field of social and cultural activity, who has transprofessional training, is more mobile, adaptive, demanded, and more competitive in the labor market. Moreover, the results presented in the article can become the basis for developing transprofessional educational programs and the models for forming transprofessional competencies of specialists in the field of social and cultural activity in the system of higher professional education.

Keywords: social and cultural activities, transprofessionalism, profession, professional training, labor market.

В настоящее время неоспоримым фактом является необходимость смены режима догоняющих стратегий на режим опережающего социально-экономического развития нашей страны для обеспечения социетальной безопасности на основе взаимосвязи гражданского общества, образования и науки [13, с. 93]. Результат этого взаимодействия – решение проблем конкурентоспособности экономики России на мировом рынке. Проблемы связаны с инновационными процессами; увеличением производительности и повышением уровня качества труда в различных сферах и областях деятельности. Социально-культурная сфера, представленная учреждениями культуры и искусства, социальной защиты населения, науки и образования, ориентирована на взаимодействие государства и населения в вопросах социального коммуникации, творческой и образовательной деятельности. Одним из условий роста конкурентоспособности учреждений социально-культурной сферы является кадровый потенциал, подготовка которого осуществляется в системе профессионального образования.

Профессиональное образование кадров для социально-культурной сферы направлено на удовлетворение потребностей государства и общества в высококвалифицированных специалистах, обладающих фундаментальной подготовкой и потре-

ностью в развитии способностей и творческого потенциала в условиях конкуренции на рынке труда. Профессиональная подготовка работников социально-культурной сферы ведется в различных вузах социогуманитарной направленности, к которым относятся и вузы культуры.

Следует отметить, что в настоящее время наблюдается отставание системы профессионального образования от опережающих его требований рынка труда [8, с. 170]. Динамичность изменений условий труда обязывает работодателей принимать на работу выпускника, не только обладающего профессиональными компетенциями в своей области, но и способного при необходимости совмещать смежные профессии. Соискатели работы, по мнению работодателей, должны иметь не только узкоспециализированные знания и умения, но и обладать навыками междисциплинарного характера, метакомпетенциями. Метакомпетенции помогают специалисту использовать их в различных профессиональных ситуациях, переменчивых и вариативных. Наличие у работника метакомпетенций повышает его конкурентоспособность на рынке труда. Разнонаправленность профессиональных задач специалистов в области социально-культурной деятельности объясняется наличием множества разнообразных должностных обязанностей, которые он может выполнять,

работая в учреждениях образования, культуры и искусства, а также социальной защиты. К возможным вакансиям можно отнести должности художественного руководителя филиала организации культуры клубного типа, заведующего отделом (сектором) дома (дворца) культуры и отдыха, научно-методического центра и других аналогичных организаций, специалиста по методике клубной работы, директора (заведующего) культурно-досуговых организаций клубного типа, специалиста по методике клубной работы, вожакого, педагога-организатора и др.

Исходя из вышесказанного, профессия специалиста в области социально-культурной деятельности начинает преодолевать предметность, свойственную определенному профилю подготовки. Необходимость применения профессиональных компетенций в ходе коммуникативно-динамичного процесса профессиональной деятельности разнонаправленного характера порождает трансфессию – вид трудовой активности на основе синтеза и конвергентности универсальных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций выпускника [12, с. 118–119]. Таким образом, при профессиональной подготовке выпускников по направлению «Социально-культурная деятельность» в современных реалиях увеличивается значение теории транспрофессионализма.

Понятие транспрофессионализма в отечественную научную литературу ввел В. П. Малиновский. Он определил транспрофессионализм как «коллективно-распределенную способность рефлексивно организовывать представителей разных профессий для решения сложных задач» [7, с. 22]. Автор отметил его видовые признаки применительно к личности работника: транспрофессиональная система знаний в области смежных профессий, умение применять полученные знания на практике при межпрофессиональной коммуникации в командной работе, постоянное самосовершенствование и саморазвитие по освоению новых межпрофессиональных знаний, умений и навыков [6, с. 21–24]. Феномен транспрофессионализма рассматривали в своих работах Э. М. Габитова, Э. Ф. Зеер, В. О. Зинченко, С. А. Кудряков, И. Н. Лазарева, Е. А. Максимова, Э. Э. Сыманюк, К. М. Федотовских и др. Перечисленные авторы сходятся во мнении, что транспрофессионализм нужно рассматривать в качестве компетенции,

связанной со знаниями, умениями и способностями личности, которые позволяют ей осуществлять деятельность в рамках профессий одного типа и быть социально и профессионально мобильной.

Анализ содержания понятия транспрофессионализма в научной литературе позволяет предложить определение транспрофессионализма специалиста в области социально-культурной деятельности. Транспрофессионализм специалиста – это способность выполнять профессиональные действия в рамках смежных должностей в учреждениях социально-культурной сферы на основе синтеза междисциплинарных знаний.

Методологической основой исследования является синергетический и компаративистский подход. Актуальность их использования в изучении рассматриваемой проблемы связана с тем фактом, что они дают возможность исследовать предмет с альтернативного ракурса, позволяют выявить причины и организационно-педагогические условия формирования транспрофессионализма специалиста в области социально-культурной деятельности, а также обосновать влияние данного феномена на конкурентоспособность выпускника вуза культуры на рынке труда.

Синергетический подход позволяет объяснить дидактические аспекты моделирования воспитательно-образовательного процесса по транспрофессиональной подготовке студентов. Открытость, нелинейность, неравновесность как принципы синергетического подхода проявляют себя в открытом диалоге участников образовательной деятельности, включающем работодателей, вузовское педагогическое и студенческое сообщество. Динамичные изменения требований рынка труда приводят к постановке новых целей и задач, обновлению содержания, методов, средств и форм организации воспитательно-образовательного процесса, что вызывает выход всей его системы из устойчивого равновесия.

Компаративистский подход, который является междисциплинарным, выполняет функцию связи между разрозненными дисциплинами профессиональной подготовки для сохранения целостности фундамента транспрофессионализма как механизма адаптации к многовариантной профессиональной деятельности при усилении роли случайности, неопределенности и нестабильно-

сти трудовых процессов специалиста в сферах (областях) социально-культурной деятельности.

Современный российский рынок труда активно меняет свои ориентиры в соответствии с социально-экономическими и политическими трансформациями. Особенно остро это чувствует молодежь. Согласно статистическим данным в настоящее время количество молодых соискателей работы составляет более 73 миллионов, а статус человека, который нигде не работает и не учится, получили более 23 % молодежи мира [9]. В связи с этим основные участники рынка труда (работодатели и соискатели) оказываются в жесткой ситуации конкуренции. Работодатели конкурируют между собой в поисках высококлассных специалистов, а соискатели – в качестве своей профессиональной готовности к выполнению определенных должностных обязанностей. Важное место в данной ситуации занимают вузы, которые готовят профессионалов для рынка труда.

В настоящее время на рынке труда специалистов в области социально-культурной деятельности имеется ряд противоречий, которые возникают как в среде работодателей, так и в процессах профессиональной подготовки специалистов [5, с. 644]. Данные противоречия взаимосвязаны и взаимообусловлены. Требования работодателей к специалистам в области социально-культурной деятельности достаточно многообразны и зависят от особенностей деятельности учреждений, принадлежащих различным сферам (областям), о которых говорилось выше. Работодатели хотят видеть в молодых специалистах такие качества, как самостоятельность, инициативность, стремление к самообразованию, коммуникабельность. К основным способностям они относят умения работать в команде, разрабатывать и реализовывать социально-культурные проекты, владеть навыками работы с использованием информационно-коммуникационными технологиями и пр. Нередко данные требования диктуются и обстоятельствами, связанными с финансово-экономическими условиями функционирования учреждений: выделением недостаточного количества ставок для должностей, которые могут занимать специалисты в области социально-культурной деятельности; невысокой заработной платой; необходимостью наличия еще одного образования у выпускника, в частности, педагогического, ко-

торое требуется при работе с детьми в общеобразовательных учреждениях и учреждениях дополнительного образования детей. Первые два из вышеперечисленных обстоятельств приводят к тому, что работодатели стараются задержать специалистов, повышая их заработную плату за счет вменения им различных дополнительных должностных обязанностей. Например, в рамках системы воспитательной работы общеобразовательной школы, в нагрузку специалиста в области социально-культурной деятельности включаются должностные обязанности педагога дополнительного образования, педагога-организатора, старшего вожатого, тьютора и т. п. Подобная ситуация существует и в учреждениях социальной защиты населения, и в учреждениях культуры и искусства.

Исходя из вышесказанного, полифункциональность деятельности выпускника в области социально-культурной деятельности становится важным условием его трудоустройства и оказывает значительное влияние на процессы профессиональной подготовки. Профессиональная многомерность выпускника порождает необходимость учета принципа многопрофильности и полифункциональности при разработке образовательных программ за счет интеграции содержания образовательных программ всех профилей направления подготовки и в дальнейшем позволяет ему успешно адаптироваться к запросам рынка труда. Принцип дуальности образовательных программ распространяется не только на содержание учебного плана, но и на расширение спектра баз практики, а также на использование в образовательном процессе образовательных технологий формирования профессиональных компетенций [3, с. 68].

Помимо вышеназванных требований работодателей к выпускникам вуза и поиском путей соответствия этим требованиям со стороны вуза при помощи диверсификации образовательных программ среди участников образовательных отношений появляется идея транспрофессионализма – готовности и способности выполнять действия из смежных областей профессиональной деятельности [1; 4]. Тенденция к появлению разнообразных профилей в рамках одного направления подготовки, которая явно обозначилась в вузах в связи с их стремлением к конкурентоспособности, приведет к обновлению содержания, методов, организационных форм образовательного

процесса для возможности овладения студентами новыми профессионально специализированными компетенциями [11, с. 290–291]. Осуществление транспрофессиональной подготовки позволит устранить противоречия, возникающие на рынке труда между работодателями, выпускниками и системой профессиональной подготовки вуза [2].

Но насколько идея транспрофессионализма, разрабатываемая в научных работах с теоретической точки зрения, актуальна для студентов, педагогов, административно-управленческого аппарата вуза? Для выяснения данного вопроса необходимо получить, прежде всего, обратную связь от студентов, насколько они заинтересованы в идее транспрофессионализма при организации образовательного процесса, оценивают ее влияние на их конкурентоспособность после окончания вуза.

Попытка социологического исследования по выявлению потребности студентов в получении транспрофессиональной подготовки в вузе была осуществлена коллективом авторов применительно для обучающихся социально-гуманитарного профиля одного из столичных вузов [10]. Некоторые содержательные моменты данного социологического исследования были учтены при разработке анкетного опроса студентов одного из вузов культуры западно-сибирского округа, обучающихся на разных профилях направления «Социально-культурная деятельность».

Вопросы, включенные в анкету, позволили отразить сложности трудоустройства для выпускников; причины выбора специальности; наиболее востребованные знания и умения современных специалистов; потребности в освоении смежных отраслей специализации; позитивные и негативные результаты транспрофессиональной подготовки. Перед проведением анкетного опроса студенты ознакомились с содержанием понятия транспрофессионализма, факторами, способствующими его актуализации в контексте требований работодателей к соискателям рабочих мест и условий их профессиональной подготовки в вузе. Результаты анализа первой анкеты «Оценка студентами сложности трудоустройства по полученной в вузе специальности» показали, что большинство студентов предвидят сложности устройства на работу (55 %), возможность легко получить работу видят только 4 % опрошиваемых.

Вторая анкета была связана с выяснением мнения студентов о причинах выбора специальности. Исходя из анализа анкеты, можно отметить, что студенты считают выбранную специальность интересной. Интерес к поступлению на данную специальность отметили 73 % респондентов. Этот показатель намного опережает такие причины выбора профессии, как ее престижность, рекомендации родителей, друзей, неудачные попытки поступления на другие направления подготовки. Следует обратить внимание на то, что при выборе специальности никто из студентов не интересовался ее востребованностью на рынке труда.

Среди основных качеств, необходимых транспрофессиональному специалисту, студенты выделили креативность и решение нестандартных задач (24 %); способность к постоянному обучению (20 %), способность осваивать дополнительные специализации (16 %). Далее расположились такие компетенции, как продвинутые цифровые навыки (14 %), адаптивность к неожиданным профессиональным ситуациям и умение работать в команде (13 %).

Потребность студентов, обучающихся по направлению подготовки «Социально-культурная деятельность» в освоении смежных профилей и отраслей специализации рассматривалась в четвертой анкете. Прежде чем анализировать ее результаты, необходимо подчеркнуть, что вузам согласно федеральным государственным образовательным стандартам высшего образования предоставлено право самостоятельно определять наименование профилей в рамках направлений подготовки. Наиболее распространенными профилями направления подготовки «Социально-культурная деятельность» являются «Постановка и продюсирование культурно-досуговых программ» и «Менеджмент социально-культурной деятельности». Гораздо реже в вузах, реализующих вышеназванное направление подготовки, встречаются такие профили, как «Технологии досуга в социально-культурной сфере», «Социально-культурная анимация и рекреация», «Менеджмент детско-юношеского досуга» и др. Из перечисленных профилей все, кроме профиля «Менеджмент социально-культурной деятельности», в большей степени связаны с технологией подготовки культурно-досуговых программ, по-

этому для опроса был предложен имплицитный профиль, синтезирующий в себе данные умения: «Специалист по организации культурно-досуговых программ». Исходя из названия, содержание данного профиля и профессия, которую получит выпускник, становятся понятными для родителей и абитуриентов, что является важным при проведении приемной кампании. В анкету были включены профили, связанные с педагогическим образованием, с указанием профессии: «Педагогическое образование / Педагог-организатор», «Педагогическое образование / Педагог дополнительного образования», «Психолого-педагогическое образование / Социальный педагог». Перечисленные в анкете профили обучения отражают транспрофессионализм выпускника, его способность работать в междисциплинарных полях, выполняя должностные обязанности смежных профессий.

Анализ результатов анкеты по выявлению потребностей студентов в освоении смежных профилей и отраслей специализации показал, что большинство студентов ориентированы на освоение профессиональных компетенций по профилю «Социально-культурная деятельность / Специалист по организации культурно-досуговых программ» (24 %). Далее в порядке уменьшения потребности студентов в их дополнительном освоении расположились профили «Педагогическое образование / Педагог-организатор» (21 %), «Постановка и продюсирование культурно-досуговых программ» (19 %), «Менеджмент социально-культурной деятельности» (11 %), «Педагогическое образование / Педагог дополнительного образования» (11 %), «Технологии досуга в социально-культурной сфере» (7 %), «Психолого-педагогическое образование / Социальный педагог» (7 %).

В пятой и шестой анкете студентам предлагалось оценить положительные и отрицательные эффекты транспрофессиональной подготовки специалиста в области социально-культурной деятельности на рынке труда. Дескрипторы положительных эффектов транспрофессиональной подготовки специалиста в области социально-культурной деятельности на рынке труда, а именно: мобильность, конкурентоспособность, адаптивность, востребованность, имеют примерно одинаковые числовые значения. Это говорит о том, что все положительные результаты транс-

профессиональной подготовки студенты считают значимыми для своей дальнейшей профессиональной деятельности.

К отрицательным эффектам транспрофессиональной подготовки опрошиваемые отнесли в порядке уменьшения значимости следующие: психологическое выгорание (45 %), поверхностность знаний из разных сфер (20 %), риски возрастания конкуренции с сотрудниками, обладающими узкоспециализированными знаниями и умениями (19 %), увеличение должностных обязанностей со стороны работодателя (16 %).

Результаты исследования показывают, что студенты демонстрируют интерес к выбранной специальности, оставляя за рамками своего внимания ее меркантильные характеристики, но при этом испытывают обеспокоенность по поводу невостребованности получаемой специальности на рынке труда. Большинство из них начинают осознавать уязвимость своей профессии, считают, что найти работу после окончания вуза по специальности им будет весьма затруднительно. Вместе с тем данное обстоятельство приводит к пересмотру профессиональных компетенций, знаний, умений и навыков, которые могли бы помочь студентам расширить профессиональный «репертуар» в рамках смежных специальностей и отраслей специализации. Инструментом расширения профессионального ресурса становится формирование транспрофессионализма, риски которого студенты видят в экстенсивном росте профессиональных компетенций и росте поверхностных знаний из разных сфер деятельности. В то же время интенсивность, связанная с ростом качества профессионального труда, может привести к синдрому профессионального выгорания, который, по мнению студентов, является наиболее вероятным риском для транспрофессионала на рынке труда.

Тем не менее студенты отмечают необходимость транспрофессиональной подготовки, понимая, что обладание большим набором профессиональных компетенций позволит им успешно конкурировать с узкопрофильными специалистами. Специалист в области социально-культурной деятельности, обладающий транспрофессиональной подготовкой, более мобилен, адаптивен, востребован и, в конечном счете, более конкуренто-

способен на рынке труда. Понимание проблемы конкурентоспособности специалиста в области социально-культурной деятельности на рынке труда приводит к пониманию необходимости осваивать смежные профессии на основе постоянного саморазвития и самообразования и является фактором для разработки образовательных программ. В данном процессе перспективно исследование мнения работодателей и педагогической общественности вузов по поводу феномена транспрофессионализма специалиста в области социально-культурной деятельности, что будет способствовать повышению качества профессиональной подготовки специалистов.

В заключение следует отметить, что исследование феномена транспрофессионализма в научной социогуманитарной литературе продолжается. Расширяется спектр проблем, связанных с его изучением, а именно: профессиональная адаптация студентов в мире меняющихся профессий; готовность специалистов к самообразовательной деятельности в контексте транспрофессионализма; влияние метапредметных компетенций на формирование транспрофессионализма; влияние транспрофессионализма на развитие дополнительного образования и др. Исследуя данные проблемы, авторы научных работ солидарны в том, что транспрофессионализм специалиста является одним из факторов его конкурентоспособности на рынке труда.

На данный момент еще недостаточно рассмотрены вопросы, связанные с механизмами транспрофессиональной подготовки специалистов различных областей и сфер деятельности, в том числе и социально-культурной деятельности. Данные механизмы регулируются, в первую очередь, социальным заказом на специалистов, обладающих транспрофессиональными компетенциями, со стороны работодателей, а также и самими студентами, осознающими необходимость такой подготовки для выполнения после окончания вуза различных трудовых функций в рамках смежных профессий.

Тщательного изучения требуют вопросы соотношения узкопрофессиональной и транспрофессиональной готовности специалистов в области социально-культурной деятельности, влияния транспрофессионализма на размывание предметной основы, профессионального конструкта специальности и т. п. Социологическое исследование, посвященное выявлению потребностей студентов вуза культуры в транспрофессиональной подготовке в рамках направления «Социально-культурная деятельность» и изложенное в данной статье, является одним из множества возможных шагов к пониманию транспрофессионализма как потенциального организационно-педагогического фактора конкурентного преимущества выпускника на рынке труда.

Литература

1. Апанасюк Л. А., Яблонских Ю. П., Шишковская И. П. Современные требования к профессиональной подготовке выпускников вузов // Проблемы современного педагогического образования. – 2022. – № 75-2. – С. 12–15.
2. Бельграй Н. В. Феномен транспрофессионализма в профессиональном образовании // Вестник Луганского государственного педагогического образования. – Сер. 1. Педагогические науки. Образование. – 2022. – № 90. – С. 5–9.
3. Гузанов Б. Н., Федулова М. А. Особенности транспрофессиональной инженерной подготовки в профессионально-педагогическом вузе // Профессиональное образование и рынок труда. – 2019. – № 1. – С. 66–70.
4. Зеер Э. Ф. Методология развития транспрофессионализма субъектов социэкономических профессий // Образовательные технологии. – 2018. – № 3. – С. 46–60.
5. Калинин Н. Л., Кокорев А. С. Некоторые проблемы молодежи на рынке труда // Московский экономический журнал. – 2022. – № 11. – С. 641–649. – DOI 10.551186/2413046 x_2022_7_11-656.
6. Малиновский П. В. Вызовы глобальной профессиональной революции на рубеже тысячелетий [Электронный ресурс] // Российское Экспертное обозрение. – 2007. – № 3(21). – С. 21–24. – URL: <http://www.protown.ru/information/articles/3344.html> (дата обращения: 05.12.2024).
7. Малиновский П. В. Транспрофессионализм как критерий эффективности управления человеческим потенциалом [Электронный ресурс] // III Форум регионального развития, 2003. – URL: <http://www.shkp.ru/lib/actions/ss/malinovsky/publications/1> (дата обращения: 05.12.2024).

8. Мищенко Д. Н., Дюжиков С. А. Профессиональная мобильность российской молодежи: ключевые риски // Гуманитарий Юга России. – 2023. – № 1. – С. 159–172. – DOI 10.18522/2227-8656.2023.1.12.
9. Глобальные тенденции занятости молодежи к 2022 году: инвестиции в преобразование будущего молодежи [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.ilo.org/publications/major-publications/global-employment-trends-youth-2022-investing-transforming-futures-young> (дата обращения: 11.12.2024).
10. Пинчук А. Н., Карепова С. Г., Тихомиров Д. А. Транспрофессиональное образование в студенческом дискурсе: востребованность, ожидания, риски // Образование и наука. – 2022. – Т. 24, № 3. – С. 184–220. – DOI 10.17853/1994-5639-2022-3184-220.
11. Санникова О. В. Соотношение инновационного и традиционного в трансформации содержания образования // Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». – 2024. – № 3. – С. 285–292. – DOI 10.35634/2412-9550-2024-34-3-285-292.
12. Тулупова О. Н., Петрова Г. И. Теоретико-методологические установки определения понятий «профессия» и «трансфессия»: сравнительный анализ // Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. – 2020. – № 56. – С. 113–121. – DOI 10.17223/1998863x/56/11.
13. Хало П. В., Бегун О. В., Лебединская И. Г. Обеспечение социетальной безопасности в условиях когнитивной войны // Модернизация российского общества и образования: новые экономические ориентиры, стратегии управления, вопросы правоприменения и подготовки кадров: материалы XXIV Национальной научной конференции (с международным участием): сб. науч. ст. – Таганрог, 2023. – С. 193–196.

References

1. Apanasyuk L.A., Yablonskikh Y.P., Shishkovskaya I.P. Sovremennye trebovaniya k professional'noy podgotovke vypusnikov vuzov [Modern requirements for professional training of university graduates]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya* [Problems of modern pedagogical education], 2022, no. 75-2, pp. 12-15. (In Russ.).
2. Belgrai N.V. Fenomen transprofessionalizma v professional'nom obrazovanii [The phenomenon of transprofessionalism in professional education]. *Vestnik Luganskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo obrazovaniya. Ser. 1. Pedagogicheskie nauki. Obrazovanie* [Bulletin of Lugansk state pedagogical education. Series 1. Pedagogical sciences. Education], 2022, no. 90, pp. 5-9. (In Russ.).
3. Guzanov B.N., Fedulova M.A. Osobennosti transprofessional'noy inzhenernoy podgotovki v professional'no-pedagogicheskom vuze [Features of transprofessional engineering training in a vocational and pedagogical university]. *Professional'noe obrazovanie i rynok truda* [Professional education and the labor market], 2019, no. 1, pp. 66-70. (In Russ.).
4. Zeer E.F. Metodologiya razvitiya transprofessionalizma sub"ektov sotsionomicheskikh professiy [Methodology for the Development of Transprofessionalism of Subjects of Socionomic Professions]. *Obrazovatel'nye tekhnologii* [Educational Technologies], 2018, no. 3, pp. 46-60. (In Russ.).
5. Kalinenko N.L., Kokorev A.S. Nekotorye problemy molodezhi na rynke truda [Some Problems of Young People in the Labor Market]. *Moskovskiy ekonomicheskij zhurnal* [Moscow Economic Journal], 2022, no. 11, pp. 641-649, DOI 10.551186/2413046 x_2022_7_11-656. (In Russ.).
6. Malinovsky P.V. Vyzovy global'noy professional'noy revolyutsii na rubezhe tysyacheletiy [Challenges of the Global Professional Revolution at the Turn of the Millennium]. *Rossiyskoe Ekspertnoe obozrenie* [Russian Expert Review], 2007, no. 3 (21), pp. 21-24. (In Russ.). Available at: <http://www.protown.ru/information/articles/3344.html> (accessed 05.12.2024).
7. Malinovsky P.V. Transprofessionalizm kak kriteriy effektivnosti upravleniya chelovecheskim potentsialom [Transprofessionalism as a criterion for the effectiveness of human potential management]. *III Forum regional'nogo razvitiya* [III Forum of Regional Development], 2003. (In Russ.). Available at: <http://www.shkp.ru/lib/actions/ss/malinovsky/publications/1> (accessed 05.12.2024).
8. Mishchenko D.N., Dyuzhikov S.A. Professional'naya mobil'nost' rossiyskoy molodezhi: klyuchevye riski [Professional mobility of Russian youth: key risks]. *Gumanitarniy Yuga Rossii* [Humanitarian of the South of Russia], 2023, no. 1, pp. 159-172, DOI 10.18522/2227-8656.2023.1.12. (In Russ.).
9. *Global'nye tendentsii zanyatosti molodezhi k 2022 godu: investitsii v preobrazovaniye budushchego molodezhi* [Global trends in youth employment by 2022: investments in transforming the future of youth]. (In Russ.). Available at: <https://www.ilo.org/publications/major-publications/global-employment-trends-youth-2022-investing-transforming-futures-young> (accessed 11.12.2024).
10. Pinchuk A.N., Karepova S.G., Tikhomirov D.A. Transprofessional'noe obrazovanie v studencheskom diskurse: vostrebovannost', ozhidaniya, riski [Transprofessional education in student discourse: demand, expectations, risks].

- Obrazovanie i nauka [Education and Science]*, 2022, vol. 24, no. 3, pp. 184-220, DOI 10.17853/1994-5639-2022-3184-220. (In Russ.).
11. Sannikova O.V. Sootnoshenie innovatsionnogo i traditsionnogo v transformatsii soderzhaniya obrazovaniya [The ratio of innovative and traditional in the transformation of the content of education]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya «Filosofiya. Psikhologiya. Pedagogika» [Bulletin of Udmurt University. Series "Philosophy. Psychology. Pedagogy"]*, 2024, no. 3, pp. 285-290, DOI 10.35634/2412-9550-2024-34-3-285-292. (In Russ.).
 12. Tulupova O.N., Petrova G.I. Teoretiko-metodologicheskie ustanovki opredeleniya ponyatiy «professiya» i «transfessiya»: sravnitel'nyy analiz [Theoretical and methodological guidelines for defining the concepts of "profession" and "transfession": a comparative analysis]. *Vestn. Tom. gos. un-ta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya [Bulletin of the Tomsk State University. Philosophy. Sociology. Political Science]*, 2020, no. 56, pp. 113-121, DOI 10.17223/1998863x/56/11. (In Russ.).
 13. Halo P.V., Begoun O.V., Lebedinskaya I.G. Obespechenie sotsiyetal'noy bezopasnosti v usloviyakh kognitivnoy voyny [Ensuring societal security in the context of cognitive warfare]. *Modernizatsiya rossiyskogo obshchestva i obrazovaniya: novye ekonomicheskie orientiry, strategii upravleniya, voprosy pravoprimereniya i podgotovki kadrov: materialy XXIV Natsional'noy nauchnoy konferentsii (s mezhdunarodnym uchastiem): sb. nauch. st. [Modernization of Russian society and education: new economic guidelines, management strategies, law enforcement and personnel training issues: Proceedings of the XXIV National Scientific Conference (with international participation). Collection of Scientific Articles]*. Taganrog, 2023, pp. 193-196. (In Russ.).

УДК 37.01

DOI 10.31773/2078-1768-2025-170-252-260

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОФИЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ

Гильмеева Римма Хамидовна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры социально-культурной деятельности и педагогики, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: rimma.prof@mail.ru

Любягина Ольга Анатольевна, кандидат педагогических наук, доцент, и. о. заведующего кафедрой информационных систем и диджитал спорта, Поволжский государственный университет физической культуры, спорта и туризма (г. Казань, РФ). E-mail: o.a.basova@mail.ru

Актуальность данного исследования обусловлена цифровизацией общества и реформированием образовательной системы, а также необходимостью уточнения теоретических основ Концепции профильного обучения, утвержденной в 2002 году. В статье рассмотрена взаимосвязь понятий «профильное образование», «профильное обучение», «профессиональное самоопределение». Выявлено иерархическое взаимодействие между этими понятиями.

Определены современные теоретические аспекты профильного обучения в условиях цифровизации, такие как выбор профиля образования обучающимися, исходя из их интересов, потребностей, склонностей и способностей; индивидуальный подход к каждому обучающемуся; применение полученных знаний в реальных условиях; взаимосвязь между различными профилями; развитие цифровых компетенций обучающихся; сетевое взаимодействие.

Современные теоретические аспекты профильного обучения в условиях цифровизации могут лечь в основу новой Концепции профильного обучения, позволяющей ориентировать учебный процесс на индивидуальные потребности обучающихся, требования рынка труда с учетом цифровой трансформации образовательной системы.

Ключевые слова: обучающиеся, профильное образование, профильное обучение, профессиональное самоопределение, цифровизация.

MODERN THEORETICAL ASPECTS OF SPECIALIZED EDUCATION IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION

Gilmeeva Rimma Khamidovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Socio-cultural Activities and Pedagogy, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: rimma.prof@mail.ru

Lyubyagina Olga Anatolyevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Acting Head of Department of Information Systems and Digital Sports, Volga Region State University of Physical Culture, Sports and Tourism (Kazan, Russian Federation). E-mail: o.a.basova@mail.ru

The relevance of this research is due to the digitalization of society and the reform of the educational system, as well as the need to clarify the theoretical foundations of the Concept of specialized education, approved in 2002. The article describes the relationship between the concepts of “specialized education”, “specialized training”, and “professional self-determination”. The hierarchical interaction between these concepts is revealed.

Modern theoretical aspects of specialized education in the context of digitalization are identified, such as the choice of an educational profile by students based on their interests, needs, inclinations and abilities; an individual approach to each student; the application of acquired knowledge in real conditions; the relationship between different profiles; the development of digital competencies of students; network interaction.

Modern theoretical aspects of specialized education in the context of digitalization can form the basis of a new Concept of specialized education, which makes it possible to orient the educational process to the individual needs of students, the requirements of the labor market, taking into account the digital transformation of the educational system.

Keywords: students, specialized education, specialized training, professional self-determination, digitalization.

Введение (Introduction). В настоящее время образование претерпевает значительные изменения. Цифровизация общества и реформирование образовательного процесса создают необходимость в уточнении основных положений Концепции профильного обучения на старшей ступени общего образования, утвержденной в 2002 году. Это подтверждается тем, что с 1 сентября 2023 года все обучающиеся пятых и десятых классов перешли на новые Федеральные государственные образовательные стандарты (далее ФГОС), которые не коррелируют с ключевыми аспектами действующей Концепции профильного обучения.

Возникает противоречие между потребностями общества в повышении качества образования, уровня профессионального образования выпускников школы и устаревшими требованиями к организации профильного образования, в настоящее время не учитывающей современные тенденции развития общества.

Тем самым становится актуальной необходимость пересмотреть Концепцию профильного обучения 2002 года и определить векторы развития профильного обучения в новых реалиях, учитывающих современные трансформационные преобразования образовательной системы. Необходимо пересмотреть традиционные методы обучения и воспитания, внедрить новые цифровые технологии, способствующие более эффективному формированию профессионального самоопределения обучающихся в процессе профильного обучения.

Таким образом, возникает проблема исследования, заключающаяся в определении современных теоретических аспектов профильного обучения, коррелирующих с ключевыми моментами образовательной реформы, нацеленной на активное внедрение цифровых технологий.

Целью нашего исследования является проектирование новой модели профильного обучения, отвечающей новым требованиям цифрового об-

разования, а также основанной на современных теоретических аспектах профильного обучения в условиях цифровизации.

Задачи исследования:

1. Провести анализ действующих нормативно-правовых документов, регламентирующих деятельность учреждений основного и среднего общего образования.

2. Определить современные теоретические аспекты профильного обучения в условиях цифровизации.

Теоретическая значимость исследования заключается в выявлении современных теоретических аспектов профильного обучения с учетом цифровой трансформации общества (сетевое взаимодействие всех акторов образовательной системы, развитие цифровых навыков обучающихся, индивидуализация обучения), которые впоследствии могут лечь в основу новой Концепции профильного образования.

Научная новизна исследования заключается в создании новой модели профильного обучения,

которая отвечает актуальным цифровым реалиям и требованиям общества, что позволит учащимся наиболее эффективно подготовиться к своей будущей профессиональной деятельности.

Материалы и методы (Materials and methods). Материалами исследования явились нормативно-правовые документы, Концепция профильного обучения (2002) и другие научные исследования по данной тематике. Методы исследования: анализ, синтез.

Литературный обзор (Literature Review). В настоящее время существует много работ, связанных с исследованием профильного обучения, профильного образования и профессионального самоопределения обучающихся ([1–9] и др.).

Профильное образование и профильное обучение – это два взаимосвязанных, взаимодополняющих понятия в теории общей педагогики. Они неразрывно связаны с процессом профессионального самоопределения.

На рисунке 1 представлена взаимосвязь этих понятий.



Рисунок 1. Взаимосвязь понятий «профильное образование», «профильное обучение», «профессиональное самоопределение»

В основе профильного образования находятся интересы, потребности, склонности и способности обучающихся, с учетом которых они выбирают определенную образовательную программу, в рамках которой изучают определенные предметы и курсы в выбранном профиле.

Таким образом, профильное образование представляет собой долгосрочный образователь-

ный процесс углубленного изучения определенных дисциплин в соответствии с индивидуальными интересами и будущей профессиональной деятельностью обучающихся.

Профильное образование включает в себя различные профили, такие как гуманитарный, естественно-научный, технический, химико-биологический, универсальный и другие.

Профильное обучение представляет собой краткосрочный образовательный процесс в рамках выбранного профиля. Профильное обучение включает формы, методы, средства обучения, применяемые для углубленного изучения предметов в выбранном профиле.

В настоящее время актуальным является построение сетевой модели профильного обучения [2; 9].

В процессе профильного обучения у обучающегося должны сформироваться ключевые компоненты мотивационной готовности к профессиональному самоопределению [6]. На наш

взгляд, в современных условиях цифровизации необходимо еще выделить цифровой компонент мотивационной готовности к профессиональному самоопределению, учитывающий развитие у обучающихся цифровых навыков работы с информационными технологиями, анализом данных и цифровым контентом, которые становятся все более важными в различных профессиях [2; 5; 6].

Основные различия понятий «профильное образование», «профильное обучение», «профессиональное самоопределение» представлены в таблице:

Основные различительные признаки	Профильное образование	Профильное обучение	Профессиональное самоопределение
<i>По времени</i>	Долгосрочный процесс (несколько лет обучения)	Краткосрочный процесс (конкретные формы, методы, средства в рамках долгосрочного процесса)	Долгосрочный процесс (в рамках профильного образования)
<i>По фокусу внимания</i>	Внимание на выбор и структуру образовательной программы	Внимание на самообразование и активные методы обучения в рамках выбранного профиля	Внимание на интеграцию личных интересов, потребностей, склонностей и способностей, изучение рынка труда и будущих перспектив
<i>По целям</i>	Предоставить учащимся знания и навыки, необходимые для дальнейшего обучения и профессиональной деятельности	Углубить и развить знания в конкретной области через практические занятия и участие в проектах	Осознанный выбор будущей профессиональной деятельности, соответствующей интересам, потребностям, склонностям и способностям обучающегося

Таким образом, профильное образование, профильное обучение и профессиональное самоопределение не только дополняют друг друга, но и работают взаимосвязанно, особенно в условиях цифровизации, для подготовки обучающихся к осознанному выбору будущей профессиональной деятельности [2; 3; 4; 5; 9].

Цифровизация предоставляет новые инструменты и платформы, облегчает доступ к информации о различных профессиях, развивает навыки саморефлексии и самоанализа, а также способствует индивидуализации образовательного процесса. Благодаря использованию технологий обучающиеся могут глубже изучать свои интересы и склонности через онлайн-курсы, интерак-

тивные симуляции и профориентационные тесты, что способствует более осознанному выбору профессии, соответствующей их потребностям и способностям.

Таким образом, пересмотр концепции профильного обучения, утвержденной в 2002 году, в условиях цифровизации является неотъемлемой частью подготовки обучающихся к вызовам современного общества. Необходимо адаптировать формы, методы и средства профильного обучения к новым требованиям, акцентируя внимание на индивидуализации, практике, цифровых навыках и сетевом взаимодействии.

Результаты (Results). Взаимосвязь профильного образования, профильного обучения и

профессионального самоопределения является важным аспектом системы образования, так как все три компонента взаимодополняют друг друга и способствуют качественной подготовке обучающихся к будущей профессиональной деятельности.

Профильное образование предоставляет обучающимся возможность выбрать определенную образовательную программу в соответствии с их интересами, потребностями, склонностями и способностями к будущей профессиональной деятельности. Таким образом, основными целями профильного образования в настоящее время является не только углубленное погружение обучающихся в дисциплины выбранного профиля, но и развитие у них знаний, умений, навыков, необходимых для будущей профессиональной деятельности с учетом современных тенденций на рынке труда и потребностей общества.

Профильное образование неразрывно связано с процессом профессионального самоопределения. Профессиональное образование мотивирует обучающихся на осознание личностных потребностей, интересов, склонностей и способностей, что немаловажно для правильного выбора профессии.

Профильное обучение – это конкретный процесс обучения в рамках профильного образования (выбор определенного профиля) через определенные формы, методы, средства обучения, направленные на углубленное изучение предметов по выбранному профилю.

Профильное обучение выступает в качестве инструмента профессионального самоопределения. Формы, методы, средства профильного обучения способствуют более глубокому пониманию дисциплин выбранного профиля и практических реальных возможностей, которые они предоставляют.

Профессиональное самоопределение обуславливается готовностью обучающегося к осознанному выбору будущей профессиональной деятельности на основании анализа личностных интересов, потребностей, склонностей и способностей и соотнесения их с требованиями профессии [6].

Высокий уровень сформированности мотивационной готовности к профессиональному самоопределению у обучающихся будет свиде-

тельствовать о достаточном развитии всех ее компонентов, представленных на рисунке 1.

Профессиональное самоопределение как рефлексивно-оценочный индикатор для профильного образования. Результаты мотивационной готовности обучающихся к профессиональному самоопределению могут влиять на выбор дисциплин того или иного профиля. То есть, осознав свои интересы, потребности, склонности и способности, обучающийся может выбрать профиль, более соответствующий его будущей профессиональной деятельности.

Профильное образование, профильное обучение и профессиональное самоопределение взаимосвязаны и взаимодополняют друг друга, в симбиозе создавая единую целостную систему подготовки обучающихся к успешной профессиональной деятельности.

Современные теоретические аспекты профильного обучения в условиях цифровизации основаны на интеграции новых технологий в образовательный процесс, что, в свою очередь, влечет более глубокое понимание выбранных профильных предметов, исходя из интересов, потребностей, склонностей и способностей обучающегося.

В условиях цифровизации обучающиеся имеют доступ к широкому спектру ресурсов и информации (обучающие онлайн-курсы, видео), которые способствуют развитию их самостоятельности и углублению знаний по выбранному профилю.

Применение активных и интерактивных методов обучения позволяет замотивировать обучающихся по выбранному профилю, а также развить у них практические навыки. Сетевое взаимодействие открывает новые возможности для коммуникации всех акторов образовательной системы. Развитие цифровых навыков помогает обучающимся адаптироваться к новым цифровым образовательным реалиям.

Все вышеперечисленное необходимо учитывать при проектировании новых теоретических аспектов профильного обучения в условиях цифровизации.

С учетом вышеизложенного нами была спроектирована модель профильного обучения, основанная на сетевом взаимодействии, индивидуализации обучения, цифровых технологиях (рис. 2).



Рисунок 2. Модель профильного обучения

Модель профильного обучения определяется реформированием образовательного процесса в условиях цифровизации. Основные элементы модели – сетевое взаимодействие, индивидуализация обучения, цифровые технологии.

Сетевое взаимодействие всех акторов образовательной системы подразумевает создание образовательных сетей между различными учебными заведениями, предприятиями, родителями с целью обмена опытом, участия в реальных социально-значимых проектах, участия в профессиональных пробах.

Индивидуализация обучения подразумевает разработку индивидуальных траекторий профессионального развития обучающихся, основанных на их интересах, склонностях и способностях.

Внедрение цифровых технологий в образовательный процесс будет способствовать более гибкому взаимодействию между всеми акторами образовательной системы.

Реализация вышеперечисленных подходов будет способствовать развитию всех компонентов мотивационной готовности к профессиональному самоопределению, представленных на рисунке 1.

Сетевое взаимодействие, индивидуализация обучения и цифровые технологии увеличивают мотивацию обучающихся к профессиональному

самоопределению за счет доступа к разнообразным обучающим ресурсам (мотивационный компонент), что способствует формированию положительных эмоций и более глубокого отношения к обучению, а также взаимодействию с единомышленниками и профессионалами (эмоционально-ценностный компонент).

Цифровые технологии позволяют обучающимся участвовать в реализации проектной деятельности, что делает обучение более осмысленным и актуальным (деятельностно-смысловой компонент), развивают цифровые навыки обучающихся, необходимых для работы в современном мире (цифровой компонент).

Сетевое взаимодействие обучающихся с профессиональными специалистами формирует у них коммуникативные навыки общения, которые в дальнейшем могут помочь в поиске стажировок, практик или мест трудоустройства (коммуникативный компонент).

Использование цифровых платформ для рефлексии помогает обучающимся анализировать свои достижения и корректировать цели и мотивацию по выбору дальнейшей профессиональной траектории (рефлексивно-оценочный компонент).

Данная модель профильного обучения обеспечивает комплексный подход к образованию,

учитывающий современные реалии и запросы общества, позволяя обучающимся максимально подготовиться к будущей профессиональной деятельности.

Обсуждение (Discussions). Современные теоретические аспекты профильного обучения в условиях цифровизации должны быть обусловлены основной целью профильного образования, а именно развитием необходимых знаний, умений, навыков, способствующих профессиональному самоопределению обучающихся в процессе углубленного изучения предметов по выбранному профилю.

Современные теоретические аспекты профильного обучения в условиях цифровизации:

1. Смещение акцентов образовательных целей.

Существующая Концепция профильного обучения 2002 года акцентирует внимание на углубленном изучении предметов по выбранному профилю. В условиях цифровизации необходимо сделать акцент еще и на развитие умений и навыков (критическое мышление, работа в команде, цифровые навыки и др.), необходимых для адаптации обучающимся в цифровом мире.

2. Индивидуализация образовательного процесса.

Современные цифровые технологии позволяют создавать индивидуальные образовательные маршруты обучающихся, учитывающие их интересы, потребности, склонности и способности.

3. Современные методы, средства и формы профильного обучения.

Цифровые технологии позволяют использовать в полной мере современные методы, средства и формы профильного обучения (проектная деятельность, онлайн-курсы, видео и др.).

4. Развитие цифровых навыков.

В современных условиях очень важно акцентировать внимание на развитии цифровых навыков обучающихся. Это включает в себя не только умение использовать технологии, но и навыки анализа информации, работы с данными и создания контента. Пересмотр концепции профильного обучения должен предусматривать включение курсов и модулей, направленных на развитие этих навыков, что сделает будущих специалистов более конкурентоспособными на рынке труда.

5. Сетевое взаимодействие и сотрудничество.

Цифровизация также способствует развитию сетевого взаимодействия между обучающимися, преподавателями и др. Использование онлайн-ресурсов, социальных сетей и платформ для совместной работы может значительно улучшить образовательный процесс. Новая концепция профильного обучения должна включать в себя элементы сетевого взаимодействия, позволяя обучающимся обмениваться опытом, получать поддержку и развивать свои профессиональные связи еще во время обучения.

6. Гибкость и доступность обучения.

Современные подходы к профильному обучению должны обеспечивать гибкость и доступность обучения. Возможность получать образование в разных форматах – как очно, так и дистанционно – помогает учащимся совмещать учебу с другими обязательствами. В условиях цифровизации это становится необходимым условием для успешного обучения и самореализации.

Практическая значимость исследования состоит в разработке модели профильного обучения, учитывающей современные реалии образовательного процесса в условиях цифровизации. Выявленные современные теоретические аспекты профильного обучения заключаются в индивидуализации образовательного процесса с помощью применения цифровых технологий, что позволяет индивидуализировать обучение и способствует выбору обучающимися именно тех направлений, которые соответствуют их интересам, склонностям и способностям. Оптимизация образовательных процессов через сетевое взаимодействие позволяет образовательным учреждениям повысить качество учебного процесса в плане практико-ориентированной направленности. Применение цифровых технологий в образовательном процессе развивает цифровые навыки обучающихся, что является важным аспектом современного образования в условиях цифровизации.

Заключение (Conclusions). Современные теоретические аспекты профильного обучения в условиях цифровизации могут лечь в основу новой Концепции профильного обучения, позволяющей ориентировать учебный процесс на индивидуальные потребности обучающихся, требования рынка труда и развитие цифровых технологий. Успешная реализация данной Концепции

будет способствовать не только углубленному изучению предметов, но и формированию у обучающихся высокого уровня профессионального самоопределения.

Для успешной реализации новой Концепции профильного образования в условиях цифровизации необходима гибкая система управления

образовательным процессом: разработка и внедрение профильных образовательных программ; обучение учителей современным методам и подходам, соответствующим профильному обучению; создание партнерств с работодателями и учреждениями для организации подготовки обучающихся.

Литература

1. Супатаева Э. А. Сотрудничество вузов и школ в профильном обучении // Вестник Международного Университета Кыргызстана. – 2023. – № 3(51). – С. 248–254.
2. Гильмеева Р. Х., Любягина О. А. Сетевая модель профильного обучения в условиях цифровизации // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 4. – С. 148–153.
3. Жукова М. И., Мамакина Т. А., Напреенкова И. А. Формирование профессионального самоопределения старшеклассников посредством проектной деятельности // Диалог на равных: мат-лы регион. науч.-практ. конф., посвященной Году педагога и наставника, 10 февраля 2023 года, Воронеж. – Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2023. – С. 63.
4. Казакова И. Б. Профильное обучение – средство индивидуализации обучения на старшей ступени школы // Туныктышо. Учитель. – 2021. – № 4. – С. 85–87.
5. Ломакина Т. Ю., Васильченко Н. В. Профильное обучение: 20 лет спустя [Электронный ресурс] // Отечественная и зарубежная педагогика. – 2024. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/profilnoe-obuchenie-20-let-spustya> (дата обращения: 04.01.2025).
6. Любягина О. А., Гильмеева Р. Х. Особенности подготовки педагогов к профессиональной деятельности в условиях профильного обучения старшеклассников // Вестник Чувашского государственного педагогического университета имени И. Я. Яковлева. – 2020. – № 4 (106). – С. 212–218.
7. Мальцев А., Касьянова Т., Шкурин Д., Зубова Л. Профориентация в школе: мнения учителей, родителей, выпускников школ // INTED2020 Proceedings. IATED, 2020. – С. 978–983.
8. Николаев П. О. Профильное обучение как средство дифференциации и индивидуализации обучения // Актуальные вопросы образования в XXI веке: материалы Всероссийской научно-практической конференции, Мурманск, 28–30 марта 2023 года. – Мурманск: Мурманский арктический государственный университет, 2023. – С. 100–104.
9. Скутилина Н. В. Сетевая модель профильного обучения [Электронный ресурс] // Народное образование. – 2010. – № 8. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/setevaya-model-profilnogo-obucheniya> (дата обращения: 04.01.2025).

References

1. Supataeva E.A. Cooperation of the university and the school in specialized education [Cooperation of the university and the school in specialized education]. *Vestnik Mezhdunarodnogo Universiteta Kyrgyzstana [Bulletin of the International University of Kyrgyzstan]*, 2023, no. 3(51), pp. 248-254. (In Russ.).
2. Gilmeeva R.Kh., Lyubyagina O.A. Setevaya model' profil'nogo obucheniya v usloviyakh tsifrovizatsii [Network model of specialized education in the context of digitalization]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]*, 2024, no. 4, pp. 148-153. (In Russ.).
3. Zhukova M.I., Mamakina T.A., Napreenkova I.A. Formirovanie professional'nogo samoopredeleniya starsheklassnikov posredstvom proektnoy deyatel'nosti [Formation of professional self-determination of high school students through project activities]. *Dialog na ravnykh. Mater. region. nauch.-prakt. konf., posvyashchennoy Godu pedagoga i nastavnika. 10 fevralya 2023 g., Voronezh [Dialogue on equal terms: mater. region. scientific and practical conference dedicated to the Year of the Teacher and Mentor. February 10, 2023, Voronezh]*. Voronezh, Voronezh State Pedagogical University Publ., 2023, p. 63. (In Russ.).
4. Kazakova I.B. Profil'noe obuchenie - sredstvo individualizatsii obucheniya na starshey stupeni shkoly [Specialized education as a means of individualizing education at the senior level of school]. *Tunykytsho. Uchitel' [Tunykytsho. Teacher]*, 2021, no. 4, pp. 85-87. (In Russ.).

5. Lomakina T.Y., Vasilchenko N.V. Profil'noe obuchenie: 20 let spustya [Specialized education: 20 years later]. *Otechestvennaya i zarubezhnaya pedagogika [Domestic and foreign pedagogy]*, 2024, no. 1. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/profilnoe-obuchenie-20-let-spustya> (accessed 04.01.2025).
6. Lyubyagina O.A., Gilmeeva R.Kh. Osobennosti podgotovki pedagogov k professional'noy deyatel'nosti v usloviyakh profil'nogo obucheniya starsheklassnikov [Features of teacher training for professional activity in the context of specialized education of high school students]. *Vestnik Chuvashskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni I.Y. Yakovleva [Bulletin of the I.Ya. Yakovlev Chuvash State Pedagogical University]*, 2020, no. 4 (106), pp. 212-218. (In Russ.).
7. Maltsev A., Kasyanova T., Shkurin D., Zubova L. Proforientatsiya v shkole: mneniya uchiteley, roditeley, vypusknikov shkol [Career guidance at school: opinions of teachers, parents, and school graduates]. *INTED2020 Proceedings. IATED*, 2020, pp. 978-983. (In Russ.).
8. Nikolaev P.O. Profil'noe obuchenie kak sredstvo differentsiatsii i individualizatsii obucheniya [Specialized training as a means of differentiation and individualization of education]. *Aktual'nye voprosy obrazovaniya v XXI veke: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Murmansk, 28–30 marta 2023 goda [Current issues of education in the 21st century. Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference, Murmansk, March 28-30, 2023]*. Murmansk, Murmansk Arctic State University Publ., 2023, pp. 100-104. (In Russ.).
9. Skutilina N.V. Setevaya model' profil'nogo obucheniya [Network model of specialized education]. *Narodnoe obrazovanie [Public education]*, 2010, no. 8. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/setevaya-model-profilnogo-obucheniya> (accessed 04.01.2025).

Алфавитный указатель авторов

Абрамова П. В.	119
Алехина Н. И.	119
Алферов Е. А.	234
Астахов О. Ю.	38
Афанасьева А. А.	149
Батищев И. В.	229
Батищева Д. Е.	229
Безрукова Е. А.	79
Борзова Е. В.	67
Будкеев С. М.	113
Войткевич С. Г.	167
Гарибов Р. Г.	31
Гильмеева Р. Х.	252
Глушкова О. А.	179
Гусев С. И.	222
Дрозд А. Н.	79
Ерзаулова А. Г.	125
Жуков В. Д.	13
Жукова О. И.	13
Жээнбек Нурзат	214
Иванов А. О.	88
Казаков Е. Ф.	21
Карташова Т. В.	140
Кимеева Т. И.	119
Лазарева Л. И.	244
Лескова Т. В.	131
Ли Минси	95
Любягина О. А.	252
Мерзлова-Горбач А. В.	155
Мишова В. В.	222
Мухамедиева С. А.	244
Нехвядович Л. И.	88
Огнева Э. Н.	222
Паламаржа А. Ю.	140
Паничкина Е. В.	38
Пань Довей	113
Прокопова Н. Л.	191
Прохоров С. А.	88
Сажнева А. С.	167
Салахова Р. И.	214
Серикова Т. Ю.	55
Синельникова О. В.	179
Степанова Е. Ю.	202
Ташметова А. Р.	214
Ткаченко А. В.	79
Ткаченко Л. А.	79
Тюмина Л. С.	162
Уленко Ю. В.	222
Усанова А. Л.	113
Хлыщева Е. В.	45
Чжан Сюй	113
Янь Хаюэ	209
Яо Жуйюй	107

List of Authors in Alphabetical Order

Abramova P.V.	119
Alekhina N.I.	119
Alferov E.A.	234
Astakhov O.Y.	38
Afanasyeva A.A.	149
Batishchev I.V.	229
Batishcheva D.E.	229
Bezrukova E.A.	79
Borzova E.V.	67
Budkeev S.M.	113
Voytkovich S.G.	167
Garibov R.G.	31
Gilmeeva R.K.	252
Glushkova O.A.	179
Gusev S.I.	222
Drozdn A.N.	79
Erzaulova A.G.	125
Zhukov V.D.	13
Zhukova O.I.	13
Jeenbek Nurzat	214
Ivanov A.O.	88
Kazakov E.F.	21
Kartashova T.V.	140
Kimeeva T.I.	119
Lazareva L.I.	244
Leskova T.V.	131
Li Mingxi	95
Lyubyagina O.A.	252
Merzlova-Horbach A.V.	155
Mishova V.V.	222
Mukhamedieva S.A.	244
Nekhvyadovich L.I.	88
Ogneva E.N.	222
Palamarzha A.Y.	140
Panichkina E.V.	38
Pan Dovei	113
Prokopova N.L.	191
Prokhorov S.A.	88
Sazhneva A.S.	167
Salakhova R.I.	214
Serikova T.Y.	55
Sinelnikova O.V.	179
Stepanova E.Y.	202
Tashmetova A.R.	214
Tkachenko A.V.	79
Tkachenko L.A.	79
Tyumina L.S.	162
Ulenko Y.V.	222
Usanova A. L.	113
Khlyshcheva E.V.	45
Zhang Xu	113
Yan Haoyue	209
Yao Ruiyu	107

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И УСЛОВИЯ ПРИЕМА СТАТЕЙ В ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ «ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

(Выходит 4 раза в год)

Перед подачей статьи авторам рекомендуется ознакомиться на сайте журнала «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» (<https://keminsstitute.bearlogics.host/>) с концепцией издания, содержанием вышедших номеров.

1. Статью следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала.
2. Статья должна включать:
 - наименование рубрики журнала, где будет размещена статья (в соответствии с рубрикатом журнала);
 - индекс УДК (Универсальной десятичной классификации), отражающий содержание статьи;
 - название статьи на русском и английском языках;
 - аннотацию статьи (150–300 слов) на русском языке;
 - ключевые слова (5–10 слов) на русском и английском языках;
 - аннотацию статьи на английском языке (250–300 слов).
3. Текст статьи должен быть тщательно вычитан и подписан автором, который несет ответственность за научно-теоретический уровень публикуемого материала; статьи аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук дополнительно подписываются научным руководителем.
4. Ссылки на цитируемую литературу приводятся в конце статьи в Литературе в алфавитном порядке на русском языке в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 (Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления) и в References на латинице (транслитерация) и английском языке. Библиографические ссылки в тексте статьи указываются в квадратных скобках. Например, [1, с. 5]. Количество цитируемых источников – от 8 до 30.
5. Постраничные сноски рекомендуется использовать как можно реже, в исключительных случаях.
6. Объем статьи – 20–40 тыс. знаков с пробелами, для аспирантов – 15–20 тыс. знаков с пробелами.
7. Рисунки, нотные примеры, графики, схемы и другой иллюстративный материал необходимо располагать после Литературы и References в Приложении, проставляя в тексте статьи ссылки в круглых скобках. Например, (см. Приложение, рис. 1).
8. Набор статьи должен быть осуществлен с использованием следующих правил:
 - шрифт – Times New Roman;
 - размер кегля – 12 пт;
 - межстрочный интервал – одинарный;
 - форматирование – по ширине;
 - все поля – по 20 мм;
 - номер – внизу страницы.

Образец оформления статьи

Рубрика журнала

УДК

**НАЗВАНИЕ СТАТЬИ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ,
БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)**

Сведения об авторе (-ах) (на русском языке): должны включать фамилию, имя и отчество (полностью), ученую степень, ученое звание, должность, место работы (город, страну).
E-mail:

Аннотация на русском языке...

Ключевые слова на русском языке: ...

**НАЗВАНИЕ СТАТЬИ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (ПО ЦЕНТРУ,
БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)**

Сведения об авторе (-ах) (на английском языке): должны полностью соответствовать русскоязычному варианту.

Аннотация на английском языке...

Ключевые слова на английском языке:...

Текст....

Литература (по центру, без отступа, шрифт жирный)

- 1.
- 2.
- ...

References (по центру, без отступа, шрифт жирный)

- 1.
- 2.
- ...

Сопроводительные документы к статье, направляемой для публикации в журнале «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств», включают:

1. Справку об авторе(ах);
2. Письмо-согласие на публикацию статьи и размещение ее в Интернете.

Требования к сопроводительным документам

Наименование документа	Необходимые сведения
1. Справка об авторе(ах)	– Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках); – ученая степень; – ученое звание; – должность; – место работы (учебы или соискательства); – контактные телефоны; – факс; – e-mail; – почтовый адрес с указанием почтового индекса
2. Письмо-согласие	– подписано автором; – заверено в организации (место работы или учебы)

Статью и сопроводительные документы следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала теоретических и прикладных исследований «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» по адресу: <https://keminstitute.bearlogics.host/>.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: <https://keminstitute.bearlogics.host/>.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются.

Цена 1500 рублей

Дата выхода номера в свет 25.03.2025

Подписано в печать 18.03.2025

Формат 60x84¹/₈.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 6.

Уч.-изд. л. 25,4. Усл. печ. л. 30,8.

Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского
государственного института культуры:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел.: (3842)55-79-01.
E-mail: izdat@kemguki.ru

Price 1500 roubles

Issue released on March 25, 2025

Signed for print on March 18, 2025

Format 60x84¹/₈.

Offset paper. Font «Times».

Order № 6.

Author's sheets 25,4. Printer's sheets 30,8.

Number of copies 500.

Printed at the Publisher of Kemerovo State
University of Culture:
Kemerovo region, 650056, Kemerovo,
17 Voroshilov Street. Phone: (3842)55-79-01.
E-mail: izdat@kemguki.ru