

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года
Выходит 4 раза в год

№ 1(74)/2026

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», 2026

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

**JOURNAL OF THEORETICAL
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006
Published quarterly

№ 1(74)/2026

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", 2026

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 Museum Sciences, 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 History, Associate Professor, Professor of Department of Culture 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).

Петунин Олег Викторович, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, 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).

Petunin Oleg Viktorovich, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Pedagogy and Psychology, Kemerovo State University (Kemerovo, 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 Gennadiievna, 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

Лепешкина Л. Ю. Сохранение культурной преемственности поколений через ассоциативные определения понятия «обряд» студенческой молодежью.....	13
Вакер А. Н. Немецкий музыкальный неоклассицизм: общее и особенное.....	21
Карташова Т. В., Карташов В. Д. Мусульманская парадигма как катализатор трансформационных процессов в музыкальном искусстве Южной и Юго-Восточной Азии.....	33
Мирная Р. Р. Этно-джаз как диалог культур в постмодернистской художественной культуре.....	44
Эпова Е. М. К вопросу об истории возникновения и развития типов исполнительских школ.....	50
Сабитова Л. А., Фаттахова Л. Р. Роль позиционной настройки голосов в формировании эстетики хорового звука.....	60
Подьячев А. Б. Звукозапись как коммуникативный феномен.....	67
Медведева О. П. Театральность как основополагающий принцип воспитания сценической речи.....	73
Проконова Н. Л. Постмодернистский феномен игры как концептуальная основа выразительных приемов сценического речевого действия.....	82
Чепурина В. В., Берсенева Е. В. Спектакли для младшего подросткового возраста: репертуарная стратегия кузбасских театров.....	92
Анестратенко М. В. Эволюция термина «интонация вздоха» в отечественном музыкальном театре.....	100
Гордеева А. А., Басалаев С. Н., Мороз Т. И. Музыкально-эстетические принципы в режиссуре Олега Липовецкого.....	109
Гарибов Р. Г., Молодов И. А. Провокативный метод в театре Камы Гинкаса как средство режиссёрской выразительности.....	115
Григорьянц Т. А. Особенности режиссерского высказывания в пластическом спектакле: синтезм и уровни его проявления (на примере учебной постановки «Возрождение мира. Сказание о Луне»).....	121
Ермак Е. С. Группа ранневизантийских пиксид с изображением ветхозаветных сцен: региональные особенности стилистики.....	127
Акимов С. С. Голландская живопись XVII века в исследованиях И. А. Соколовой.....	134
Панкратова А. В. Дизайн как визуализация культурного ландшафта современности.....	144
Цыремпилова И. С. Становление и развитие основных направлений региональной музееведческой историографии (на материалах Бурятии).....	153
Нехвядович Л. И., Козерлыга А. Г. Монументальная скульптура в мемориальных ансамблях Алтайского края: постановка проблемы.....	162

Кимеева Т. И. Объекты этнокультурного наследия шорцев в контексте культуры XXI века: реконструкция технологий традиционного ткачества.....	175
Мастеница Е. Н. Музейный предмет как экспонат мемориальной экспозиции.....	185
Родионова Д. Д. Методика идентификации научных школ в информационном пространстве.....	194
Горлова Н. И. Институционализация волонтерства в музейной сфере: опыт учреждений культуры разных стран.....	201

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Библиева О. В., Золотарева С. А. Специфика реализации воспитательной функции обучения иностранному языку студентов вуза культуры (из опыта работы).....	210
Симбирцева Н. А. Кино и школа: кинопедагогика в контексте реализации культурной политики Российской Федерации.....	216
Авдеева В. А., Пономарев В. Д. Режиссура массовых форм как «система высказываний» о фактах жизни.....	226
Бурцева Г. В., Левицкая О. А., Савченко М. В. Формирование профессионально-проектной компетентности у студентов-хореографов в процессе обучения.....	232
Татьянкина М. Ю., Палилей А. В. Романсовая мелодика как основа создания художественных образов в хореографическом произведении.....	242
Гильмеева Р. Х., Разяпов И. Г., Любягина О. А. Факторы формирования профессиональной направленности студентов вузов.....	248
Цао Ифань, Мишаткина М. В., Тянь Яцянь. Роль художественного образования в системе российского дополнительного образования в становлении личности подростка: теоретический анализ и перспективы адаптации в Китае.....	263
Алфавитный указатель авторов.....	276

CONTENTS

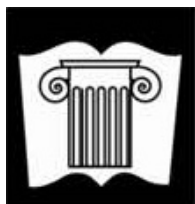
CULTUROLOGY AND ART HISTORY

Lepeshkina L.Y. Preserving Cultural Continuity of Generations through Associative Definitions of the Concept of “Rite” by Student Youth.....	13
Vaker A.N. German Musical Neoclassicism: Common and Specific.....	21
Kartashova T.V., Kartashov V.D. The Muslim Paradigm as a Catalyst of Transformational Processes in the Musical Art of Southern and Southeast Asia.....	33
Mirnaya R.R. Ethno-Jazz as a Dialogue of Cultures in Postmodern Art Culture.....	44
Epova E. M. On the Issue of Appearance and Development of Performing School Types.....	50
Sabitova L.A., Fattakhova L.R. The Role of Positional Voice Tuning in Forming the Aesthetics of Choral Sound.....	60
Podyachev A.B. Sound Recording as a Communicative Phenomenon.....	67
Medvedeva O.P. Theatricality as a Fundamental Principle of Stage Speech Education.....	73
Prokopova N.L. The Postmodern Phenomenon of Play as a Conceptual Basis for Expressive Techniques of Stage Speech Act.....	82
Chepurina V.V., Berseneva E.V. Performances for Youth and Teenagers: Repertoire Strategy of the Theaters of Kuzbass.....	92
Anestratenko M.V. The Evolution of the Term “Intonation of a Sigh” in the Russian Musical Theater...	100
Gordeeva A.A., Basalaev S.N., Moroz T.I. Musical-Aesthetic Principles in the Direction of Oleg Lipvetsky.....	109
Garibov R.G., Molodov I.A. Provocative Method in the Kama Ginkas Theatre as a Means of Director’s Expressiveness.....	115
Grigoryants T.A. Peculiarities of the Producer’s Statement in the Plastic Performance: Synthetism and Levels of Its Manifestation (on the Basis of the Educational Performance “Rebirth of the World. The Legend of the Moon”).....	121
Ermak E.S. A Group of Early Byzantine Pyxides with Old Testament Scenes: Regional Features of Style.....	127
Akimov S.S. The 17th Century Dutch Painting in Scientific Works of Irina Sokolova.....	134
Pankratova A.V. Design as a Visualization of the Cultural Landscape of Today.....	144
Tsyrempilova I.S. Formation and Development of the Main Trends of Regional Museological Historiography (Based on Materials of Buryatia).....	153
Nekhvyadovich L.I., Kozerlyga A.G. Monumental Sculpture in Memorial Ensembles of the Altai Territory: a Problem Statement.....	162

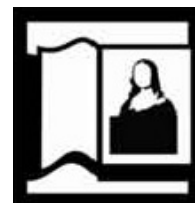
Kimeeva T.I. Objects of the Shors' Ethnocultural Heritage in the Context of 21st Century Culture: Reconstruction of Traditional Weaving Technologies.....	175
Mastenitsa E.N. A Museum Object as an Exhibit in a Memorial Exhibition.....	185
Rodionova D.D. Method of Identification of Scientific Schools in the Information Space.....	194
Gorlova N.I. Institutionalization of Volunteering in the Museum Sphere: Experience of Cultural Institutions in Different Countries.....	201

PEDAGOGICAL SCIENCES

Biblieva O.V., Zolotareva S.A. On Peculiarities of Implementing the Developmental Function of Foreign Language Teaching for Students of a University of Culture.....	210
Simbirtseva N.A. Cinema and School: Film Education in the Context of the Implementation of Cultural Policy of the Russian Federation.....	216
Avdeeva V.A., Ponomarev V.D. Directing the Mass Forms as a “System of Statements” about Facts of Life.....	226
Burtseva G.V., Levitskaya O.A., Savchenko M.V. Formation of Professional and Project Competence among Choreography Students in the Process of Studying.....	232
Tatyankina M.Y., Paliley A.V. Romanovskaya Melodica as the Basis for Creating Artistic Images in a Choreographic Work.....	242
Gilmeeva R.K., Razyapov I.G., Lyubyagina O.A. Factors of Formation of Professional Orientation of University Students.....	248
Cao Yifan, M.V. Mishatkina, Tian Yaqian. The Art Education within the Russian Supplementary Education System as a Factor of Adolescent Personality Development: A Theoretical Analysis and Prospects for Adaptation in China.....	263
List of Authors in Alphabetical Order.....	276



КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ CULTUROLOGY AND ART HISTORY



УДК 008

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-13-21

СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ПОКОЛЕНИЙ ЧЕРЕЗ АССОЦИАТИВНЫЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ «ОБРЯД» СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖЬЮ

Лепешкина Лариса Юрьевна, кандидат исторических наук, доцент, доцент Высшей школы туризма и социальных технологий, Поволжский государственный университет сервиса (г. Тольятти, РФ).
E-mail: lara_yura@list.ru

В научном дискурсе понятие «обряд» принято отождествлять с культурными практиками, помогающими преодолевать сложные жизненные ситуации, регулировать поведение людей, внедрять нормы и ценности, необходимые для гармоничного взаимодействия и сосуществования членов какой-либо социальной группы. Обряд является одним из универсальных инструментов связи между прошлыми и нынешними поколениями. Дискуссии в зарубежной (например, Дж. Дж. Фрэнгер, Б. Малиновский, Э. Дюркгейм, А. ван Геннеп, В. Тёрнер) и отечественной (Е. Г. Кагаров, К. В. Чистов, А. К. Байбурин и др.) науке о предназначении традиционных обрядовых практик далеки от завершения. Однако они формируют представления об основных функциях обрядов в обществе, обеспечивающих культурную преемственность ценностей и традиций. В статье анализируются ассоциативные определения понятия «обряд», полученные от студентов посредством применения метода свободных ассоциаций. Делается вывод о сохранении культурной преемственности на подсознательном уровне в студенческой субкультуре благодаря схожему восприятию данного понятия нынешними и предыдущими поколениями. Результатом исследования является построение ассоциативного поля изучаемого слова-стимула на основе наиболее частых реакций на него со стороны испытуемых. Также автором предлагается типология ассоциативных определений понятия «обряд», характеризующих его как «проводник» в сферу потустороннего, как табу, как транслятор культурных ценностей, способствующий социальному сплочиванию, как пережиток прошлого, как внешний регулятор человеческого поведения и ограничитель свободы. Тем не менее разнонаправленность определений этого понятия позволяет обнаружить культурную преемственность в отношении молодого поколения к такому феномену культуры, как обряд, «вросшему» своими корнями в глубь истории.

Ключевые слова: обряд, метод свободных ассоциаций, студенческая молодежь, культурная преемственность, межпоколенческие отношения, типология ассоциативных определений.

PRESERVING CULTURAL CONTINUITY OF GENERATIONS THROUGH ASSOCIATIVE DEFINITIONS OF THE CONCEPT OF “RITE” BY STUDENT YOUTH

Lepeshkina Larisa Yuryevna, PhD in History, Associate Professor, Associate Professor of Higher School of Tourism and Social Technologies, Volga Region State University of Service (Togliatti, Russian Federation).
E-mail: lara_yura@list.ru

In scientific discourse the concept of “rite” is usually identified with cultural practices that help to overcome difficult life situations, regulate people’s behavior, introduce norms and values necessary for harmonious interaction and coexistence of members of a social group. The rite is one of the universal tools of communication between past and present generations. Discussions in foreign (for example, J.G. Frazer, B. Malinowski, E. Durkheim, A. van Gennep, V. Turner) and domestic (E.G. Kagarov, K.V. Chistov, A.K. Bayburin, etc.) science about the purpose of traditional ritual practices are far from complete. However, they form ideas about the main functions of rites in society, ensuring the cultural continuity of values and traditions. The article analyzes the associative definitions of the concept of “rite” obtained from students through the use of the free association method. The conclusion is made about the preservation of cultural continuity at the subconscious level in the student subculture due to the similar perception of this concept by the current and previous generations. The result of the study is the construction of the associative field of the studied stimulus word based on the most frequent reactions to it from the subjects. The author also offers a typology of associative definitions of the concept of “rite”, characterizing it as a “guide” to the sphere of the other world, as a taboo, as a translator of cultural values promoting social cohesion, as a relic of the past, as an external regulator of human behavior and a limiter of freedom. Nevertheless, the multidirectionality of the definitions of this concept allows us to discover cultural continuity in the attitude of the younger generation to such a cultural phenomenon as a rite, “ingrown” with its roots deep into history.

Keywords: rite, free association method, student youth, cultural continuity, intergenerational relations, typology of associative definitions.

Под влиянием глобализации на рубеже XX–XXI веков произошли существенные изменения в сознании россиян, что выразилось в пересмотре ценностных ориентиров, обеспечивающих связь с предшествующими поколениями. Одним из носителей духовно-нравственных ценностей является студенческая молодежь. Она представляет собой уникальную социальную группу, обладающую способностью творить различные культурные формы. Но в нынешних условиях глобальных перемен студенческая молодежь оказывается в двойственном положении. В процессе адаптации к социуму и на фоне доминирования массовой культуры она подвергается воздействию разнообразных моделей поведения, зачастую противоположных друг другу и смешанных в ее восприятии. Духовная социализация современной молодежи осложняется кризисными явлениями, обусловленными разрушением исторической памяти и малой значимостью культурного опыта «отцов и дедов». Поэтому сегодня для России, как никогда, актуален вопрос о сохранении культурной преемственности поколений ради обеспечения целостности ее национальной культуры.

Начиная с Античности и до настоящего времени разные философы (Платон, Г. В. Ф. Гегель, Дж. Вико, К. Мангейм, Х. Ортега-и-Гассет, Э. А. Баллер), размышляя о сущности культур-

ной преемственности, обратили внимание на то, что ценности предыдущего поколения неизбежно модифицируются последующим с учетом соответствующей исторической обстановки. Однако влияние подобных ценностей на их преемников продолжает сохраняться в случае уважительного отношения к ним. Наиболее подходящим обоснованием данного процесса, на наш взгляд, представляются идеи Э. Гуссерля, предложенные им в рамках генетической феноменологии в 1920–1930-е годы. Философ устанавливает связь между ныне живущими и умершими предками, используя понятие «пробуждение» для осмысления воздействия прошлого опыта на культурные формы настоящего [6].

Не менее значимой для понимания проблемы культурной преемственности в эпоху постмодерна является концепция Р. Барта о воспроизводстве смыслов в культуре и «обеднении» их в мифе [2]. Несмотря на то что предметом исследования для этого французского семиолога стала «мифология» общества потребления, бартовский подход можно применить к изучению других феноменов культуры, в том числе обрядов, служащих продуктом мифотворчества.

Апеллируя к Р. Барту, надо полагать, что в современном массовом сознании трансформируются смыслы многих вещей, возникшие в прошлом.

Они либо «обедняются», либо приобретают «множественность» и утрачивают свое единство. Как отмечают исследователи О. И. Жукова и В. Д. Жуков, «во всем чувствуется культурное недомогание, беззащитность и потерянности человека в нахождении и обозначении смыслов» [8, с. 18]. В связи с этим и отношение студенческой молодежи к таким индикаторам культурной преемственности, как обычаи, праздники, обряды, становится противоречивым, что требует специального изучения. Более того, здесь важен еще и смысл, какой вкладывают молодые люди в подобные понятия, что позволяет установить трансформацию смыслового наполнения последних с течением времени.

С начала XXI века опубликовано немало научных статей, посвященных вопросам преемственности ценностей прошлого в молодежной субкультуре. В частности, среди авторов таких публикаций необходимо назвать: А. А. Линченко, обратившегося к осмыслению способов поддержания семейной памяти молодежью [13]; Н. Д. Сорокину и Е. М. Токареву, которые выявили факторы, влияющие на связь поколений [17]; Ю. А. Зубок, проанализировавшую процесс конструирования новой реальности при взаимодействии молодого поколения с различными объектами бытия [9].

Цель нашего исследования, что отличает его от других, – поиск культурной преемственности поколений через ассоциативные определения понятия «обряд» студенческой молодежью. Анализ данного понятия как слова-стимула значим по причине того, что оно, возникшее в далеком прошлом, «способно фиксировать все переходные, тончайшие и мимолетные фазисы социальных изменений» [4, с. 26]. Соответственно посредством анализа восприятия студентами понятия «обряд» появляется возможность распознавания, дешифровки того, что действительно волнует реципиентов, как они связывают свое бытие с жизненным миром своих предшественников и как трансформируется их мышление под влиянием социальных преобразований. Любое понятие рождается в результате опыта, накопленного той или иной социальной группой. В этом случае ассоциации студентов с понятием «обряд» демонстрируют, насколько у молодых людей выражена на подсо-

знательном уровне историческая память о смысле обрядовых практик, объединяющем различные поколения.

В качестве инструмента для нашего исследования был выбран метод свободных ассоциаций. Он находит широкое применение в различных областях знания, включая психологию, лингвистику, философию и междисциплинарные исследования. Но прежде всего метод свободных ассоциаций получил активное развитие в психоанализе (Ф. Гальтон, З. Фрейд, К. Г. Юнг, Э. Крепелин, Г. Х. Кент, А. Дж. Розанов и др.) [3; 19; 22; 24]. В этом научном направлении для нас особый интерес представляет теория Ж. Лакана о возможностях языка как феномена культуры объяснять бессознательные процессы [11]. Так, ассоциации, возникающие в бессознательном и выражаемые с помощью языка, раскрывают более глубинные пласты культуры, в том числе относящиеся к поддержанию историко-генетической связи между поколениями.

Принимая во внимание концепции ученых-предшественников, в данной статье хотелось бы изложить результаты проведенного нами исследования в Поволжском государственном университете сервиса (Самарская область, г. Тольятти) в декабре 2024 года и апреле 2025 года, полученные благодаря методу свободных ассоциаций. В исследовании приняли участие 186 студентов в возрасте от 19 до 30 лет. Его научная новизна заключается в том, что анализ ассоциативных определений понятия «обряд», предложенных молодыми людьми, позволяет, с одной стороны, показать сохранение культурной преемственности поколений, а с другой – оценить перспективность подготовки программ, направленных на укрепление исторической памяти в российском обществе. Кроме того, нами разработана типология ассоциативных определений понятия «обряд», что помогает впервые выявить на ее основе коллективные представления и страхи респондентов, а также понять истинное отношение студенческой молодежи к традиционным обрядовым практикам.

Участникам исследования предлагалось написать об ассоциациях, которые у них вызывает понятие «обряд». Нами было установлено, что ассоциативное поле этого понятия включает в себя ядро и периферию. К ядру относятся наибо-

лее распространенные и даже типичные ассоциации, что показано в процентах: «нечто связанное со сверхъестественными силами и духами предков» (90 %); «шаманство, переплетающееся с магией» (90 %); «религиозность» (80 %); «коллективность» (80 %); «символ смерти, перехода в потусторонний мир» (70 %); «духовность, сохранение культурного наследия, преемственность традиций» (70 %); «действие/последовательность действий, наделенные особым смыслом для каждого человека или социальной группы» (70 %). Очевидно, что подавляющая часть ответов затрагивает тему «потустороннего», «чего-то находящегося за пределами реального мира» и по той причине «неизвестного». В этом контексте любой традиционный обряд можно сравнить с «мостом», соединяющим реальное бытие с инобытием. Впоследствии он сам вызывает ощущения страха, внутреннего психологического дискомфорта.

Периферию понятия «обряд» образовали следующие ассоциации: «рутинность, обыденность, повседневная повторяемость» (60 %); «уникальность социальной группы, идентификация» (60 %); «пережиток прошлого» (60 %), «обряд как событие, благодаря которому можно объединять людей и связывать предмет (бытие) с человеком» (50 %); «символичность» (40 %). Среди наименее частотных ассоциативных определений понятия «обряд», предложенных студентами, необходимо выделить «посвящение» (20 %), «семейственность» (20 %), «помощь в сосредоточивании, настраивании мышления при переживании каких-либо событий» (15 %), «иррациональность» (10 %). На основе выделенных ассоциаций можно судить о противоречивости восприятия студентами понятия «обряд». С одной стороны, оно соотносится с «раздражающей повседневностью», сформировавшейся в минувшую эпоху и проникшей в настоящее, а с другой – способом идентификации, обнаружения культурной самобытности какого-либо народа, поддерживающим социальные и прежде всего семейные контакты. Неординарность ответов студентов заключается и в том, что лишь небольшая доля респондентов (15 %) обратила внимание на возможности обряда обеспечивать преодоление критической ситуации, на которых настаивали в своих исследованиях зарубежные, советские и российские ученые

(А. ван Геннеп, В. Тёрнер, М. Элиаде, Е. Г. Кагаров, К. В. Чистов, А. К. Байбурин). В этом случае ассоциативные определения понятия «обряд» концентрируются вокруг того, что наиболее значимо для реципиента, что его волнует и пугает, а не того, что ему помогает пережить событие, переворачивающее привычный порядок существования.

Следует подчеркнуть, что ассоциативное описание студентами понятия «обряд» зависело от эмоциональной реакции на него исследуемой группы. Зачастую реакция на данное понятие являлась положительной у большинства респондентов (65 %). Нейтральной позиции придерживалось 20 % опрошенных. Однако 15 % участников исследования отождествляли понятие «обряд» с «пережитком, насилием над личностью».

Систематизируя ответы студентов, можно считать, что ключевыми характеристиками понятия «обряд», создающими коллективное ассоциативное поле, выступают «мистицизм», «связь со сверхъестественным, миром предков, смертью», «осмысленность», «целесообразность», «транслирование культурных ценностей прошлого».

На основе частотности ответов студентов касательно их восприятия анализируемого понятия целесообразно предложить типологию ассоциативных определений этого слова-стимула. К первому типу относится определение обряда в качестве «проводника» в сферу потустороннего и всего мистического (90 % ответов). По сути, студенты интуитивно тяготеют к позициям А. ван Геннепа, В. Тёрнера (Тэрнера), М. Элиаде, А. К. Байбурина, писавших о способности традиционных обрядов быть «переходами» между этапами жизненного цикла и границами, отделяющими реальное бытие от инобытия [5; 18; 21; 1].

Приобщиться к иному миру становилось возможно только посредством магических приемов, колдовства, специальных обрядов, которыми владели «знающие» люди. Поэтому в коллективной памяти сохранилось представление о соединительно-разделительной функции обрядов, примиряющих и одновременно противопоставляющих друг другу прошлое, настоящее и будущее. Так, Л. Леви-Брюль отмечал, что, по убеждениям первобытного человека, духи умерших обитали «совсем близко от мира людей», активно

вмешиваясь в дела последних [12, с. 390–391]. В 1939 году исследователь Т. А. Крюкова, занимаясь изучением удмуртской культуры, указывала, что в повседневной жизни удмуртов «главенствовал» культ предков. На свадьбе устраивалось «поминование умерших, чтобы они не мстили» живым, а оказывали им поддержку¹. Ожидание помощи со стороны загробного мира прослеживается и сегодня в обрядах луговых марийцев, посвященных умершим предкам или богу Ош Поро Кугу Юмо – «Светлый Добрый Великий Бог»². Согласно этнографическим источникам, у многих народов мира жив миф о взаимосвязи сферы потустороннего и земного существования, поэтому обряды должны помогать устанавливать доброжелательные отношения с первой. Оказалось, что аналогичное восприятие обрядов свойственно и молодому поколению.

Степень выраженности боязни перед сферой потустороннего позволяет обозначить второй тип ассоциаций у студентов, в котором интересующее нас слово-стимул попадает в разряд запретной темы, то есть обряд как табу (40 % ответов). Вероятно, подобные ассоциации с понятием «обряд» инициированы страхом перед неизвестным будущим, запрятанным в подсознании, но готовым вырваться наружу при воздействии соответствующего триггера.

Запретность темы традиционных этноконфессиональных обрядов обусловлена таким фактом, что еще с первобытных времен обрядовые практики помогали человеку адаптироваться к новым обстоятельствам бытия и устранить дурное влияние нечистой силы. Обряды совершали, «чтобы запретить покойнику беспокоить живых», «чтобы ребенка избавить от всех болезней и глаза» и т. д. Тогда часть ассоциаций у студентов вполне объяснима с точки зрения исторически устоявшихся в обществе представлений об особом статусе обрядов, к которым следует обращаться в исключительных случаях. В основу этих представлений, как показывают исследования Дж. Дж. Фрэзера, Р. Р. Маретта, Б. Малиновско-

го, А. Р. Рэдклифф-Брауна, Э. Дюркгейма, А. ван Геннепа, В. Тёрнера, М. Элиаде, Е. Г. Кагарова, А. К. Байбурина и других ученых, положены те же суждения о функциях обрядов, возникшие в первобытной и крестьянской общинах в доиндустриальный период истории [20; 15; 14; 16; 7; 5; 18; 21; 10; 1]. Так, магическая функция обрядов поддерживала взаимодействие реального мира с загробным и придавала сакральное значение самим обрядовым практикам. Консолидирующая функция обеспечивала устойчивость внутригрупповых связей. Программирующая (регулятивная) функция способствовала установлению социального порядка. Объяснительная функция помогала выявить причины происходивших процессов. Социальная функция обрядности состояла в возможности последней менять общественный статус человека при достижении им определенного возраста или наступлении благоприятных условий. Символическая функция обрядов выражалась через передачу ими архетипов коллективного бессознательного из поколения в поколение, что превращало обрядовые практики в память культуры. И как бы ни эволюционировал человек, он остается зависим от тех же архетипов и страхов, свойственных его прародителям.

Третий тип ассоциаций у студентов отводит обряду роль транслятора культурных ценностей, благодаря которым удастся сплотить социальную группу и ее идентифицировать по национальному, конфессиональному или другому признаку. Около 70 % респондентов считают, что традиции за счет присущих им ценностей необходимы для скрепления всех звеньев в цепи исторического развития народов России. На теоретическом уровне эту точку зрения студентов обосновал Э. Дюркгейм, который акцентировал внимание на возможностях обрядов воспроизводить ценностную систему общества и поддерживать приверженность социальной группы общим идеалам. По мнению известного социолога, участие в обрядах вызывает схожие чувства и эмоции, которые, в свою очередь, формируют коллективные ценности и помогают обеспечить целостность общественного организма [7].

Четвертый тип ассоциаций у студентов связан с восприятием обряда как пережитка прошлого. Такое восприятие обусловлено чувством стеснения у ряда респондентов перед традиционными

¹ Научный архив ФГБУН «Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого» (Кунсткамера) РАН (МАЭ РАН). – Ф. К-1. – Оп. 1. – Д. 392. – Л. 38.

² Полевые материалы автора, Мишкинский район Республики Башкортостан, август 2013 года.

этническими и религиозными обрядами народов Самарской области, как показывает наше исследование 2023–2024 годов. Эти обряды сравниваются (60 % ответов) с пережиточными формами, «культурным атавизмом», потерявшим свою актуальность в современную эпоху. О них можно вспоминать на страницах научной литературы, но не обращаться к ним в реальной жизни. Современные молодые люди, живущие в насыщенном событиями мире, конструируют собственную социальную реальность, наделяя новыми смыслами прежние культурные формы. Зачастую они «маркируют» эти формы с пометками «модно» или «старо», руководствуясь прежде всего мотивами поиска удобства или престижности для себя.

Кроме того, немаловажную роль в отождествлении обряда с пережитком сыграло доминирование конкретных типов забвения в культуре, которые подробно описал британский социолог П. Коннертон [23]. Опираясь на исследование этого ученого, надо полагать, что наиболее распространенными типами забывания традиционных обрядов в месте проживания респондентов (Самарская область) стали «предписывающее забвение», «аннулирование как реакция на переизбыток информации» и «запланированное устаревание». С одной стороны, часть прошлого «смущает», она ассоциируется с чем-то «некультурным», за нее стыдно, поэтому о ней нужно забыть («предписывающее забвение»), а с другой – современный темп жизни не дает возможности погрузиться в воспоминания, настраивая на размышления о настоящем, а лучше о будущем («аннулирование», «запланированное устаревание»). Даже в выступлениях российских политиков и государственных деятелей можно услышать призывы к реализации проектов, ориентированных на будущие поколения, но не на нужды современников. Значительное влияние на распространение указанных типов забывания оказала советская культурная политика, нацеленная на искоренение всего буржуазного и религиозного, включая народные традиции. В советские годы, если использовать терминологию П. Коннертона, стали востребованы стратегии «репрессивного стирания» и «формирования новой идентичности», направленные на удаление из памяти людей идеологически вредной информации и построение

прогрессивно мыслящего социалистического, а затем и коммунистического общества. Аналогичные стратегии использовались и после перестройки по отношению уже к явлениям советской эпохи, что выражалось в резкой критике партийных лидеров, сносе посвященных им памятников и переименовании улиц. В связи с этим преобладание в исследуемом регионе таких форм забывания, как «предписывающее», «аннулирование» и «запланированное устаревание», является следствием государственных решений в области управления человеческими воспоминаниями.

И, наконец, в пятом типе ассоциаций обряд отождествляется студентами с внешним регулятором поведения, подчиняющим личность требованиям общества и подавляющим ее инстинкты (15 % ответов). Подобное понимание обрядовых практик можно сравнить с фрейдовской трактовкой культуры как чуждой силы, ограничивающей человеческую свободу. Поскольку студенческая молодежь стремится к конструированию собственной социальной реальности, то последняя должна быть свободной от каких-либо ограничителей. Поэтому неслучайно увлеченность молодых людей виртуальным общением есть индикатор их тяги к безграничной свободе, выражаемой через разные «ники», фальшивые аккаунты в социальных сетях, проигрывание всевозможных ролей, что не всегда допустимо в подлинной реальности, находящейся под государственным и общественным контролем. Традиционный обряд также относится к инструменту контроля, формирующему социальный порядок и заставляющему индивида подчиняться воле коллектива.

Несмотря на противоречивость выделенных типов ассоциаций у студентов с понятием «обряд», можно определить данное слово-стимул как феномен культуры, устанавливающий контроль над поведением человека как бы из глубины веков и «призывающий» к соблюдению правил взаимодействия с предшественниками и современниками.

В заключение отметим, что ассоциативные определения понятия «обряд», предложенные студентами, демонстрируют приверженность большинства молодых людей тем же коллективным представлениям, распространенным в прошлом. Фактически происходит «пробуждение»

их сознания для диалога с далекими предками – создателями традиционных обрядовых практик. Сохранность первичного смысла изучаемого понятия свидетельствует об относительной устойчивости межпоколенческих отношений, а значит, культурной преемственности традиций в студенческой среде. При этом необходимо подчеркнуть, что государственные программы, предназначенные для укрепления исторической памяти, должны опираться на идею значимости межпоколенческих связей для стабильного развития российского общества. Лишь при осознанном

стремлении к сбережению культурного богатства, традиций и ценностей предыдущих поколений возможно формирование устойчивой социальной среды, способной отвечать на новые вызовы и сохранять свою уникальность в эпоху глобальных перемен. Итоги проведенного исследования свидетельствуют в целом о позитивном восприятии студенческой молодежью обрядов как культурной формы прошлого, что создает благоприятные условия для разработки образовательных и просветительских проектов, нацеленных на поддержание суверенитета отечественной культуры.

Литература

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб.: Наука, 1993. – 237 с.
2. Барт Р. Мифологии / Ролан Барт; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – М.: Академический Проект, 2008. – 315 с.
3. Бурлачук Л. Ф. Психодиагностика: учебник для вузов. – СПб.: Питер, 2011. – 384 с.
4. Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. – Л.: Прибой, 1929. – 188 с.
5. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов: пер. с фр. – М.: Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с.
6. Гуссерль Э. Картезианские размышления / пер. с нем. Д. В. Складнева. – СПб.: Наука, 2006. – 315 с.
7. Дюркгейм Э. Ценностные и «реальные суждения» // Социологические исследования. – 1991. – № 2. – С. 106–114.
8. Жукова О. И., Жуков В. Д. Кризис морали в контексте современного социокультурного бытия человека // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 1 (70). – С. 13–20.
9. Зубок Ю. А. Изменяющаяся социальная реальность: рефлексия теоретических и эмпирических аспектов социологического исследования молодежи // Научный результат. Социология и управление. – 2022. – Т. 8, № 3. – С. 10–30.
10. Кагаров Е. Г. Состав и происхождение свадебной обрядности. – Л.: АН СССР, 1929. – 44 с.
11. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе: докл. на Рим. конгр., читан. в Ин-те психологии Рим. ун-та 26 и 27 сент. 1953 г.: пер. с фр. – М.: Гнозис, 1995. – 100 с.
12. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.
13. Линченко А. А. Время и событие в нарративах семейной памяти молодежи [Электронный ресурс] // *Studia Humanitatis*. – 2020. – № 2. – URL: www.st-hum.ru (дата обращения: 20.07.2025).
14. Малиновский Б. Магия. Наука. Религия: пер. с англ. – М.: Рефл-бук, 1998. – 304 с.
15. Маретт Р. Р. Формула табу-мана как минимум определения религии / пер. с англ. А. Н. Красникова // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология. – М.: Канон+, 1998. – С. 99–108.
16. Рэдклифф-Браун А. Р. Структура и функция в примитивном обществе. Очерки и лекции: пер. с англ. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – 304 с.
17. Сорокина Н. Д., Токарева Е. М. Связь и преемственность поколений (на примере опроса студентов) // Социальная политика и социология. – 2024. – Т. 23, № 2 (151). – С. 81–88.
18. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983. – 277 с.
19. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. – М.: Наука, 1991. – 455 с.
20. Фрээр Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / пер. с англ. М. К. Рыклина. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. – 528 с.
21. Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
22. Юнг К. Г. Ассоциативный тест. Понятие комплекса // Психология мотивации и эмоций / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер и М. В. Фаликман. – М.: ЧеРо, 2002. – С. 502–506.

23. Connerton P. Seven types of forgetting [Electronic resource] // Memory Studies. – 2008. – Vol. 1, iss. 1. – URL: <http://mss.sagepub.com/cgi/content/abstract/1/1/59> (дата обращения: 16.07.2025).
24. Shakow D. & Jellinek E. Composite index of the Kent-Rosanoff Free Association Test [Electronic resource] // Journal of Abnormal Psychology. – 1965. – Vol. 70, iss. 6. – P. 403–404. – URL: <https://doi.org/10.1037/h0022749> (дата обращения: 25.06.2025).

References

1. Bayburin A.K. *Ritual v traditsionnoy kul'ture: strukturno-semanticheskiy analiz vostochnoslavianskikh obryadov* [Ritual in traditional culture: structural and semantic analysis of East Slavic ceremonies]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1993. 237 p. (In Russ.).
2. Bart R. *Mifologii* [Mythologies]. Translation from French, introductory article and commentary by S. Zenkin. Moscow, Akademicheskiiy Proyekt Publ., 2008. 315 p. (In Russ.).
3. Burlachuk L.F. *Psikhodiagnostika: uchebnik dlya vuzov* [Psychodiagnostics: textbook for universities]. St. Petersburg, Piter Publ., 2011. 384 p. (In Russ.).
4. Voloshinov V.N. *Marksizm i filosofiya yazyka. Osnovnye problemy sotsiologicheskogo metoda v nauke o yazyke* [Marxism and the philosophy of language. The main problems of the sociological method in the science of language]. Leningrad, Priboy Publ., 1929. 188 p. (In Russ.).
5. Gennep A., van. *Obryady perekhoda. Sistematicheskoe izuchenie obryadov* [The Rites of Passage. Systematic studying of ceremonies]. Translation from French. Moscow, Izdat. firma "Vostochnaya literature" RAN Publ., 1999. 198 p. (In Russ.).
6. Husserl E. *Kartezijskie razmyshleniya* [Cartesian Meditations]. Translated from German by D.V. Sklyadnev. St. Petersburg, Nauka Publ., 2006. 315 p. (In Russ.).
7. Durkheim E. Tsennostnye i "real'nye suzhdeniya" [Value and "real judgments"]. *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 1991, no. 2, pp. 106-114. (In Russ.).
8. Zhukova O.I., Zhukov V.D. Krizis morali v kontekste sovremennogo sotsiokul'turnogo bytiya cheloveka [Moral crisis in the context of modern sociocultural human existence]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2025, no. 1 (70), pp. 13-20. (In Russ.).
9. Zubok Y.A. Izmenyayushchayasya sotsial'naya real'nost': refleksiya teoreticheskikh i empiricheskikh aspektov sotsiologicheskogo issledovaniya molodezhi [Changing social reality: a reflection on theoretical and empirical aspects of sociological research on youth]. *Nauchnyy rezul'tat. Sotsiologiya i upravlenie* [Research Result. Sociology and management], 2022, vol. 8, no. 3, pp. 10-30. (In Russ.).
10. Kagarov E.G. *Sostav i proiskhozhdenie svadebnoy obryadnosti* [Composition and origin of wedding rituals]. Leningrad, AN SSSR Publ., 1929. 44 p. (In Russ.).
11. Lakan J. *Funktsiya i pole rechi i yazyka v psikhooanalize: Dokl. na Rim. kongr., chitan. v In-te psikhologii Rim. un-ta 26 i 27 sent. 1953 g.* [The function and field of speech and language in psychoanalysis: Report at the Rome Congress, read at the Institute of Psychology, Rome University, September 26 and 27, 1953]. Translation from French. Moscow, Gnozis Publ., 1995. 100 p. (In Russ.).
12. Levy-Bruhl L. *Sverkh"estestvennoe v pervobytnom myshlenii* [Primitives and the supernatural]. Moscow, Pedagogika-Press Publ., 1994. 608 p. (In Russ.).
13. Linchenko A.A. Vremya i sobytie v narrativakh semeynoy pamyati molodezhi [Time and event in the youth's family memory narratives]. *Studia Humanitatis*, 2020, no. 2. (In Russ.). Available at: www.st-hum.ru (accessed 20.07.2025).
14. Malinowski B. *Magiya. Nauka. Religiya* [Magic. Science. Religion]. Translation from English. Moscow, "Refl-buk" Publ., 1998. 304 p. (In Russ.).
15. Marett R.R. Formula tabu-mana kak minimum opredeleniya religii [The Tabu-Mana-formula as a minimum definition of religion]. Translated from English by A. N. Krasnikov. *Mistika. Religiya. Nauka. Klassiki mirovogo religiovedeniya. Antologiya* [Mysticism. Religion. Science. Classics of World religious studies. Anthology]. Moscow, Kanon Publ., 1998, pp. 99-108. (In Russ.).
16. Radcliffe-Brown A.R. *Struktura i funktsiya v primitivnom obshchestve. Ocherki i lektsii* [Structure and function in primitive society. Essays and lectures]. Translation from English. Moscow, Izdatel'skaya firma "Vostochnaya literature" RAN Publ., 2001. 304 p. (In Russ.).
17. Sorokina N.D. & Tokareva E.M. Svyaz' i preemstvennost' pokoleniy (na primere oprosa studentov) [The connection and succession of generations (using the example of a student survey)]. *Sotsial'naya politika i sotsiologiya* [Social Policy and Sociology], 2024, vol. 23, no. 2, pp. 81-88. (In Russ.).

18. Turner V. *Simvol i ritual [Symbol and ritual]*. Moscow, Nauka Publ., 1983. 277 p. (In Russ.).
19. Freud S. *Vvedenie v psikhoanaliz: Lektsii [Introduction to psychoanalysis: Lectures]*. Moscow, Nauka Publ., 1991. 455 p. (In Russ.).
20. Frazer J.G. *Zolotaa vetv': Issledovanie magii i religii [The Golden bough: A study in magic and religion]*. Translated from English by M.K. Ryklin. Moscow, TERRA-Knizhnyy klub Publ., 2001. 528 p. (In Russ.).
21. Eliade M. *Svyashchennoe i mirskoe [The Sacred and the profane]*. Translation from French, preface and commentary by N.K. Garbovsky. Moscow, Izd-vo MGU Publ., 1994. 144 p. (In Russ.).
22. Yung C.G. Assotsiativnyy test. Ponyatie kompleksa [Association test. The concept of a complex]. *Psikhologiya motivatsii i emotsiy [Psychology of motivation and emotions]*. Ed by Y.B. Gippenreyter and M.V. Falikman. Moscow, CheRo Publ., 2002, pp. 502-506. (In Russ.).
23. Connerton, P. Seven types of forgetting. *Memory Studies*, 2008, vol. 1, iss. 1. (In Engl.). Available at: <http://mss.sagepub.com/cgi/content/abstract/1/1/59> (accessed 16.07.2025).
24. Shakow D. & Jellinek E. Composite index of the Kent-Rosanoff Free Association Test. *Journal of Abnormal Psychology*, 1965, vol. 70, iss. 6, pp. 403-404. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1037/h0022749> (accessed 25.06.2025).

УДК 78.01

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-21-32

НЕМЕЦКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ НЕОКЛАССИЦИЗМ: ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ

Вакер Алексей Николаевич, старший преподаватель кафедры специального фортепиано, аспирант кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных (г. Москва, РФ).
E-mail: aleksei1991v@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0009-2011-907X>

Статья посвящена немецкому музыкальному неоклассицизму 1920–1930-х годов с акцентом на фортепианной музыке. Цель статьи – характеристика немецкого неоклассицизма как направления, не ограниченного творчеством одного или двух выдающихся композиторов, но имеющего широкий спектр проявлений и обладающего как общими для европейского неоклассицизма, так и особыми специфическими качествами.

В статье приведены предпосылки возникновения немецкого музыкального неоклассицизма, берущие свое начало в XIX веке. Рассмотрена деятельность творческих объединений («Ноябрьская группа», Донауэшингенский фестиваль) в контексте развития неоклассических идей в 1920-е годы. Дан обзор фортепианных произведений немецких композиторов, испытавших в своем творчестве влияние неоклассицизма, а также композиторов других стран, живущих в Германии в годы между двумя мировыми войнами и принимавших заметное участие в немецкой музыкальной жизни.

Немецкий неоклассицизм рассматривается в контексте стилистических пересечений с экспрессионизмом, романтизмом. В качестве материала исследования выступает фортепианная музыка Пауля Хиндемита, Харальда Генцмера, Ферруччо Бузони, Филиппа Ярнаха, Арнольда Шёнберга, Эрнста Кшенека, Эрнста Тоха, Эрвина Шульхофа, Герхарда Фроммеля.

Важное значение имела деятельность Ферруччо Бузони как композитора, публициста, педагога, живущего и преподававшего в Берлине. Его открытое письмо музыковеду Паулю Беккеру в 1920 году стало своего рода манифестом и способствовало становлению немецкого неоклассицизма как эстетической программы. На примере педагогической деятельности Ферруччо Бузони и Пауля Хиндемита рассмотрена роль педагогики в распространении неоклассицизма.

Ключевые слова: неоклассицизм, фортепианная музыка, Пауль Хиндемит, Ферруччо Бузони, Филипп Ярнах, необарокко, Харальд Генцмер, Герхард Фроммель, Эрнст Тох, Эрвин Шульхоф.

GERMAN MUSICAL NEOCLASSICISM: COMMON AND SPECIFIC

Vaker Aleksey Nikolaevich, Sr Instructor of the Piano Department, Postgraduate of the Music Analysis Department, Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation). E-mail: aleksei1991v@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0009-2011-907X>

The article is devoted to German musical Neoclassicism in the 1920s and 1930s with the emphasis on piano music. The purpose of the article is to characterize German musical Neoclassicism as a trend that is not limited to works of one or two outstanding composers but has a wide range of manifestations. German musical Neoclassicism has some common features with European Neoclassicism as well as its own special specific features.

The article touches upon the prerequisites for the emergence of German musical Neoclassicism, dating back to the 19th century. It also researches the activity of creative associations ("November Group," Donaueschingen Festival) in the context of the development of neoclassical ideas in the 1920s. The article provides the overview of piano works by German composers influenced by Neoclassicism as well as composers from other countries who were living in Germany during the period between two World Wars and took a significant part in German musical life.

German Neoclassicism is researched in the context of some stylistic intersections with musical Expressionism and Romanticism. The piano works by Paul Hindemith, Harald Genzmer, Ferruccio Busoni, Philipp Jarnach, Arnold Schönberg, Ernst Křeneck, Ernst Toch, Erwin Schulhoff, Gerhard Frommel are considered in the article.

Ferruccio Busoni's activity as a composer, writer, and teacher living and working in Berlin was important. His open letter to the musicologist Paul Becker in 1920 became a manifesto and influenced the forming of German Neoclassicism as an aesthetic program. The role of pedagogy in the spread of musical Neoclassicism in Germany is researched by the example of pedagogical activity of Ferruccio Busoni and Paul Hindemith.

Keywords: Neoclassicism, piano music, Paul Hindemith, Ferruccio Busoni, Philipp Jarnach, Neobaroque, Harald Genzmer, Gerhard Frommel, Ernst Toch, Erwin Schulhoff.

Введение

Германия, где связи с музыкальными традициями прошлого были сильны на протяжении всей ее истории, сыграла важнейшую роль в становлении и развитии европейского неоклассицизма. Уже в 1911 году композитор Хайнц Тиссен совершенно определенно писал: «Цель искусства – классицизм... Задача будущего состоит в том, чтобы гипертрофированный язык неоромантизма принял форму нового современного классицизма... Это ни в коей мере не будет движение вспять, но всегда и только путь к новому классицизму» [12, с. 30]. К тому же году относятся слова писателя Томаса Манна: «Что-то, что кажется логичным, структурным и ясным, что-то в равной степени строгое и безмятежное, произошедшее не из мелкой воли [Вагнера], но из более свежего, благородного и здорового духа... – новый классицизм, как мне кажется, должен прийти» (цит. по [11, с. 63]).

К началу 1920-х годов в Германии сформировалась особая социально-политическая ситуация, способствовавшая распространению неоклассицизма в немецком музыкальном искусстве: трагедия Первой мировой войны, нестабильное положение Веймарской республики способствовали стремительному отказу от романтических иллюзий XIX века. Как раз в это время возникло идейное сообщество молодых немецких композиторов, которые в своем творчестве обращались к жанрам, формам, композиционной технике барокко и венской классики, при сохранении гармонических новаций XX века. Эти качества по своей сути соотносятся со стилевым «инвариантом» неоклассицизма, который К. В. Зенкин определил как принципиальное единство двух моментов:

- использование моделей из старинной, до-романтической музыки;
- трансформация этих моделей в контексте языка модернистской музыки XX века» [5, с. 81].

Указанные два момента позволяют атрибутировать исследуемые музыкальные произведения и определить границы стиля неоклассицизма в контексте музыки первой половины XX века. Акцент на фортепианной музыке в данной статье оправдан тем, что в инструментальных жанрах с участием фортепиано проблематика немецкого неоклассицизма преломилась последовательно и многообразно. В научной литературе немецкий неоклассицизм как самостоятельное направление не получил целенаправленного и комплексного рассмотрения. Его особенности изучались в контексте общеевропейских стилевых тенденций – в монографиях Г. Штукеншмидта¹, В. П. Варунца [1], статьях М. Хайд², К. В. Зенкина [5], а также в связи с творчеством отдельных композиторов, прежде всего Пауля Хиндемита – в монографиях Г. Штробеля³, А. Бринера⁴, Т. Н. Левои и О. Т. Леонтьевой⁵, коллективной монографии А. Бринера, Д. Рексрота и Г. Шуберта⁶, диссертации Л. М. Корчинской⁷. Различные аспекты развития идей неоклассицизма, в той или иной степени важные для понимания специфики его проявления в Германии, проанализированы в монографиях С. Мессинга [11], Н. А. Брагинской⁸, статье

Т. Б. Сидневой⁹, диссертациях И. Б. Заславской¹⁰, Т. Левитц [10].

Цель статьи – характеристика немецкого неоклассицизма как направления, не ограниченного творчеством одного или двух выдающихся композиторов, но имеющего весьма широкий спектр проявлений, обладающего наряду с общими для европейского неоклассицизма, но также специфическими качествами.

Зарождение

В Германии предпосылки возникновения музыкального неоклассицизма следует искать в XIX веке. Уже в творчестве Иоганнеса Брамса присутствуют некоторые элементы, позволяющие говорить о прямых ассоциациях с барочными традициями. К примеру, его Концерт для скрипки и виолончели с оркестром заставляет вспомнить о жанре концерто-гроссо, в XIX веке практически забытом. Конечно, мы не можем в полной мере отнести данное сочинение к этому жанру, однако здесь присутствует ключевой принцип чередования группы солистов и оркестрового *tutti*, что до тех пор было нетипично для романтического искусства.

Еще одна черта творчества Брамса – порой неожиданные для романтизма XIX века решения в области формы. Иногда композитор помещает барочные полифонические жанры в концы больших циклов. Примером тому служат Вариации и фуга на тему Генделя для фортепиано ор. 24, фуга в финальной части Сонаты для виолончели и фортепиано № 1, также пассакалья в финале Симфонии № 4. Такой принцип формообразования, когда драматургия цикла движется к большой фуге, которая становится итогом всего сочинения, переняли Пауль Хиндемит в Сонате для фортепиано № 3 (1936), Сонате для двух фортепиано (1942), Харальд Генцмер в Сонате для фортепиано № 1

¹ Stuckenschmidt H. Essay und Kritik. – München: Piper, 1976. – 359 S.

² Hyde M.M. Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music // Music Theory Spectrum, Autumn, 1996. – Vol. 18, no. 2. – P. 200–235.

³ Strobel H. Paul Hindemith. – Mainz: Schott, 1948. – 144 S.

⁴ Briner A. Paul Hindemith. – Zürich: Atlantis, 1971. – 388 S.

⁵ Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1974. – 448 с.

⁶ Briner A., Rexroth D., Schubert G. Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text. – Atlantis: Zürich, 1988. – 290 S.

⁷ Корчинская Л. М. Камерные сонаты для различных инструментов с фортепиано П. Хиндемита: идея гармонии мира и музыкальная композиция: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Людмила Михайловна Корчинская; Российская академия музыки имени Гнесиных. – М., 2022. – 280 с.

⁸ Брагинская Н. А. Музыкальные диалоги Игоря Стравинского. – СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2023. – 344 с.

⁹ Сиднева Т. Б. Граница классического и неклассического в мышлении Прокофьева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 4. – С. 85–91.

¹⁰ Заславская И. Б. Эстетическая концепция «Юной классичности» Ферруччо Бузони и ее претворение в творчестве композитора: дис.... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Инна Борисовна Заславская; Петрозаводская государственная консерватория. – М., 1991. – 218 с.

(1938). О связях музыки Брамса с барочными традициями могут говорить и композиторские решения, связанные с выбором инструментального состава в некоторых сочинениях. Трио для скрипки, валторны и фортепиано; трио для кларнета, виолончели и фортепиано; квинтет для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели: такой выбор инструментов заставляет вспомнить о традициях камерного музицирования догайдовской эпохи.

Еще более явно влияние старых эпох проступает в творчестве его младшего соотечественника Макса Регера, автора «Концерта в старинном стиле» (1912). Регера в полной мере можно назвать предтечей немецкого неоклассицизма. Его музыка содержит в себе некоторую стиливую двойственность: в его творчестве еще силен дух позднего романтизма, что выражено в гармоническом языке, но при этом уже сильно влияние доклассических жанров и форм, где в качестве ориентира выступало, прежде всего, наследие И. С. Баха.

Также можно упомянуть Рихарда Штрауса, который в середине творческого пути обновил свой музыкальный стиль, обратившись к приемам доромантического музыкального театра. Его опера «Кавалер розы» (1909–1910) – своего рода посвящение Моцарту. Продолжением неоклассической линии стали оперы «Ариадна на Наксосе», «Интермеццо», «Арабелла». Говоря о неоклассических тенденциях в Германии, можно сказать и о Четвертой симфонии Густава Малера, в которой также обнаруживаются неомоцартианские мотивы.

Очевидно, в творчестве Брамса, Регера, Штрауса и ряда других композиторов присутствуют неоклассические тенденции, однако они еще органично сосуществуют с господствующим тогда романтическим стилем. В 1920-е годы неоклассицизм «самоопределяется» как оппозиционное по отношению к романтизму стилевое направление. Границей, обозначившей это разделение, стало в том числе отношение молодых композиторов к большой симфонии, одному из главных стиливых «маркеров» позднего романтизма. Композитор Макс Буттинг в своих мемуарах писал: «Тогдашнее двадцатипяти-тридцатилетнее поколение отвергало большие оркестровые произведения старшего поколения, потому что они ему уже мало что говорили. <...> Поворот к камерной музыке явился в одно и то же время следствием

как новой идейной позиции, так и практических потребностей» [3, с. 148]. Буттинг также пишет о консервативной позиции больших оркестров в вопросах репертуарной политики в начале 1920-х годов, в результате чего симфоническая музыка в большей степени осталась вотчиной композиторов-романтиков старшего поколения, в то время как молодые авторы, желающие обновления музыкального языка, были обращены прежде всего к камерной концертной сцене: «Оркестры хотели угостить публику... звуковыми красотами в новых произведениях, и публика до конца шла навстречу этим стремлениям, в то время как молодые камерные музыканты, напротив, все интенсивнее занимались совершенствованием формы своей музыкальной фактуры и придавали все большее значение полифонии. ...Если молодые музыканты довольно последовательно придерживались форм барокко, то оркестровые композиторы, напротив, предпочитали свободу симфонических поэм» [3, с. 150].

Роль творческих объединений

Филипп Ярнах вместе с Максом Буттингом и Хайнцем Тиссенем в начале 1920-х годов¹¹ основал музыкальную секцию «Ноябрьской группы» (*Novembergruppe*), основанного в 1918 году сообщества художников, а с 1922 года также музыкантов и литераторов, разделяющих социалистические и прокоммунистические взгляды. Позже в секцию вошли ученики Бузони Курт Вайль, Владимир Фогель, ученик Шенберга Ганс Эйслер, ученики Франца Шрекера Феликс Петирек, Яша Хоренштейн.

По воспоминаниям Буттинга, «для принадлежности к [Ноябрьской группе]... художественный стиль не был определяющим, требовалось только революционность общечеловеческих и политических убеждений» [3, с. 159]. То, что репертуар полностью составлялся молодыми музыкантами и не зависел от консервативных официальных музыкальных институций, сделало берлинские концерты Ноябрьской группы одним из важных центров притяжения для всех интересующихся новой музыкой. «Вследствие большого внимания, которое пресса уделяла каждому концерту, Ноябрьская группа оказывала все более широкое воздействие на общественность» [3, с. 161].

Еще одним важным очагом продвижения Новой музыки стал фестиваль «Дни музыки

¹¹ Предположительно, в 1922 году [9, с. 8].

в Донауэшингене» (*Donaueschinger Musiktage*), проводившийся с 1921 года ежегодно благодаря покровительству князя Фюрстенбергского, поддерживающего молодых музыкантов, приверженцев Новой музыки. При этом уважительное внимание со стороны прессы обеспечивалось присутствием в составе почетного комитета фестиваля имен авторитетных музыкантов. Почетным президентом фестиваля был избран Рихард Штраус, а в почетный комитет входили Ферруччо Бузони, Франц Шрекер, Ханс Пфизнер, Артур Никиш, Иозеф Хаас, Генрих Буркард, Эдуард Эрманд, а с 1922 года – Пауль Хиндемит.

Уже на первом фестивале в 1921 году состоялись премьеры струнного квартета ор. 16 Хиндемита, Серенады для кларнета, скрипки, альты и виолончели Кшенека; были исполнены сочинения Альбана Берга, Филиппа Ярнаха, Карла Хорвица, Алоиса Габы и других молодых композиторов.

В 1930-е годы с установлением нацистской диктатуры музыка многих композиторов, чьи произведения звучали на фестивале, была признана «дегенеративным искусством» и официально запрещена. Организаторы сталкивались со все большими трудностями. В 1933–1935 годы фестиваль не проводился, вместо него в Донауэшингене под руководством лояльного новой власти композитора Хуго Хермана проходили альтернативные собрания – «Старая и новая камерная музыка швабско-алеманского региона» (*Alte und neue Kammermusik aus dem schwäbisch-alemanischen Raum*), «Верхнерейнский музыкальный фестиваль» (*Oberrheinisches Musikfest*).

Стилевые пересечения

Становление неоклассицизма в Германии развивалось параллельно с развитием экспрессионизма. Высокому эмоциональному тону экспрессионизма «холоднейшая» [6, с. 180], по выражению Ганса Эйслера, музыка неоклассицизма противопоставляет намеренно подчеркнутую сдержанность в выражениях чувств. В. П. Варунц отмечает, что значение музыки неоклассицизма в XX веке именно в «снятии» чрезмерной эмоциональности, порой приобретающей болезненный оттенок в искусстве экспрессионизма, в желании «отрезвить» музыку, внести в нее порядок в то время, когда она особенно в этом нуждалась» [2, с. 45].

Между двумя противоположными по художественным идеям и музыкальным средствам стилями тем не менее существовали своеобразные пересечения, возникавшие в музыке молодых композиторов. Примером тому может служить творчество Эрнста Кшенека (1900–1991). В начале 1920-х годов он тяготел к экспрессионизму, писал в атональной манере, результатом чего стало создание оперы «Орфей и Эвридика» (1923) на текст драмы Оскара Кокошки. Но практически тогда же появились его Концерто-гроссо ор. 25 (1924), Концертино для флейты, скрипки, фортепиано и струнного оркестра ор. 27 (1924), написанные под влиянием неоклассических сочинений Стравинского, а также Маленькая сюита для фортепиано ор. 13а (1922), обнаруживающая сходство с жанром барочной сюиты. В Сюите к ряду барочных танцев – аллеманда, сарабанда, гавот, вальс, fuga – добавлен вальс (жест в сторону ушедшего романтизма) и фокстрот, что свидетельствует о намеренном столкновении внутри одного произведения «старого» и «нового», то есть о всегда присущем неоклассицизму феномене отстранения от жанровой и стилиевой модели прошлого.

Черты неоклассицизма можно обнаружить и в творчестве Арнольда Шёнберга, например, в его Сюите для фортепиано ор. 25 (1923), написанной в строгой серийной технике. Как пишет Н. О. Власова, «парадоксально, что, встав впоследствии непримиримым противником неоклассицизма, он написал сочинение, которое, с некоторыми оговорками, можно считать одним из первых образцов этого течения» [4, с. 274]. Сюита ор. 25, как и Сюита Кшенека, включает старинные жанры (прелюдию, гавот, менуэт, мюзет, жигу), а также интермеццо – своеобразную дань памяти Иоганнесу Брамсу (его фактура создает аллюзию на брамсовское интермеццо ор. 17 № 1). Таким образом, в музыке Сюиты ор. 25 Шёнберга сочетаются, с одной стороны, «эмансипация диссонанса» и полный отказ от тональных отношений, что было распространено в творчестве экспрессионистов, с другой стороны – ясность, лаконичность формы с использованием жанров барочных танцев, прозрачность фактуры, что в свою очередь характерно для неоклассицизма. Такое взаимопроникновение двух, казалось бы, противоположных стилиевых тенденций нередко имело место в фортепианной музыке 1920-х годов.

Один из наиболее последовательных и убежденных неоклассиков Пауль Хиндемит, напротив, в начале 1920-х годов испытал сильное влияние экспрессионизма, примером чему может служить триада одноактных опер: «Убийца, надежда женщин», «Нуш-Нуши», «Святая Сусанна».

Таким образом, сочетание разных стилевых тенденций в творчестве одного композитора и даже одного произведения ставит вопрос о возможности существования того или иного стиля в чистом виде, в особенности в рассматриваемый исторический период, когда склонность к новым поискам в среде молодых музыкантов была очень сильна. Тем не менее у целого ряда немецких композиторов – Пауля Хиндемита, Харальда Генцмера, Филиппа Ярнаха, Макса Буттинга – неоклассическая стилевая ориентация проявилась целостно и последовательно. Другие, такие как Эрнст Кшенек, Арнольд Шёнберг, отдав весомую дань экспрессионизму, испытали влияние неоклассицизма. Наконец, позднее творчество Ферруччо Бузони, музыка Герхарда Фроммеля сохраняют связь с романтизмом. Впрочем, точечные отсылки к романтическим жанрам и композиционным приемам можно обнаружить и у Хиндемита, и у Шёнберга, и у Кшенека, что лишает музыкальный немецкий неоклассицизм свойств жесткой эстетической «доктрины», придавая ему большую стилевую гибкость и объемность.

Учителя и ученики

Открытое письмо Бузони музыковеду Паулю Беккеру *Neue Klassizität* («Новый классицизм», или «Новая классичность»), опубликованное в газете *Frankfurter allgemeine Zeitung* [8], можно считать своего рода точкой отсчета немецкого неоклассицизма как эстетической программы. В нем композитор впервые использовал термин «молодой классицизм» (*Junge Klassizität*): «Под „молодым классицизмом“ я имею в виду мастерство, отсеивание и использование всех достижений и поисков прошлого и облачение их в твердую и изящную форму» [8, с. 142].

К фортепианным сочинениям Бузони, реализовавшим эту программу, можно отнести его Токкату (Прелюдия, фантазия и чакона) BV287 (1920), Три Листка из альбома BV289 (1921), Пять маленьких пьес для развития полифонической

игры на фортепиано (*Fünf kurze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels auf dem Pianoforte*) BV296 (1923). Все эти произведения до определенной степени связаны с формами, наследованными от барокко.

Токката написана по примеру барочных пьес, где за большим разделом, напоминающим выписанную импровизацию, следует строго очерченный и ясный по структуре полифонизированный раздел, венчающий композицию. Бах заканчивал свои клавирные токкаты фугой, Бузони использует жанр чаконны.

В цикле «Три листка из альбома» (*Drei Albumblätter*) вторая пьеса написана в форме трехголосного фугато (см. Приложение, пример 1). В заглавии третьей пьесы есть ремарка: «В стиле хоральных прелюдий» (*In der Art eines Choralvorspiels*). Фактура в начальном разделе третьей пьесы напоминает органную хораль (см. Приложение, пример 2). В следующем построении в партии правой руки возникают два голоса, в то время как в партии левой руки звучит арпеджированный аккомпанемент. В местах вступлений голосов Бузони обозначает *Voce del Tenore nel Corale* и *il Contralto*, добиваясь сходства фортепианной фактуры с хором в сопровождении органа.

В цикле «Пять маленьких пьес для развития полифонической игры на фортепиано» просматривается не только композиторская, но и педагогическая сторона деятельности Бузони. Он уделял особое внимание полифонии, которую считал основой гармонии [4, с. 143]. Бузони преподавал композицию в Прусской академии искусств в Берлине (1920–1924), идеи «молодой классичности» оказали влияние и на его учеников, среди которых выделялись Филипп Ярнах (1892–1982) и Курт Вайль (1900–1950).

Филипп Ярнах, немецкий композитор французского происхождения, вскоре и сам стал преподавать композицию, сначала в Берлине, позже в Кельне. Бузони признавался, что ставит Филиппа Ярнаха на первое место среди своих учеников [10, с. 505]. Ярнах перенял от Бузони особый интерес к полифонии. Композитор Адольф Бруннер, бравший уроки у Ярнаха в 1921 году, вспоминал, что тот учил «ясности контрапункта», мотивировал учеников стремиться к «простоте» в музыке,

задавал в большом количестве полифонические упражнения, в том числе написание канонов, фуг, двойных фуг [10, с. 494].

Среди наиболее значимых фортепианных произведений Ярнаха 1920-х годов три пьесы ор. 17 (*Ballabile*, Сарабанда, Бурлеска) и трехчастная Сонатина ор. 18. Возникшие практически одновременно (1924) два сочинения близки и по музыкальному языку, в них ощущается характерное для этого периода творчества Ярнаха усложнение тонально-гармонических отношений. Тенденции к ослаблению тонального центра можно наблюдать и в более прозрачной, еще обнаруживающей влияние импрессионизма Сонатине для флейты и фортепиано ор. 12¹², и уже в полной мере атональных трех Рапсодиях для скрипки и фортепиано ор. 20 (1927), после чего следует возврат к тональной музыке и окончательное утверждение в творчестве Ярнаха неоклассической тональной ясности.

В трех пьесах ор. 17 и Сонатине ор. 18 усложненный гипертрофированный постромантический гармонический язык сочетается с неоклассической ясностью формы, что выявляет сходство с фортепианной Сонатой ор. 1 Альбана Берга, написанной в 1909 году. Гармонический язык опирается на терцовые структуры, при этом в арсенале композитора присутствуют как традиционные трезвучия и их обращения, так и сложные политональные аккорды с широким использованием диссонансов. Композитор часто использует линейную полифонически развитую фактуру, где гармония определяется сиюминутным движением голосов. Этот эффект усугубляется за счет свободного, часто сложного ритма, который всегда не совпадает в разных голосах, что усиливает их линейную независимость друг от друга (см. Приложение, пример 3).

Курт Вайль учился композиции у Бузони и контрапункту у Ярнаха в 1921–1923 годах. Неоклассические тенденции в его творчестве проявились в музыке Сонаты для виолончели и фортепиано (1921), Струнного квартета ор. 8 (1923). Финал струнного квартета обозначен как Хораль-

ная фантазия (*Choralphantasie*). Еще один ученик Ярнаха композитор Вильгельм Малер, возрождал интерес к клавесину. В 1927 году им написан Концерт для клавесина и камерного оркестра ор. 10, год спустя – Концерто-гроссо для духовых, фортепиано и струнного оркестра ор. 11.

Был связан с педагогикой и Пауль Хиндемит, по праву считающийся самой значительной фигурой немецкого неоклассицизма 1920–1930-х годов. С 1927 года по приглашению Лео Кестенберга он преподавал в Берлинской Высшей школе музыки, где среди его учеников, испытавших влияние неоклассицизма, были композиторы Харальд Генцмер (1909–2007), Бернард Хайден (1910–2000), Франц Райценштайн (1911–1968).

В историю фортепианной музыки Хиндемит вошел в первую очередь как создатель полифонического цикла *Ludus tonalis* (1942), который широко используется как в концертной практике, так и в педагогике. *Ludus tonalis* написан в зрелый период творчества Хиндемита, но интерес к барокко композитор проявлял на протяжении всего творческого пути.

В 1922–1928 годах Хиндемит пишет цикл из семи произведений, озаглавленных как «Камерная музыка» (*Kammermusik*) и представляющих собой ряд сочинений для камерного оркестра с варьирующимся составом солистов и инструментов оркестра, что роднит их с циклом Бранденбургских концертов Баха. «Камерная музыка № 2» (ор. 36 № 1) обозначена композитором как Концерт для облигатного фортепиано и 12 солирующих инструментов. В этом сочинении жизнеутверждающая моторность, порой ирония, гротеск сочетаются с использованием барочных форм – пассакалии во второй части, ригурнельной формы барочного концерта в четвертой¹³.

Специфическая особенность *Kammermusik* Хиндемита – включение солирующего инструмента в состав камерного оркестра, что соответствует барочной традиции. Во время исполнения

¹² См.: Вакер А. Н. Сонатина для флейты и фортепиано ор. 12 Филиппа Ярнаха в контексте неоклассических тенденций // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2025. – № 4. – С. 120–131.

¹³ См.: Вакер А. Н. Неоклассицизм в сочинениях Пауля Хиндемита для фортепиано с оркестром 1920-х годов: *Klaviermusik mit Orchester* ор. 29 и *Kammermusik* ор. 36 № 1 // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы современной эпохи: мат-лы междунар. науч. конф. 27–30 октября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. – М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2020. – С. 600–608.

концерта пианисту не приходится, по выражению Андреса Бринера, бороться «с гидрой стоглавого оркестра позднеромантического образца» [7]. Этим «Камерная музыка» ор. 36 № 1 отличается от «Концертной музыки» (*Konzertmusik*) ор. 49 (1930), написанной для фортепиано, медных духовых и двух арф, где солирующее фортепиано, подобно бетховенским концертам, прямо противопоставляется оркестровой массе. То же можно сказать о «Фортепианной музыке с оркестром» (*Klaviermusik mit Orchester*) ор. 29 (1923), написанной для левой руки по заказу пианиста Пауля Витгенштейна. Это произведение долгие годы находилось в забвении и было открыто исследователями только в 2002 году, а впервые исполнено в 2004-м.

В трех сонатах для фортепиано соло (1936), образующих своего рода цикл, прослеживаются связи и с лаконичной классической трехчастной сонатой моцарто-гайдовского образца (Соната № 2 *in G*), и с традицией развернутых позднебетховенских сонат с ключевой ролью полифонии (Соната № 3 *in B* с фугато в третьей части и грандиозной большой фугой в финале). Сильно влияние и традиции романтической сонаты по типу фортепианных сонат Брамса, что наиболее заметно в пятичастной Сонате № 1 *in A*, имеющей программное заглавие «Майн» (*Der Main*) по названию стихотворения Фридриха Гёльдерлина.

Среди берлинских учеников Хиндемита композитор Харальд Генцмер (1909–2007), до второй мировой войны преподававший в Народной школе музыки в Берлине (*Volksmusikschule Berlin-Neukölln*)¹⁴, а после войны в Мюнхенской Высшей школе музыки. В общей сложности им написано пять фортепианных сонат, из которых к межвоенному периоду относится четырехчастная Соната № 1 (1938). В ней заметно сходство с фортепианными сонатами Хиндемита 1936 года. Это отразилось и в ладогармоническом языке, и в отношении композитора к форме и к фактуре.

Среди заметных фигур немецкой музыкальной жизни особое место занимает Эрвин Шультхоф (1894–1942). Он родился и вырос в Чехии, учился в Пражской консерватории, затем продолжил обучение в Кельнской консерватории. Его педагогом по композиции был Макс Регер, также он брал уроки у Клода Дебюсси. Необычным было

уже это немецко-французское композиторское образование. Шультхоф испытал заметное влияние джаза, импрессионизма, отчасти экспрессионизма, при этом многие его фортепианные произведения могут быть соотнесены с неоклассицизмом. Среди полифонических жанров – три Прелюдии и фуги (1918), одиннадцать Инвенций ор. 36 (1920). Им также написана Партита для фортепиано в восьми частях, полностью состоящая из джазовых жанров (1922)¹⁵.

В 1920-е годы Шультхоф пишет три фортепианные сонаты, из которых наиболее неоклассической можно назвать Сонату № 1 (1924). Для первой и четвертой частей характерны токатность, ритмическая острота и упругость с обилием форшлагов и пунктиров, при этом прозрачной фактурой и ясной формой. Интересна вторая часть, начинающаяся как сопрано остинато, но затем трансформирующаяся в бассо остинато. Тема второй части интонационно близка теме фуги из Сонаты ор. 110 Бетховена.

Фортепианные сонаты писал также Герхард Фроммель (1906–1984). Первые две из семи сонат относятся к 1930-м годам. В гармоническом плане Фроммель сохраняет во многом консервативные позднеромантические функциональные отношения, при этом подчинив музыку рациональным, ясно очерченным временным структурам, выстраивая ее наподобие мозаики, где в роли элементов выступают музыкальные фразы как квадратной, так и неквадратной структуры, что может вызывать ассоциации с музыкой Франсиса Пуленка (см. Приложение, пример 4).

В контексте неоклассицизма также можно упомянуть композитора Эрнста Тоха, учившегося во Франкфурте-на-Майне и в Гейдельберге, затем преподававшего в Мангейме. В его Сонате для фортепиано ор. 47 (1926) обнаруживаются черты, схожие с упомянутыми сонатами Хиндемита, Генцмера, Шультхофа и Фроммеля, а именно линейность, полифоническая природа фактуры, компактность и очерченность границ формы. При этом ладогармонический язык в большей степени атонален и близок экспрессионизму (наподобие Кшенику) (см. Приложение, пример 5).

¹⁵ Состав жанров пересекается с сюитой «1922» Хиндемита, написанной в том же году и тоже претерпевшей влияние джаза. В обеих сюитах используются жанры шимми, рэгтайма, бостона.

¹⁴ Сегодня эта школа носит имя Хиндемита.

Заключение

Таким образом, для немецкого неоклассицизма характерен диалог с музыкой доромантических эпох, прежде всего, барокко и венской классики. Этот диалог нельзя назвать подражанием или стилизацией, так как композиторы используют все актуальные для первой половины XX века достижения гармонии. Во многом обращение к доромантическим стилям связано с оппозицией по отношению к романтизму. Неоклассицизм повлиял на арсенал жанров и форм фортепианной музыки. Под влиянием увлечения барокко происходило возрождение жанра концерто-гроссо, обращение к ритурнельной концертной форме, использование жанров барочных танцев, усиление роли полифонии. Влияние венской классики отразилось в формообразовании и отношении к фактуре, в распространении жанра фортепианной сонаты.

В этом плане немецкий неоклассицизм полностью вписывается в общеевропейские «координаты» стиля. Тем не менее у многих композиторов, в музыке которых в той или иной степени

проявлялись неоклассические тенденции, нередко возникали «точечные» отсылки к декларативно отвергаемому романтизму – будь то жанр романтической музыки, как бы случайно внедренный в квазибарочную сюиту, композиционный прием или фактура, отсылающая к романтическому панизму.

Еще одной специфической чертой немецкого неоклассицизма можно считать его тесную связь с педагогикой, композиторским образованием, а также общекультурными и – шире – социальными процессами и формами. Неоклассицизм в Германии буквально пронизан связями учителей и учеников, что придавало развитию этого стилистического направления разветвленность и одновременно определенное единство. Оно еще более усиливалось появлением музыкальных фестивалей, придававших художественным идеям больший масштаб и сыгравших определенную роль в развитии немецкого неоклассицизма в контексте общей тенденции обновления музыкального искусства, того обновления, к которому стремилось новое молодое поколение музыкантов.

Литература

1. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. – Москва: Музыка, 1988. – 80 с.
2. Варунц В. П. Цикл «*Kammermusik*» (к вопросу о неоклассицизме П. Хиндемита) // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. – М.: Советский композитор, 1979. – С. 143–176.
3. Буттинг М. История музыки, пережитая мной. – М.: Музгиз, 1959. – 313 с.
4. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. – Изд. 3-е, стереотипное. – М.: Издательство ЛКИ, 2012. – 528 с.
5. Зенкин К. В. К проблеме неоклассицизма в музыке XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2024. – № 3 (74). – С. 80–83.
6. Эйслер Г. Избранные статьи. Беседы о музыке – М.: Музыка, 1973. – 269 с.
7. Briner A. Paul Hindemiths Kammermusiken // Beiheft zur Schallplatte “Die 7 Kammermusiken”, hrsg. von Teldec-Telefunken-Decca, EK 6.35008, LC 0366, Hamburg. 1968.
8. Busoni F. Junge Klassizität // Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Musik 1920–1950. – Tutzing: Hans Schneider, 1988. – S. 141–144.
9. Jähner A. Form und Struktur im Werk Philipp Jarnachs: Ph. D. Dissertation / Arne Jähner; Technische Universität Berlin. – Berlin, 2019. – 334 S.
10. Lewitz T. Teaching New Classicality: Busoni’s master class in composition, 1921–1924: Ph. D. Dissertation / Tamara Lewitz; University of Rochester. – Rochester, NY, 1993. – 536 p.
11. Messing S. Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept Through the Schoenberg/Stravinsky Polemic. – University of Rochester Press, 1996. – 215 p.
12. Tiessen H. Zur Geschichte der jungsten Musik. – Mainz: Melosverlag, 1928. – 91 S.

References

1. Varunts V.P. *Muzykal'nyy neoklassitsizm: Istoricheskie ocherki* [Musical Neoclassicism: Historical essays]. Moscow, Muzyka Publ., 1988. 80 p. (In Russ.).
2. Varunts V.P. Tsikl “Kammermusik” (k voprosu o neoklassitsizme P. Khindemita) [The Group of Works “Kammermusik” (on Neoclassicism of P. Hindemith)]. *Paul' Khindemit. Stat'i i materialy* [Paul Hindemith. Articles and Materials.]. Moscow, Sovetsky kompozitor Publ., 1979, pp. 143-176. (In Russ.).

3. Butting M. *Istoriya muzyki, perezhitaya mnoy [Musikgeschichte, die ich miterlebte]*. Moscow, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo Publ., 1959. 313 p. (In Russ.).
4. Vlasova N.O. *Tvorchestvo Arnol'da Shenberga [Works of Arnold Schönberg]*. Moscow, Izdatel'stvo LKI Publ., 2012. 528 p. (In Russ.).
5. Zenkin K.V. K probleme neoklassitsizma v muzyke XX veka [On the Problem of Neoclassicism in 20th Century Music]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Current Issues of Higher Music Education]*, 2024, no. 3 (74), pp. 80-83. (In Russ.).
6. Eysler G. *Izbrannye stat'i. Besedy o muzyke [Selected Articles. Conversations on Music]*. Moscow, Muzyka Publ., 1973. 269 p. (In Russ.).
7. Briner A. Paul Hindemiths Kammermusiken. *Beiheft zur Schallplatte "Die 7 Kammermusiken", hrsg. von Teldec-Telefunken-Decca, EK 6.35008, LC 0366, Hamburg. 1968.* (In Germ.).
8. Busoni F. Junge Klassizität. *Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Musik 1920–1950*. Tutzing, Hans Schneider Publ., 1988, pp. 141-144. (In Germ.).
9. Jähner A. *Form und Struktur im Werk Philipp Jarnachs: Ph. D. Dissertation*. Berlin, 2019. 334 p. (In Germ.).
10. Lewitz T. *Teaching New Classicality: Busoni's master class in composition, 1921–1924: Ph. D. Dissertation*. Rochester, NY, 1993. 536 p. (In Engl.).
11. Messing S., *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept Through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. University of Rochester Press, 1996. 215 p. (In Engl.).
12. Tiessen H. *Zur Geschichte der jungsten Musik*. Mainz, Melosverlag Publ., 1928. 91 p. (In Germ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Ферруччо Бузони. Листок из альбома № 2

Andante.

dolce

sotto voce

Пример 2

Ферруччо Бузони. Листок из альбома № 3



Пример 3

Филипп Ярнах. Сонатина ор. 18, часть I

PIANO

p

mf ben legato

sempre p

quasi rit. a tempo

più p

grazioso

meno p

mf

poco marc.

p

p

Пример 4

Герхард Фроммель. Соната № 1, часть I (т. 27–42)



Пример 5

Эрнст Тох. Соната оп. 47, часть III

Allegro

Handwritten musical score for Ernst Toch's Sonata Op. 47, Part III. The tempo is marked **Allegro**. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings such as *f* and *mp*. The key signature is two flats (Bb and Eb). The score consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

УДК 781.7

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-33-44

МУСУЛЬМАНСКАЯ ПАРАДИГМА КАК КАТАЛИЗАТОР ТРАНСФОРМАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЮЖНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (г. Саратов, РФ). E-mail: arun-rani@yandex.ru

Карташов Виктор Дмитриевич, кандидат искусствоведения, профессор кафедры народных инструментов, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (г. Саратов, РФ). E-mail: vkartashov@yandex.ru

В статье рассматриваются трансформационные процессы в музыкальном искусстве Южной и Юго-Восточной Азии под влиянием культуры ислама. Музыкальная культура Северной Индии, испытывая постоянные «вливания» инотрадиций, приблизительно с XIII века приняла на себя роль своеобразной «авангардной» культурной системы, способной активно воспринимать и ассимилировать разнородные внешние влияния стран арабо-иранского мира. Вследствие этого происходило взаимовлияние мировоззрений, религиозно-философских принципов индуизма и ислама, который проникал на субконтинент и распространялся в разных своих проявлениях. Подобные многоплановые процессы на севере субконтинента привели к формированию уникального индомусульманского «культурного симбиоза», ярко проявившего себя в различных областях культуры и искусства и обогатившего художественную культуру Индии новыми идеями, образами, формами и стилями. К «продуктам» индомусульманского культурного синтеза относится классический вокальный жанр хайал с присущей ему утончённостью и любовно-романтическим характером, газал – лирическая любовная песнь на урду или фарси, танцевальный стиль катхак, ряд инструментальных традиций, архитектурные и скульптурные сооружения в Индии.

Приход мусульманского мировоззрения оказал значительное влияние на облик различных видов искусств Индонезии. Появились новые музыкальные инструменты (ребаб и ребана), особый тип ансамблей – гамелан секатен на острове Ява и гамелан ребана в музыкальной практике жителей Ломбока. Также под влиянием ислама возникли новые вокальные (тембанг пендапа) на Яве и танцевальные (саман и инданг) традиции в искусстве Суматры. Все перечисленные жанровые инновации значительно обогатили художественную культуру Южной и Юго-Восточной Азии.

Ключевые слова: ислам, индуизм, Индия, катхак, Индонезия, секатен, саман, инданг.

THE MUSLIM PARADIGM AS A CATALYST OF TRANSFORMATIONAL PROCESSES IN THE MUSICAL ART OF SOUTHERN AND SOUTHEAST ASIA

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

Kartashov Viktor Dmitrievich, PhD in Art History, Professor of Department of Folk Instruments, Saratov State Conservatoire (Saratov, Russian Federation). E-mail: vkartashov@yandex.ru

The article examines the transformational processes in the musical art of Southern and Southeast Asia under the influence of the culture of Islam. The musical culture of Northern India, experiencing constant “infusions” of foreign influences, from about the 13th century assumed the role of a kind of “avant-garde”

cultural system capable of actively perceiving and assimilating the heterogeneous external influences of the countries of the Arab-Iranian world. As a result, there was a mutual influence of worldviews, religious and philosophical principles of Hinduism and Islam, which penetrated the subcontinent and spread in its various manifestations. Such multifaceted processes in the north of the subcontinent led to the formation of a unique Indo-Muslim “cultural symbiosis”, which manifested itself vividly in various fields of culture and art and enriched the artistic culture of India with new ideas, images, forms and styles. The “products” of the Indo-Muslim cultural synthesis include the classical vocal genre of khayal with its inherent sophistication and love-romantic character, ghazal, a lyrical love song in Urdu or Farsi, kathak dance style, a number of instrumental traditions, architectural and sculptural structures in India.

The arrival of the Muslim worldview has had a significant impact on the appearance of various arts in Indonesia. New musical instruments (rebab and rebana) have appeared, a special type of ensembles: gamelan sekaten on the island of Java and gamelan rebana in the musical practice of Lombok residents. Also under the influence of Islam, new vocal (tembang pendapa) in Java and dance (saman and indang) traditions in Sumatran art have emerged. All these genre innovations have significantly enriched the artistic culture of Southern and Southeast Asia.

Keywords: Islam, hindu, India, kathak, Indonesia, sekaten, saman, indang.

В каждом регионе мира религиозная доминанта оказывает значительное влияние на функционирование различных видов художественной культуры. В данной статье предпринята попытка осветить воздействие мусульманского вероисповедания на музыкальное искусство в Индии и Индонезии. Примечательно, что данные страны на протяжении многих веков являются поликонфессиональными государствами, в которых различные учения сосуществуют в рамках одной территории, накладывая особый отпечаток на культурную традицию. При этом компаративная характеристика влияния ислама на музыкальное искусство Южной и Юго-Восточной Азии позволит выявить тенденции, присущие этим регионам, и высветить их исторические взаимосвязи.

Южная Азия: Индия. До XX века на протяжении многих веков индийская цивилизация занимала более обширные в географическом отношении территории, куда входила чуть ли не вся нынешняя Южная Азия. Необходимо подчеркнуть, что религиозные учения, такие как буддизм и индуизм, проникая в регионы Юго-Восточной и Центральной Азии, Дальнего Востока, сформировали духовно-культурное пространство, получившее название «Большая Индия» (Magna India), в то время как ислам, затем христианство и иудаизм, придя в Индию в разные исторические эпохи, стали неотделимой частью её культуры. Ассимилировавшись на индийской почве, такой мощный «сплав» придавал своеобразие и в то же время цельность этому историко-цивилизационному фено-

мену, фундаментом культурного менталитета которого оставался индуизм. Взаимодействие на разных уровнях культуры субконтинента индуизма и ислама, взаимовлияние их мировоззрений и религиозно-философских принципов – это важная часть культуры южноазиатского субконтинента. Философия, этика, религиозные концепты ислама оказали глубинное воздействие на разные сферы бытия многочисленных народов северных территорий Индостана, не говоря уже о культуре таких государств, как Индия, Пакистан, Бангладеш.

В предмусульманской истории Индостана VI век принято считать золотым веком индийской, а точнее индуистской и буддийской культуры. Однако уже через сто лет его основы начинают постепенно расшатываться под мощным воздействием культур молодого мусульманского мира. Именно с VII века н. э. начались исламские влияния в Индостане, «когда вместе с торговцами и проповедниками-мусульманами, оседавшими в Кашмире, Мултани и других индийских регионах, а также благодаря непосредственным контактам населения в “буферных” зонах (Синдх, Белуджистан, Пенджаб), происходило “мирное” распространение ислама, особенно привлекавшего людей из низших каст своей идеей всеобщего равенства перед Аллахом» [3, с. 20]. Однако с укреплением военно-политических позиций ислама переход в эту религию стал сулить и определённые социальные привилегии, что ускорило процесс исламизации верхних слоёв индийского общества. Именно «сверху», главным образом

в касте кшатриев, началось и освоение индийцами культурных ценностей исламского мира: арабского и персидского языков, видов и жанров поэзии и литературы Ближнего и Среднего Востока, изысканных форм придворной жизни и т. д. Окончательное установление мусульманского господства на территории северной части Индии осуществилось к концу XII столетия. По мнению историков, с течением времени ислам стал претерпевать существенные трансформации как религиозная и политическая система. Выдающийся политический деятель Дж. Неру в своей знаменитой книге «Открытие Индии» (1944) констатировал, что «прошло шестьсот лет, прежде чем ислам проник в сердце Индии, и к тому времени, когда его распространение закрепило его политическое завоевание, он успел претерпеть большие изменения, и его знаменосцы были уже иными» [4, с. 356]. Безусловно, в определённой степени это связано с самой природой ислама, постоянно видоизменявшегося как в процессе своего становления и развития, так и в период экспансии на южноазиатский субконтинент.

В XIII–XVII веках сложилась культурная ситуация, которая обращает на себя особое внимание. Основной чертой, определяющей переломный характер данного этапа в истории Индии, является бурное и многостороннее развёртывание индомусульманского взаимовлияния¹: «В течение нескольких веков тюрки, иранцы, афганцы, арабы проникали с севера и северо-запада вглубь южноазиатского субконтинента, ассимилируясь в местной культурной среде и внося в неё, в свою очередь, новые, присущие своим цивилизациям черты» [2, с. 89].

Хиндустани и Карнатака. Постепенное усвоение элементов мусульманского менталитета из стран Ближнего Востока, особенно Персии, способствовали окончательному разделению к XIII веку единой индийской музыкально-культурной системы на две взаимосвязанные и взаимодействующие, но имеющие ряд кардинальных различий музыкально-культурные традиции: Се-

верной Индии, получившей название Хиндустани, и южноиндийской – Карнатака. Размежевание на две музыкально-стилистические субсистемы подтверждается также старинными трактатами по индийской теории музыки, прежде всего «Сангитаратнакарой»² Шарнгадевы (XIII век). Автор ссылается и на Северную, и на Южную индийскую музыку, следовательно, различия между ними уже были обнаружены к этому времени³. Однако только с XVI века трактатная традиция начала отражать параллельное сосуществование двух фундаментальных стилистических систем – Северной и Южной Индии.

Мощное воздействие арабо-иранского мира и Средней Азии на всю культурную систему Южной Азии существенно расширило и преобразовало художественную палитру индийской музыки, поэзии, танцевально-театрального и других искусств. Образование нового индомусульманского культурного синтеза особое значение имело для севера региона. Мусульманский мир со своим новым ощущением звукового пространства и его выразительных качеств привёл к формированию к началу XIII века и развитию в более поздние века нового индомусульманского облика звукотворчества Хиндустани⁴. Что касается юга региона, то он остался почти не затронутым инновациями в связи с минимальными контактами извне. Как справедливо отмечает Д. Ньюмен, «хотя южноиндийская культура также испытала влияния персидской и турецкой музыкальных систем, тем не менее она продолжала сохранять в чистом виде старые, домусульманские традиции музы-

² «Сангита (“музыка”) + ратна (“украшать драгоценными камнями”) + акара (“сокровище”, “богатый источник”): “Сокровища драгоценностей музыки”» [3, с. 20].

³ Согласно другим теориям, специфическая музыкальная традиция существовала на Юге Индии уже во времена «Натгяшастры» Муни Бхараты (II век до н. э. – III век н. э.), по крайней мере, в течение трёх прошедших тысячелетий: «Данная традиция, обусловленная выживанием доарийских языков и культур, сложилась под влиянием санскритских трактатов о музыке приблизительно в I тыс. до н. э., но вступила в силу в более поздний период развития южноиндийской музыки» [13, с. 18].

⁴ Один из ярчайших примеров индомусульманского архитектурного зодчества – великолепный дворец Тадж-Махал.

¹ В 1526 году Дели получил статус столицы обширной империи Великих Моголов, самых могущественных мусульманских правителей Индии. Начиная с этого времени и вплоть до позднемогольского периода (первое десятилетие XVIII века) Дели оставался центром классического музыкального искусства.

ки субконтинента, в то время как североиндийская музыка превратилась в своего рода гибрид» [12, с. 99].

Придворное искусство. В период XIII–XVIII веков новые смысловые и социокультурные элементы аккумулируются с музыкой «высокой» традиции, формируя комплекс искусств, названных дарбари⁵. Сохраняя свои духовно-ценностные ориентиры, музыка «высокой» традиции приобрела свой новый социокультурный статус. Помимо этого началась стабилизация жанрового репертуара североиндийской музыки, причём данный процесс завершился к XVIII–XIX векам. Хотя, по сути, он продолжается в Индии и в XX, и XXI веках, когда классическая музыка Хиндустани получила выход на концертную сцену и к широкой зрительской аудитории. К 70–80-м годам прошлого века «сложилось такое устойчивое понятие, как «современная концертная музыка», под которым подразумевается индийская классическая музыка» [3, с. 6].

XIII–XV века в музыкальной культуре Северной Индии связаны «с окончательным переключением творческих интересов и пристрастий в сторону эмоционально-чувственного начала, изначальный же космологизм оказался “сдвинутым” в область религиозной символики и мифологии» [2, с. 91]. Вследствие этого художественное пространство индийского звукотворчества существенно «переформатировалось»: значительно расширился спектр выразительных оттенков североиндийской музыки, появились более утончённые градации эмоциональных состояний, стала манифестироваться открытая чувственность, культивируемая при индомусульманских дворах, что привело к формированию множества видов изысканного досугового музицирования⁶. Обозначенные факторы в совокупности с новыми эмоционально-экспрессивными качествами дали толчок новому этапу развития вокального, а в последующие эпохи и инструментального искусства.

Поскольку культура северной части субконтинента трансформировалась гораздо мобильнее, в отличие, как отмечалось ранее, от юга, сохранившего атмосферу первозданности и характер

старых домусульманских цивилизационных завоёваний, в вокальную музыку Хиндустани активно включаются традиции, родственные ей генетически и исторически (Непал, Пакистан, Бангладеш), а также с граничащих территорий арабо-персидского мира. Таким образом, в сложных процессах амальгамы старого и нового формировались жанры, сыгравшие в последующие века решающую роль в развитии певческой традиции Хиндустани. К «продуктам» индомусульманского культурного синтеза относится классический вокальный жанр *хайал* и *газал*.

На культурную арену *хайал* выходит к XVII столетию, достигая в течение следующего века своего расцвета. *Хайалу* присуща утончённость и любовно-романтический характер. В содержании текстов важную роль играют мотивы, связанные с суфийским пониманием духовно-мистического начала. Пение хайала погружает слушателя в атмосферу повышенного эмоционального напряжения, «фантазийности» – «качества, определяемого самой этимологией слова: в переводе с фарси означает “фантазия”, “вдохновение”, “наваждение”» [3, с. 67]. Всё это стало выражением атмосферы дарбаров (дворов), принадлежащих как индомусульманским, так и индуистским правителям эпохи заката могольского могущества. Духовная утончённость, философско-мистическая погружённость и открыто культивируемый эротизм, суровый аскетизм и все оттенки чувственности – вот далеко не полная номенклатура экспрессивного «словаря», развитого в таком своеобразном явлении, как хайал. В современной концертной вокальной музыке Хиндустани хайал занял столь внушительное пространство, что практически всецело с ней ассоциируется. Хайал можно считать наивысшим достижением индийской вокальной музыки. В настоящее время – это ведущий классический жанр Северной Индии.

Ещё одна вокальная традиция – газал⁷ – лирическое стихотворение (любовная песнь) на урду или фарси. Стихи передают историю любви или обрисовывают ряд эпизодов из жизни поэта, повествование традиционно ведётся от имени мужчины, «газал (газель)⁸ как стихотворная фор-

⁵ От персидского «дарбар» – «двор».

⁶ Наступило время формирования и расцвета «полуклассики», представленной различными типами музыки.

⁷ В переводе с персидского – «разговор между влюблёнными».

⁸ В русском переводе термин, относящийся к литературному творчеству, известен как «газель».

ма состоит из нескольких двустушии, каждое из которых логически завершено, с однозвучной рифмой через строку» [3, с. 76]. Хотелось бы отметить, что газал изучается во всех ведущих музыкальных учебных заведениях в штатах Северной Индии в классе «лёгкой классики»⁹.

Инструментальные традиции. Одним из рубежных для становления инструментальной музыки также следует считать этап мусульманских завоеваний. Индия достаточно активно воспринимала инструментальные идеи других цивилизаций, приходящие вместе с духовными и религиозными течениями. Широкомасштабный процесс взаимодействия культур, начавшийся в период XIII–XVIII веков, стал решающим и для инструментальной музыки региона. В результате длительного синтезирования местных и привнесённых извне среднеазиатских, арабо-иранских, турецких традиций в инструментальной культуре субконтинента «происходит своего рода мутационный процесс, выражающийся главным образом в кардинальной переориентации глубинных основ, идей и моделей звукового мышления, потребовавших изменения форм своего выражения» [2, с. 94]. Так, в период индомусульманского Средневековья особое значение в культуре приобрели заменившие арфы инструменты лютневого семейства, в большинстве случаев соединившие конструктивные черты собственно индийских и ближнесредневековых или центральноазиатских инструментов. Формируется особый тип южноазиатской лютни: без длинного грифа и полого корпуса-резонатора, но со специфическим набором резонирующих струн *тараб* (для создания эффекта призвуков, особого звукового шлейфа), что отличает как конструктивно, так и в звуковом отношении североиндийские струнные от соответствующих инструментов любого другого региона мира. Также активно внедряется в практику индомусульманского музицирования среднеазиатский смычковый *ребаб*, укрепляя в культуре Хиндустани идею струнного смычкового инструмента. И как следствие этого масштабного процесса в современной концертной практике музыки Индии и других стран субконтинента закрепляется целый ряд инструментов, результирующих

многовековой этап синтеза разнокультурных элементов. Все они по существу являются раговыми инструментами и участвуют непосредственно в процессе ладомелодического развёртывания звуковой ткани. Среди струнных важнейшее место заняли щипковые *ситар*, *сантур*, *сарод*¹⁰ и смычковый *саранги*¹¹. Среди ударных широкое распространение получает парный барабан *табла* и *пакхавадж*¹². В группе духовых популярностью пользуются флейта *бансури* и *шехнай*¹³, входивший в составе оркестра *наубат*, озвучивавшего различные события в жизни индомусульманских дворов, – традиция, непосредственно связанная с культурами мусульманского мира. Необходимо подчеркнуть, что носителями искусства *шехнай* являются до сих пор музыканты-мусульмане.

Эти инструментальные традиции стали конкретным итогом и воплощением индомусульманского культурного синтеза, давшего столь яркие результаты не только в сфере вокальной, но также инструментальной музыки. В настоящее время вышеперечисленные инструменты являются своеобразными символами всей музыкальной культуры южноазиатского региона.

Взаимодействие двух миров – индуистского и исламского – проявилось ещё в ранний период мусульманского владычества: исконно индийская культура в свою очередь также оказала мощное воздействие на искусство исламских правителей, включая архитектуру, живопись, литературу и т. д. В музыке это выразилось в использовании диалекта браджа бхаша¹⁴, а не персидского языка в музыкальных жанрах могольского периода, а также «в высоком положении индийских музыкантов, украшавших двор Акбара» [11, с. 55].

¹⁰ Ситар – «струнный инструмент с длинным грифом, имеет пять металлических, две чикари (бурдонизирующие) и семнадцать дополнительных (резонирующих) струн; сантур – кашмирские цимбалы, играют парой изогнутых палочек; сарод – инструмент из семейства лютневых: имеет семь струн и две чикари; играют плектром» [3, с. 540–541].

¹¹ Саранги – струнный смычковый инструмент с 3–4 струнами.

¹² Табла – парный мембранофон с регулируемой высотой звучания; пакхавадж – двухмембранный барабан в форме бочонка.

¹³ Индийский гобой.

¹⁴ Западный диалект языка хинди.

⁹ К примеру, институт Шрирам Бхаратия Кала Кендра (Нью-Дели), в котором Т. В. Карташова проходила научную стажировку.

В целом могольскую архитектуру и музыку средневекового периода можно охарактеризовать как синтез индо-исламских искусств, с преобладающими мусульманскими покровителями и исполнителями, включая, конечно, большое количество индийцев, обращённых в новую веру. Так, правитель Акбар (1556–1605), проводивший политику веротерпимости и добивавшийся максимального сближения между представителями индуистских и мусульманских общин Индии, «не только собирал при своём дворе выдающихся поэтов и музыкантов, учёных и архитекторов, исповедовавших индуизм, но и привлекал к работам по убранству городов и строительству новых зданий ремесленников-индуистов» [1, с. 11]. Именно в годы его правления в Северной Индии были воздвигнуты такие сооружения, как гробница Хумаюна в Дели, архитектурный сакральный комплекс Фатехпур-Сикри, а также усыпальница самого Акбара в Сикандре (пригород Агры). Он же попытался унифицировать одежду, «приказав пришивать низ кафтана к его верхней части в виде присборенной широкой юбки» [1, с. 51]. В этот период времени тесные контакты между индустами и мусульманами способствовали такому интенсивному культурному взаимодействию, который является беспрецедентным в могольской Индии. Интересен тот факт, что, с одной стороны, образованные индийцы «с огромным желанием овладевали персидским и языком урду, носили шервани¹⁵ и даже поклонялись шиитским Имамбара¹⁶» [8, с. 280]. С другой стороны, мусульманские музыканты принимали «индийские псевдонимы: Фаяз Хан – Прем Пия, Вилаят Хуссаин Хан – Прана Пия, Тасаддук Хуссаин Хан – Винод Пия, Санад Пия – Таваккул Хуссейн, Дарас Пия – Мехбуб Хан» [6, с. 94].

Классический индийский катхак. Культура ислама оказала влияние и на традиции танцевального искусства Северной Индии. Хотя классический *катхак* имеет давнюю многовековую историю, его тоже считают «переориентированным» продуктом индомусульманского культурного син-

теза. Отличительная особенность танцевального стиля *катхак* – это рациональное использование поз и телодвижений, которые компенсируются чрезвычайно искусными позициями ноги и разработанной системой ударов стопой. Движения в танце округлённые и мягкие, с частыми поворотами и пируэтами, танцевальные позы естественные, свойственные природе человека.

Первоначально катхак в сопровождении религиозных песен танцевали в вишнуитских храмах Северной Индии, где он являлся составной частью богослужений. В период индомусульманского Средневековья танец значительно трансформировался: религиозный аспект был вытеснен из придворных танцев, которые стали терять своё духовное содержание, и сюжеты сменились на светские. В танцевальном аспекте *нритта* («чистый» танец) акцентировалась техническая сторона танца и ритмическая изощрённость. Мусульманские покровители, с одной стороны, «выказывали нетерпимость к чистой виртуозности, однако, тем не менее, были ослеплены её блеском. Они предпочитали видеть искусство, которое отражало бы жизнь во всех её настроениях и проектировало бы реальность со всеми её страстями» [9, с. 12]. Так, *катхак*, который расцвёл под могольским покровительством, начал сосредотачиваться на настроении (*бхава*) и *нритья* (соединение движений, пения и пантомимы), превращаясь в изящный, чувственный и выразительный танец, наводящий на размышления. В результате мусульманского влияния музыка из религиозной сменилась на новую (в виде «полуклассики») и имела отчётливо эротический аромат, очаровывая своим любовным характером и простыми для восприятия мелодиями, отражающими настроение и темперамент новоявленных господ – покровителей музыки и танца. Исполнители *катхака* обязаны были ограничивать своё искусство простой развлекательностью, угождая вкусам феодальных правителей и аристократии. Согласно новому взгляду на искусство *катхака*, лицо «осознавалось как высшее средство выражения, особое значение придавалось глазам – зеркалу эмоций. Таким образом, танец получил возможность выразить самые тончайшие нюансы эмоций, причём каждый оттенок чувства мог быть изображён различными способами» [3, с. 128].

¹⁵ Удлиненная мужская верхняя одежда, по типу пиджака, полупальто.

¹⁶ Параллельно с исконно индийской одеждой широкое распространение в регионе получил мусульманский *сальвар камиз* – шаровары и длинная блуза-туника – наряд, ставший в настоящее время традиционным.

Значительной вехой в истории *катхака* оказалась третья четверть XIX века, в течение которой он укрепил свои позиции, став почти единственным классическим танцем на большей части территории Северной Индии. В настоящее время – это важнейший и самый популярный классический стиль, получивший известность не только в Южной Азии, но и далеко за её пределами. Современный *катхак* – увлекательное зрелище, когда ряд движений и виртуозных ритмов, отбиваемых ногами танцовщика, начинают оживать и сплетаться в лёгкие кружевные гирлянды, наполненные весёлым хрустальным звоном колокольчиков *гхунгру*¹⁷.

Культурный симбиоз. В результате на индийской почве элементы культур исламского мира, вступив в мощное взаимодействие с локальными традициями, приобрели новые, симбиозные формы. Активные «волны» культурных веяний, пришедшие из арабо-иранского мира, Средней и Малой Азии, положили начало формированию нового характера индийской культуры – индомусульманского, в котором до нынешнего времени живёт и процветает индийский социум. В современной Индии существует одно понятие – индиец, и только по каким-то особым «опознавательным» штрихам можно сделать вывод о принадлежности к определённой конфессии. Так, одним из последствий мощного «плавильного котла» двух миров стало вошедшее в индийскую жизнь почтительное обращение к учителю: *гуру* – в индуистской традиции, *устад* – закрепилось в мусульманской и сохраняется до настоящего времени. В период длительного пребывания в Нью-Дели¹⁸, обращаясь с различными музыкантами и танцовщиками, нередко приходилось удивляться, как просто и органично сосуществуют в их мироощущении элементы различных

культур. Причём всё это многообразие разнотурных компонентов принято и пережито индийцами как нечто своё, кровно близкое, прочно вошедшее в саму материю индийской цивилизации. Интересно отметить, что государственными выходными в Индии являются и индуистские, и мусульманские¹⁹ праздники, которые отмечаются всеми жителями северной части страны вне зависимости от их вероисповедания.

Юго-Восточная Азия²⁰. На протяжении различных временных периодов на территории Малайского архипелага господствовали разные сакральные верования и философские учения; концепты индуизма, буддизма и ислама веками оказывали воздействие на социальное устройство и жизнь общества, формировали облик индонезийской культуры. Приход мусульманского мировоззрения оказал значительное воздействие на облик различных видов искусств Индонезии, испытавшей с течением веков, наряду с Малайзией, сильнейшее влияние ислама. Как отмечает автор трудов по истории и культуре Индонезии Тим Ханниган, «прежде чем ислам стал доминирующей религией, жители региона почитали Шиву, Вишну и Будду, в то же время многие до сих пор поклоняются своим собственным предкам» [7, с. 12].

С древнейших времён на островах «земли вулканов» культивировались автохтонные анимистические верования. Со II века н. э. в результате развития торговых отношений с представителями Индийского субконтинента на крупнейшие острова Индонезии были привнесены основы индуистского и буддистского верований, ставшие впоследствии идеологической основой крупнейших индонезийских империй; доминирующая роль данных конфессий сохранялась вплоть до XVI века. С XIII–XIV веков началось широкое распространение ислама, заметно укрепившегося на территории архипелага в последующие столетия. В настоящее время Индонезия представляет собой самый обширный в мире регион с мусульманским населением. Исключение составляет только

¹⁷ Гхунгру – «многоярусные повязки из латунных колокольчиков на щиколотках у танцовщиков; их число может достигать до 200 штук на каждой ноге; общая масса, как правило, составляет от 1-го до 4,5 кг» [3, с. 527].

¹⁸ Т. В. Карташова в период 2004–2006 и в 2009 году находилась на научной стажировке в институте Шрирам Бхаратия Кала Кендра (Shriram Bharatiya Kala Kendra) в г. Нью-Дели, где обучалась искусству пения классического хайала под руководством гуру Со-нии Рой.

¹⁹ А также сикхские, джайнские и другие.

²⁰ Сведения о музыкальном искусстве Юго-Восточной Азии почерпнуты В. Ю. Антиповой, стипендиатом Darmasiswa Indonesian Scholarship, во время стажировки в 2017–2018 году в Индонезийском институте искусств г. Джокьякарты (Индонезия).

остров Бали, подавляющее большинство жителей которого в наши дни исповедует индуизм.

Распространение ислама на территории Малайского архипелага могло поставить под сомнение дальнейшее существование богатой музыкальной традиции. Однако, несмотря на постоянно увеличивающуюся численность мусульманского населения, традиционные искусства веками сохраняли свою популярность, так как воспринимались в качестве важной части культурного наследия страны.

Инструментальные традиции Индонезии. Приход ислама ознаменовал ряд перемен в искусстве Индонезии: это и появление новых музыкальных инструментов (*ребаб* и *ребана*), и возникновение особого типа ансамблей (гамелан²¹ *секатен* и гамелан *ребана*), и изменение самого акустического фона повседневной жизни. Призывы к молитве и речитации Корана в настоящее время являются неотделимой частью звукового пейзажа различных островов, в то же время традиционная музыка продемонстрировала высочайшую жизнеспособность и не теряет своего значения. Трансформации подвергся также и облик танцевального искусства.

Изменение музыкального инструментария заслуживает особого внимания. На территорию Индонезии *ребаб* был принесён во время начала распространения ислама. Корпус инструмента изготавливается из половины кокоса или из цельного куска дерева, имеет сердцеобразную форму. Передняя часть *ребаба* – это плотно натянутый кишечник (иногда мочевого пузыря) буйвола. К нижней части корпуса «крепится ножка (как у виолончели), на которую музыкант ставит *ребаб* перед собой во время игры. Гриф *ребаба* – удлиненный, расширяющийся к низу; в качестве струн используется медная проволока. Ранее гриф изготавливался из слоновой кости, в настоящее время чаще всего применяется древесина тамариндового дерева» [2, с. 99].

Играют на *ребабе* сидя на земле со скрещёнными ногами; инструмент вертикально располагается перед исполнителем; левая рука музыканта скользит по грифу и удерживает *ребаб* в необходимом положении, в правой руке располагается

смычок. Диапазон *ребаба* близок человеческому голосу, тембр скрежещущий, гнусавый.

С приходом мусульманского вероисповедания в исламской музыкальной практике Индонезии (преимущественно на островах Суматра, Борнео, Сумбава и Ломбок) утвердился также бубен *ребана* (в пер. с арабского *gobban* – «наш Господь»). Инструмент представлен несколькими разновидностями, их диаметры варьируются от 20 до 90 см; конструкция может включать в себя многочисленные небольшие бубенчики.

Яванский гамелан секатен. Под воздействием ислама в различных частях Малайского архипелага происходило и формирование новых типов ансамблей. К примеру, приход ислама на территорию Явы разрушил индуистскую ритуальную практику и нивелировал значение его музыкальной составляющей; регулярными стали призывы к тому, чтобы все яванские гамеланы пребывали в молчании по пятницам и в период поста.

Однако в XVIII веке первый султан Джокьякарты Хаменгкубувоно I установил фестиваль *секатен*, стремясь обратить яванцев в мусульманскую религию. «Секатен» происходит от арабского *syahadatain* или *syahada* – один из столпов ислама и свидетельство веры, буквально означающее «нет иного Бога, кроме Аллаха, а Мухаммед – посланник Его». Фестиваль *секатен* также был призван почтить день рождения пророка Мухаммада, поэтому проводился с 6 по 12 число раби аль-аваль – третьего месяца мусульманского календаря. До сих пор ежегодно на Яве проводится неделя *секатен*; наиболее значимыми считаются фестивали, организованные султанами Джокьякарты и Суракарты. Для празднования *секатен* были созданы особые церемониальные гамеланы *секатен* – два в Джокьякарте (Кьяи Нага Вилага и Кьяи Гунтур Маду) и два в Суракарте (Кьяи Гунтур Маду и Кьяи Гунтур Сари). Согласно данным этномузыкологов, «в состав данных ансамблей вошли музыкальные инструменты XVIII века» [10, с. 266].

Начинается *секатен* торжественным шествием от дворца (кратона) султана, во время которого инструменты гамеланов выносят из главного зала и относят на территорию располагающейся поблизости мечети. Два гамелана устанавливают

²¹ Гамелан – индонезийский ансамбль традиционных музыкальных инструментов.

в павильонах на открытом воздухе около северной и южной стен мечети. Оба гамелана *секатен* звучат одновременно и практически непрерывно, кроме вечера четверга и пятницы – периода, когда всем музыкальным инструментам полагается молчать.

Важность и сакральность события регламентировала особый инструментальный состав гамелана, характер исполняемых композиций. В состав гамелана *секатен* входят преимущественно металлофоны. Исключаются излишне динамичные барабаны кенданг, массивный и гулкий бочкообразный подвесной мембранофон бедуг используется скорее как разновидность гонга. Не допускаются также инструменты, обладающие мелодической выразительностью (ксилофоны, хордофоны и аэрофоны). Примечательна динамика композиций: султан желал, чтобы все жители города могли услышать гамелан секатен и прийти на его звуки к мечети, поэтому ударять по инструментам полагалось насколько возможно яростно. Сохранились свидетельства, что те исполнители, которые сильным ударом могли расколоть бронзовую клавишу, получали особую награду от правителя. Темп исполняемых композиций – медленный, тягучий, настраивающий на философские размышления.

Гамелан ребана острова Ломбок. Сильнейшее влияние ислама испытала и музыкальная практика жителей Ломбока. С течением столетий мусульманская религия стала доминирующей на территории острова, что привело к трансформации музыкальной традиции. В XIX–XX веках религиозные лидеры острова призывали к отказу от традиционного гамелана как наследия индуистской традиции. Результатом стал запрет исполнительства на бронзовых инструментах, характерных для гамеланов и ассоциировавшихся с индуистской практикой. Так как под запретом оказались не собственно музицирование и исконный репертуар, а именно определённые инструменты, то на смену гамеланам, состоявшим преимущественно из металлофонов, пришёл новый тип ансамбля – гамелан *ребана*, включавший 10–15 мембранофонов *ребана*. Каждый мембранофон настраивался в соответствии со звукорядом, культивировавшимся в музыкальном искусстве Ломбока. Вместо подвесных гонгов стали использоваться массивные подвесные барабаны.

Примечательно, что трансформация типа ансамбля не привела ни к изменению репертуара, ни к нивелированию самого сакрального осмысления музицирования. К примеру, считалось, что исполнение определённых древних пьес приносит плодородие почвам острова, а непосредственно во время игры перед исполнителями располагались небольшие подношения для духов. Позже запрет на исполнительство на бронзовых инструментах был снят, и традиционный гамелан продолжил культивироваться на территории острова. Сохраняется музыкантами Ломбока также и гамелан *ребана*. В целом важно подчеркнуть, что даже смена религиозной парадигмы не привела к аннигиляции ансамблевого музицирования, что демонстрирует глубочайшую укоренённость традиции коллективного «сотворчества» на островах «земли вулканов».

Яванские песнопения тембанг пендана. С укреплением позиции ислама на территории Явы ассоциируется и возникновение вокальной традиции *тембанг пендана*²² – это богато орнаментированные песнопения, которые столетия назад каждую ночь исполнялись в кратоне Суракарты (основан в 1745 году). Своё название они получили за счёт того, что певцы располагались в особом помещении – открытой беседке во внутренней части дворца, перед дверью опочивальни султана. Для того чтобы речитировать песнопения, исполнители на коленях добирались до центра комнаты при практически полностью отсутствующем освещении. Длилось исполнение всю ночь, во время которого музыканты поочерёдно сменяли друг друга.

Тексты композиций отбирались согласно содержанию и представляли собой перефразированное содержание аятов Корана. Песнопениям *тембанг пендана* следовало создавать настроение глубокой религиозности и напоминать о постулатах исламского учения, о пользе чтения Корана и совершения намазов. В древности *тембанг пендана* исполнялся в кратоне Суракарты еженощно, в наши дни особые концерты в резиденции султана проводятся еженедельно, привлекая многочисленных слушателей.

²² *Тембанг* (от яванского «кембанг» – «цветок») – термин, обозначающий как песенную композицию, так и пение в целом. *Пендана* – одна из основных форм индонезийской архитектуры – открытая беседка, возводимая на высоком фундаменте.

Традиционный индонезийский театр. Роль традиционного театра в жизни индонезийцев под воздействием ислама не претерпела изменений (несмотря на существующий в данной религии запрет на антропоморфные изображения). До сих пор при проведении обрядов бракосочетания и обрезания перед домами исполняются пьесы театра *ваянг*²³, разыгрываемые актёрами в красочных костюмах или кукловодами, искусно манипулирующими кукольными марионетками. Сохранение театром своего значения в условиях примата мусульманского мировоззрения обуславливается его сакральной трактовкой и важностью исполняемых им социальных функций: все переходные моменты жизни должны быть «освящены» соответствующим случаем представления, ими «отмечают все важные события яванской жизни, личной или общественной, когда необходимо заручиться благословением, поддержкой «божественных предков»» [5, с. 102].

С древнейших времён важной частью не только храмовой, ритуальной, но также и придворной традиции являлось и танцевальное искусство. Однако последующая исламизация острова Явы привела к тому, что значение танца нивелировалось; под влиянием нового мировоззрения существенную трансформацию претерпела и его выразительность (к примеру, более закрытыми стали костюмы).

Танцевальные традиции саман и инданг на Суматре. Под влиянием ислама происходило формирование и новых танцевальных традиций (так, в искусстве Суматры²⁴ возникли танцы *саман* и *инданг*). *Саман* также называют «танцем тысячи рук»; и действительно, участие в самане следует принимать по возможности наибольшему числу

²³ На территории Индонезии культивируются различные формы театрального искусства: это пришедшие с южноазиатского субконтинента представления статичных изображений *ваянг бебер* и спектакли театра теней *ваянг кулит*, разыгрываемые при помощи плоских кожаных кукол позади подсвеченного белого экрана. Широкое распространение получили театральные постановки объёмных деревянных кукольных фигур *ваянг голек*, а также спектакли с участием актёров *ваянг вонг*.

²⁴ Суматра – самый западный остров Индонезии, и именно с него началось шествие ислама по землям архипелага. Вследствие этого суматранское искусство испытало сильнейшее влияние мусульманской религии.

исполнителей, а уникальная хореография нацелена на создание причудливых визуальных эффектов. Как верующие образуют совершенные ряды во время молитвы в мечети, так и в самане танцовщики садятся на сцене в идеально ровный ряд (один или несколько). При помощи поочерёдных наклонов (напоминающих поклоны, исполняемые во время совершения намаза) и движений рук и головы исполнители образуют из своих тел постоянно сменяющиеся причудливые узоры. Издали кажется, что на сцене происходит калейдоскопичная смена геометрических фигур и сложных орнаментов, будто плетётся вязь из тех узоров, которые украшают своды величественных мечетей и страницы священного Корана.

Участвовать в *самане* могут как мужчины, так и женщины; женские костюмы оставляют открытыми лишь кисти и стопы исполнительниц, мужские либо полностью покрывают тело, либо оставляют обнажённой грудную клетку. Акомпанирует *саману* гамелан, при этом важную роль играют зажигательные барабанные ритмы. Зачастую во время представления музыканты и участники распевают особые песнопения, в которых призывают поклоняться Аллаху, изучать Коран, следовать мусульманскому вероучению.

Дополнительную выпуклость музыкальному сопровождению придают также хлопки в ладоши, выполняемые танцовщиками: они образуют дополнительный ритмический пласт, придающий *саману* большую возбуждённость. Подобное сочетание вихревого ритмического движения и глубоко религиозного содержания песнопений образуют будоражащий контраст, придавая суматранскому танцу уникальный облик.

В августе 2017 года *саман* стал мировым рекордсменом по количеству участников, задействованных в исполнении одного танца. В тот день беспрецедентное количество танцовщиков – более 10 тысяч человек – выступило на одной площадке. На острове Суматра данный танец известен многим, его даже преподают в общеобразовательных школах; для самих суматранцев *саман* символизирует их социальное единение, столь важную для них сплочённость.

Песнопения религиозного содержания расппеваются и во время исполнения танца **инданг**. **Инданг** – это небольшой бубен, который танцов-

щицы держат в своих руках; его мягкий тембр и эффектный внешний вид становятся главным украшением данного танца. Время возникновения **инданга** связывается с XIV столетием – временем активного распространения ислама на Суматре. Примечательно, что танец украшает не только инструментальная музыка, но также и вокальная; литературной основой зачастую становятся религиозные тексты, молитвы.

Таким образом, трансформация религиозных парадигм оказала существенное воздействие на облик культур в различных регионах мира. При этом интересно проследить, как влияет та или иная религия на музыкальные традиции разных стран, входящих в обозначенные регионы. Проникновение ислама оказало глубинное воздействие на жизнь социумов южноазиатского субконтинента и юговостоазиатских народов. Так, в данной статье была предпринята попытка выявить и осветить наиболее фундаментальные изменения в музыке Южной и Юго-Восточной

Азии, обусловленные приходом мусульманского мировоззрения. Прежде всего существенному преобразованию подверглись вокальное и инструментальное музицирование, в результате которого откристаллизовались новые «микстовые» жанровые пласты. Помимо этого, в ансамбли Южной и Юго-Восточной Азии внедряется среднеазиатский смычковый инструмент *ребаб*, на территориях Индонезии и Малайзии начинает широко использоваться мембранофон *ребана*. В области танцевального искусства произошло акцентирование ритмической стороны и виртуозной техничности в индийском *катхак*е и индонезийском *самане*. В целом влияние ислама оказало осязаемое воздействие на все стороны духовной культуры и художественной жизни Южной и Юго-Восточной Азии, при этом сравнение степени воздействия мусульманской религии на культуру данных регионов представляет особый интерес и бесспорно способно обогатить базу знаний современной музыковедческой науки.

Литература

1. Гусева Н. Художественные ремесла Индии. – М.: Наука, 1982. – 238 с.
2. Карташова Т., Антипова В. Музыкальная культура Южной и Юго-Восточной Азии: параллели и пересечения. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2024. – 204 с.
3. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – М.: Композитор, 2010. – 576 с.
4. Неру Дж. Открытие Индии. Кн. 1 / пер. с англ. В. В. Исакович, И. С. Кливанской, Д. Э. Куниной, В. Н. Павлова. – М.: Политиздат, 1989. – 406 с.
5. Соломоник И. Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. – 184 с.
6. Banerjee P. Dance in thumri. – New Delhi: Abhinav publications, 1986. – 115 p.
7. Hannigan T. A brief history of Indonesia: sultans, spices, and tsunamis: the incredible story of Southeast Asia's biggest nation. – Singapore: TUTTLE Publishing, 2015. – 288 p.
8. Hussein S. Lucknow ki tanzibi miras. – Lucknow: Urdu Publishers, 1978. – 296 p.
9. Khokar A. Classical dance. – New Delhi: Rupa, 2014. – 78 p.
10. Kunst J. Music in Java. Its history, its theory and its technique / 3rd enlarged ed. – The Hague: Martinus Nijhoff, 1973. – V. 1. – 410 p.
11. Manuel P. Thumri in historical and stylistic perspectives. – New Delhi: Motilal banarasidass, 1989. – 233 p.
12. Newman D. Indian Music as a Cultural System // Asian Music. – 1985. – Vol. 17, № 1. – P. 98–110.
13. Thielemann S. The music of South Asia. – New Delhi: A.P.H. Publishing corp., 1999. – 690 p.

References

1. Guseva N. *Khudozhestvennyye remesla Indii [Artistic Crafts of India]*. Moscow, Nauka Publ., 1982. 238 p. (In Russ.).
2. Kartashova T., Antipova V. *Muzykal'naya kul'tura Yuzhnoy i Yugo-Vostochnoy Azii: paralleli i peresecheniya [Musical culture of South and Southeast Asia: parallels and intersections]*. Saratov, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L.V. Sobinova Publ., 2024. 204 p. (In Russ.).
3. Kartashova T. *Up-shastriya kak obshchee zvukovoe prostranstvo muzykal'noy kul'tury Severnoy i Yuzhnoy Indii [Up-shastriya as a common sound space of musical culture of North and South India]*. Moscow, Composer Publ., 2010. 576 p. (In Russ.).

4. Neru Dzh. *Otkrytie Indii [The Discovery of India]*. Translated from English by V.V. Isakovich, I.S. Klivanskaya, D.E. Kunina, V.N. Pavlova. Moscow Politizdat Publ., 1989, book 1. 406 p. (In Russ.).
5. Solomonik I. *Traditsionnyy teatr kukol Vostoka. Osnovnye vidy teatra ploskikh izobrazheniy [The traditional puppet theater of the East. The main types of flat image theater]*. Moscow, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury izdatel'stva "Nauka" Publ., 1983. 184 p. (In Russ.).
6. Banerjee P. *Dance in thumri*. New Delhi, Abhinav publications, 1986. 115 p. (In Engl.).
7. Hannigan T. *A brief history of Indonesia: sultans, spices, and tsunamis: the incredible story of Southeast Asia's biggest nation*. Singapore, TUTTLE Publishing, 2015. 288 p. (In Engl.).
8. Hussein S. *Lucknow ki tanzibi miras*. Lucknow, Urdu Publishers, 1978. 296 p. (In Hindi).
9. Khokar A. *Classical dance*. New Delhi, Rupa Publ., 2014. 78 p. (In Engl.).
10. Kunst J. *Music in Java. Its history, its theory and its technique*. 3rd enlarged ed. The Hague, Martinus Nijhoff Publ., 1973, vol. 1. 410 p. (In Engl.).
11. Manuel P. *Thumri in historical and stylistic perspectives*. New Delhi, Motilal banarasidass Publ., 1989. 233 p. (In Engl.).
12. Newman D. Indian Music as a Cultural System. *Asian Music*, 1985, vol. 17, no.1, pp. 98-110. (In Engl.).
13. Thielemann S. *The music of South Asia*. New Delhi, A.P.H. Publishing corp., 1999. 690 p. (In Engl.).

УДК 78.01; 78.03; 78.067

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-44-50

ЭТНО-ДЖАЗ КАК ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Мирная Раушания Рафисовна, доцент кафедры вокального и инструментального искусства, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: Rushanka13@gmail.com

В статье рассматривается этно-джаз как сложный, динамичный феномен постмодернистской художественной культуры, в котором музыкальный гибрид становится формой межкультурного диалога, этической рефлексии и креативной трансформации традиции. В отличие от глобальных практик, зачастую подчиненных логике культурной индустрии и экзотизации «иного», российский этно-джаз выступает как практика культурной солидарности – пространство, где фольклорный репертуар не архивируется, а вступает в осмысленное взаимодействие с джазовой импровизацией. Акцент делается на онтологической двойственности этно-джаза: с одной стороны, он выполняет охранительную функцию, актуализируя и сохраняя этническое наследие; с другой – служит инструментом формирования полифонической культурной идентичности в условиях глобализации и этнокультурного плюрализма. На основе междисциплинарного подхода, объединяющего методы музыковедения, этномузыкологии, культурной антропологии и философии культуры, в исследовании раскрываются структурные и смысловые параметры этно-джаза как постмодернистской практики. Особое внимание уделяется роли исполнителя-медиатора, способного через рефлексивную позицию преодолевать дихотомии «традиционное/современное», «аутентичное/сконструированное» и «свое/чужое». Анализируются ключевые механизмы диалога – цитирование, импровизационное транскодирование, ко-креация и стилистическая инверсия, – которые обеспечивают не механическое смешение, а органичное переплетение джазовой свободы и народной музыкальной логики. В контексте критики метанарративов и постколониальных дискурсов обосновывается необходимость формирования культурной компетентности как этического и профессионального требования к участию в этно-джазовом диалоге. Автор демонстрирует, как российский этно-джаз, встроенный в многовековую традицию диалога культур «Запад – Восток», предлагает альтернативу доминирующим западным интерпретациям «world music», акцентируя ценность горизонтальных, равноправных взаимодействий. Исследование подчеркивает, что этно-джаз – это

не просто музыкальный жанр, но социокультурный акт, в котором импровизация становится моделью открытого, эмпатийного общения, а музыкальное произведение – «коллажным творением», отражающим множественность мировосприятий.

Ключевые слова: этно-джаз, постмодернизм, межкультурный диалог, культурная компетентность, фольклор, джазовая импровизация, культурная идентичность, музыкальная антропология, этика интерпретации, российский музыкальный контекст.

ETHNO-JAZZ AS A DIALOGUE OF CULTURES IN POSTMODERN ART CULTURE

Mirnaya Raushaniya Rafisovna, Associate Professor of Department of Vocal and Instrumental Art, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: Rushanka13@gmail.com

The article examines ethno-jazz as a complex, dynamic phenomenon of postmodern artistic culture, in which a musical hybrid becomes a form of intercultural dialogue, ethical reflection, and creative transformation of tradition. Unlike global practices that are often subordinated to the logic of the cultural industry and the exoticization of the “other,” Russian ethno-jazz acts as a practice of cultural solidarity, a space where folklore repertoire is not archived but rather enters into meaningful interaction with jazz improvisation. The emphasis is on the ontological duality of ethno-jazz: on the one hand, it performs a protective function by actualizing and preserving the ethnic heritage; on the other hand, it serves as a tool for forming a polyphonic cultural identity in the context of globalization and ethno-cultural pluralism. Based on an interdisciplinary approach that combines methods of musicology, ethnomusicology, cultural anthropology, and philosophy of culture, the study reveals the structural and semantic parameters of ethno-jazz as a postmodern practice. Special attention is paid to the role of the performer-mediator, who can overcome the dichotomies of “traditional/modern,” “authentic/constructed” and “self/other” through a reflective position. The article analyzes the key mechanisms of dialogue – quotation, improvisational transcoding, co-creation, and stylistic inversion – which ensure not a mechanical blending but an organic interweaving of jazz freedom and folk musical logic. In the context of the critique of metanarratives and postcolonial discourses, the author substantiates the need to form cultural competence as an ethical and professional requirement for participation in the ethno-jazz dialogue. The author demonstrates how Russian ethno-jazz, embedded in the centuries-old tradition of the West-East cultural dialogue, offers an alternative to the dominant Western interpretations of “world music,” emphasizing the value of horizontal, equal interactions. The study emphasizes that ethno-jazz is not just a musical genre, but a sociocultural act in which improvisation becomes a model of open, empathetic communication, and a musical work becomes a “collage creation” that reflects multiple worldviews.

Keywords: ethno-jazz, postmodernism, intercultural dialogue, cultural competence, folklore, jazz improvisation, cultural identity, musical anthropology, ethics of interpretation, Russian musical context.

Этно-джаз предстает не просто как музыкальный гибрид, но как *динамическое поле межкультурного диалога*, сформированное в условиях постмодернистской художественной культуры. Хотя его появление в глобальном масштабе нередко связано с маркетинговыми и институциональными стратегиями, в российском контексте он обретает особую рефлексивную глубину: здесь этно-джаз выступает не как товар культурной индустрии, а как *практика культурной солидарности*,

в которой фольклорный репертуар вступает в осмысленный разговор с джазовой импровизацией. Такой подход позволяет избежать экзотизации и симуляции аутентичности, заменяя их горизонтальным, этически ответственным взаимодействием. Именно в этой диалектике – между сохранением традиций и их креативной трансформацией через импровизационную свободу – этно-джаз утверждается как живая система постоянного творческого поиска [12].

Исходя из этого, *цель настоящего исследования* – системно определить этно-джаз как постмодернистскую практику диалога культур, выявить его структурные и смысловые параметры и проанализировать роль в формировании полифонической культурной идентичности в многонациональном пространстве России. Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи: 1. Определить онтологическую и эстетическую природу этно-джаза как постмодернистской практики, в которой гибридизация фольклора и джаза реализуется не через эклектику, а через диалогический, этически ответственный синтез; 2. Выявить ключевые механизмы культурного диалога в этно-джазе, включая рефлексивную трансформацию фольклорного материала, импровизационное транскодирование, цитирование и ко-креацию между носителями разных музыкальных традиций; 3. Проанализировать роль исполнителя как медиатора культур, чья позиция обеспечивает преодоление бинарных оппозиций и формирует полифоническую культурную идентичность в условиях этнокультурного плюрализма; 4. Сформулировать критерии культурной компетентности как условия избежания экзотизации, симуляции аутентичности и культурной апроприации, что позволяет рассматривать этно-джаз как этически обоснованную форму межкультурного взаимодействия; 5. Рассмотреть специфику российского этно-джаза как пространства горизонтального культурного диалога, в котором фольклор не архивируется, а вступает в живое взаимодействие с современными импровизационными практиками, способствуя конструированию новой культурной идентичности.

Практическая значимость исследования заключается в систематизации понятий и механизмов этно-джаза для дальнейших методологических разработок в музыкальной антропологии и этномузыкологии, что имеет ценность для исследователей, исполнителей, преподавателей и представителей культурной политики в анализе региональных джазовых проектов и планировании межкультурных программ.

Обращаясь к исторической генезе, отметим, что этно-джаз представляет собой уникальный феномен, обусловленный диалогом африканских и европейских музыкальных традиций. Согласно

Е. В. Семенченко, процессы консервации (сохранения аутентичного наследия) и ассимиляции (от имитации до радикальной реконфигурации) лежат в основе его формирования. Однако в постмодернистской перспективе этот процесс следует понимать не как одностороннюю интеграцию, а как рефлексивное переговорное взаимодействие, в котором импровизация – унаследованная от африканской практики – становится не просто структурообразующим элементом, а формой культурного диалога. Устность и синкретизм наделяют этно-джаз качествами «живого» искусства, способного к постоянной регенерации. В глобальном контексте, в рамках парадигмы world music, джаз служит платформой для интеграции локальных традиций; в России же этно-джаз становится инструментом поиска новой культурной идентичности, где фольклор не архивируется, а вступает в диалог с современностью [7].

Следуя С. С. Соковикову и Е. А. Каминской [8], этно-джаз оформился как самостоятельное направление в 1950–1960-е годы, а к концу XX века приобрел международное распространение, отражая динамику культурного переплетения в эпоху постмодерна. Авторы констатируют: «...джазовое искусство обрело поистине глобальный характер, многогранно специфицируясь в контекстах традиций различных этнических культур». Эта тенденция демонстрирует не пассивное распространение стиля, а активный диалог разнородных традиций, в котором синтез темпоритмики джаза и мелодических структур этнических культур порождает напряжение между инновацией и сохранением культурной специфики. Концепция «этно-джазовой утопии» раскрывает парадокс: идея музыки как пространства межкультурного диалога сталкивается с неравномерностью влияния – западные интерпретации часто доминируют, превращая этнические элементы в экзотические клише.

Однако, как отмечают Соковиков и Каминская, преодоление этого риска возможно через культурную компетентность – осознанное погружение в исторический и символический контекст заимствуемой традиции. Продуктивный синтез, как показывает опыт Дейва Холланда или Анны Буллок, требует не устранения различий,

а их осмысленного напряжения. В этом контексте этно-джаз становится моделью, где центральный вопрос – не «чистота» традиции, а этика интерпретации. Переход от эклектики к ответственному взаимодействию требует признания субъектности культур-источников, что делает музыкальный синтез не только эстетической, но и политической практикой [8, с. 23–33].

Развивая эти идеи, подчеркнем, что этно-джаз в научном дискурсе предстает как динамичный феномен художественной культуры, возникающий на пересечении глобальных и локальных практик. Его сущность коренится в изначально гибридной природе джаза, который, по словам А. А. Майорова, «возникнув изначально в среде выходцев из Африки... позже вобрал в себя совершенно разную музыкальную культуру многочисленных национальностей» [3, с. 188]. Эта способность к ассимиляции, где фольклор выступает «неистощимым источником музыкальных идей» [3, с. 189], реализуется не как механическое присоединение, а как диалог через импровизацию – органичное переплетение джазовой свободы с ладогармоническими и метроритмическими элементами народной музыки [2; 3; 4].

Фундаментальными механизмами обновления этно-джазового репертуара выступают две взаимодополняющие траектории:

- цитирование и художественная переработка подлинных народных мотивов;
- создание оригинальных композиций, опирающихся на фольклорную лексику, но трансцендирующих ее через джазовую гармонию и импровизационную свободу [1; 2; 3; 4].

Как справедливо отмечает Е. С. Гамбургская, стилизация стала распространенной формой этно-джаза, но ключевым является не заимствование, а рефлексивная трансформация: «...изменяется не только сама инновация, но и традиционные элементы этнической культуры, вступающие с ней в контакт» [2, с. 458]. Этот процесс несет как потенциал обновления, так и риск утраты подлинности – отсюда необходимость формирования этнокультурной компетентности у исполнителей.

Региональные контексты развития этно-джаза в России демонстрируют его роль как платформы для горизонтального культурного диалога.

Его становление неразрывно связано с многонациональностью страны и региональными культурными политиками, способствовавшими синтезу народной лексики с импровизационными формами [2; 3]. Российский этно-джаз предстает как «национально-культурный синтез разновременных и разноприродных традиций этнокультурного плюрализма» [6, с. 7], реализующий парадигму «Запад – Восток» [5; 6]. Более того, он воплощает принцип «полиэтнуса» – «переплавление всевозможных полярных культур, синтез мелосов и метроритмов самых различных ареалов планеты» [5, с. 129], формируя не эклектическое смешение, а *единое межкультурное поле*, где каждая традиция сохраняет автономность и ценность.

В условиях постмодернистской художественной культуры – с ее деконструкцией границ, интертекстуальностью и полистилистикой – этно-джаз обретает особую значимость как пример *мультикультурного синтеза через диалог* [9]. Он реализует «эстетику открытого произведения» [9, с. 7], в котором импровизация и композиция динамично взаимодействуют. Контраст «джазовых принципов построения и развития композиции с музыкальным материалом народного происхождения» [9, с. 8] создает новые эстетические эффекты, характерные для эпохи. Философское осмысление феномена, предложенное М. Фришфопом, расширяет его рамки до глобально-коммуникативного проекта: этно-джаз – это «способ мышления о джазе», сопряженный с «гигантским гуманистическим “Мы”» [10, с. 17], «музыкальный процесс, необходимый для все более глобализирующегося мира» [10, с. 21]. В этой перспективе он становится не стилем, а социокультурным актом общения, где ценности свободы сочетаются с уважением к локальным традициям.

Анализ работы Humphreys, Brown и Hatch “Is Ethnography Jazz?” позволяет рассматривать этно-джаз как **импровизационный диалог культур**, где ядро процесса – «дуальный поиск самоидентичности и эмпатии» [11]. Музыкант здесь подобен этнографу: его индивидуальный голос формируется через освоение традиции и ее творческое переосмысление. Обновление репертуара

ра связано с импровизацией как «бриколажем» (Леви-Стросс) или «переработкой готового материала» (Берлинер). По Moorman и Miner, импровизация – это совпадение композиции и исполнения по времени, требующее гибкости и интуиции. В этно-джазе это выражается в умении работать с этническими мелодиями, ритмами и ладами как с «подручным материалом», создавая новое звучание через диалог между музыкантами и между музыкой и ее культурными истоками. Как отмечает Velleman, очарование джаза сродни живой речи – индивидуальной, спонтанной и открытой к вариациям. Региональные версии этно-джаза можно осмыслить через континуум: от структурированных форм («формальный свинг») до радикального «фри-джаза». Постмодернистская парадигма легитимирует оба подхода, смещая акцент на целостность художественного высказывания, даже если оно включает диссонанс. Этно-джаз становится, по Дензину и Линкольну, «сложным, коллажным творением», отражающим разные интерпретации мира, где региональная специфика служит материалом для бесконечной импровизационной беседы [11].

В заключение следует отметить, что этно-джаз – это эволюционирующий синкретический феномен постмодерна, характеризующийся дуалистической функциональностью. С одной стороны, он выполняет охранительную функцию, сохраняя и актуализируя фольклорное наследие [6, с. 9]. С другой – выступает инструментом

межкультурной коммуникации и формирования полифонической идентичности в условиях глобализации [5; 6; 10]. Его онтологическая сущность определяется перманентным диалогом между традицией и инновацией, локальным и глобальным, индивидуальной импровизацией и коллективной памятью, что обуславливает его значимость как объекта междисциплинарного исследования.

Таким образом, этно-джаз можно концептуализировать не столько как жанр, сколько как практику постмодернистского диалога культур, основанную на комплементарном взаимодействии двух страт:

1) фольклорных элементов (мелодические формулы, метроритмические структуры, ладо-гармонические комплексы, исполнительские техники);

2) джазовой гармонической модели и импровизационного принципа.

В этом контексте народный материал подвергается не поверхностному акцентированию, а глубокой художественной трансформации и импровизационному транскодированию – спонтанной реконтекстуализации через призму джазовой свободы, социально-культурного диалога и институциональной рефлексии. Такой подход обеспечивает этно-джазу статус саморегулирующейся и постоянно обновляющейся системы, в которой каждый импровизационный акт становится вектором эволюции универсального языка межкультурного креативного взаимодействия.

Литература

1. Абуев С. М. Фольклорные основы в генезисе джаза // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 1(45). – С. 251–254. – EDN OYLYKH.
2. Гамбургская Е. С. Феномен этноджаза в музыкальном искусстве // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: материалы V Всероссийской научно-практической конференции, Самара, 29 марта 2017 года. – Самара: Самарский государственный институт культуры, 2017. – С. 456–460. – EDN ZUIBFF.
3. Майоров А. А. О влиянии фольклора на развитие отечественного джаза // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Самара, 30 октября 2015 года. – Самара: Самарский государственный институт культуры, 2016. – С. 188–192. – EDN VZUOAJ.
4. Мочалин Б. В. Эволюция джаза как культурный процесс // Личность. Культура. Общество. – 2008. – Т. 10. – № 5–6(44–45). – С. 307–314. – EDN NEIUKJ.
5. Огородова А. В., Биляр Ю. Н., Шебанова Е. И. «Полиэтнос» как модель развития этноджаза и реальность современного мира // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 11–1(61). – С. 129–132. – EDN UMERGF.
6. Огородова А. В. Этноджаз как социокультурный феномен: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Белгород, 2008. – 25 с. – EDN NKKBRX.

7. Семенченко Е. В. Истоки джаза в этнокультурном аспекте исследования // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 2(65). – С. 40–44. – EDN ZDQSV.
8. Соколов С. С., Каминская Е. А. Этноджаз в контексте фольклорной культуры: проблемные аспекты гибридации // Проблемы музыкальной науки. – 2022. – № 2. – С. 23–33. – DOI 10.33779/2782-3598.2022.2.023-033. – EDN PIHQDI.
9. Широкова Н. А. Джаз в художественной культуре постмодерна: основные тенденции развития: автореф. дис. ... канд. культурологии. – СПб., 2011. – 16 с. – EDN ZOKYGZ.
10. Этноджаз в Центральной Азии: Социокультурное проектирование в сфере культуры: методические аспекты реализации, компоненты. – Бишкек, 2013. – 64 с.
11. Humphreys Michael & Brown, Andrew & Hatch Mary. Is Ethnography Jazz? [Electronic resource] // Organization. 2003, vol. 10(1), pp. 5-31. – DOI 10.1177/1350508403010001369. – URL: https://www.researchgate.net/publication/247747516_Is_Ethnography_Jazz (дата обращения: 24.02.2026).
12. Yilmaz D. “Dünya müziği” ve “ethno jazz”ın oluşumu, pazarlanma süreci ve italyan cazı’na entegrasyonu [Electronic resource] // Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi. 2019, vol. 4(7), p. 495-510. (E-ISSN: 2667-6818). – URL: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1175317> (дата обращения: 24.02.2026).

References

1. Abuev S.M. Fol’klornye osnovy v genezise dzhaza [Folklore bases in the genesis of jazz]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2012, no. 1(45), pp. 251-254. (In Russ.).
2. Gamburskaya E.S. Fenomen etnodzhaza v muzykal’nom iskusstve [The phenomenon of ethnojazz in musical art]. *Natsional’noe kul’turnoe nasledie Rossii: regional’nyy aspekt. Materialy V Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Samara, 29 marta 2017 goda* [National Cultural Heritage of Russia: Regional Aspect. Materials of the V All-Russian Scientific and Practical Conference, Samara, March 29, 2017]. Samara, Samarskiy gosudarstvennyy institut kul’tury Publ., 2017, pp. 456-460. (In Russ.).
3. Mayorov A.A. O vliyaniі fol’klora na razvitiye otechestvennogo dzhaza [On the influence of folklore on the development of domestic jazz]. *Natsional’noe kul’turnoe nasledie Rossii: regional’nyy aspekt. Materialy IV Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem, Samara, 30 oktyabrya 2015 goda* [National Cultural Heritage of Russia: regional aspect. Proceedings of the IV All-Russian scientific and practical conference with international participation, Samara, October 30, 2015]. Samara: Samarskiy gosudarstvennyy institut kul’tury Publ., 2016, pp. 188-192. (In Russ.).
4. Mochalin B.V. Evolyutsiya dzhaza kak kul’turnyy protsess [The evolution of jazz as a cultural process]. *Lichnost’. Kul’tura. Obshchestvo* [Personality. Culture. Society], 2008, vol. 10, no. 5-6(44-45), pp. 307-314. (In Russ.).
5. Ogorodova A.V., Bilyar Y.N., Shebanova E.I. “Polietnos” kak model’ razvitiya etnodzhaza i real’nost’ sovremennogo mira [“Polyethnos” as a model for the development of ethnojazz and the reality of the modern world]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul’turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], 2015, no. 11-1(61), pp. 129-132. (In Russ.).
6. Ogorodova A.V. *Etnodzhaz kak sotsiokul’turnyy fenomen: avtoref. dis. ... kand. filosofskikh nauk* [Ethnojazz as a socio-cultural phenomenon. Author’s abstract Diss. PhD in Philosophy]. Belgorod, 2008. 25 p. (In Russ.).
7. Semenchenko E.V. Istoki dzhaza v etnokul’turnom aspekte issledovaniya [The origins of jazz in the ethno-cultural aspect of research]. *Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], 2017, no. 2(65), pp. 40-44. (In Russ.).
8. Sokovikov S.S., Kaminskaya E.A. Etnodzhaz v kontekste fol’klornoy kul’tury: problemnye aspekty gibridizatsii [Ethnojazz in the context of folk culture: problematic aspects of hybridization]. *Problemy muzykal’noy nauki* [Problems of musical science], 2022, no. 2, pp. 23-33, DOI 10.33779/2782-3598.2022.2.023-03, EDN PIHQDI. (In Russ.).
9. Shirokova N.A. *Dzhaz v khudozhestvennoy kul’ture postmoderna: osnovnye tendentsii razvitiya: avtoref. dis. ... kand. kul’turologii* [Jazz in the artistic culture of postmodernism: main trends in development. Author’s abstract PhD in Culturology]. St. Petersburg, 2011. 16 p. (In Russ.).
10. *Etnodzhaz v Tsentral’noy Azii: Sotsiokul’turnoe proektirovanie v sfere kul’tury: metodicheskie aspekty realizatsii, komponenty* [Ethnojazz in Central Asia. Socio-cultural design in the field of culture: methodological aspects of implementation, components]. Bishkek, 2013. 64 p. (In Russ.).

11. Humphreys Michael & Brown Andrew & Hatch Mary. Is Ethnography Jazz? *Organization*, 2003, vol. 10, pp. 5-31, DOI: 10.1177/1350508403010001369. (In Engl.). Available at: https://www.researchgate.net/publication/247747516_Is_Ethnography_Jazz (accessed 24.02.2026).
12. Yılmaz D. “Dünya müziği” ve “ethno jazz”ın oluşumu, pazarlanma süreci ve italyan cazı’na entegrasyonu [The formation of “world music” and “ethno jazz”, their marketing progress and the integration of italian folk music to italian jazz]. *Tykhе Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2019, vol. 4(7), pp. 495-510. (E-ISSN: 2667-6818). Retrieved from ResearchGate. (In Turkish). Available at: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1175317> (accessed 24.02.2026).

УДК 78.067

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-50-60

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТИПОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ШКОЛ

Эпова Екатерина Михайловна, доцент, заведующая кафедрой оркестровых духовых и ударных инструментов, аспирант 3-го года обучения, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск, РФ). E-mail: EkaterinaEpova77@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5166-3993>

В статье освещаются вопросы, связанные с разновидностями исполнительских школ, которые рассматриваются в историческом контексте, а также с точки зрения типов преподавания. Обзор имеющихся на сегодняшний день исследований по данной теме позволяет сделать вывод, что передача опыта по системе «от учителя – к ученику» являлась важным методом в развитии профессионального музыканта. Появление первых исполнительских школ связано с развитием культуры игры на музыкальных инструментах в семье. Это стало отправной точкой в развитии династийной ветви. Такие семьи вызывают почтение и по сей день, поскольку их основная задача – сохранение семейных и, в том числе, музыкальных традиций, которые насчитывают как минимум три поколения. Иной тип связан с появлением яркой личности, музыкального лидера, который зачастую собирал вокруг себя единомышленников и учеников. Подобные сообщества положили начало авторским школам, в них зачастую складывалась особая методика, связанная с именем основателя.

Систематизация и структуризация знаний, полученных в ходе изучения данной темы, а также сравнительный анализ двух типов школ, свидетельствует о том, что изначально преобладала династийная ветвь исполнительства, тогда как авторская сформировалась позднее и связана с возникновением первых профессиональных образовательных учреждений.

Подобного рода ракурс избирается впервые. Несмотря на то, что термин «исполнительская школа» встречается в большинстве научных трудов, посвящённых инструментальному исполнительству, исторические корни этого явления ранее не привлекали внимание исследователей. Не проводилось и попытки выявить особенности каждого типа, что определяет новизну данного исследования. Вместе с тем активное развитие отечественных исполнительских школ на протяжении нескольких веков привело к созданию прочной базы и требует осмысления, что обеспечивает актуальность рассматриваемой темы.

В работе используются аналитический, сравнительный и системный методы. Важную роль сыграл исторический подход, который помог проследить эволюцию процессов и выявить особенности каждой из школ. Выводы, представляемые в статье, имеют определенное значение для изучения понятия «исполнительская школа».

Ключевые слова: исполнительская школа, династийная школа, авторская школа, профессиональное музыкальное образование.

ON THE ISSUE OF APPEARANCE AND DEVELOPMENT OF PERFORMING SCHOOL TYPES

Epova Ekaterina Mikhaylovna, Associate Professor, Department Chair of Orchestral Wind and Percussion Instruments, 3d Year Postgraduate, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: EkaterinaEpova77@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5166-3993>

The paper highlights issues related to performing schools viewed in a historical context, as well as in terms of types of teaching. The first performing schools appeared as a culture of playing the musical instruments in the family advanced. It became the starting point in the development of a dynastic branch. Such families inspire esteem and respect to this day, as their main task is to preserve family and performing traditions that comprise at least three generations.

Another type of performing art is associated with the emergence of a bright musician, who often gathered like-minded people and students. Thus, the author's school was created. A review of the current research on this topic leads to a conclusion that sharing experience through the "teacher-to-student" system was an important method in a professional musician's becoming.

When structuring the knowledge gained throughout the research and comparing the two types of schools, the authors came to a determination that the dynastic performing branch initially prevailed, whereas the author's branch was formed much later, when the first educational professional institutions were established.

This is the first time such a study has been undertaken. Despite the fact that the term "performing school" is found in almost all scientific publications on instrumental performance, historically this concept has not been deeply explored before and the types of schools have not been compared that gives novelty and relevance to this work.

Analytical, comparative, and systematic methods are used. Particular attention is paid to the historical approach, which helped to trace the evolution of processes. The conclusions presented in the article are of great significance for studying the concept of "performing school."

Keywords: performing school, dynastic school, author's school, professional music education.

Понятие «исполнительская школа» давно вошло в музыкальный обиход. Тем удивительнее, что попытки осмыслить это явление осуществлялись не так часто. Исследованию этого термина посвящен ряд статей. В основном, это работы практикующих музыкантов, в которых рассматриваются фортепианные школы [8; 11], игра на струнных [18], народных [3] и духовых инструментах [17]. Отдельное исследование посвящено терминологическому аспекту данного определения: в нём описывается характеристика особенностей трактовки этого термина в исследовательской литературе [21].

Если углубиться в историю исполнительства на музыкальных инструментах, принимая во внимание не только профессиональный, но и любительский уровни, то становится понятно, что оно берёт начало, прежде всего, в лоне домашнего музицирования. Игра на инструментах в кругу родных и близких бытовала изначально как своеобразное времяпрепровождение. Неслу-

чайно исследователями отмечается, что формирование и развитие игры на инструментах связано с «многовековыми традициями домашнего музицирования» [10, с. 3]. Постепенно в определённых семьях музыка стала осознаваться как определённое ремесло, способ материального обеспечения. В таких семьях исполнительские навыки передавались из поколения в поколение, и, следовательно, одними из первых исполнительских школ можно считать те, которые зародились внутри одного рода и получили название «династийные». Развитие исполнительства в них было основано на принципе *монопреимственности*¹.

Особенностям музыкальных династий и их традиций в социокультурном плане посвящен ряд исследований. Наиболее весомым, на наш взгляд, является работа Е. В. Крель, в которой даётся несколько определений данному понятию. По мнению автора, «музыкальной династией счи-

¹ Появление термина было инициировано автором данного исследования.

тается тот род, чьи представители занимались... деятельностью не менее чем в трёх поколениях» [13, с. 144]. В работе исследователь разворачивает данное определение в ином русле: «...семейные династии – это исторически сложившееся... устойчивое явление, обеспечивающее наследование в семье... содержания труда, традиций» [13, с. 144]. Е. В. Крель выделяет основные признаки, характеризующие музыкальные династии, к которым относятся «объединение коллектива родственников общими интересами», «высокий нравственный и психологический климат... условия для получения опыта, помощь в адаптации, преемственность традиций семьи и передача их новым поколениям» [13, с. 145]. Немаловажным является фактор наследования «рабочих мест и профессии» [13, с. 145]. Автор отмечает интересную деталь, которая связана с историей российского государства. Она утверждает, что династийные исполнительские школы могли возникать в обеспеченных семьях, которые имели определённую материальную базу. Музыкальное образование в России было роскошью и доступно только определённому сословию. Следует отметить, что в основном к таким династиям относились семьи, имеющие хороший достаток и не нуждающиеся в деньгах, так как немаловажным был процесс передачи должности музыканта по наследству. Таким образом, семьи, которые не имели финансовой стабильности, оставались без качественного музыкального профессионального образования.

Вопрос о музыкальных династиях поднимается в работе В. Н. Грачёва, который даёт их краткую характеристику, определяя главными особенностями «сохранение... культурных традиций, преемственности поколений и передачи профессионального опыта» [7, с. 8].

При изучении музыкальных династий внимание уделяется как определению этого явления, так и рассмотрению преемственности в отношении музыкантов различных специальностей (композиторов, инструменталистов, вокалистов и т. д.). В данном исследовании ограничимся теми примерами, которые соотносятся с понятием «исполнительская школа». Чаще всего в этой связи в качестве примера фигурируют семейство Бахов в Германии, Моцартов в Австрии. В России яркими представителями «семейных» исполнительских школ являются династии Коганов и Ойстрахов, представители которых, начиная с совет-

ских времени и до сих пор продолжают выступать с большим успехом на мировых сценах, представляя отечественную исполнительскую школу.

Проанализировав ряд научных трудов, можно утверждать, что в современном мире существует достаточно исследований, где описываются различные музыкальные династии. Чаще всего данная ветвь² исполнительства рассматривается лишь от семейства Бахов. Однако в современной повестке необходимым фактором является внесение корректив в хронологические рамки исследовательских работ. Изучение школ, как нам представляется, следует начать с гораздо более раннего периода. Это связано с расширением информационных и научных границ, которые позволяют сделать следующий вывод: первые династийные школы стали зарождаться в Китае³. Среди них лидирующее место занимают династии Хань [15], Северная Вэй [2], Тан [19], которым посвящено наибольшее количество доступных для ознакомления работ. В них описывается роль музыкального искусства, влияющая на «престиж государства» [15, с. 90], особенности «становления музыкальной культуры и искусства» в Древнем Китае [2, с. 89] и другое. В период правления рода Тан музыка была в «особом почёте», так как все правители являлись «страстными музыкантами-любителями», поэтому развитие культуры в Китае имело «высокие показатели в строительстве образовательных учреждений» [19, с. 14].

Проводя сравнительный анализ исследований, можно прийти к заключению, что в данных работах описывается система музыкального образования, главной целью которой была подготовка и воспитание профессиональных исполнителей в периоды правления наиболее известных династий. Это даёт основание утверждать, что первые упоминания о музыкальных династиях и их влияние на формирование исполнительских школ относятся именно к Китаю.

Среди европейских династий наиболее известной, безусловно, является семейство Бахов (см. Приложение, рис. 1). Большинство из них

² Понятие используется в статье в качестве синонима определению «исполнительская школа».

³ Данная информация становится более доступной благодаря тому, что в российских образовательных учреждениях меняется контингент обучающихся из-за большого притока иностранных студентов и тем самым разрастается география исследований.

были музыкантами, и, как указывается в одном из исследований, «оно насчитывало около 80 представителей» [8, с. 10]. Шесть поколений рода Бахов посвятили свою жизнь творчеству, что давало «на протяжении двух столетий Германии видных музыкантов» [8, с. 11].

Наиболее известные из рода Бахов – сыновья Иоганна Себастьяна, относящиеся к последнему – шестому поколению, а именно: «бюккебургский» Иоганн Кристоф Фридрих; «галльский» Вильгельм Фридеман; «миланский» (он же «лондонский») Иоганн Кристиан; «берлинский» (или «гамбургский») Карл Филипп Эмануэль Бах. Все они заняли «достойное место в европейской музыке» как представители различных музыкальных направлений [8, с. 11]. Последним профессиональным музыкантом считается внук Иоганна Себастьяна – Вильгельм Фридрих Эрнст, после смерти которого в 1845 году династия прервалась.

Большую роль в развитии исполнительской и композиторской школы Австрии и Европы сыграла семья Моцартов (см. Приложение, рис. 2). Немаловажно, что Леопольду Моцарту принадлежит одно из первых изданий для струнных инструментов: его педагогические знания нашли отражение в фундаментальной работе «Опыт основательной скрипичной школы», опубликованной «в год рождения сына» [14, с. 107]. Популярность и статусность работы предвосхитила новую эпоху в публикации нотных пособий, методологических трудов, систематизации опыта и знаний, на которых в дальнейшем учились инструменталисты – не только представители семейства Моцартов, но и ученики Леопольда. Развитие и оттачивание музыкальных навыков в зальцбургской семье достигалось благодаря проведению вечеров, на которых юные исполнители «выступали в качестве артистов на концерте» [12, с. 55]. Таким образом, основным фактором формирования и популяризации навыков внутри данной семьи можно назвать «средовые влияния (главным образом, социальная преемственность в виде воспитания от отца-музыканта)» [12, с. 56].

В области изучения российской монопреемственности необходимо отметить труд Н. В. Нужиной, которая выделяет в качестве лидирующих династических школ две семьи – Рубинштейнов⁴ и

⁴ В данном исследовании династичность Рубинштейнов и Гнесиных подчёркивается не численностью последующих поколений музыкантов, а ролью бра-

Гнесиных⁵, особо повлиявшие на «формирование русской системы профессионального музыкального образования, впоследствии выгодно отличавшегося от других мировых школ» [16, с. 42]. Среди иных династий исследователь выделяет семейство Гедике, в котором насчитывается четыре поколения выдающихся музыкантов⁶. Особенности системы через передачу знаний от поколения к поколению заключалась в обязательном для всех членов семейства «домашнем начальном музыкальном образовании под руководством старших», а также «передаче места органиста церкви по наследству от отца к сыну» [16, с. 46].

Изучив различные династии, можно прийти к выводу, что обязательной частью образовательного процесса внутри семьи было: 1) домашнее музыкальное образование всех членов семейства под руководством представителей более старшего поколения; 2) закрепление исполнительских навыков посредством творческих вечеров – домашних концертов; 3) объединение общей идеей всех членов семьи; 4) ежедневное транслирование исполнительских или композиторских навыков; 5) передача рабочих мест по наследству, что обеспечивало уверенность в будущем новому поколению.

В XIX веке в связи с историческими и художественными процессами одновременно с династическими школами начинают появляться и раз-

твет и сестер, оказавших «большое влияние в семье» [16, с. 77]. Так, например, среди Рубинштейнов основателями консерватории в Петербурге является Антон Григорьевич, в Москве – Николай Григорьевич. Помимо них в семье была сестра Софья Григорьевна, ставшая впоследствии педагогом по вокалу.

⁵ Всего в семье Фабиана Гнесина насчитывалось 12 детей, из которых 7 стали профессиональными музыкантами. «Сёстры (Евгения, Елена, Мария, Елизавета и Ольга) и братья (Михаил и Григорий) Гнесины возглавили на рубеже эпох классическую фортепианную школу среднего звена» [16, с. 79]. Они основали «в Москве музыкальную школу, которая в дальнейшем разрослась до целого комплекса музыкальных учебных заведений». См. URL: <https://www.gnesina-museum.com/roditeli-gnesinyh> (дата обращения: 10.10.2025).

⁶ Среди них стоит отметить родственную линию отца семейства, начавшуюся от Генриха Георга (Андрея Ивановича), перешедшую его сыну Карлу Генриховичу (Андреевичу), затем сыну Карла – Фридриху Александру Паулю (Фёдору Карловичу), а после сыну Фридриха – Александру Фёдоровичу (Фридриховичу) Гедике.

виваться авторские, формирующиеся вокруг яркой исполнительской индивидуальности.

Следует отметить, что не всегда выдающаяся личность создавала свою авторскую школу, и тем важнее примеры, связанные с этим явлением. Одним из них, безусловно, является Ференц Лист, который имел множество учеников (см. Приложение, рис. 3). Он ввёл в обиход такое понятие, как «мастер-классы» и первый в истории стал демонстрировать открытые уроки с учениками в присутствии публики [20, с. 13].

«Через класс великого пианиста прошло 409 человек из разных стран. Среди них есть русские студенты: С. Метнер, В. Тиманова, А. Фридгейм, А. Зилоти. Особенно тёплые отношения сложились у Листа с Александром Зилоти, кузеном С. В. Рахманинова» [20, с. 14]. Но при этом о таком понятии, как «исполнительская школа Листа» открыто не говорят, поскольку выдающийся пианист, прежде всего, выступал личностью, вдохновляющей музыкантов своим мастерством, нежели педагогом, сформировавшим авторскую методику подготовки исполнителей. Композитор А. П. Бородин в мемуарах вспоминает: «Между ним (Листом) и его учениками отношения... патриархальные; ужасно простые, фамильярные и сердечные, нисколько не напоминающие обыкновенные, формальные отношения учеников к профессору; это скорей отношения детей к отцу или внучат к дедушке» [1, с. 23].

Основатель «Общества Листа» в Веймаре А. И. Зилоти оставил впечатления от уроков Ф. Листа, которые он получил в Германии (см. Приложение, рис. 4). Александр Ильич подчёркивал доверительную манеру в отношении педагога ко всем ученикам. Композитор и пианист никогда не боялся признать иной взгляд на произведение, отличающийся от его трактовки, что ещё больше подчёркивало его величие. Он поддерживал своих учеников и никогда не требовал акцентировать собственную роль в воспитании того или иного музыканта. Воспоминания А. И. Зилоти пронизаны «безграничной добротой» и «восхищённым поклонением Листу, как человеку и музыканту» [4, с. 17].

Ференца Листа с полным правом можно назвать одним из родоначальников второй ветви развития инструментального исполнительства, которая предполагает не кровные, а творческие связи, возникающие в группе людей, аккумулиру-

ющихся вокруг яркого лидера. Такая преемственность ближе современному пониманию термина «исполнительская школа», в рамках которого передача знаний, умений и навыков осуществляется от педагога к ученику.

В России аналогом листовской системы проведения занятий можно назвать школу известного педагога Николая Сергеевича Зверева. Однако, если Лист занимался с учениками, как было неоднократно ими указано, в доверительной манере наставничества, российский педагог строил деятельность иначе. Его педагогическая система приобрела всемирную известность благодаря «чётко выстроенной структуре преподавания и строгой дисциплине» в проведении индивидуальных занятий и организации самостоятельной практики студентов [5, с. 130]. В разные годы из школы Н. С. Зверева выпустились такие выдающиеся пианисты, как «А. Зилоти, С. Рахманинов, К. Игумнов, Ф. Кенеман, Л. Максимов, М. Пресман и А. Скрябин» [5, с. 131] (см. Приложение, рис. 5). Отличие состояло ещё и в том, что венгерский гений давал мастер-классы взрослым музыкантам – как любителям, так и концертирующим. Российский педагог занимался воспитанием юных, начинающих музыкантов. Это позволяет говорить о том, что Николай Сергеевич Зверев – один из первых отечественных педагогов, кто выстроил индивидуальную систему преподавания, предоставляя при этом полный пансион для своих «зверят», за пребывание в котором не брал плату. В его методике преподавания было несколько важных составляющих, помимо индивидуальных и ансамблевых занятий на инструменте и подготовки к ним. Н. С. Зверев воспитывал исполнителей комплексно: он занимался расширением их кругозора как в музыкальной сфере, так и в других видах искусства. Вследствие этого, не будучи кровно связанными, ученики становились с преподавателем единой семьёй⁷.

Подводя итоги рассмотрения двух разновидностей исполнительских школ, можно сделать следующий вывод. Изначально в истории му-

⁷ Подобного рода сообщества достигают значительных успехов в своей деятельности. В качестве примера современной музыкальной жизни можно привести оркестр Теодора Курентзиса, где исполнители переезжают вслед за дирижёром, так как не представляют своё творческое развитие без конкретного лидера. Такого «духовного единства» и добивался Н. С. Зверев.

зыкальной культуры активно развивались династические школы, которые благодаря грамотной «внутрисемейной» организации учебного процесса и поддержке в формировании и закреплении концертного опыта в виде частых семейных музыкальных вечеров обусловили формирование профессиональной музыкальной среды и развитие данной ветви исполнительства. Такой принцип «монопреемственности» доминировал на протяжении длительного исторического периода.

С течением времени и ростом исполнительского уровня, связанного с появлением образовательных музыкальных учреждений и формированием определённого культа ярких личностей, появляются авторские школы, организованные вокруг творческого лидера, который в большинстве случаев собирал сообщество единомышленников и передавал собственный опыт и навыки последующим поколениям музыкантов. Эта была уникальная возможность как для профессиональных музыкантов, так и для одарённых детей не только из финансово стабильных, но и из малообеспеченных семей раскрыть свои таланты в классе прославленного педагога. Постепенно авторские школы приобрели статус основополагающих (лидирующих) и мимикрировали в систе-

му музыкального образования. В них отчётливо прослеживается принцип передачи информации от поколения к поколению через комплекс знаний, зачастую (но не обязательно) зафиксированного в виде методики обучения или хрестоматий, учебников и иного дидактического материала.

Если говорить о схожих чертах между династическими и авторскими школами, то, прежде всего, необходимо подчеркнуть наличие круга людей, разделяющих общие интересы, поддерживающих творческие начинания и закрепляющих навыки в виде организации концертов и музыкальных вечеров. Такое «совместное сотворчество» является единообразующей компонентой между двумя ветвями исполнительских школ.

В современном мире музыкальные династии продолжают существование, но не остаются первостепенными, как это было на протяжении нескольких веков. Это связано с тем, что авторские методики исполнительства заняли лидирующую позицию в системе музыкальной подготовки в связи с более широким спектром возможностей, предоставляемых образовательными учреждениями, востребованностью знаний представителей наиболее известных исполнительских школ и увеличением числа их последователей.

Литература

1. Бородин А. П. Воспоминания о Ф. Листе. – М.: Музгиз, 1953. – 58 с.
2. Ван Чунхуа. Особенности становления музыкальной культуры и искусства Древнего Китая (на примере династии Северная Вэй) // Социальная педагогика в России: науч.-метод. журн. – 2023. – № 3. – С. 89–96.
3. Варламова Т. П. Эволюция понятия «исполнительская школа» на струнно-щипковых инструментах // Художественное образование и наука. – 2018. – № 2. – С. 10–17.
4. Воспоминания Зилоти о Листе // Музыкант-Классик. – 2012. – № 3–4. – С. 14–19.
5. Гладкова А. А. Николай Сергеевич Зверев – учитель С. В. Рахманинова // Лучшая студенческая работа 2023: сб. ст. VI Междунар. науч.-исслед. конкурса, Пенза, 30 марта 2023 года. – Пенза: Наука и Просвещение, 2023. – С. 130–133.
6. Го Ц. Династия Штраусов в контексте музыкальной культуры Австрии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2023. – 19 с.
7. Грачев В. Н. Музыкальные династии // Музыкант-Классик. – 2017. – № 3–4. – С. 8–9.
8. Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: Postict // Проблемы музыкальной науки. – 2023. – № 2. – С. 8–23.
9. Диденко Ю. В. Влияние традиций национальных фортепианных школ на формирование исполнительских компетенций пианистов // Педагогический научный журнал. – 2023. – Т. 6, № 5. – С. 117–120.
10. Дылькова С. В. Перспективы развития музыкальной культуры и общего музыкального образования в Европе и в России // Мир науки. Социология, филология, культурология. – 2020. – Т. 11, № 4. – С. 3.
11. Исполнительская школа Л. В. Николаева как основа фортепианной педагогической культуры XXI века / В. Д. Архангельская // Искусство глазами молодых: мат-лы I Междунар. (V Всерос.) науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых 23–24 апреля 2009 года. – Красноярск, 2009. – С. 403–405.

12. Комаров Р. В. Введение в психологию одаренности. – М.: Талант, 2015. – 116 с.
13. Крель Е. В. Развитие традиций музыкальных династий в начале XXI века // Искусство глазами молодых: материалы XI Международной научной конференции, Красноярск, 28–29 марта 2019 года. – Красноярск: Сибир. гос. ин-т искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2019. – С. 143–146.
14. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. – М.: Классика – XXI, 2008. – 624 с.
15. Ма Ж., Ченг Ш. Музыкальная культура династии Хань // Культура и цивилизация. – 2023. – Т. 13, № 1–2–1. – С. 88–93.
16. Нужина Н. В. Музыкантские династии // Вопросы. Гипотезы. Ответы: Наука XXI века: кол. моногр. Т. Кн. 18. – Краснодар: Индивидуальный предприниматель Акелян Нарине Самадовна, 2018. – С. 41–96.
17. Паутов А. М. Школа игры на трубе московской консерватории – важное звено российской духовой исполнительской школы // Актуальные вопросы исполнительства и методики обучения на духовых и ударных инструментах: теоретический и практический взгляд: мат.-лы межвуз. науч.-практ. конф., Москва, 22–23 марта 2018 года. – М.: Военный университет, 2018. – С. 29–37.
18. Сафонова Е. Л. Особенности исполнительской стилистики московской скрипичной школы // История музыкального образования: новые исследования: мат.-лы междунар. семинара шестой сессии науч. совета по проблемам истории музыкального образования, Воткинск, 18–21 апреля 2017 года. – Воткинск: Всерос. музей. об-ние музык. культуры имени М. И. Глинки, 2017. – С. 65–74.
19. Чжэн Ц. Функционирование системы музыкального образования Китая в период династии Тан // Музыкальное образование и наука. – 2016. – № 1(4). – С. 14–17.
20. Эллиот С. Ференц Лист и Россия // Музыкант-Классик. – 2011. – № 9–10. – С. 12–15.
21. Эпова Е. М. Понятие «исполнительская школа» в современных исследованиях о музыкальном искусстве // ARTE: электр. науч.-исслед. журн. Сибир. гос. ин-та искусств имени Дмитрия Хворостовского. – 2024. – № 3. – С. 27–35.

References

1. Borodin A.P. *Vospominaniya o F. Liste [Memories of F. Liszt]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1953. 58 p. (In Russ.).
2. Van Chunkhua. Osobennosti stanovleniya muzykal'noy kul'tury i iskusstva Drevnego Kitaya (na primere dinastii Severnaya Vey) [Features of the development of musical culture and art in Ancient China (using the Northern Wei Dynasty as an example)]. *Sotsial'naya pedagogika v Rossii: nauchno-metodicheskiy zhurnal [Social Pedagogy in Russia. Scientific and Methodological Journal]*, 2023, no. 3, pp. 89-96. (In Russ.).
3. Varlamova T.P. Evolyutsiya ponyatiya "ispolnitel'skaya shkola" na strunno-shchipkovykh instrumentakh [The evolution of the concept of "performing school" on stringed instruments]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science]*, 2018, no. 2, pp. 10-17. (In Russ.).
4. Vospominaniya Ziloti o Liste [Ziloti's Memories of Liszt]. *Muzykant-Klassik [Classical Musician]*, 2012, no. 3-4, pp. 14-19. (In Russ.).
5. Gladkova A.A. Nikolay Sergeevich Zverev – uchitel' S.V. Rakhmaninova [Nikolai Sergeevich Zverev – teacher of S.V. Rachmaninoff]. *Luchshaya studentcheskaya rabota 2023: sbornik statey VI Mezhdunarodnogo nauchno-issledovatel'skogo konkursa, Penza, 30 marta 2023 goda [Best Student Paper 2023. A Collection of Articles from the VI International Research Competition, Penza, March 30, 2023]*. Penza, Science and Education Publ., 2023, pp. 130-133. (In Russ.).
6. Go Ts. *Dinastiya Shtrausov v kontekste muzykal'noy kul'tury Avstrii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [The Strauss Dynasty in the Context of Austrian Musical Culture. Author's abstract of diss. of PhD in Art History]*. St. Petersburg, 2023. 19 p. (In Russ.).
7. Grachev V.N. Muzykal'nye dinastii [Musical dynasties]. *Muzykant-Klassik [Classical Musician]*, 2017, no. 3-4, pp. 8-9. (In Russ.).
8. Demchenko A.I. Netlennyy Iogann Sebast'yan: Postict [The Incorruptible Johann Sebastian: Postict]. *Problemy muzykal'noy nauki [Problems of music science]*, 2023, no. 2, pp. 8-23. (In Russ.).
9. Didenko, Y.V. Vliyanie traditsiy natsional'nykh fortepiannykh shkol na formirovanie ispolnitel'skikh kompetentsiy pianistov [The influence of the traditions of national piano. schools on the formation of performing competencies pianists].

- of pianists]. *Pedagogicheskiy nauchnyy zhurnal [Pedagogical scientific journal]*, 2023, vol. 6, no. 5, pp. 117-120. (In Russ.).
10. Dylkova S.V. Perspektivy razvitiya muzykal'noy kul'tury i obshchego muzykal'nogo obrazovaniya v Evrope i v Rossii [Prospects for the development of musical culture and general music education in Europe and Russia]. *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul'turologiya [The world of science. Sociology, philology, cultural studies]*, 2020, vol. 11, no. 4, p. 3. (In Russ.).
 11. Ispolnitel'skaya shkola L.V. Nikolaeva kak osnova fortepiannoy pedagogicheskoy kul'tury XXI veka [L.V. Nikolaev's performing school as the basis for piano. pedagogical culture in the 21st century]. *Iskusstvo glazami molodykh: materialy I Mezhdunarodnoy (V Vserossiyskoy) nauchnoy konferentsii studentov, aspirantov i molodykh uchenykh 23-24 aprelya 2009 goda [Art through the eyes of the young: Proceedings of the I International (V All-Russian) Scientific Conference of Students, Postgraduates and Young Scientists, April 23-24, 2009]*. Krasnoyarsk, 2009, pp. 403-405. (In Russ.).
 12. Komarov R.V. *Vvedenie v psikhologiyu odarennosti [Introduction to the Psychology of Giftedness]*. Moscow, Talant Publ., 2015. 116 p. (In Russ.).
 13. Krel E.V. Razvitie traditsiy muzykal'nykh dinastiy v nachale XXI veka [The development of the traditions of musical dynasties at the beginning of the 21st century]. *Iskusstvo glazami molodykh: materialy XI Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Krasnoyarsk, 28-29 marta 2019 goda [Art through the eyes of the young: proceedings of the XI International Scientific Conference, Krasnoyarsk, March 28-29, 2019]*. Krasnoyarsk, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts Publ., 2019, pp. 143-146. (In Russ.).
 14. Lutsker P., Susidko I. *Motsart i ego vremya [Mozart and his time]*. Moscow, Classic, XXI Publ., 2008. 624 p. (In Russ.).
 15. Ma Zh. Muzykal'naya kul'tura dinastii Khan [The musical culture of the Han Dynasty]. *Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and civilization]*, 2023, vol. 13, no. 1-2-1, pp. 88-93. (In Russ.).
 16. Nuzhina N.V. Muzykantskie dinastii [Musical dynasties]. *Voprosy. Gipotezy. Otvety: Nauka XXI veka [Questions. Hypotheses. Answers: Science of the 21st century]*, Krasnodar, Individual entrepreneur Akelyan Narine Samadovna Publ., 2018, vol. book 18, pp. 41-96. (In Russ.).
 17. Pautov A.M. Shkola igry na trube moskovskoy konservatorii – vazhnoe zveno. rossiyskoy dukhovoy ispolnitel'skoy shkoly [The Moscow Conservatory Trumpet School – an Important Link in the Russian Wind Performance School]. *Aktual'nye voprosy ispolnitel'stva i metodiki obucheniya na dukhovyykh i udarnyykh instrumentakh: teoreticheskiy i prakticheskiy vzglyad: materialy mezhvuzovskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Moskva, 22-23 marta 2018 goda [Current issues of performance and methods of teaching wind and percussion instruments: a theoretical and practical view. Proceedings of the Interuniversity scientific and practical conference, Moscow, March 22-23, 2018]*, Moscow, Military University Publ., 2018, pp. 29-37.
 18. Safonova E.L. Osobennosti ispolnitel'skoy stilistiki moskovskoy skripichnoy shkoly [Features of the performing style of the Moscow Violin School]. *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: novye issledovaniya: materialy mezhdunarodnogo seminar shestoy sessii Nauchnogo soveta po problemam istorii muzykal'nogo obrazovaniya, Votkinsk, 18-21 aprelya 2017 goda [The History of music education: new research. Proceedings of the international seminar of the sixth session of the Scientific Council on the History of Music Education, Votkinsk, April 18-21, 2017]*. Votkinsk, All-Russian Museum Association of Musical Culture named after M.I. Glinka Publ., 2017, pp. 65-74. (In Russ.).
 19. Chzhen Ts. Funktsionirovanie sistemy muzykal'nogo obrazovaniya Kitaya v period dinastii Tan [The functioning of the Chinese music education system during the Tang Dynasty]. *Muzykal'noe obrazovanie i nauka [Music education and science]*, 2016, no. 1(4), pp. 14-17. (In Russ.).
 20. Elliot S. Ferents List i Rossiya [Franz Liszt and Russia]. *Muzykant-Klassik [Classical Musician]*, 2011, no. 9-10, pp. 12-15. (In Russ.).
 21. Epova E.M. Ponyatie “ispolnitel'skaya shkola” v sovremennykh issledovaniyakh o muzykal'nom iskusstve [The concept of “performing school” in modern research on musical art]. *ARTE: elektronnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo [The electronic scientific research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky “ARTE”]*, 2024, no. 3, pp. 27-35. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Э. Розенталь. И. С. Бах с семьей, 1870



Рисунок 2. Л. К. Кармонтель. Семейный портрет семилетнего В. А. Моцарта с отцом Леопольдом и сестрой Наннерль

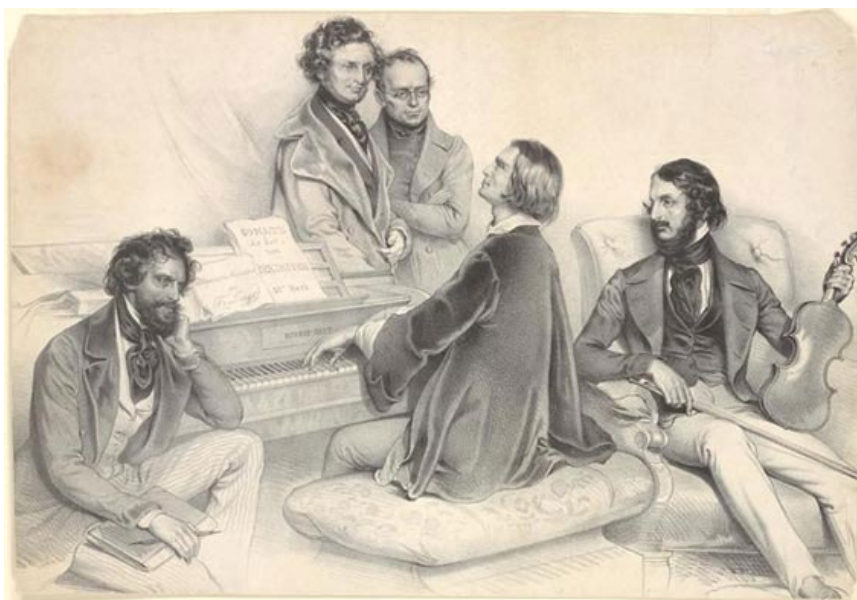


Рисунок 3. Литография Й. Крихубера. Утренник Листа, 1846
(Лист за фортепиано, рядом с Й. Крихубером, Г. Берлиозом, К. Черни и Э. В. Эрнстом)

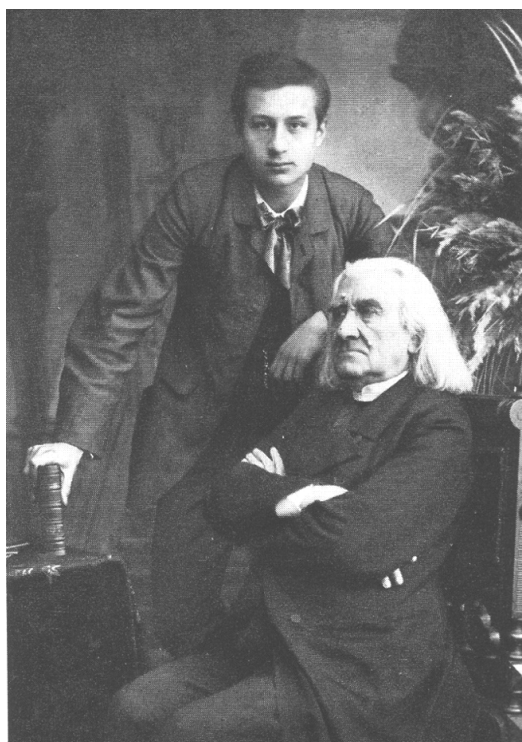


Рисунок 4. А. И. Зилоти с Ф. Листом, 1884



Рисунок 5. Николай Зверев с учениками, Москва, конец 1880-х годов
(слева направо: С. Самуэльсон, А. Скрябин, Л. Максимов,
С. Рахманинов, А. Черняев, Ф. Кенеман, М. Пресман)

УДК 784

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-60-67

РОЛЬ ПОЗИЦИОННОЙ НАСТРОЙКИ ГОЛОСОВ В ФОРМИРОВАНИИ ЭСТЕТИКИ ХОРОВОГО ЗВУКА

Сабитова Лариса Александровна, профессор кафедры музыкального искусства, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: sabitov-omsk@mail.ru

Фаттахова Лейла Ринатовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: fattler@omsu.ru

Формирование эстетики хорового звука рассматривается в статье как необходимый компонент академического исполнительства. Эстетика хорового звука – это гармония, изящество, стиль в певческом тоне; это голоса, настроенные в классических академических традициях. Красота хорового звука – явление многогранное, и связано оно с формированием сложных техник в голосовом аппарате певца. Культура звука освещается как комплекс навыков, возможный к рассмотрению по отдельным составляющим его элементам. Одно из важнейших качеств певческого тона – его «высокая позиция», настройка которой напрямую связана с извлечением звука, появляющегося в гортани посредством работы голосовых связок и дыхания. Окончательное же оформление певческого тона происходит в системе резонаторов – головном и грудном, находящихся выше и ниже голосовых связок соответственно. Боль-

шое значение в пении имеет умение пользоваться резонаторами. Именно по резонаторному признаку выделяют два регистра певческого голоса: головной и грудной. Они различаются по способу работы голосовых связок. Особое внимание в работе с хором обращается на выработку фальцетного отрезка звучания голоса (головной регистр) и переноса механики работы голосовых связок в зону грудного регистра. Практические советы и способы работы с регистровой «ровностью» проиллюстрированы на примере партитур концертного репертуара камерного хора ОмГУ имени Ф. М. Достоевского «Певчие».

Ключевые слова: культура звука, позиционная настройка, головной и грудной резонаторы, регистры певческого голоса и их сглаживание, фальцетный регистр на микстовой основе.

THE ROLE OF POSITIONAL VOICE TUNING IN FORMING THE AESTHETICS OF CHORAL SOUND

Sabitova Larisa Aleksandrovna, Professor of Department of Musical Art, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: sabitov-omsk@mail.ru

Fattakhova Leyla Rinatovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Musical Art, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: fattler@omsu.ru

The formation of the aesthetics of choral sound is considered in the article as a necessary component in academic performance. The aesthetics of choral sound are harmony, grace, and style in the singing tone; these are voices tuned according to classical academic traditions. The beauty of choral sound is a multifaceted phenomenon. This article will address issues that require extensive tuning and the development of complex techniques in the singer's vocal apparatus. We highlight the culture of sound as a set of skills that can be considered according to its constituent elements. One of the most important qualities of the singing tone is its high position. Its tuning is directly related to the extraction of sound that appears in the larynx through the work of the vocal cords and breathing. The final formation of the singing tone occurs in the system of resonators, head and chest, located above and below the vocal cords, respectively. The ability to use resonators is of great importance in singing. It is according to the resonator feature that two registers of singing voice stand out: head and chest. They differ in the way the vocal cords work. The authors of the article briefly cover two systems of voice production in vocal pedagogy. Particular attention in working with the choir is paid to the development of the falsetto section (head register) of the voice and the transfer of the mechanics of the vocal cords to the chest register zone. Practical advice and methods of working with register evenness are illustrated using the example of the scores of the concert repertoire of the Omsk State University chamber choir "Pevchie."

Keywords: culture of sound, positional tuning, head and chest resonators, registers of the singing voice and their smoothing, falsetto register on a mixed basis.

Хоровое исполнительство – это коллективный вид музыкальной деятельности, управляемый профессионалом широчайшей квалификации. Как отмечает известный хоровой дирижер и педагог Александр Васильевич Свешников, «руководство хором является крайне сложным делом, требующим от руководителя самых разнообразных знаний и умений <...> это теоретическая и слуховая подготовленность, организаторские способности, знание певческого голоса и умение с ним работать» [9, с. 4]. Хормейстер как мастер хоровой звучности, в первую очередь, должен быть учителем пения. Обладая певческими навыками и хоро-

шо разбираясь в вопросах вокальной технологии, руководитель формирует коллективный звук хора, опираясь на эстетические принципы академического пения и свой личностный слуховой опыт.

Хоровое звучание, прежде всего, должно быть эстетичным¹, красивым, а значит стройным и слаженным, одновременно обогащенным количественной составляющей исполнителей и унифицированным в единый поющий инструмент, настроенный по канонам вокального искусства.

¹ Эстетика (с древнегреч. – чувство, чувственное восприятие) – наука о красоте, гармонии в творчестве, природе, жизни.

Академическое вокальное звукоизвлечение называют классическим, то есть соблюдающим исполнительские традиции. Признавая огромную роль развивающего фактора лучших образцов классики, ведущие хормейстеры, таким образом, заботятся о личностном росте певцов, так как «приобщение к хоровому пению как одному из видов музыкального искусства способствует росту культуры личности и является средством повышения духовной культуры общества» [4, с. 324]. Классическое искусство возвышает душу и помыслы человека, этому способствует одно из коренных его свойств – благородство звучания. Несомненно, длительные и серьезные занятия музыкой и пением будут способствовать овладению академической манерой и формированию на ее основе классической певческой звуковой эстетики.

Важнейшим качеством певческого тона является его «высокая позиция»². Настройка позиции напрямую связана с этапом извлечения звука, который появляется в гортани как результат работы голосовых связок и дыхания. Окончательное же его оформление происходит в системе резонаторов. Поэтому так важно для певца освоить приемы резонирования, которые обогащают звук высокوپозиционным положением, придают ему динамичность и берут на себя определенную долю его производства. В книге «Искусство резонансного пения» профессора В. П. Морозова указывается, что «искусство пения заключается в том, чтобы переложить усилия по производству звука с голосовых связок на резонаторы, максимально освободить гортань и голосовые связки от напряжения» [5, с. 51]. Принцип работы голосовых связок вкупе с воздушной струей описан во многих исследованиях по работе голосового аппарата. Важной составляющей тематики данной работы является определение того момента, когда в работу голосового аппарата включаются механизмы резонаторов, отвечающие за усиление певческого звука. А происходит этот процесс сразу, на первом этапе формирования звука, как только колебания голосовых связок начинают передаваться в воздушную струю певческого вдоха. Естественным продолжением гортани – это место расположения голосовых связок – является система головного резонирования, включающая полости глотки, рта

² Вибрационные ощущения в области «маски» при большом количестве высоких обертонов в звуке.

и носа. Наибольший эффект мы наблюдаем от работы мягкого неба («зевка») в глоточном отделе. Ротовая полость с подвижной нижней челюстью, положение языка, губ и щёк меняют объемы, придают собранность певческому аппарату. К верхним резонаторам относятся полость носа и его пазухи, в которых находящийся воздух приходит в движение в процессе озвучания. Область грудного резонирования – это «пустоты», лежащие ниже уровня голосовых связок: трахея и бронхи. Вокальный педагог Е. И. Алмазов отмечает, что «для голосообразования это пространство весьма полезно, так как в него передаются колебания, вызванные голосовыми связками, усиливается тон, что придаёт полноту, мягкость звучанию» [1, с. 98]. Именно по резонаторному признаку, как способу «включения» в работу голосового аппарата верхних и нижних резонаторов, различают два основных регистра: «Под регистром певческого голоса понимается ряд однородно звучащих звуков, выполненных единым физиологическим механизмом» [3, с. 221]. Вокальная педагогика делит голос человека на регистры по высотности издаваемых звуков и пытается непосредственно или опосредованно влиять на него (голос), превращая в однорегистровое явление. Хормейстер П. А. Органов утверждает, что не должно быть «ни “головного”, ни “грудного”, ни “среднего”, рекомендуется один механизм голосообразования без изменения тембра на всём диапазоне певца» [6, с. 21].

Постановка голоса в различных системных вариантах идет разными путями (выравнивания или слияния), но идет к единой цели – ровному звучанию на всем певческом диапазоне. Если выравнивание и сглаживание, то это работа с переходными нотами, находящимися в межрегистровом пространстве. Если смешение, то это слияние в единый регистр, который обозначается термином «микстовый»³. Смысл этой модели постановки голосового аппарата заключен в требовании к смешению в различных пропорциях головного и грудного озвучания: «на нижних звуках мы можем иметь мягкую атаку и максимум грудного резонирования, при обязательном участии

³ Микст (от англ. mixed – смешанный) – смешанное голосообразование, при котором голос звучит на всём своём диапазоне ровно, без регистровых переходов.

головного резонанса, а на верхних звуках – обратное соотношение: преимущество головного резонирования с присутствием грудного» [7, с. 172]. В целях поиска полётного, высокопозиционного звука в практической деятельности хормейстер применяет подобранные упражнения уже в распевании хора. Как правило, это гаммообразные либо по звукам трезвучия попевки в нисходящем движении. При полутоновом смещении упражнений вверх и вниз голос певца проходит различные участки своего диапазона. Верхние звуки формируют фальцетный, головной механизм звучания. Задачей поющего является сохранение этих ощущений в момент перехода на средний и низкий участки диапазона голоса, где идет вовлечение в работу грудных резонаторов. Такой осознанный контроль формирует дозировку смещения головного и грудного резонаторов в пользу головного. В звуке действует много высоких обертонов, что и формирует его высокопозиционную настройку, придает блеск голосу и сглаживает переходные зоны. Под обычным участком диапазона мы имеем в виду звуки так называемого разговорного тона, где происходит смена механизма работы голосового аппарата. Обращая внимание на его нижний участок, мы в этот момент перестраиваемся, как бы «уходим» от речевого и приводим певческий аппарат в вокальное положение. Сформированный на микстовой основе звук направляется в область твердого неба и проявляется резонированием в области так называемой «маски», что определяет необходимое в академическом пении прикрытое звучание.

Несомненно, единая позиция звука будет зависеть от мелодических формул, состоящих из определенных интервалов, используемых композитором в конкретном произведении. В качестве примера возьмем музыку Санкт-Петербургского композитора Дмитрия Смирнова. Современники характеризуют его опусы, как «сакральные или светские сочинения <...>, отмеченные неповторимым обаянием духовности. В каждом из них – мир потаенных, но сильных чувств, неугомонность и тихая радость, несущая долгожданное утешение» [2, с. 49]. Композитор, обращаясь к поэзии Серебряного века, демонстрирует богатую образную палитру. В рассматриваемом произведении наибольшую сложность мы видим не столько в точном воспроизведении интервалов,

сколько в умении их объединения в единый регистровый поток. Проанализируем фрагмент из концерта для смешанного хора «Привыший мир» на стихи А. Блока «Не могу тебя не звать». Лирическая миниатюра здесь представлена вторым периодом звучания, когда музыкальный материал близок к кульминации (см. Приложение, пример 1). Исполнение скачков мелодии, состоящих из чистых кварт, квинт и октав не требует тщательной интонационной отстройки в силу того, что они имеют узкий обертоновый коридор. Однако требуется вокальная корректировка, прослеживающая регистровое единообразие со стороны певческой позиции.

В плотном фоновом «облачении» крайних голосов автор привлекает внимание к теме в исполнении родственно звучащих партий. Развернутость мелодических линий альты и тенора на коротком промежутке времени демонстрирует стремительный взлет мотивов (за один такт) на интервал ноты. Расположенные в нижнем участке диапазона первые ноты мотива стремительно попадают в средне-высокий регистр – «бурная весна». Позиция верхнего звука должна быть певцом мысленно представлена и реализована уже на нижних нотах начала мелодии. Таким образом, терцовый дуэт альты и тенора следует исполнять с преобладанием верхне-регистровых ощущений. Иначе говоря, в позиции верхнего «ми» и «соль». А если учесть, что тембрально богатое «изобретение» композитора относится к средствам выразительности, например, как передача теплоты, бархата тембра первых звуков, как откровение и наполненность чувством любви, то хормейстер будет пытаться окрасить и эти две ноты нижнего участка. Поэтому вся перестройка механики будет происходить через интервал квинты и в одном, и в другом голосе. В первых нотах альты и тенора – ещё нижний, мясистый регистр, а в четвертях (на слове «бурная») – необходим высокий, «подгруженный грудью». Умение соединять регистровое разнообразие в единую линию (менять соотношение роли резонаторов) в данном примере является вокальной задачей певцов этих двух партий. Интонирование ступеней гаммы и интервалов зависит не только от законов ладового тяготения, но и от вокального звукоизвлечения с учетом механики регистровой перестройки.

Ещё одним, более ярким и смелым примером звукописи является фрагмент хорового концерта Дмитрия Смирнова – «Милый друг!» (см. Приложение, пример 2). Композитор представляет хор в своих партитурах как вокальный оркестр, смело экспериментируя в области хоровых тембров и фактуры, чем привлекает не только хормейстеров-практиков, но и хормейстеров-исследователей: «...хоровая фактура его опусов на редкость богата и изобретательна, <...> ни с чем не сравнимая запись с характерными словообрывами (часть партии “зависает”）」 [2, с. 49]. Излюбленным приемом автора становится дуэт срединных партий смешанного хора, действительно гармонично существующих в тембровом отношении. В других партиях идет завершение поэтических смыслов с перекрещиванием голосов, внедрением неаккордовых звуков в трезвучия, налетами диссонансов, впечатляя незабываемым, призрачным колоритом гармонических, фактурных и тембровых красок.

Скачки, присутствующие во всех голосах, развернутый диапазон, особенно в партиях сопрано и тенора, контрастная динамика – это причины, порождающие различную механику работы регистров. Свободное продвижение голосов в различных регистровых условиях будет требовать выравнивания на всем протяжении этих «чувственных» партитурных взлетов. И даже контрасты динамики влияют на ту же регистровую механику, создавая проблемы естественного или искусственного озвучивания.

Рассмотрим еще один пример, где присутствуют типичные для народной песни скачки кварт, квинт, октав как в восходящем, так и в нисходящем направлении. Это русская народная песня «Говорил-то мне» в обработке А. Михайлова (см. Приложение, пример 3).

С интонационной точки зрения эти интервалы исполнять не сложно. Но со стороны вокального оформления звука необходимо следить за единой позицией в их исполнении. Большой объем звуков, которые они вмещают, расставляет их по разные стороны регистровых механизмов. И для красоты воспроизведения мелодического материала певец постоянно должен заботиться о единой манере направления или «посыла» звука. В этом произведении широких интервалов достаточно

много: только у баса за два такта мы наблюдаем цепочку скачков (их пять) в разном направлении. У сопрано на протяжении приведенного фрагмента 12 интервальных скачков. При исполнении мелодии позиция именно верхнего тона будет иметь первостепенное значение. На этот звук скачкового интервала идет ориентир оформления единой звуковой позиции. Обертоновое наполнение и регистровая механика работает в пользу головного резонанса. Учитывая лирический характер этой песни, важно будет выровнять в регистровом отношении все скачки мелодической линии и наряду с кантиленой звука, с использованием проточного цепного дыхания, создать образ глубокой нескончаемой печали героини по своему возлюбленному. Для понимания механики работы голосового аппарата и применения вокальных приемов исполнителям «прежде всего, нужно воспитывать музыкальный слух <...>, а также мышечное чувство» [1, с. 112].

В ситуации коллективного музыкального исполнения есть свои тонкости и в приемах вокальной работы. Так, к примеру, хор будет звучать более органично, если в певческом спектре коллективного звука будет наблюдаться преобладание высокой частотности. Понимание роли системы резонаторов и вовлечение их в процесс пения позволит певцу осознанно управлять регистровыми механизмами голоса. Певческая традиция в русской вокальной школе имеет уникальные характеристики, так как приемы формирования звуковой волны лежат на слиянии народной протяжной песни и церковной молитвы в самобытной манере исполнения без сопровождения – а cappella. Поэтому глубокая и утонченная работа с певческим звуком присутствует в работе хормейстера постоянно и мыслится нами как сохраненная певческая традиция, представляющая русское «хоровое искусство как высокоинтеллектуальную область <...> и как культурное наследие предков» [8, с. 89]. Таким образом, в системе формирования эстетики академического звука первостепенным приемом видится именно работа по позиционной настройке голосов в хоровом коллективе. Хормейстер, оттачивая интонацию и строй хора, обязательно обращает внимание на позицию звука и работу регистровых механизмов голоса. Рассматривая по отдельности элементы хорового академического звучания, мы помним

об их взаимосвязи в едином певческом акте. Слияние всех показателей звука, как цветовая гамма на полотнах художника, живет в их единстве и свободе на привилегию одной из его составляющих.

В руках хормейстера лежит искусство создания цветового полотна вокально-хорового звука. Оно несет красоту «множества» его исполнителей и согласия в звуке певческих голосов хора.

Литература

1. Алмазов Е. И. Устройство и работа голосового аппарата человека // Работа в хоре. – М.: Профиздат, 1960. – С. 91–112.
2. Гладкова О. И. «Приявший мир» Дмитрия Смирнова: мелос поэзии и традиции вокального оркестра // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2021. – Т. 224: Русская хоровая культура. – С. 47–61.
3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2004. – 367 с.
4. Кокина О. С., Костюк Н. В. Моделирование процесса подготовки будущего руководителя хорового коллектива в образовательном пространстве вузов культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 67. – С. 324–330.
5. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. – М.: ИП РАН, МГК имени П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. 496 с.
6. Органов П. А. Певческий голос и методика его постановки. – М.; Л.: Музыкальное издательство, 1951. – 135 с.
7. Сабитова Л. А. Некоторые вопросы вокальной работы в хоре в контексте музыкальной педагогики двух десятилетий (из опыта работы с университетским хором) // Вестник Омского университета. – 2010. – № 1. – С. 169–175.
8. Сабитова Л. А., Фаттахова Л. Р. Отечественные традиции хорового исполнительства: певческое дыхание // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2024. – № 2 (23). – С. 83–89.
9. Свешников А. В. Предисловие к сборнику «Работа в хоре». – М.: Профиздат, 1960. – С. 3–4.

References

1. Almazov E.I. Ustroystvo i rabota golosovogo apparata cheloveka [The device and operation of the human voice apparatus]. *Rabota v khore* [Work in the choir]. Moscow, Profizdat Publ., 1960, pp. 91-112. (In Russ.).
2. Gladkova O.I. "Priyavshiy mir" Dmitriya Smirnova: melos poezii i traditsii vokal'nogo orkestra ["The World That Accepted" by Dmitry Smirnov: the melodiousness of poetry and the traditions of the vocal orchestra]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. T. 224. Russkaya khorovaya kul'tura* [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture. Vol. 224. Russian choral culture], 2021. pp. 47-61. (In Russ.).
3. Dmitriev L.B. *Osnovy vokal'noy metodiki* [Basics of vocal technique]. Moscow, Muzyka Publ., 2004. 367 p. (In Russ.).
4. Kokina O.S., Kostyuk N.V. Modelirovanie protsessa podgotovki budushchego rukovoditelya khorovogo kollektiva v obrazovatel'nom prostranstve vuzov kul'tury [Modeling the process of training a future choir director in the educational space of cultural universities]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2024, no. 67, pp. 324-330. (In Russ.).
5. Morozov V.P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki* [The art of resonant singing. Fundamentals of resonance theory and technology]. Moscow, IP RAN, MGK imeni P.I. Chaykovskogo, Tsentr "Iskusstvo i nauka" Publ., 2002. 496 p. (In Russ.).
6. Organov P.A. *Pevcheskiy golos i metodika ego postanovki* [Singing voice and its production methods]. Moscow, Leningrad, Muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1951. 135 p. (In Russ.).
7. Sabitova L.A. Nekotorye voprosy vokal'noy raboty v khore v kontekste muzykal'noy pedagogiki dvukh desyatiletiy (iz opyta raboty s universitetskimi khorami) [Some issues of vocal work in the choir in the context of music pedagogy of two decades (from experience of working with a university choir)]. *Vestnik Omskogo universiteta* [Bulletin of Omsk University], 2010, no. 1, pp. 169-175. (In Russ.).
8. Sabitova L.A., Fattakhova L.R. Otechestvennye traditsii khorovogo ispolnitel'stva: pevcheskoe dykhanie [Domestic traditions of choral performance: singing breath]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Art Studies Issues], 2024, no. 2 (23), pp. 83-89. (In Russ.).
9. Sveshnikov A.V. *Predislovie k sborniku "Rabota v khore"* [Preface to the collection "Work in the Choir"]. Moscow, Profizdat Publ., 1960, pp. 3-4. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Не могу тебя не звать

стихи А. Блока

Д. Смирнов

9 *p* Вся... *sp*

S. A. *mf* *sp*

Вся ты - бур - на - я вес - на, вся ты - мной од - ним пья - на, не бе - ги же прочь!

T. B. *mf* *sp*

Вся... *mf* *sp*

Пример 2

Милый друг!..

стихи А. Блока

Д. Смирнов

5 *mp* *sp*

S. A. *mp* *sp*

Спи по - ка! Кра - со - та!

Спи по - ка! Ду - ша мо - я с то - бо - ю, кра - со - та! Кра - со...

T. B. *mp* *sp*

Спи по - ка!

9 *mf* *sub. p*

Ты про - снёшь - ся, бу - дет ночь и выю - га хо - лод - на, хо - лод - на.

Ты про - снёшь - ся, хо - лод... хо - лод - на.

mf *sub. p*

хо - лод - на.

(O,A)

Говорил-то мне

Русская народная песня

обработка А. Михайлова

Певуче, с движением [Dolce, con moto]

Я на-ка-зу-то не по-слу-ша-ла, со ми-лым друж-ком раз-бра-ни-ла-ся.
с ми-лым друж-ком раз-бра-ни-ла-ся.

УДК 781.9

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-67-73

ЗВУКОЗАПИСЬ КАК КОММУНИКАТИВНЫЙ ФЕНОМЕН

Подьячев Алексей Борисович, аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (г. Екатеринбург, РФ). E-mail: alexey.podyachev@yandex.ru

В статье рассматривается трансформация роли звукозаписи в системе коммуникации между исполнителями и слушателями на протяжении XX–XXI веков. Актуальность темы обусловлена стремительным развитием технологий аудиофиксации и распространением стриминговых сервисов, что изменило модель музыкального восприятия в массовой культуре. Проведен анализ эволюции технических и художественных возможностей звукозаписи на протяжении четырёх периодов – от механической записи до современных цифровых форматов. В статье обобщаются мнения профессионального сообщества относительно коммуникативного потенциала звукозаписи и её влияния на исполнительское искусство, выявляются причины полярности взглядов на феномен звукозаписи. Автор выявляет два основных вектора, по которым шло развитие фонографического искусства: создание акустической копии и формирование новой звуковой реальности как самостоятельной художественной среды. В работе раскрываются преимущества и ограничения звукозаписи в сравнении с живым исполнением, анализируются возможности расширения репертуара и реализации авторских замыслов, недостижимых в концертных условиях. На основании проведённого анализа формулируется вывод о том, что современная звукозапись стала не только инструментом фиксации, но и полноценной художественной средой, существенно дополняющей исполнительское искусство и формирующей новую культуру музыкального восприятия.

Ключевые слова: звукозапись, музыкальная коммуникация, исполнительское искусство, звукоинженер, интерпретация, фонографическое искусство.

SOUND RECORDING AS A COMMUNICATIVE PHENOMENON

Podyachev Aleksey Borisovich, Postgraduate of Department of History and Theory of Performing Arts, Ural State Mussorgsky's Conservatoire (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: alexey.podyachev@yandex.ru

The article discusses the transformation of the role of sound recording in the communication between performers and listeners during the 20–21st centuries. The relevance of the topic is due to the rapid development of audio recording technologies and the spread of streaming services, which has changed the typical pattern of musical perception in popular culture. Analysis of the evolution of the technical and artistic possibilities of sound recording over four periods is carried out from mechanical recording to modern digital formats. The article summarizes the opinions of the professional community regarding the communicative potential of sound recording and its impact on the performing arts, and identifies the reasons for the polarity of views on the phenomenon of sound recording. The author identifies two main vectors that led to the development of phonographic art: the creation of an acoustic copy and the formation of a new sound reality as an independent artistic environment. The paper reveals the advantages and limitations of sound recording in comparison with live performance, analyzes the possibilities of expanding the repertoire and realizing the author's ideas, which are unattainable in concert conditions. Based on the analysis, it is concluded that modern sound recording has become not only a technology of capturing and storing sound, but also a comprehensive artistic environment that significantly complements the performing arts and forms a new culture of musical perception.

Keywords: sound recording, musical communication, performing arts, sound engineer, interpretation, phonographic art.

Значение звукозаписи в коммуникации между исполнителями и слушателями на сегодняшний день сложно переоценить. С подавляющим большинством музыкальных произведений современный слушатель знакомится именно по аудиозаписям, а во многих случаях вообще никогда не слышит свои любимые произведения в живом исполнении. Сегодня, если нам задают вопрос «Слышали ли вы N-ый квартет Шостаковича?», мы понимаем его скорее как «Знакома ли вам эта музыка?». В сущности, не так важно, в какой форме происходило знакомство: в виде живого исполнения на концерте, в ходе телевизионной или радиотрансляции, или посредством прослушивания студийной записи. Однако все чаще этот вопрос понимается нами именно как «Есть ли в вашей фонотеке N-ый квартет Шостаковича?». Хотя всего несколько десятилетий назад спрашивающий подразумевал услышать в ответ, удалось ли нам побывать на концерте, где квартет исполнялся.

Важнейшим фактором, обеспечившим широкое распространение звукозаписи в XXI веке, послужило совершенствование ее технико-художественных возможностей. Кроме того, новому положению вещей способствовали еще несколько обстоятельств. С одной стороны, развитие стриминговых сервисов, предоставляющих массовому слушателю практически неограниченный доступ к крупнейшим мировым фонотекам, привело к стремительному росту их пользовательской аудитории. С другой стороны, вследствие репертуарной политики филармонических площадок, как правило, нацеленной прежде всего

на максимальное заполнение зала, концертные программы из года в год состоят из весьма ограниченного набора произведений (в сравнении со всем мировым музыкальным наследием). В этих условиях современные исполнители, желающие включать в свой репертуар малоизвестные широкой публике произведения, вынуждены прибегать к услугам звукозаписывающих студий. А потому сегодня именно звукозапись в первую очередь формирует исполнительский облик многих современных артистов и творческих коллективов.

Вопросы, касающиеся роли звукозаписи в исполнительском искусстве, обсуждаются среди профессиональных музыкантов, искусствоведов и музыкальных критиков уже довольно продолжительное время, приблизительно с начала 30-х годов XX века. Можно отметить, что в музыкальном экспертном сообществе по ним идет постоянная заочная полемика и до сих пор не сформировалась доминирующая точка зрения, вне зависимости от того, по какую сторону от микрофона находится эксперт. В этой связи интересно проследить, как менялось восприятие звукозаписи на протяжении XX века. Приведем в качестве наглядных примеров несколько наиболее ярких высказываний:

«Грамзапись – новая и совершенно самостоятельная плоскость музыкальной коммуникации» (N.-P. Reinecke) [3, с. 6].

«...даже для многих опытных артистов запись в студийных условиях превращается в упорную и длительную борьбу с неумолимо бесстрастным микрофоном и будничной деловитостью обстановки записи» [1].

«На концерте взаимодействуют слушатели и исполнители, а когда звучит пластинка – [...] контакты, “вибрация” утрачены» (Артур Шнабель) [4, с. 44].

«Запись на пластинки противоречит самой сущности исполнительского искусства, ибо искусство это выявляется лишь единожды, оно абсолютно преходяще неповторимо» (Артур Шнабель) [4, с. 45].

«Пластинка никогда не заменит настоящему любителю музыки концертного зала, несмотря на все ее достоинства» (Андре Клютанс) [4, с. 45].

«Звукозапись меняет формат работы с текстом. Позволяет интерпретатору установить такой контакт с произведением, который очень сильно напоминает отношение композитора к собственному сочинению. И его исполнение не окажется перегруженным красотами, сделанными в угоду галерке. Его взгляд не будет искажен» (Глен Гюльд) [5, с. 85].

Представляется, что причина такой полярности мнений кроется не только в музыкальных пристрастиях полемистов, но и в том, под каким углом каждый из них смотрит на сам акт исполнения и его «слушания». Иначе нам было бы сложно объяснить, почему там, где один видит в звукозаписи огромный коммуникативный потенциал, другой, наоборот, отмечает ее полную беспомощность.

Вне всяких сомнений, нам следует воспринимать высказывания художников разных эпох через призму изменений и усовершенствований, происходивших в самой технологии фиксации и воспроизведения звука с конца XIX и до начала XXI века. Между ранними записями, сделанными на восковые валики, и выпускаемыми в наши дни аудиоизданиями, записанными с помощью программно-аппаратных комплексов высокого разрешения, лежит огромная дистанция. Столь же велико отличие первых примитивных звуковых репродукторов от современных акустических систем. И тем не менее как в начале XX века, так и по прошествии более ста лет по многим культурологическим и эстетическим вопросам, касающимся звукозаписи, в музыкальном сообществе нет единства.

Каковы же аргументы тех, кто скептически относится к общению музыканта со слушателем посредством микрофона и громкоговорителя? Приходится слышать множество самых разнообразных суждений, но все их можно, так или

иначе, разделить на две группы. Первую охарактеризуем следующим обобщающим утверждением: «музыкальное искусство в принципе предполагает только живое сиюминутное общение, и любое исполнение, будучи записанным, в процессе фиксации попросту лишается смысла». Вторая категория аргументов представляет собой доводы в пользу тезиса о том, что «никакая звукозаписывающая аппаратура и никакой звуковоспроизводящий тракт не способны заменить собой живое исполнение».

Первый тезис представляется спорным по нескольким причинам.

Во-первых, встав на позицию, что только в живом концертном исполнении музыка обретает свой подлинный смысл, мы вынуждены были бы признать, что весь корпус существующих аудиозаписей – не полноценная музыка, а некий музыкальный суррогат. Собственно в качестве такого суррогата ряд музыкантов в середине XX века и рассматривали грампластинки, называя их «консервами» [4, с. 45]. Однако известно и множество обратных свидетельств, в которых отмечается, что именно при прослушивании произведения в записи становится до конца ясна исполнительская трактовка, потому как именно в фонограмме авторский замысел проявлен исполнителем значительно более рельефно, в то время как концертное исполнение не производит столь же сильного впечатления. Безусловно, мы всегда можем предположить, что живое исполнение происходило в зале с неподходящей акустикой, слушатель находился либо слишком близко, либо слишком далеко, исполнитель был не в форме и т. д. И все же нельзя не признать, что в определенных условиях эмоциональное воздействие звукозаписи на слушателя может оказаться столь же сильным, как и живое исполнение¹.

Во-вторых, далеко не каждое музыкальное произведение в принципе может прозвучать в живом исполнении в том виде, в котором задумывалось автором. Современные композиторы в своем творчестве все чаще опираются на технические возможности звуковых студий. Они прибегают к различным фонографическим приемам, позво-

¹ Кроме того, утратив в записи свою «сиюминутность», исполнение взамен получает шанс быть вновь пережитым и по-новому прочувствованным. Слушатель может внимательнее рассмотреть мельчайшие детали, нередко ускользающие от него при живом выступлении.

ляющим одновременно включать в партитуры музыкальные инструменты с несопоставимыми динамическими диапазонами. И именно благодаря звукозаписи мы имеем возможность услышать исполнение современного репертуара, гораздо более соответствующее авторскому замыслу, а стало быть именно в данной форме музыкальное высказывание и обретает свой смысл.

Едва ли не в большей степени это справедливо и для старинной инструментальной музыки: практически весь ее пласт от Средневековья до классицизма сегодня звучит в той или иной степени искаженно. Ведь предшественники современных музыкальных инструментов имели другие акустические характеристики (динамический диапазон, музыкальный строй, частотный спектр, продолжительность атаки и др.). Многие из них также обладали конструктивными особенностями, позволяющими музыкантам пользоваться исполнительскими приемами, принципиально недостижимыми на сегодняшних образцах. Но даже полностью аутентичный состав исполнителей только частично приближает старинную музыку к ее оригинальному звучанию, поскольку акустические пространства современных концертных залов не соответствуют тем условиям, для которых эта музыка изначально создавалась. И звукорежиссер с помощью различных технических средств коррекции пространства, тембра, динамики может помочь исполнителям создать законченный звуковой образ.

Рассмотрим второй тезис. На первый взгляд он представляется действительно неоспоримым. Полностью воссоздать звучание инструментов и голосов в концертном зале звукоинженеру действительно не под силу. Даже попросту приблизиться к живой акустической картине, добавить звучанию фонограммы подлинную реалистичность, иммерсивность, создать для слушателя иллюзию присутствия – сложнейшая техническая задача. Неповторимая атмосфера живого концерта не создается исключительно звуковыми средствами. Внешний облик артиста, пластика его движений, убранство зала, сценическое освещение, даже присутствующая публика – благодаря множеству подобных деталей и формируется событийный контекст исполнения, который также во многом влияет на общее слушательское впечатление.

И тем не менее утверждение о невозможности средствами звукозаписи заменить живое ис-

полнение содержит серьезную логическую ошибку. Данный тезис по сути представляет собой ответ на вопрос «может ли фонограмма заменить живую игру?». Однако сам вопрос поставлен не совсем корректно. Ведь мы с таким же успехом могли бы утверждать, что никакое живое исполнение не способно заменить собой звукозапись. А это действительно так: микрофон «слышит» специфически и часто выделяет в исполнении те аспекты, на которые человеческий слух не обращает внимание. Кроме того, средствами звукозаписи можно достичь множества акустических эффектов, технически недостижимых при живом исполнении. Однако принципиально важно здесь то, что сама постановка вопроса в таком виде уводит нас от главного: звукозапись и живое исполнение – совершенно разные коммуникативные среды, не заменяющие и никак не исключающие друг друга. И существенная разница этих коммуникативных сред естественным образом предполагает и *принципиально разные способы коммуникации*. Именно представление о звукозаписи как о *полной замене* живого исполнения, а не *альтернативе* ему, не позволяет объективно оценить её возможности и разглядеть за недостатками ряд неоспоримых преимуществ.

Как уже отмечалось выше, изменение роли звукозаписи в музыкальной коммуникации было тесно сопряжено с совершенствованием ее технических и художественных возможностей. Дадим в рамках данной статьи краткую периодизацию этого процесса. В развитии звукозаписывающих технологий мы можем выделить четыре основных периода.

1. Период механической записи – с момента изобретения фонографа Эдисоном и до середины 20-х годов XX века. В это время технология фиксации звука была примитивной и не позволяла регистрировать широкий динамический и частотный диапазон звучания, что являлось причиной низкого качества тембральной передачи. На ранних механических записях присутствовал высокий уровень шума. Пространственная передача фактически отсутствовала ввиду монофоничности записи.

2. Период ранней электромеханической записи – с середины 20-х до конца 50-х годов. Частотный и динамический диапазон звукового тракта заметно расширился, снизился уровень шума, однако пространственная передача по-прежнему

оставалась низкой, поскольку запись все еще была монофонической. Носители и средства воспроизведения этого периода не позволяли записывать продолжительные по времени звучания музыкальные композиции.

3. Период с конца 50-х до середины 80-х годов отмечен появлением долгоиграющих пластинок, возможностью осуществления многодорожечных записей, массовым распространением стереофонии, что позволило значительно улучшить пространственную передачу. В это время в студиях звукозаписи появляются приборы пространственной обработки.

4. С середины 80-х годов происходит массовый переход к технологии цифровой записи, широкое распространение получают форматы объемного звучания. Этот период ознаменован существенным улучшением качества тембральной и пространственной передачи, максимальным увеличением динамического и частотного диапазона, кардинальным снижением уровня шума.

По ходу совершенствования технологии создания фонограмм четко обозначились два основных вектора, определяющих использование звукозаписи применительно к музыкальному исполнительству. Первый вектор предполагает использование звукозаписи лишь в качестве утилитарного инструмента создания *акустической копии*. В начальный период своего распространения звукозапись рассматривалась преимущественно как своего рода примитивная «акустическая фотография», позволяющая в силу ограниченности средств лишь в общих чертах запечатлеть звуковой образ. Даже те из музыкантов, кто с энтузиазмом восприняли саму возможность «фиксации» исполнения (пусть и неполноценной), в конечном счете признавали, что грампластинка проигрывает живому звучанию в убедительности и силе воздействия на слушателя. В этом нет ничего удивительного, поскольку до определенного момента у звукоинженеров попросту не было достаточно эффективных технических средств, чтобы избавиться от звукозаписи от присущей ей «бутафорности».

Однако с дальнейшим совершенствованием технологии фиксации и воспроизведения звука «фонографическое ремесло» приобретало новое качество, постепенно превращаясь в «фонографическое искусство». Как справедливо отмечает музыковед И. Орлова, «звукозапись в момент своего рождения была призвана фиксировать уже

готовое произведение, однако ее развитие неизбежно вело к формированию новых творческих принципов, к использованию ее специфических возможностей как нового художественного средства [6, с. 32]. Таким образом, уже в середине второго временного отрезка приведенной выше периодизации в понимании музыкантами новых возможностей фонографии отчетливо проявляется второй вектор, который условно можно охарактеризовать так: пусть с помощью микрофона пока еще не представляется возможным получить достоверную акустическую копию реальности, но с его помощью уже вполне реально создать иную звуковую реальность. И сама музыкальная ткань в этой звуковой реальности может быть организована совершенно иным образом, а значит и авторский замысел будет совершенно по-новому интерпретироваться. Эксперименты Сергея Прокофьева, проводимые им во время записи музыки к художественному фильму С. Эйзенштейна «Александр Невский» (1938), являются хрестоматийным примером нового «фонографического» мышления².

С изобретением стереофонии (третий период) выразительные возможности звукозаписи выросли на порядок, прежде всего благодаря появлению продвинутых техник работы с акустическим пространством, таких как панорамирование и использование искусственной реверберации. Кроме

² «Одним из главных нововведений композитора стало достижение необходимого музыкального баланса уровней громкости отдельных инструментов или голосов за счет тщательно продуманного размещения в студии инструментов и инструментальных групп. Так, расположив фагот близко к микрофону, а тромбоны – на расстоянии двадцати метров, Прокофьев добился особого художественного эффекта: тихий фагот стал звучать громко и мощно на фоне еле слышимых тромбонов. Иными словами, при помощи средств электроакустики была осуществлена своего рода “перевёрнутая оркестровка”» [2, с. 67]. «Для записи музыки к “Александр Невскому” было использовано три микрофона – беспрецедентное количество для российской звукозаписи того времени. Прокофьев разместил медные инструменты и хор в разных студийных помещениях, а в одном месте разделил оркестр на четыре группы, расположение которых по отношению к микрофонам было четко выверено. Композитор совместно со звукооператором предпринимал попытки микширования, соединяя между собой акустически разделенные вокальные и инструментальные партии» [2, с. 68].

того, появление высококачественных микрофонов и других элементов звукового тракта, имеющих малый уровень шума и низкий процент искажений, позволило значительно улучшить достоверность тембροпередачи. Благодаря этим улучшениям звукоинженеры смогли повысить качество звучания фонограмм, записанных не только в студийном тон-ателье, но и вне звуковой студии. Записи концертных выступлений, имевшие ранее преимущественно «репортажную» ценность, стали интересовать ценителей наравне со студийными «опусами». С другой стороны, именно этот период отмечен появлением чисто «студийных» музыкантов, для которых общение с микрофоном в студии вместо зрителя в концертном зале становится привычной практикой, естественной частью их творческого процесса. Они свободно пользуются монтажными возможностями звукозаписи, проводят смелые (пусть и далеко не всегда удачные) эксперименты с пространством, редактируют макро- и микродинамику. То есть студийная звукозапись воспринималась рядом артистов уже не как «акустическая фотография», фиксирующая живое исполнение, а как еще одна форма коммуникации со слушателем, существующая параллельно с концертной практикой. Некоторые из них (самый яркий пример – Глен Гульд) и вовсе считали, что звукозапись неизбежно со временем станет основной формой общения между исполнителем и его публикой. В некотором смысле их предчувствия сбылись, так как для определенной категории слушателей живое исполнение действительно утратило свою актуальность.

Четвертый период был ознаменован снятием большинства технологических ограничений, которые звукорежиссеры ранее не могли не учитывать в своей работе. С появлением приборов цифровой обработки звука звукоинженеры получили возможность в широких пределах корректировать звуковой баланс, изменять тембры отдельных инструментов и целых оркестровых групп, по-новому выстраивать звуковые планы. Благодаря отсутствию шума в цифровом тракте стала возможной передача недостижимых ранее тишайших *pianissimo*. Неудивительно, что многие опусы современных композиторов «раскрылись» в этих условиях совершенно по-новому (например, оркестровая музыка Г. Канчели). Продвинутое программное обеспечение редактирования звука и монтажа позволили инженерам записывать оркестровые группы наложением, то есть по

отдельности, что дало возможность добиваться максимальной прозрачности оркестровой фактуры³. Современные фонограммы нередко обладают подчеркнутой «стерильностью», абсолютной нереалистичностью пространства, максимальной детализацией звучания. Подчас это приводит к некоторой обезличенности, своеобразному эффекту «исполнения без исполнителя»⁴. Таким образом, именно в этот период второй вектор в совершенствовании фонографического искусства получил свое максимальное развитие.

Технические достижения XXI века существенно обогатили и возможности трансляционной, «репортажной» звукозаписи. Существенное развитие получило направление бинауральной стереофонии. Записи, выполненные с помощью «искусственной головы» (микрофонной стереосистемы, имитирующей работу аудиторной системы человека), позволяют буквально перенести слушателя в то акустическое пространство, в котором был установлен микрофон⁵.

На основании всего вышесказанного мы можем констатировать, что звукозапись сегодня – не просто технический инструмент, а полноцен-

³ Возможностью накладывать партии инструментов друг на друга все чаще пользуются не только коллективы, но и сольные исполнители. Так, французский виолончелист Кристиан-Пьер Ла Марка записал в 2020 году альбом *Cello 360*, получивший международную премию *Gramophone Classical Music Awards*. Примечательно, что в ряде пьес исполнитель играет в «дуэте», «трио» и даже в «секстете» с самим собой.

⁴ Примером подобного звукового решения, где «стерильность» звучания и высокая детализация формируют полностью искусственные звуковые пейзажи, могут послужить записи фортепианных концертов С. В. Рахманинова в исполнении Б. Березовского и Уральского академического филармонического оркестра под управлением Д. Лисса, выпущенные *Mirage* в 2005–2006 годах (UPC 3760127220190 и UPC 3760127220084).

⁵ Лейбл *Chesky Records* выпустил большое количество джазовых и фолковых альбомов, записанных с помощью одного стереомикрофона, поражающих реалистичностью звучания и создающих натуральный «эффект присутствия». Инженеры компании придерживаются принципа «запись без монтажа и редакции», то есть записанный материал не подвергается никакой обработке, а желаемый звуковой образ формируется исключительно акустическими средствами во время подготовки к студийной сессии.

ная художественная среда и важнейший элемент музыкальной коммуникации, существенно дополняющий исполнительское искусство. Для современного массового слушателя звукозапись стала основным каналом знакомства с музыкальными произведениями, сформировав новую культуру музыкального восприятия. На современном этапе фонографическое искусство позволяет звукоинженерам не только достоверно запечатлеть исполнительский облик исполнителя, но и фор-

мировать вокруг слушателя особую звуковую реальность, недостижимую в условиях концертного зала. Благодаря современным достижениям звукозаписывающей индустрии музыканты имеют возможность расширять свой репертуар, включая в него малоизвестные произведения, экспериментировать с интерпретациями, а композиторы – реализовывать самые смелые творческие замыслы, технически неосуществимые при живом исполнении.

Литература

1. Владимирский Б. Слушайте в грамзаписи... // Известия: газета. – 1965. – 4 сентября.
2. Гармиза Г. Становление фонографии в академической музыке. *Opera musicologica*. – 2012. – № 3. – С. 66–78.
3. Дуков Е. Грампластинка в музыкальной жизни // Рождение звукового образа: Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио: сборник статей и интервью / сост. Е. М. Авербах. – М.: Искусство, 1985. – С. 6–22.
4. Коган Г. Свет и тени грамзаписи // Избранные статьи. – М.: Советский композитор, 1972. – Вып. 2. – С. 30–55.
5. Монастыркина Ю. Глен Гульд и его звуковая философия // Музыкальная академия. – 2015. – № 1. – С. 83–87.
6. Орлова И. Предпосылки становления грамзаписи // Рождение звукового образа: Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио: сборник статей и интервью / сост. Е. М. Авербах. – М.: Искусство, 1985. – С. 22–34.

References

1. Vladimirovskiy B. Slushayte v gramzapisi... [On the Phonograph...]. *Izvestiya [News]*, 04.09.1965. (In Russ.).
2. Garmiza G. Stanovlenie fonografii v akademicheskoy muzyke [The formation of phonography in academic music]. *Opera musicologica*, 2012, no. 3, pp. 66-78. (In Russ.).
3. Dukov Y.E. Gramplastinka v muzykal'noy zhizni [A gramophone record in the musical life]. *Rozhdenie zvukovogo obraza: Khudozhestvennyye problemy zvukozapisi v ekrannykh iskusstvakh i na radio: sbornik statei i interv'yu [The Origin of the sound image: Artistic problems of sound recording in the screen arts and on the radio: a collection of articles and interviews]*. Ed by E.M. Averbakh. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985, pp. 6-22. (In Russ.).
4. Kogan G. Svet i teni gramzapisi [Light and shadows of the gramophone recording]. *Izbrannye stat'i [Selected works]*. Moscow, Sovien composer Publ., 1972, iss. 2, pp. 30-55. (In Russ.).
5. Monastyrkina Y. Glen Guld i yego zvukovaya filosofiya [Glenn Gould and his sound philosophy]. *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*. Moscow, 2015, no. 1, pp. 83-87. (In Russ.).
6. Orlova I. Predposylki stanovleniya gramzapisi [Preconditions for the formation of sound recording]. *Rozhdenie zvukovogo obraza: Khudozhestvennyye problemy zvukozapisi v ekrannykh iskusstvakh i na radio: sbornik statei i interv'yu [The Origin of the sound image: Artistic problems of sound recording in the screen arts and on the radio: a collection of articles and interviews]*. Comp. E.M. Averbakh. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985, pp. 22-34. (In Russ.).

УДК 792.028.3

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-73-82

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ПРИНЦИП ВОСПИТАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Медведева Ольга Павловна, доцент кафедры сценической речи, Екатеринбургский государственный театральный институт (г. Екатеринбург, РФ). E-mail: o.medvedeva_egti@mail.ru

Актуальность исследования определяется поиском педагогических решений для органичного соединения технического мастерства и художественной выразительности в воспитании сценической речи

актеров, а также преодолением разрыва между технической подготовкой и потребностью воспитания живого, действенного слова. Сценическая речь рассматривается в широком понимании, включая вербальную и невербальную коммуникации (зоны молчания, внутреннюю речь, жесты и движения тела, неязыковые выкрики, а также экстралингвистические средства выражения). Исходя из этого ставится вопрос разработки образовательных методик преподавания сценической речи, слитых в своей основе с дисциплиной «Мастерство актера».

Целью работы является теоретическое обоснование принципа театральности как основополагающего педагогического принципа обучения сценической речи будущих актеров.

Методологическую основу составляет сравнительный историко-теоретический анализ концепций ведущих отечественных режиссеров и теоретиков театра. В рамках исследования рассматриваются как теории сценического действия (К. С. Станиславский, Г. А. Товстоногов, А. А. Васильев), так и понимание театральности (В. И. Немирович-Данченко, Н. Н. Евреинов). Также проводится обобщение практического опыта ленинградской (петербургской) школы сценической речи (А. Н. Куницын, Б. А. Матанов, В. Н. Галендеев, Ю. А. Васильев).

Результаты исследования включают выявление эволюции взглядов на сценическое действие – от психологического реализма к психофизическому синтезу – и разработку авторской педагогической модели по принципу «психологическое задание – физическое поведение – вербальное воплощение». Доказывается значимость воспитания сценической речи через погружение студентов во время групповых занятий в театральную атмосферу (театральную реальность), создания реальных условий сценического существования, включая работу над развитием их внутренней психологической активности, взаимосвязи физического поведения и словесного выражения в процессе актерской деятельности, а также использования принципов импровизации и игровой формы в тренировочном процессе.

Таким образом, принцип театральности обеспечивает органичное соединение дисциплин «Сценическая речь» и «Мастерство актера». Разработанная педагогическая модель «психологическое задание – физическое поведение – вербальное воплощение» позволяет воспитывать сценическую речь как живой, действенный поступок. Ключевыми условиями эффективности выступают создание театральной реальности на учебных занятиях, использование игровых ситуаций, драматургического материала и диалогичности при наличии «зрителя» в лице педагога. Научная значимость работы заключается в системном теоретическом обосновании театральности как основополагающего принципа современной театральной педагогики.

Ключевые слова: театральность, сценическая речь, театральная педагогика, актерское мастерство, тренинг сценической речи, сценическое действие.

THEATRICALITY AS A FUNDAMENTAL PRINCIPLE OF STAGE SPEECH EDUCATION

Medvedeva Olga Pavlovna, Associate Professor of Stage Speech Department, Ekaterinburg State Theater Institute (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: o.medvedeva_egti@mail.ru

The relevance of the study is determined by the need to find pedagogical solutions for the organic integration of technical mastery and artistic expressiveness in training actors' stage speech, as well as for overcoming the gap between technical training and the necessity for cultivating a living and effective word. Stage speech is conceptualized within a broad framework, encompassing both verbal and non-verbal communication, including zones of silence, inner speech, gestures and body movements, non-linguistic vocalizations, as well as extralinguistic means of expression. This comprehensive understanding necessitates the development of educational methodologies for teaching stage speech that are intrinsically and fundamentally integrated with the discipline of *Acting*.

The article aims to theoretically substantiate theatricality as a fundamental pedagogical principle for the stage speech education of future actors.

The methodological basis comprises a comparative-historical-theoretical analysis of the concepts of leading Russian directors and theorists. This includes the study of stage action (K.S. Stanislavsky, G.A. Tovstonogov, A.A. Vasiliev) and theatricality (V.I. Nemirovich-Danchenko, N.N. Evreinov). The work also generalizes the practical experience of the St. Petersburg school of stage speech (A.N. Kunitsyn, B.A. Matanov, V.N. Galendeev, Y.A. Vasiliev).

The study results include tracing the evolution of perspectives on stage action – from psychological realism to a psychophysical synthesis – and the development of an original pedagogical model based on the principle of “psychological task – physical behavior – verbal embodiment”. The research demonstrates the critical importance of training stage speech through immersing students in a theatrical atmosphere (theatrical reality) during group classes, creating authentic conditions for stage existence. This comprehensive approach encompasses developing students’ internal psychological activity, fostering the interconnection between physical behavior and verbal expression in the acting process, and employing principles of improvisation and play-based forms in the training.

Keywords: theatricality, stage speech, theater pedagogy, acting, stage speech training, stage action.

Сценическая речь как элемент в структуре спектакля не ограничивается произнесением реплик. К сценической речи актера относятся и зоны молчания, внутренние монологи, внутренняя речь – мыследействие¹, как следствие – паралингвистические средства выражения – ответ жестом, движением тела, или переход к невербальным ресурсам голосоречевого действия актера (см. [17, с. 169]), таким как междометия, звуковые жесты, а также экстралингвистические средства выразительности² – смех, плач, вздох, возглас и др.³, то есть сценическая речь включает в себя постоянное взаимодействие скрытого и явленного в поведении персонажа, динамику их чередования и не ограничивается правилами литературной нормы и совершенствованием технических характеристик голоса. В начале XX столетия В. Э. Мейерхольд сформулировал концепцию, суть которой сводится к следующему утверждению: «В каждом драматическом произведении два диалога – один “внешне необходимый” – это слова, сопровождающие и объясняющие действие, другой “внутренний” – это тот диалог, который зритель должен подслушать не в словах, а в па-

узах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений» [14, с. 125].

Актуальность исследования обусловлена поиском педагогических решений для органичного соединения технического мастерства и художественной выразительности в обучении актерской речи, а также необходимостью преодоления разрыва между технической подготовкой и воспитанием действенного сценического слова. Цель предлагаемой статьи состоит в теоретическом обосновании театральности как фундаментального педагогического принципа воспитания сценической речи в современной театральной школе.

Разработка тренингов для профессиональной подготовки будущих актеров в классе сценической речи требует опоры на фундаментальную основу актерского мастерства – воспитание, освоение процессуальности сценического существования: восприятие – оценка – действие. Эта мысль подтверждается словами доктора искусствоведения В. Н. Галендеева⁴: «...капля – неразделима. Там есть сцепление молекул <...> в самом крошечном упражнении должен быть задействован весь организм. А вообще-то личность должна участво-

¹ Подробнее о мыследействии (см. [24, с. 129–130]).

² Подробнее о невербальных ресурсах голосоречевого действия актера (см. [17, с. 166–169]).

³ О развитии методического подхода в обучении сценической речи с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера (см. [18, с. 102–107]).

⁴ Валерий Николаевич Галендеев (1946–2024) – заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии России, премии имени К. С. Станиславского, профессор, доктор наук. В 1976 году защитил диссертацию кандидата искусствоведения на тему: «Работа Вл. И. Немировича-Данченко над авторским словом», а в 1991 году защитил диссертацию доктора искусств «Учение К. С. Станиславского о сценическом слове». С 1999 по 2019 год возглавлял кафедру сценической речи СПбГАТИ (ныне РГИСИ).

вать в каждом упражнении. Это и есть идеал» [1, с. 28–29]. Продолжая эту мысль, можно утверждать, что сценический процесс подобен «капле» – един и неразделим.

Воспитание действенности актера происходит в условиях конкретной сценической задачи, для выполнения которой он выходит на сценическую площадку. Следовательно, упражнения голосоречевой выразительности должны содержать действенную актерскую задачу и быть направлены на ее выполнение.

Понятие «действие» является центральным для театрального искусства, обладает множеством дефиниций и не имеет точной формулировки. В первой трети XX века основоположник русской театральной школы К. С. Станиславский действием называл активное внутреннее душевное действие, а не только его внешнее физическое проявление: «Сценическое действие – движение от души к телу, от центра к периферии, от внутреннего к внешнему, от переживания к воплощению. Сценическое действие – стремление к сверхзадаче по линии сквозного действия» [22, с. 99]. При этом он напрямую связывал действенность со сценичностью: «...только творчество, основанное на внутреннем действии, – сценично. Поэтому условимся, что в театре сценично только то, что действительно, активно в духовном смысле слова» [22, с. 99].

Во второй половине XX века режиссер Г. А. Товстоногов дал следующее определение действия: «Действие – единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, каким-либо образом выраженный во времени и в пространстве» (цит. по [12, с. 21]). В определении Товстоногова есть единство физического и психического начал в достижении определенной цели, есть противодействующая сила – конфликт как двигатель действия и аккумулятор энергии актера для преодоления мешающих обстоятельств.

В начале XXI века режиссер А. А. Васильев, стоящий в авангарде театральных экспериментов, раскладывает процесс сценического действия на три уровня: физическое, вербальное (словесное) и психическое (подробно структуру сценического действия Васильев представил на своем мастер-классе, проведенном в рамках VII летней школы СТД РФ в 2013 году) [6]. На сценической площадке все три уровня существуют одновременно:

актер всегда что-то делает физически (использует жесты, принимает позы, мизансцены), что-то произносит (звуки, слова, реплики), а также имеет свою личную психическую задачу (внутреннее намерение, мотив), определяющую его сценическое поведение. Во всех трех рассмотренных подходах психическая, или внутренняя, задача (стремление) остается первичной. Она может быть скрыта внешними (телесными) проявлениями, может соответствовать им или идти в разрез с ними.

Объединяя эти подходы, можно вывести принцип разработки упражнений для воспитания голосоречевой выразительности в театральной школе: психологическое задание – физическое поведение – вербальное воплощение. Эта мысль находит простое и емкое выражение в словах режиссера Льва Эренбурга: «Психология возникает через физиологию и никак иначе» (цит. по [2]). Когда студенту дается актерское задание, которое будит эмоцию, в нем возникает та самая психическая энергия, которая активизирует и физическое тело, и, соответственно, весь голосоречевой аппарат. «Гармония физических и психических движений вам потому и нужна в спектакле, что сила воздействия на зрителя живет в умении раскрепостить в себе весь организм. Раскрепостить так, чтобы ничто в вашем теле не мешало отражать внутреннюю жизнь роли точно и четко» [21].

Если главным вопросом педагогики сценической речи остается вопрос: как сделать сценическое слово живым и действенным, то невозможно обойтись без глубокой философской, методической связи с мастерством актера. Общая задача этих дисциплин состоит в поиске подлинности сиюминутного переживания, выраженного в художественной форме. Художественная форма в данном случае синонимична форме театральной.

Толкование понятия «театральное» в отечественной театральной мысли начала XX века было принципиально различным. Так, для В. И. Немировича-Данченко суть театра заключалась в раскрытии человека со всем богатством содержания его природы [15, с. 486]. Его концепция, утверждавшая идеал «театра живого человека», была построена на принципах жизненной правды сценического существования актера: полной психологической достоверности переживаний и органичного поведения в предлагаемых обстоятельствах роли. Приведем его высказывание:

«Я вижу перед собой живого человека в определенном данной минутой физическом самочувствии. И тогда все его переживания я нахожу совершенно естественными, а не сыгранными, не такими, за которыми видно искусство актера» [15, с. 494].

В противоположность этому, Н. Н. Евреинов понимал театральность как «эстетическую монстрацию явно тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмостки, декорации и освобождает нас от оков действительности – легко, радостно и всенепременно» [11, с. 40–41]. Размышляя о его изречении, можно заключить, что *театр* в широком смысле слова предстает как *живая энергия самоутверждения и преображения, выраженная через существо актера и наполненная его индивидуальным, личностным содержанием*.

Таким образом, при внешней полемичности и принципиальном различии эстетических программ, воззрения Немировича-Данченко и Евреинова имеют общую основу. Оба теоретика видят *источник театральности в самой человеческой природе*. Эта мысль подтверждается парадоксальным утверждением Немировича-Данченко о том, что театр может возникнуть даже если не будет здания, а «придут три актера, положат на землю коврик и начнут играть» [15, с. 486]. Этим он, подобно Евреינוву, переносит акцент с внешней атрибутики спектакля на его внутреннее содержание, которым является «столкновение человеческих страстей» и «жизнь человеческого духа» «со всем богатством содержания его природы» [15, с. 486].

Идея театральности как основополагающего принципа сценической речи зародилась в 1940-х годах на кафедре сценической речи Ленинградского театрального института⁵ (см. [19, с. 117]). Педагоги кафедры искали пути сближения мето-

дик актерского мастерства и сценической речи, старались преодолеть некий «параллелизм» этих дисциплин: «Все большую актуальность приобретает “сращивание” предметов “Актерское мастерство” и “Сценическая речь”, их полное взаимопроникновение» [19, с. 128]. Опираясь на актерское воображение, педагоги искали новые методы воспитания голосоречевой выразительности.

Серьезным событием для кафедры, согласно мнению заведующего кафедрой профессора А. Н. Куницына⁶, стала публикация в 1960 году статьи З. В. Савковой⁷ «К вопросу преподавания сценической речи», в которой утверждался *единый принцип обучения актеров*. Доктор культурологии, профессор Н. Л. Прокопова⁸ в диссертации, посвященной становлению ленинградской школы сценической речи, формулирует этот принцип следующим образом: «...предлагаемые обстоятельства, простейшие действенные задачи должны были стать основой новых методических приемов и способов» [19, с. 129].

В 1966 году на педагогической конференции Куницын впервые обозначил задачи и пути развития ленинградской школы, которые касались изучения возможностей «метода комплексного воспитания сценической речи» и «методики косвенного воздействия на голосоречевые средства актера» [19, с. 131].

В 70-х годах прошлого века концепция театральности в воспитании сценической речи полу-

⁶ Александр Николаевич Куницын (1927–1999) – заслуженный деятель искусств РСФСР, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой сценической речи ЛГИТМиК (далее СПбГАТИ) с 1963 по 1999 год.

⁷ Зинаида Васильевна Савкова (1925–2010) – заслуженный деятель искусств РСФСР, заслуженный деятель искусств Чеченской Республики, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой сценической речи Санкт-Петербургского государственного университета культуры, действ. член Петровской академии науки и искусств. Работала на кафедре сценической речи ЛГИТМиКа с 1952 по 1971 год.

⁸ Наталья Леонидовна Прокопова – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, профессор филиала Российского государственного института сценических искусств – Сибирская высшая школа музыкального и театрального искусства (г. Кемерово, РФ).

⁵ Далее речь пойдет об одном учреждении, не раз менявшем название: Ленинградский государственный театральный институт (ЛГТИ с 1939 по 1962 год) – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК с 1962 по 1993 год) – Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства (СПбГАТИ с 1993 по 2015 год) – Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ с 2015 года по настоящее время).

чила дальнейшее развитие и научное обоснование благодаря диссертационным исследованиям педагогов кафедры (А. Н. Куницына, В. Н. Галендеева, Б. А. Матанова, Ю. А. Васильева, Н. А. Латышевой, Е. И. Кирилловой, М. П. Прониной и др.).

В настоящее время понимание театральности как практического творческого метода широко представлено в работах профессора Ю. А. Васильева⁹, посвященных тренингу сценической речи. В учебных пособиях «Сценическая речь: ритмы и вариации» (см. [7]), «Сценическая речь: Вариации для творчества» (см. [8]), «Уроки сценической речи: Магия импровизации» (см. [9]) профессор доказывает неоспоримую связь между использованием специальных тренингов и воспитанием искренности актерской речи. Эти тренинги построены на принципах вариативности, диалогичности, игрового подхода и содержат в себе основы сценического поступка. По мысли Васильева, «весь процесс голосоречевой, дыхательно-голосовой, дикционно-дыхательной, темпоритмической, интонационно-логической тренировки должен быть бесчисленными нитями связан с театральностью» [10, с. 117].

Театральность, в понимании Васильева – это живая материя, сотканная из индивидуальности студента, его внутреннего мира, опыта самонаучения и самопостижения. Ее цель – через спонтанность и волевое нравственное усилие «выразить свое личное видение образа мира при исполнении той или иной роли» [10, с. 119–120]. Такой подход, ставящий в основу любого упражнения правду сценического бытия, искренность, наполненность личным смыслом и знанием, согласно Васильеву, и «приоткрывает дверь в театральное» [10, с. 121].

Что еще включает в себя театральность? Помимо психологической правды, театральность – это и зрелищность, и артистизм, театральность еще и игра. Артистизм проявляется в публичном раскрытии творческой индивидуальности, в масштабности сценического образа, его яркости, выразительности и заразительности. Зрелищность строится на демонстрации необычного, чудесного, исключительного, что объединяет зрителей в коллективном переживании (экстазе), и создает

особую атмосферу зрелищного общения, отличную от повседневности (см. [23, с. 6–7]). Игра же всегда пронизывала театр, как некая стихия, в которой живет и творит актер. Именно в игре происходит преобразование; она вовлекает в свой процесс зрителей и организует некое «соборное» существование: «...именно игровые театральные структуры – то ли по контрасту, то ли вследствие заразительности игры – позволяют поймать неуловимую подлинную эмоцию, выявить ее на пределе достоверности и воскрешать на каждом спектакле заново» [5, с. 30]. Все это позволяет сделать вывод, что *театральность – это особая игровая реальность, рождающаяся из живой энергии актера и воплощающаяся в ярком, выразительном и органичном сценическом действии*.

Режиссер и театральный педагог Михаил Буткевич определял три принципа возникновения «истинной реальности театра» [5, с. 616] (театральной реальности, театральности):

- 1) рождение, краткое существование и исчезновение артисто-роли (термин Станиславского);
- 2) наличие связи коллектива актеров и зрителей, верящих происходящему (причем замечает, что если хотя бы между одним зрителем и одним актером эта связь установлена, то театр есть);
- 3) физическое присутствие актера на сцене, его телесность – «тело актера есть единственная бесспорная реальность данной минуты, реальность времени вот этого спектакля, натуральность *hic et nunc*, то есть “здесь и сейчас”» [5, с. 617].

Воспитание актеров в полной степени не состоится, если процесс обучения не будет включать принципы возникновения театральной реальности во время выполнения простейших упражнений по сценической речи. Погружение студентов в театральную атмосферу должно начинаться с первых занятий и продолжаться на протяжении всего учебного процесса. Принципы создания театральной реальности должны лежать в основе комплексов обучающих упражнений. Возникновение театральности, то есть художественного бытия студента на занятии в классе сценической речи, обеспечивается, по мнению Ю. А. Васильева, условиями диалогичности при наличии третьего наблюдающего за работой пары. Этим наблюдающим является педагог как зритель, дающий ощущение театра (см. [10, с. 122]).

Театральность представляет собой не столько поведение, сколько отношение – взаимосвязь

⁹ Юрий Андреевич Васильев – кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор Российского государственного института сценических искусств.

внутреннего наполнения и внешнего проявления, созданную единым человеческим намерением в определенных предлагаемых обстоятельствах. Вся внутренняя жизнь актера проявляется через физическое (внешнее) начало. Именно телесность становится проводником нашего отношения к партнеру, объекту или ситуации. Исходя из этого, обучение сценической речи, на наш взгляд, должно выстраиваться через глубокую психологическую связь внутреннего намерения и телесного воплощения, что в конечном итоге и приводит к органичному вербальному выражению – реализации человеческого поведения в его речи. Этот принцип актуален, несмотря на тенденции современного театра, где временами происходит отказ от доминанты слова и изобретается новый художественный язык. Однако, как справедливо отмечается, «слово будет лежать в основе любой коммуникации» [4, с. 50], в какой бы театральной форме она ни выражалась.

Включение телесных практик в тренинговые упражнения и концентрация обучающихся на физических ощущениях в процессе их выполнения являются важным условием для формирования на занятиях особой творческой атмосферы, необходимой для театрального высказывания. Актер в своей работе располагает лишь двумя инструментами – собственным голосом и телом, с помощью которых он передает всю палитру эмоций, переживаний своего персонажа. Между голосом и телом существует тесная связь, они находятся в состоянии непрерывного диалога. Следовательно, ключевая задача театральной педагогики – помочь студентам почувствовать и осознать единство физического и психического начал, а впоследствии находить выразительность голоса и пластики для передачи внутренней жизни персонажа.

Овладение актерами навыками сценической речи в атмосфере театральности происходит через создание на занятиях игровых ситуаций, требующих активного сценического взаимодействия. Теоретическое обоснование эффективности игрового метода в воспитании сценической речи представлено в работе мастера сценической педагогики Б. А. Матанова. В 1971 году он защитил диссертацию «Игра как средство воспитания техники сценической речи», основные положения которой были отражены в одноименной статье. В этой статье Матанов подчеркивает: «При игре воспитание любого голосового и речевого навы-

ка связано с теми первоначальными элементами чувства правды и веры в условиях действия, которые воспитываются на предмете “Актерское мастерство”» [13, с. 145]. Условия игры в тренинге сценической речи сразу организуют активное взаимодействие ее участников. Основой такого взаимодействия является диалог, выступающий важным условием профессионального воспитания актера. Это положение находит подтверждение в самой природе драматического искусства: «Природа драматургии – в диалоге, значит, и природа актерского поведения – диалог» [16, с. 51].

Эффективным методом для создания таких условий является использование в групповом тренинге фрагментов драматургических произведений. Это позволяет максимально приблизить учебный процесс к реальной профессиональной практике и способствует более высокому уровню овладения профессиональными навыками. Принципиальное преимущество драматургического материала заключается в том, что он, в отличие от прозы или стихов, «создан для театра» [3, с. 107] и изначально содержит в себе конфликтную ситуацию. Работа с таким материалом естественным образом раскрывает творческую индивидуальность студента, поскольку происходит в атмосфере свободы и игры, и в какой-то степени творческого хулиганства.

Если взять за основу принцип театральности как базовую ось, выстраивающую существование актера на площадке (от вздоха, поворота головы до произнесенного слова), то эта «максима» может быть выражена в любой театральной форме. Однако форма должна быть театральной, то есть включающей игру как принцип, преобразование как основной процесс и взаимодействие (в широком смысле) как результат (или как цель). Таким образом, цель предмета «Сценическая речь» заключается в освоении умения вести сценический диалог (что включает технические навыки: распределение дыхания, управление голосом, озвученность и внятность речи, мыследействие и умение воздействовать словом) и в развитии умения существовать в сценическом диалоге (условное правдоподобие, выраженное в известном изречении Александра Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» [20, с. 147]).

«Вершиной» обучения сценической речи должно стать умение студентов вести сцениче-

ский диалог, выстроенный по всем законам театрального искусства. Следовательно, задача педагогов, начиная с первых годов обучения:

1) выстраивать тренинг сценической речи в соответствии с театральным пониманием процессуальности актерского существования на сцене;

2) при работе с литературным материалом переводить повествовательное слово в речевое действие, в прямое высказывание, трансформируя литературный текст в драматургическую основу для диалога, тем самым приближать работу с авторским текстом к законам театра;

3) на старших курсах во время групповых занятий по сценической речи обращаться к драматургическому материалу.

Воспитание актера происходит на синтезе всех дисциплин театральной школы. Подводя итоги, следует отметить, что полноценное формирование профессиональных навыков возможно лишь при условии включения элементов

театральной реальности уже на начальных этапах работы над сценической речью. На старших курсах в групповой тренинг по сценической речи предлагается включать не только все элементы речевого воспитания, но и неразрывные с ними элементы мастерства актера: актерское переживание как способность передавать смысл и эмоциональное содержание текста, некое сценическое преобразование, а также весь комплекс выразительных средств (жесты, пластику, вокал, мизансцены, выражающие смысл действия, открытые или косвенные диалоги, а также другие элементы профессионального оснащения молодых актеров). Являясь одной из профилирующих дисциплин и основываясь на принципе театральности, сценическая речь естественным образом встраивается в единую систему воспитания актера и формирует ее базу, тем самым обеспечивая профессиональную подготовку молодых специалистов к будущей театральной деятельности.

Литература

1. Алферова Л. Д., Галендеев В. Н. Диалоги о сценической речи: 2003–2023 гг.: к 60-летию педагогической деятельности В. Н. Галендеева. – СПб.: Изд-во РГИСИ, 2024. – 136 с.
2. Барбой Ю. М. Психологический театр [Электронный ресурс] // Петерб. театр. журн. – 2004. – № 1 (35). – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/psixologicheskij-teatr/> (дата обращения: 01.10.2025).
3. Блюдов Д. В. Драматургический монолог как материал для группового речевого тренинга // Сфера культуры. – 2025. – № 1 (19). – С. 107–119. – DOI 10.48164/2713-301X_2025_19_107.
4. Болдырева Т. В. Новая театральность в эпоху медиатизации // Сфера культуры. – 2023. – № 2 (12). – С. 48–56. – DOI 10.48164/2713-301X_2023_12_48.
5. Буткевич М. М. К игровому театру: в 2 т. Т. 1. Лирический трактат. – М.: РАТИ – ГИТИС, 2010. – 703 с.
6. Васильев А. А. Мастер-класс. VII Международная летняя театральная школа СТД, 2013. [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fvkvideo.ru%2Fvideo12476447_456240131&utf=1 (дата обращения: 01.10.2025).
7. Васильев Ю. А. Сценическая речь: ритмы и вариации: учебное пособие. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 416 с.
8. Васильев Ю. А. Сценическая речь: Вариации для творчества: учебное пособие. – 2-е изд., испр. – СПб.: РГИСИ, 2022. – 432 с.
9. Васильев Ю. А. Уроки сценической речи: Магия импровизации: учебное пособие. – Изд. 2-е. – СПб.: Изд-во РГИСИ, 2024. – 280 с.
10. Васильев Ю. А. Элемент «театральности» в обучении искусству речи // Специальное образование. – 2020. – № 2. – С. 115–131.
11. Евреиннов Н. Н. Демон театральности. – М.; СПб.: Летний сад, 2002. – 535 с.
12. Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова: учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальности «Режиссура театра». – СПб.: С.-Петербург. акад. театр. искусства, 2003. – 156 с.
13. Матанов Б. А. Игра как средство воспитания техники сценической речи // Сценическая речь: прошлое и настоящее: Избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. – СПб.: СПбГАТИ, 2009. – С. 145–165.
14. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. 1. (1891–1917). – М.: Искусство, 1968. – 350 с.
15. Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. – М.: Правда, 1989. – 576 с.
16. Петрова А. Н. Разговоры о слове. – М.: Московский Художественный театр, 2021. – 316 с.

17. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера: определение понятия // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2023. – № 65. – С. 164–170.
18. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера как аспект речевой педагогики // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2024. – № 66. – С. 98–108.
19. Прокопова Н. Л. Становление современной школы сценической речи: из опыта Санкт-Петербургской театральной школы: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 1999. – 238 с.
20. Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. Критика и публицистика. – Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1978. – С. 146–152.
21. Станиславский К. С. Беседы К. С. Станиславского. В студии Большого театра в 1918–1922 гг. Записаны за- служенной артисткой РСФСР К. Е. Антаровой [Электронный ресурс]. – М.: Всероссийское театральное обще- ство, 1947. – URL: http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0120.shtml (дата обращения: 01.10.2025).
22. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 4. Работа актера над ролью: Материалы к книге. – М.: Искусство, 1991. – 399 с.
23. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. – М.: Наука, 2006. – 646 с.
24. Чепурина В. В., Халяпина С. С. Мыследействие как инструмент речевого исполнительского искусства // Вест- ник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2023. – № 64. – С. 127–132.

References

1. Alferova L.D., Galendeev V.N. *Dialogi o stslenicheskoy rechi: 2003-2023 gg.: k 60-letiyu pedagogicheskoy deyatel'nosti V.N. Galendeeva* [Dialogues on Stage Speech: 2003-2023: On the 60th Anniversary of V.N. Galendeev's Teaching Career]. St. Petersburg, Izd-vo RGISI Publ., 2024. 136 p. (In Russ.).
2. Barboy Y.M. Psikhologicheskii teatr [Psychological Theatre]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal* [Petersburg Theatre Journal], 2004, no. 1 (35). (In Russ.). Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/psixologicheskij-teatr/> (accessed 01.10.2025).
3. Blyudov D.V. Dramaturgicheskii monolog kak material dlya gruppovogo rechevogo treninga [Dramatic Monologue as a Material for Group Speech Training]. *Sfera kul'tury* [Sphere of Culture], 2025, no. 1(19), pp. 107-119. (In Russ.). DOI 10.48164/2713-301X_2025_19_107
4. Boldyreva T.V. Novaya teatral'nost' v epokhu mediatizatsii [New Theatricality in the Era of Mediatization]. *Sfera kul'tury* [Sphere of Culture], 2023, no. 2 (12), pp. 48-56. (In Russ.), DOI:10.48164/2713-301X_2023_12_48.
5. Butkevich M.M. *K igrovomu teatru: v 2 t. T. 1. Liricheskii traktat* [To the Play Theatre: In 2 vols. Vol. 1. A Lyric Treatise]. Moscow, RATI – GITIS Publ., 2010. 703 p. (In Russ.).
6. Vasilyev A.A. *Master-klass. VII Mezhdunarodnaya letnyaya teatral'naya shkola STD, 2013* [Master Class. VII International Summer Theatre School of the STD, 2013]. (In Russ.). Available at: https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fvkvideo.ru%2Fvideo12476447_456240131&utf=1 (accessed 01.10.2025).
7. Vasilyev Y.A. *Stsenicheskaya rech': ritmy i variatsii: uchebnoe posobie* [Stage Speech: Rhythms and Variations. A Study Guide]. St. Petersburg, Izd-vo SPbGATI Publ., 2009. 416 p. (In Russ.).
8. Vasilyev Y.A. *Stsenicheskaya rech': Variatsii dlya tvorchestva: uchebnoe posobie. 2-e izd., ispr.* [Stage Speech: Variations for Creativity. A Study Guide. 2nd ed., revised]. St. Petersburg, RGISI Publ., 2022. 432 p. (In Russ.).
9. Vasilyev Y.A. *Uroki stslenicheskoy rechi: Magiya improvizatsii: uchebnoe posobie. Izd. 2-e.* [Stage Speech Lessons: The Magic of Improvisation. A Study Guide. 2nd ed.]. St. Petersburg, Izd-vo RGISI Publ., 2024. 280 p. (In Russ.).
10. Vasilyev Y.A. Element "teatral'nosti" v obuchenii iskusstvu rechi [The Element of "Theatricality" in Teaching the Art of Speech]. *Spetsial'noe obrazovanie* [Special Education], 2020, no. 2, pp. 115-131. (In Russ.).
11. Evreinov N.N. *Demon teatral'nosti* [The Demon of Theatricality]. Moscow; St. Petersburg, Letniy sad Publ., 2002. 535 p. (In Russ.).
12. Malochevskaya I.B. *Rezhisserskaya shkola Tovstonogova: ucheb. posobie dlya studentov, obuchayushchikhsya po spetsial'nosti «Rezhissura teatra»* [Tovstonogov's Directing School: A Textbook for Students Studying Theatre Directing]. St. Petersburg, S.-Peterburgskaya akad. teatr. iskusstva Publ., 2003. 156 p. (In Russ.).
13. Matanov B.A. *Igra kak sredstvo vospitaniya tekhniki stslenicheskoy rechi* [Play as a Means of Educating the Tech- nique of Stage Speech]. *Stsenicheskaya rech': proshloe i nastoyashchee: Izbrannye trudy kafedry stslenicheskoy rechi Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy akademii teatral'nogo iskusstva* [Stage Speech: Past and Present. Selected Works of the Stage Speech Department of the Saint Petersburg State Academy of Theater Arts]. St. Peters- burg, SPbGATI Publ., 2009, pp. 145-165. (In Russ.).

14. Meyerhold V.E. *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy: v 2 ch. Ch. 1. (1891-1917) [Articles, Letters, Speeches, Conversations. In 2 parts. Part 1. (1891-1917)]*. Moscow, Iskustvo Publ., 1968. 350 p. (In Russ.).
15. Nemirovich-Danchenko V.I. *Rozhdenie teatra. Vospominaniya, stat'i, zametki, pis'ma [The Birth of the Theater. Memories, Articles, Notes, Letters]*. Moscow, Pravda Publ., 1989. 576 p. (In Russ.).
16. Petrova A.N. *Razgovory o slove [Conversations on the Word]*. Moscow, Moskovskiy Khudozhestvennyy teatr Publ., 2021. 316 p. (In Russ.).
17. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Neverbal'nye (semanticheski samostoyatel'nye) resursy golosorechevogo deystviya aktera: opredelenie ponyatiya [Nonverbal, semantically independent resources of an actor's vocal action: definition of the concept]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 65, pp. 164-170. (In Russ.).
18. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Neverbal'nye (semanticheski samostoyatel'nye) resursy golosorechevogo deystviya aktera kak aspekt rechevoy pedagogiki [Nonverbal (semantically independent) resources of the actor's voice-speech action as an aspect of speech pedagogy]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2024, no. 66, pp. 98-108.
19. Prokopova N. L. *Stanovlenie sovremennoy shkoly stenicheskoy rechi: iz opyta Sankt-Peterburgskoy teatral'noy shkoly: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [The Formation of a Modern School of Stage Speech: From the Experience of the St. Petersburg Theater School. Diss. PhD in Art History]*. St. Petersburg, 1999. 238 p. (In Russ.).
20. Pushkin A.S. O narodnoy drame i drame "Marfa Posadnitsa" [On the Folk Drama and the Drama "Marfa Posadnitsa"]. *Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochineniy: v 10 t. T. 7. Kritika i publitsistika [Pushkin A.S. Complete Collected Works: in 10 vols. Vol. 7. Criticism and Journalism]*. Leningrad, Nauka, Leningr. otделение Publ., 1978, pp. 146-152. (In Russ.).
21. Stanislavskiy K.S. *Besedy K.S. Stanislavskogo. V studii Bol'shogo teatra v 1918-1922 gg. Zapisany zasluzhennoy artistkoy RSFSR K.E. Antarovoy [Conversations of K. S. Stanislavski. In the Bolshoi Theatre Studio in 1918-1922. Recorded by Honored Artist of the RSFSR K.E. Antarova]*. Moscow, Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo Publ., 1947. (In Russ.). Available at: http://az.lib.ru/s/stanislavskij_k_s/text_0120.shtml (accessed 01.10.2025).
22. Stanislavskiy K.S. *Sobranie sochineniy: v 9 t. T. 4. Rabota aktera nad rol'yu: Materialy k knige [Collected Works: in 9 vols. Vol. 4. The Actor's Work on the Role: Materials for the Book]*. Moscow, Iskustvo Publ., 1991. 399 p. (In Russ.).
23. Khrenov N.A. *Zrelishcha v epokhu vosstaniya mass [Spectacles in the Era of the Revolt of the Masses]*. Moscow, Nauka Publ., 2006. 646 p. (In Russ.).
24. Chepurina V.V., Khalyapina S.S. Mysledeystvie kak instrument rechevogo ispolnitel'skogo iskusstva [Thought-Action as a Tool of Speech Performing Art]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv: zhurnal teoreticheskikh i prikladnykh issledovaniy [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts. Journal of Theoretical and Applied Research]*, 2023, no. 64, pp. 127-132. (In Russ.).

УДК 792.028.3

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-82-91

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ФЕНОМЕН ИГРЫ КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ОСНОВА ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРИЕМОВ СЦЕНИЧЕСКОГО РЕЧЕВОГО ДЕЙСТВИЯ

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

Актуальность статьи продиктована проявлением ценностей постмодернизма в современных спектаклях, интересом режиссеров к выразительным приемам сценического речевого действия, сопряженным с феноменом игры, а также недостаточностью их теоретического и практического осмысления театральной педагогией.

Цель предлагаемой статьи состоит в осознании проявления постмодернистского феномена игры в отношении сценического воплощения авторского текста. Указанная цель достигается через анализ *стратегии творческого сочинения сценического слова*, а также через осмысление связанных с ней *выразительных приемов сценического речевого действия*. Новизну представленных в статье размышлений составляет аргументация выразительных приемов сценического речевого действия: *трансмутации, конвертации, комментирования*. Приводятся примеры использования приемов сценического речевого действия трансмутации, конвертации, комментирования в современных российских спектаклях.

Для осмысления заявленного применяются методы включенного наблюдения, сравнения и сопоставления. Теоретическими материалами, оказавшими помощь в представленных размышлениях, служат научные публикации философов, филологов, театроведов, рецензии театральных критиков. В качестве иллюстрирующего концепцию статьи материала избраны театральные спектакли, в которых обнаруживается влияние постмодернистского феномена игры с авторским текстом.

В выводах автор статьи заостряет внимание специалистов на необходимости методического освоения речевой театральной педагогикой принципов постмодернистского дискурса в целом и разработки тренинговых упражнений, направленных на овладение будущими актерами и режиссерами выразительными приемами сценического речевого действия (трансмутации, конвертации, комментирования) в частности. Статья имеет теоретическую и практическую значимость, может быть полезна специалистам в области театральной педагогики.

Ключевые слова: театр, постмодернизм, прием сценического речевого действия, трансмутация, конвертация, комментирование.

THE POSTMODERN PHENOMENON OF PLAY AS A CONCEPTUAL BASIS FOR EXPRESSIVE TECHNIQUES OF STAGE SPEECH ACT

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 relevance of the article is dictated by the manifestation of the values of postmodernism in modern performances, the interest of directors in expressive methods of stage speech action, associated with the phenomenon of play, as well as the lack of their theoretical and practical understanding of theatrical pedagogy.

The purpose of the proposed article is to realize the manifestation of the postmodern phenomenon of the game in relation to the stage embodiment of the author's text. This goal is achieved through clarification of the creative composition strategy of the stage word, as well as through comprehension of the expressive techniques of the stage speech action associated with it. The novelty of the reflections presented in the article is the argumentation of expressive methods of stage speech action – transmutation, conversion, commenting. Examples of the use of stage speech techniques of transmutation, conversion, commenting in modern Russian performances are given. The novelty of the reflections presented in the article is the argumentation of expressive methods of stage speech action: transmutation, conversion, commenting.

The method of included observation, the method of comparison and comparison is used. The theoretical materials that helped in the presented reflections are the scientific publications of philosophers, philologists, theater experts. Theatrical performances were chosen as material illustrating the concept of the article, in which the influence of the postmodern phenomenon of playing with the author's text is manifested.

In the conclusions, the author of the article draws the attention of specialists to the need for methodological development of the principles of postmodern discourse in general and on the development of training exercises aimed at mastering future actors and directors expressive techniques of stage speech action (transmutation, conversion, commenting) in particular.

Keywords: theater, postmodernism, reception of stage speech action, transmutation, conversion, commenting.

Театральное искусство новейшего времени свидетельствует о накоплении режиссерско-постановочной практикой выразительных приемов, применяемых при создании спектакля. Ряд из них, связанный с ресурсами голоса и речи актера, корреспондируется с эстетикой постмодернизма, с феноменом игры.

Значимость феномена игры для постмодернистского дискурса многократно отмечена исследователями. Подтверждение этому встречаем у специалиста в области философии культуры, эстетики С. А. Исаева¹. Он писал: «Что же касается постмодернизма, то в театральной теории и практике он обозначился еще со второй половины 60-х годов. В самом общем виде можно отметить, что для постмодернистских произведений характерна метасемантика, достигаемая с помощью различных коннотативных средств. Впрочем, все эти средства можно обозначить всего лишь одним словом – игра. <...> игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения: ведь его смысл уже никак не связан с пред-существующей “реальностью”» [11, с. 7–8]. Другой крупнейший специалист, доктор философских наук Н. Б. Маньковская, отмечала, что «игра со знаками культуры как символ свободы от любых эстетических догм – характерные черты театрального постмодерна» [16, с. 176]. Уже позже, в 2012 году, исследователи М. П. Блинова и И. Н. Пономаренко указывали: «Постмодернизм понимает и принимает игру во всей многозначности этого феномена: особое поведение, особые функции (включая и эстетические), особые пространственно-временные границы, добровольное участие. Причем игра с регламентированными правилами привлекает и дразнит перспективой отыскивать в этих правилах возможности и для импровизации: игрок-творец (автор) делает ходы, создавая произведение; в процессе восприятия интерпретатор, партнер (читатель) совершает ответные ходы. Благодаря этому игра приобретает в постмодернизме особые функции, становясь своеобразным способом борьбы с метанарративами» [3, с. 50]. Следует уточнить, что о феномене игры (о языковой игре, игре слов), как об осно-

вополагающем приеме литературы постмодернизма, немало работ написано философами, культурологами, лингвистами. В меньшей степени исследовано проявление постмодернистского феномена игры в театре – отсутствуют публикации о его действии в речевом искусстве актера, о приемах игры с авторским текстом в процессе сценического воплощения.

Между тем постмодернистский феномен игры обнаруживает себя в театральном искусстве через творческие поиски сценического воплощения авторского текста. Характерной чертой при создании современного спектакля утвердились разного рода жонглирования авторским текстом, а также сочинение на его основе ассоциативного словесного материала. В связи с этим рассмотрение постмодернистского феномена игры как концептуальной основы выразительных приемов сценического речевого действия в процессе театрального воплощения авторского текста представляется актуальным. Достижение этой цели видится через выявление основной стратегии в реализации постмодернистского феномена игры при сценическом воплощении авторского текста и обнаружение связанных с этой стратегией методически определенных действий – то есть приемов. Сразу уточним, что нас интересуют художественные приемы, опирающиеся на голосовые и речевые ресурсы актера.

Начнем с наблюдаемой в современном театре тенденции, корреспондирующей с постмодернистским феноменом игры и проявляющейся в манипуляции авторским текстом в процессе его сценического воплощения. Как известно, в настоящее время режиссеры активно деконструируют оригинальный авторский текст, переписывают его, создают новый на его основе (об этом см. [21]). Текстовая основа спектакля нередко оказывается результатом коллективного сочинительства актеров и режиссера. Точкой отсчета такого творчества служит авторский текст (прозаический, драматургический, поэтический) – он становится предметом игры. Режиссеры при создании спектакля (так же как и постмодернистские писатели и поэты) разрушают с помощью игры с авторским словом устоявшиеся стереотипы его восприятия. По мысли режиссеров именно игра с хорошо известным авторским текстом способна открыть новые смыслы и выразить их в спектак-

¹ По ходу заметим, что он не только философ, но по роду своей деятельности близок театру. С. А. Исаев с 1988 по 2000 год выполнял обязанности ректора Российской академии театрального искусства (ГИТИС).

ле. Поэтому общий режиссерский подход (или способ), опирающийся на указанный феномен постмодернизма, обнаруживает себя в *стратегии творческого сочинения сценического слова*. В современных спектаклях названная режиссерская стратегия реализуется посредством разных методически определенных действий – художественных приемов. Уточним понимание термина «прием» с позиций театральной речевой педагогики.

Здесь заметим, что термин «прием» встречается в публикациях речевых педагогов. Преподаватели сценической речи оперируют такими понятиями, как «стилистический речевой прием» (В. Н. Галендеев [6; 7]), «речевой стиль», «стиль сценической речи» (А. В. Попов [19]), «речевые приемы в сценическом искусстве» (М. К. Ходжимова [22]), «речевой стиль», «выразительный прием» (Д. В. Блюдов [4]). Опираясь на указанные работы, уточним формулировку интересующего нас термина. Полагаем, что с методически определенным действием, направленным на решение конкретной задачи (в данном случае – создание сценического образа посредством творческой игры с авторским текстом) и служащим частью конкретного способа (в данном случае – *стратегии творческого сочинения сценического слова*) наиболее корреспондируется термин «прием». Поскольку названные авторы имеют в виду способы сценической голосоречевой трансляции с целью создания театральных образов, то наиболее верным и полным, на наш взгляд, служит понятие «*выразительный прием сценического речевого действия*».

Предлагаем понимать под термином «*выразительный прием сценического речевого действия*» технику голосовой и речевой трансляции актера, применяемую как методически определенное действие исполнителя для передачи художественных смыслов, образов, жанровых признаков спектакля, обуславливающее стиль речи на сцене. Уточним, что жанр спектакля, его соотнесенность с конкретным художественным направлением в искусстве выражаются через корреспондирующие с ними *выразительные приемы сценического речевого действия*.

Одним из таких *выразительных приемов сценического речевого действия*, реализующих стратегию творческого сочинения театрального слова, считаем *прием трансмутации голосоречевого*

действия актера из вербального в невербальное. Прежде чем представить пример использования этого приема в спектакле, приведем мнение российского филолога, культуролога И. П. Ильина, аргументирующего интерес исследователей в области семиотики по отношению к невербальным знакам. И. П. Ильин отмечает: «Приблизительно со второй половины 80-х – начала 90-х годов фреймовая ситуация стала меняться: внимание исследователей стали все больше привлекать нелингвистические знаки социокультурного характера» [10, с. 186]. На наш взгляд, интерес к нелингвистическим знакам проявился не только в науке, но и в искусстве, в частности – в театре. В настоящее время замена авторского текста на неречевое звучание актера довольно часто используется в качестве *выразительного приема сценического речевого действия* в контексте *общей стратегии творческого сочинения сценического слова*.

Примеры применения *приема трансмутации голосоречевого действия актера из вербального в невербальное* демонстрирует спектакль «Руслан и Людмила» (2024, режиссер С. Садыков) Кемеровского областного театра кукол имени Аркадия Гайдара. В этой постановке в ряде эпизодов пушкинский текст трансформируется в игровой этюд с использованием неречевых звуков. Например, такая техника применена в сцене 8 («Замок Черномора») – эпизод сна и пробуждения Людмилы в доме Черномора. «Зритель видит, как Людмила (актриса Н. Синюкова) летает во сне, смеется (вероятно, ей снится ее любимый). Потом на сцене появляется 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 предвзвывают 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 – то есть озвучиванию куклы посредством невербальных элементов (через смех, вскрикивание, вздохи) большая опи-

сательная строфа пушкинского текста (состоящая из 104 слов) сворачивается и в голосоречевом действии актрисы (сохраняются лишь 5 слов). <...> 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 невербальными (семантически самостоятельными) элементами в данном случае содействует значительному сокращению описательного текста без ущерба для сюжета спектакля и сбережению сценического времени» [20, с. 198]. Приведенный пример в полной мере демонстрирует применение приема *трансмутации голосоречевого действия актера из вербального в невербальное*. Указанный прием состоит в своего рода перекодировании авторского текста (следовательно – и словесного действия актера) в невербальную трансляцию посредством частиц речи, междометий, а значит – в голосовое, звуко-подражательное поведение. Прием трансмутации голосоречевого действия актера из вербального в невербальное демонстрирует театральную технику ироничного жонглирования авторской текстовой первоосновой, служит режиссерскому высказыванию, направленному на преобразование известного словесного материала в голосовую жестикуляцию действия, выступает частным проявлением общей стратегии творческого сочинения сценического слова.

Если в постановке «Руслан и Людмила» осуществляется трансмутация словесного действия в невербальное звуковое поведение, то в спектакле МХТ имени А. П. Чехова «Сережа»² (2018, режиссер Д. Крымов) наблюдаем несколько иную технику игры с авторским текстом. Здесь в качестве методически определенного действия, разворачивающегося в контексте стратегии творческого сочинения сценического слова, режиссер и автор инсценировки Д. Крымов³ не от-

казывается от вербального высказывания в пользу невербального, но в ряде сцен преобразует количественные и качественные характеристики оригинального авторского текста – то есть конвертирует изначальный словесный материал из одного формата в другой. Формат авторского текста романа «Анна Каренина» (имеющий свой объем, синтаксис, лексику) реорганизован в этом спектакле в своего рода речевой микроформат. Речь идет о замене авторского текста романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (с характерной лексикой, синтаксисом) на минимальные смысловые единицы текста – то есть короткие фразы, слова, частицы.

Приведем диалог Анны (арт. Мария Смольникова) и Каренина (арт. Константин Хабенский), построенный на минимальных смысловых единицах текста:

Анна. А...

Каренин. Да. Да. Доставили еще вчера.

Анна. А...

Каренин. Ты не заметила...

Каренин. А ты?..

Анна. Да. Я уже сходила.

Анна. Хм. Ты знаешь я подумала... Я бы хотела...

Каренин. Ну, зачем? У тебя же есть?! Ну, зачем?!

Анна. Ну, да. Да. Хмм.

Каренин. А вот было бы не плохо, если бы...

Анна. Да, почему нет. Только в четверг. Ну не в пятницу же.

Каренин. Ну, конечно, в четверг.

Каренин. Ну, тогда...

Анна (поднимаясь со стульев, одновременно с Карениным, как бы завершая разговор и прощаясь). Ну, тогда...

Каренин (снимая подобие снега со шляпы Анны). Ой-ой-ой-ой-ой...

Анна (как бы оправдываясь). А, это...

Каренин (подтекст: это – ерунда). Да это, Господи... Ну тогда...

Обратим внимание на недосказанность, неоконченность реплик Анны и Каренина. Здесь интересно привести мысль нидерландского исследователя Д. В. Фоккема о том, что подобная незавершенность фраз свойственна постмодернистским текстам. Подтверждение такой позиции финальной сцены спектакля (их произносит Анна – арт. Мария Смольникова) Львом Рубинштейном.

² См.: «Сережа». Спектакль МХТ имени А. П. Чехова. Часть 1-я: видеoversия 01:08:38 [Электронный ресурс]. – URL: <https://smotrim.ru/video/2823276> (дата обращения: 28.12.2025). Доступно на yandex.ru.

³ По ходу заметим, что текстовая основа спектакля состоит из инсценировки, написанной Д. Крымовым, и текста вопросов, написанных специально для

находим и у российского филолога, культуролога И. П. Ильина. При анализе литературы постмодернизма И. П. Ильин опирается на размышления Д. В. Фоккема (выделяющего характерные черты, среди которых называется незавершенность предложения) и пишет: «когда предложение оказывается оформленным не до конца с точки зрения законов грамматики и фразовые клише должны быть дополнены читателем, чтобы обрести смысл. <...> Все эти приемы Фоккема называет “формами фрагментарного дискурса”» [10, с. 162]. Ссылаясь на размышления об особенностях постмодернистского синтаксиса названных авторитетных авторов, можем отметить, что незавершенные фразы в диалоге Анны и Каренина в постановке «Сережа» отрывочны, неполны по сравнению с текстом романа Л. Н. Толстого. Это подтверждает смену формата текстового материала спектакля под влиянием актуального в настоящее время художественного направления «постмодернизм».

Не только синтаксическая незавершенность, но и опора на минимальные смысловые единицы (служебные части речи⁴, отдельные слова, сочетания слов, неоконченные фразы) характеризует диалог Анны и Каренина в спектакле «Сережа». Эти минимальные смысловые единицы формируют диалог из микроструктур⁵ текста. Наряду с синтаксической незавершенностью указанная черта также свидетельствует о соотносительности эстетики постановки с постмодернизмом. И здесь в пору вспомнить мысль современного теоретика театра Х. Т. Лемана о расхождении между двумя величинами – текстом и театром в постдраматизме. Он пишет: «В постдраматических же театральных формах текст, который ставится на сцене (если он вообще на ней ставится), является всего лишь равноправным элементом жестуального, музыкального, визуального и т. д. взаи-

мосвязанного целого. Разрыв между дискурсом текста и дискурсом театра может открывать собой дорогу совершенно неприкрытому расхождению и даже полному прекращению отношений между ними» [13, с. 75]. Но еще более точным в русле наших размышлений представляется высказывание Х. Т. Лемана о доверии микроструктурам текста со стороны постдраматического театра: «Он отказывается от так долго считавшегося неизблемым критерия единства и синтеза и доверяется случаю (а значит – риску, опасности), единичным импульсам, обрывкам и микроструктурам текста, и все это – чтобы стать совершенно новым видом практики» [13, с. 92].

Конечно, возникает вопрос: не приводит ли к упрощению текстовой основы спектакля указанный прием конвертации авторского текста в формат речевого действия с опорой на микроструктуры? У лингвистов по поводу смыслового и эмоционального потенциала микроструктур текста обнадеживающее мнение. Например, российский лингвист, профессор Н. С. Болотнова указывает: «Микроструктуры текста репрезентируют поверхностный смысл соответствующих фрагментов текста. Будучи диалектически связанным с глубинным смыслом произведения, поверхностный смысл соответствующих фрагментов создает основу для последующей глобальной интерпретации. <...> Значит, изучение поверхностных смыслов соответствующих микроструктур необходимо, так как в них косвенно отражается глобальный смысл и заложены основы его последующей глобальной интерпретации» [5, с. 351]. И далее: «Как элемент высказывания слово служит сигналом соответствующего «отрезка», «фрагмента» ситуации. Под ситуацией понимается отрезок действительности (реальной или воплощенной в тексте), какой-либо факт, фрагмент события, отраженный в высказывании. Элементами ситуации, отраженной в высказывании, являются субъекты и объекты, их свойства, статус и функции, действия, процессы, состояния, отношения и пространственно-временной континуум» [5, с. 352]. Указание на отражение микроструктурами глобального смысла реабилитирует их возможности в трансляции речевого действия актера, в котором многое решает подтекст звучащего слова.

Следует добавить, что не только публикация Н. С. Болотновой, но и работы других отече-

⁴ Как известно, служебные частицы подразделяют на: отрицательные (не, ни, вовсе не), вопросительные (неужели, разве, ли (ль)), указательные (вот, вон), уточняющие (именно, как раз), ограничительно-выделительные (только, лишь).

⁵ Заметим, что речь идет не о микротекстах («Микротекст. Часть текста, в которой раскрывается микротема, вокруг которой группируются предложения, составляющие часть текста – абзац» [8, с. 197], а о микроструктурах.

ственных лингвистов содержат обоснование доверия по отношению к микроструктурам текста (см. например [12]). Кроме того, очень авторитетно в рассматриваемом вопросе мнение советского и российского лингвиста, профессора Т. М. Николаевой. Она писала о том, что частицы выражают весь максимум коммуникативного пласта высказывания, убеждала, что это слова, «максимально ответственные за удачу общения», обладающие столь же максимально «размытой семантикой, значениями неясными и неопределенными» и практически непереводаемыми (см. [18, с. 14–18]). Наряду с этим Т. М. Николаева замечала: «Значение частиц определяется контекстом. И в то же время существуют целые предложения, составленные из одних частиц. И они вполне понятны, причем понятны даже без контекста» [18, с. 14]. Следовательно, позиция лингвистов не дает оснований для отрицания конвертации авторского текста в речевое действие актера с опорой на микроструктуры, потому что не является упрощением смысловой трансляции.

Таким образом, приведенный пример из театральной практики, размышления лингвистов, удостоверяют правомерность применения в спектакле приема конвертации авторского текста в формат речевого действия с опорой на микроструктуры. Этот прием выражается в преобразовании количественных и качественных характеристик оригинального авторского текста в формат голосоречевого действия с опорой на микроструктуры (частицы, отдельные слова, словосочетания, незавершенные короткие фразы).

Стратегия творческого сочинения сценического слова реализует себя и через прием комментирования. Известно о том, что этот прием используется в литературе постмодернизма и активно осмысливается лингвистами. Например, А. Ю. Беджанова пишет: «Комментарий или комментирование является одним из важнейших приемов писателей-постмодернистов. <...> В тексте этот прием реализуется при помощи различных лексико-синтаксических средств, в частности, вставных и вводных конструкций, то есть комментирующих предложений» [1, с. 62]. В свою очередь в театральном искусстве прием комментирования привлекателен для постановщиков спектакля. В данном случае имеется в виду не

тифлокомментирование⁶, а поясняющие высказывания актеров от своего лица с целью растолкования транслируемого сценическим действием содержания. В театре комментирование применяется для трактовки незнакомых (или устаревших) слов, уточнения исторических событий, быта, традиций, реалий времени, представляемых в спектакле. Важно отметить, что указанные пояснения, включенные в театральную постановку, отличаются от основного текста инсценировки лексикой, синтаксисом, функциональным стилем. Комментируя, актеры меняют функциональный стиль текстовой основы своего речевого действия с художественного на разговорный, а также способ сценического существования, дистанцируясь от персонажа и поясняя происходящее на сцене от своего лица.

В качестве примера применения приема комментирования приведем постановку «Тронутый. Как возник русский театр» (2025, реж. Чакчи Фросноккерс – Дмитрий Петров). В спектакле заняты актеры Малого театра кукол, а играется он в Театральном музее Санкт-Петербурга. В основе постановки киносценарий Булата Окуджавы и Ольги Арцимович «Мы любили Мельпомену». В спектакле «Тронутый» отсутствует железное закрепление ролей за исполнителями, актеры не только работают нескольких персонажей (переходят из одного в другого)⁷, но в той или иной сцене вовсе покидают «пространство» роли и поясняют от своего лица представляемые в процессе сценического действия исторические события и поведение героев, которыми только что являлись. Дистанцирование исполнителей от своих персонажей

⁶ Приём комментирования (тифлокомментирование) в театральном спектакле – это метод, при котором специально обученный комментатор озвучивает происходящее на сцене, чтобы помочь зрителям с нарушениями зрения получить представление о спектакле.

⁷ Здесь кстати вспоминается размышление доктора искусствоведения, профессора В. И. Максимова: «В период рубежа XX–XXI веков возникли новые сценические формы исполнения, не требующие создания отдельной роли, самостоятельного персонажа. Начальным условием представления часто становится реальность сцены, не требующая миметического соотношения с другой реальностью. В этих условиях интенсивно используется принцип, утвердившийся в период Belle époque, существования актера вне сцены по законам театра» [15, с. 97].

как особенность актерского мастерства, характерную для постановки «Тронутый», подтверждают театральные рецензии (см. [9; 14; 17]). Приведем высказывание лишь одного критика – Алены Мороз: «...актёры напоминают зрителям, что они актёры, имеют дипломы и специальные навыки (у Анны Рыжовой вон немецкий А1), а также имена и номера телефонов (можно записать, кстати!)» [17]. «Выход от своих персонажей» и разговор актеров со зрителем от своего лица является комментированием событий, не только связанных с рождением русского театра, но и толкованием особенностей актерского служения. Эти комментарии выступают метатекстом – фразы, произносимые актерами, в момент дистанцирования от своих персонажей, отсутствуют в текстовой основе спектакля (то есть в киносценарии «Мы любили Мельпомену»), но вместе с тем они связаны с ним и помогают понять посыл спектакль, посыл режиссера.

Комментирование как метатеатральный прием встречаем также и в спектакле «Гринев» (2025, реж. Даниил Сухов) театра драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского. В этой постановке пояснение возникает лишь единожды. В финале спектакля главный герой Петруша (он же Гринёв) – актер Данил Чиспияков, обращается непосредственно к зрителям с развернутым высказыванием несогласия с событиями, написанными А. С. Пушкиным и только что представленными на сцене. Это высказывание отличается импровизированным характером. Здесь метатеатральность и стратегия творческого сочинения сценического слова обнаруживается в личностной развернутой реплике-пояснении, придуманной актером и режиссером поверх текстовой основы повести «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. Актер Данил Чиспияков комментирует придуманное А. С. Пушкиным и произошедшее в спектакле от себя. И здесь, так же как и в постановке «Тронутый», прием комментирования сопровождается дистанцированием исполнителя от персонажа и переход на разговорный стиль. Актер Данил

Чиспияков, выходя из персонажа «Петруша Гринев», убеждает зрителя от своего лица, поэтому его сценическое речевое действие опирается уже не на художественный стиль, а на разговорный.

Конечно, прием комментирования, используемый в этом спектакле, служит маркером постмодернистского феномена игры с текстом. Актерское пояснение влияет на восприятие знакомого пушкинского текста, придает ему новое звучание. Об этой особенности комментария пишет И. С. Беляева: «Именно эта постмодернистская игровая «перевернутая» пара- и метатекстуальность комментария дает ему такую самостоятельность относительно основного текста, и зачастую именно он определяет сюжет и композицию этого текста» [2, с. 177]. Таким образом, прием комментирования проявляется в добавлении в основную текстовую основу спектакля разъяснений, произносимых актерами от своего лица, сопровождаемых их дистанцированием от исполняемого персонажа, а также переходом с художественного стиля на разговорный в реализации речевого действия.

Завершая размышления о постмодернистском феномене игры как о концептуальной основе выразительных приемов сценического речевого действия, отметим следующее. Представленная статья не претендует на полноценное освещение этого вопроса (невозможное в рамках одной публикации), однако позволяет утверждать, что в театральном искусстве игра с текстом, присущая постмодернизму, проявляется через *стратегию творческого сочинения сценического слова и выразительные приемы сценического речевого действия (трансмутацию, конвертирование, комментирование)*. Имеющийся к указанной стратегии и приемам интерес со стороны театральной практики обуславливает целесообразность их методического осмысления речевой театральной педагогией, а значит и важность разработки соответствующих тренингов для обучения будущих актеров и режиссеров. К тому же в практике речевых педагогов творческие поиски в этом направлении ведутся, но эта тема уже другой статьи.

Литература

1. Беджанова А. Ю. Комментарии как составляющая постмодернистского дискурса // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2011. – № 1. – С. 60–64.
2. Беляева И. С. Фикциональный комментарий в литературе постмодернизма // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2009. – № 12(90). – С. 176–179.

3. Блинова М. П., Пономаренко И. Н. Языковая игра в постмодернистском дискурсе // Культурная жизнь Юга России. – Кубанский государственный университет. – 2012. – № 2 (45). – С. 49–51.
4. Блюдов Д. В. Речь в отечественном театре и кинематографе XX–XXI веков: пути взаимного влияния: дис. ... кандидата искусствоведения: научная специальность: 5.10.1. «Теория и история культуры, искусства» / Российский государственный институт. – СПб.: РГИСИ, 2025. – 229 с.
5. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста. – 4-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 520 с.
6. Галендеев В. Н. Работа режиссера над речью в спектакле. На материале творческого наследия Вл. И. Немировича-Данченко: Методическая разработка. – Л., 1976. – 36 с.
7. Галендеев В. Н. Не только о сценической речи. – СПб.: СПбГАТИ, 2006. – 384 с.
8. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов. – Изд. 5-е, испр. и доп. – Назрань: Пилигрим, 2010. – 486 с.
9. Зверева Ю. Малый театр кукол. Премьера спектакля «Тронутый. Как возник русский театр» в Театральном музее Режиссёр – Чакчи Фросноккерс [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.spbteatral.ru/otzivi.html> (дата обращения: 03.01.2026).
10. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 258 с.
11. Исаев С. А. Предисловие // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / сост., пер. с фр. С. Исаева. – М.: Союзтеатр, 1992. – 288 с.
12. Ключина А. М. Способность русских частиц передавать семантику крайности: аналитический обзор Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2022. – Т. 15, вып. 7. – С. 2174–2182.
13. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
14. Константинова М. Трудно быть первым // Петербургский театральный журнал. 01.10.2025 [Электронный ресурс]. – URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/trudno-byt-pervym/?ysclid=mm2xmp59a3513573095> (дата обращения: 25.01.2026).
15. Максимов В. И. Эволюция актерского искусства на рубеже XIX–XX веков в контексте социальных перемен и модернистских направлений... // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2024. – № 1 (90). – С. 84–98.
16. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
17. Мороз А. Живое и неживое [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 02.10.2025. – URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/zhivoe-i-nezhivoe/> (дата обращения: 25.01.2026).
18. Николаева Т. М. Функции частиц в высказывании (на материале славянских языков). – М.: Наука, 1985. – 170 с.
19. Попов А. В. О стиле сценической речи (на материале аудиозаписей): дис. ... кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.01. – Театральное искусство. – СПб., 2008. – 149 с.
20. Прокопова Н. Л. Трансмутация «вербальное/невербальное» в голосоречевом действии актера (на материале спектакля «Руслан и Людмила» Кемеровского областного театра кукол имени Аркадия Гайдара) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 1/70. – С. 191–202.
21. Тропп Е. Последнее слово Сирано [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2018. – № 4[94]. – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/94/process-94/poslednee-slovo-sirano-94/> (дата обращения: 28.12.2025).
22. Ходжиматова М. К. Речевые приемы в сценическом искусстве // Oriental Art and Culture. Научно-методический журнал. – Фергана: Ферганский региональный филиал государственного института искусства и культуры Узбекистана. – 2023. – Вып. 5, т. 4. – С. 446–450.

References

1. Bedzhanova A.Y. Kommentarii kak sostavlyayushchaya postmodernistskogo diskursa [Comments as a Component of Postmodern Discourse]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Filologiya i iskusstvovedeniye* [Bulletin of Adygea State University. Series 2: Philology and Art History], 2011, no. 1, pp. 60–64. (In Russ.).
2. Belyaeva I.S. Fiktional'nyy kommentariy v literature postmodernizma [Fictional commentary in postmodern literature]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gertsena* [Izvestiya of the Herzen State Pedagogical University of Russia. Social Sciences and Humanities. Scientific Journal], 2009, no. 12(90), pp. 176–179. (In Russ.).
3. Blinova M.P., Ponomarenko I.N. Yazykovaya igra v postmodernistskom diskurse [Language Play in Postmodern Discourse]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural Life in the South of Russia], 2012, no. 2 (45), pp. 49–51. (In Russ.).
4. Blyudov D.V. *Rech' v otechestvennom teatre i kinematographe XX–XXI vekov: puti vzaimnogo vliyaniya: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: nauchnaya spetsial'nost': 5.10.1 «Teoriya i istoriya kul'tury, iskusstva»* [Speech in Rus-

- sian Theatre and Cinema of the 20th–21st Centuries: Paths of Mutual Influence. Diss. PhD in Art History: Research Specialty: 5.10.1]. St. Petersburg, RGISI Publ., 2025. 229 p. (In Russ.).*
5. Bolotnova N.S. *Filologicheskiiy analiz teksta [Philological Analysis of Text]*. Moscow, Nauka Publ., 2009, p. (In Russ.).
6. Galendeev V.N. *Rabota rezhissera nad rech'yu v spektakle. Na materiale tvorcheskogo naslediya V.I. Nemirovicha-Danchenko. Metodicheskaya razrabotka [The director's work on the speech in the play. Based on the creative legacy of Vladimir Nemirovich-Danchenko. A methodological development.]*. Leningrad, 1976. 36 p. (In Russ.).
7. Galendeev V.N. *Ne tol'ko o stsenedicheskoy rechi [Not only about stage speech]*. St. Petersburg, SPGATI Publ., 2006. 384 p. (In Russ.).
8. Zhrebilo T.V. *Slovar' lingvisticheskikh terminov [Dictionary of linguistic terms]*. Nazran, Piligrim Publ., 2010. 486 p. (In Russ.).
9. Zvereva Y. *Malyy teatr kukol. Prem'era spektaklya "Tronutyy. Kak voznik russkiy teatr" v Teatral'nom muzee Rezhisser – Chakchi Frosnokkers [The Small Puppet Theatre. Premiere of the play "Touched. How the Russian Theatre Was Born" at the Theatre Museum. Directed by Chakchi Frosnokkers]*. (In Russ.). Available at: <https://www.spbteatral.ru/otzivi.html> (accessed 03.01.2026).
10. Iyin I.P. *Postmodernizm ot istokov do kontsa stoletiya: evolyutsiya nauchnogo mifa [Postmodernism from its origins to the end of the century: the evolution of a scientific myth]*. Moscow, Intrada Publ., 1998. 258 p. (In Russ.).
11. Isaev S.A. *Predislovie [The preface]. Kak vsegda – ob avangarde: Antologiya frantsuzskogo teatral'nogo avangarda [As always, about the avant-garde: The Anthology of French Theatre Avant-Garde]*. Moscow, Soyuzteatr Publ., 1992. 288 p. (In Russ.).
12. Klyushina A.M. *Sposobnost' russkikh chastits peredavat' semantiku kraynosti: analiticheskiy obzor [The ability of Russian particles to convey the semantics of extremity: an analytical review]. Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki [Philological Sciences. Issues of Theory and Practice]*, 2022, vol. 15, iss. 7, pp. 2174–2182. (In Russ.).
13. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskiiy teatr [Post-Drama Theater]*. Moscow, ABCdesign Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).
14. Konstantinova M. *Trudno byt' pervym [It's hard to be the first]. Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal. 01.10.2025 [St. Petersburg Theatre Magazine]*. (In Russ.). Available at: <https://ptj.spb.ru/pressa/trudno-byt-pervym/?ysclid=mm2xmp59a3513573095> (accessed 25.01.2026).
15. Maksimov V.I. *Evolutsiya akterskogo iskusstva na rubezhe XIX–XX vekov v kontekste sotsial'nykh peremen i modernistskikh napravleniy [The evolution of acting at the turn of the 19th and 20th centuries in the context of social change and modernist trends]. Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A.Y. Vaganovoy [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]*. St. Petersburg, 2024, no. 1, pp. 84–98. (In Russ.).
16. Mankovskaya N. B. *Estetika postmodernizma [Aesthetics of postmodernism]*. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2000. 347 p. (In Russ.).
17. Moroz A. *Zhivoe i nezvivoe [Alive and inanimate]. Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal. 02.10.2025 [St. Petersburg Theatre Magazine]*. (In Russ.). Available at: <http://ptj.spb.ru/pressa/zhivoe-i-nezhivoe/> (accessed 25.01.2026).
18. Nikolaeva T.M. *Funktsii chastits v vyskazyvanii (na materiale slavyanskikh yazykov) [Functions of Particles in Sentences (Based on Slavic Languages)]*. Moscow, Nauka Publ., 1985. 170 p. (In Russ.).
19. Popov A.V. *O stile stsenedicheskoy rechi (na materiale audiozapisey): dis. ... kandidata iskusstvovedeniya. Spetsial'nost' 17.00.01 [On the style of stage speech (based on audio recordings). Diss. PhD in Art History. Specialty 17.00.01]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2008. 149 p. (In Russ.).
20. Prokopova N.L. *Transmutatsiya "verbal'noe/neverbal'noe" v golosorechevom deystvii aktera (na materiale spektaklya "Ruslan i Lyudmila" Kemerovskogo oblastnogo teatra kukol imeni Arkadiya Gaydara) [Transmutation of "verbal/non-verbal" in the voice-speech action of an actor (based on the play "Ruslan and Lyudmila" by the Kemerovo Regional Puppet Theatre named after Arkady Gaidar)]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts. Kemerovo]*, 2025, no. 1/70, pp. 191–202. (In Russ.).
21. Tropp E. *Poslednee slovo Sirano [Cyrano's last word]. Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal [St. Petersburg Theater Magazine]*, 2018, no 4 [94]. (In Russ.). Available at: <http://ptj.spb.ru/archive/94/process-94/poslednee-slovo-sirano-94/> (accessed 28.12.2025).
22. Khodzhimatova M.K. *Rechevyye priemy v stsenedicheskoy iskusstve [Speech techniques in the performing arts]. Oriental Art and Culture. Nauchno-metodicheskiiy zhurnal [Oriental Art and Culture. Scientific and Methodological Journal]*. Fergana, 2023, no. 5, vol. 4, pp. 446–450. (In Russ.).

УДК 7.067

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-92-100

СПЕКТАКЛИ ДЛЯ МЛАДШЕГО ПОДРОСТКОВОГО ВОЗРАСТА: РЕПЕРТУАРНАЯ СТРАТЕГИЯ КУЗБАССКИХ ТЕАТРОВ

Чепурина Вера Владимировна, кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: chepurina1@mail.ru

Берсенева Елена Витальевна, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: aneegma@mail.ru

Статья посвящена анализу репертуарной стратегии в отношении младшей подростковой аудитории. Актуальность проблемы, связанной с репертуаром для этой категории зрителей, определяется тем, что театр как социальный институт ответственен за транслируемые им ценности, играющие важную роль в нравственном становлении личности.

Впервые статистическому анализу подвергаются спектакли кузбасских театров. Результаты исследования основываются на особенностях театрального сезона 2024/25 года. В качестве важнейшего принципа формирования репертуара указывается соответствие возрастным особенностям определенной категории зрителей.

Авторы отмечают, что театральную афишу Кузбасса указанного периода составляют три основных сегмента. К первой группе относятся театральные постановки, в основу которых положены образцы зарубежной и отечественной классики. Во вторую группу входят сценические произведения на основе современной литературы XX – начала XXI века. Третья группа включает в себя остросоциальные спектакли по новейшей литературе, приближенной к направлению young adult. Многие постановки обретают полноценную жизнь, беря свое начало в театральных проектах, позволяющих быстро реагировать на потребности и запросы зрителя, расширять возможности для решения творческих и воспитательных задач. Проведенный анализ репертуара выявил отсутствие полноценной базы драматургического материала, реализующего образ подростка среднего школьного возраста.

Ключевые слова: подростковая аудитория, репертуар, кузбасские театры, классика, современная литература, young adult.

PERFORMANCES FOR YOUTH AND TEENAGERS: REPERTOIRE STRATEGY OF THE THEATRES OF KUZBASS

Chepurina Vera Vladimirovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Department Chair of Theatre Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: chepurina1@mail.ru

Berseneva Elena Vitalyevna, Associate Professor of Department of Theatre Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: aneegma@mail.ru

The focus on repertoire stems from the social role of theater as an institution in shaping audience value orientation. Overall, the Kuzbass theater and entertainment program for the 2024/25 season highlights a focus on middle-school-aged audiences, characterized by rapid physical development, intense moral and social development, and the unstable, contradictory nature of the formation of moral ideals and beliefs. Processes of self-determination, rethinking one's connections with others, and one's place among others are often accompanied by uncertainty, blurring the boundaries between "good" and "bad." The Kuzbass theater program

for this period is comprised of three main segments: theatrical productions based on examples of foreign and domestic classics; stage works based on contemporary literature of the 20th and early 21st centuries; and socially sensitive performances based on contemporary literature, closely related to the “young adult” genre. Repertoire performances reflect issues crucial to adolescents, including love and self-sacrifice, the protection of honor and dignity, self-determination and finding one’s place in life, condemning and ridiculing the negative aspects of life, assimilating the socially significant behavior patterns, and many other issues that concern adolescents. In addition to repertoire performances, theaters focus on exploring the new artistic forms through project-based activities. The empirical data, structured in the table below, allows us to discern the most general trends in the implementation of repertoire policies at Kuzbass theaters. The analysis revealed a number of issues, including the following: some performances do not fully address the needs of teenage audiences; the Kuzbass theater repertoire shows a shortage of performances featuring the teenage protagonists; and a lack of comprehensive dramatic material for early adolescence. The solution to the problem is seen in a state approach, one of the manifestations of which is the establishment of the National Prize in the field of children’s and adolescent literature.

Keywords: teenage audience, repertoire, Kuzbass theaters, classics, modern literature, young adult.

Социализация молодого поколения средствами искусства осознается одной из насущных проблем в современной культуре. Наиболее трудноразрешимой задачей является формирование системы ценностей и норм у подростковой аудитории. Именно подростковый возраст является одним из самых сложных и ответственных в жизни человека, так как представляет собой период становления личности. Он отличается не только активным развитием навыков мыслительной деятельности, но и укреплением способности к творческому воображению и фантазии. Поэтому приобретение подростком социально значимого опыта ценностного отношения к жизни может быть связано с искусством театра, образно отражающим явления окружающего мира. При этом важнейшим вопросом, стоящим перед театральным сообществом, является формирование репертуарной стратегии.

Проблема, связанная с репертуаром для подростковой категории зрителей, в настоящее время поднимается со всей остротой. Согласимся с мнением молодых петербургских исследователей Т. И. Малиновской и Н. Е. Великановой, которые пишут: «Подростки – сложная аудитория для театра. И вопрос состоит даже не в том, что любовь к театру не привили с детства, а в том, что современному театру практически нечего предложить, в то время как вокруг столько всего интересно. Подросток – активный, непосредственный и ранимо-чувствующий зритель. Он воспринимает мир в целом и спектакль в частности иначе –

острее, ярче, иногда болезненное, чем взрослые, а иногда с полным равнодушием, потому что авторы спектакля не угадали с актуальностью темы или с ее преподнесением» [5, с. 146].

Одним из важнейших принципов формирования репертуара является его соответствие возрастным особенностям определенной категории зрителей. «Каждый период детства и юношества имеет свою специфику», – справедливо отмечается в исследованиях, посвященных творческому развитию подростков [3, с. 249]. Согласно общепринятой в российской возрастной психологии периодизации развития ребенка, подростковый возраст подразделяется на две фазы: младший (собственно подростковый – от 12 до 15 лет) и старший (ранняя юность – от 15 до 17 лет). При этом советский психолог Д. Б. Эльконин обращает внимание на резкий переход «от младшего школьного возраста к подростковому, известный в литературе под названием “кризиса полового созревания”» [10, с. 84–85]. Согласно Д. Б. Эльконину, переход от эпохи детства к эпохе подростничества (как и от любого другого периода к следующему) «происходит в результате кризиса, в котором разрешается противоречие между уровнем развития двух сфер: развитые операционно-технические способности не соответствуют мотивационной сфере ребенка» [10, с. 85]. Подростковый возраст знаменуется бурным развитием и перестройкой организма человека, интенсивным нравственным и социальным становлением личности. Формирование нравственных идеалов

и моральных убеждений часто имеет неустойчивый, противоречивый характер. Процессы самоопределения, переосмысления своих связей с окружающими, своего места среди других людей часто сопровождаются неопределенностью, размыванием границ между «хорошим» и «плохим». Характерными для возраста 13–15 лет являются ощущения одиночества, непонимания, сопротивления миру, боли, которую переживает человек от отношений с родителями и сверстниками, деспотизма, агрессии со стороны взрослых и учителей, первой влюбленности, от общения с противоположным полом, неспособности принять себя и рождающихся из этого ненависти к себе, комплексов, страхов. В подтверждение этой мысли можно сослаться на исследование Т. А. Посакаловой, А. В. Манджиевой, проведенное среди школьников и сосредоточенное на проблеме межличностных конфликтов в подростковом возрасте. Анализ экспериментальных данных подтверждает, что проблемные отношения в этом возрасте возникают с учителями, с родителями, а также со сверстниками в результате несчастной любви и романтической отверженности [7, с. 549].

Проблема репертуара нередко освещается в профессиональной литературе. Однако к вопро-

су подросткового репертуара обращения не так часты. Можно отметить публикации К. С. Струковой, Е. А. Телицыной, Т. И. Малиновской и Н. Е. Великановой, посвященные спектаклям для детей и молодежи в театрах отдельных российских регионов. Исследований в области формирования репертуара для детей и молодежи в кузбасских театрах до сих пор практически не было. Настоящая статья посвящена анализу репертуарной стратегии в отношении зрительской подростковой аудитории кузбасского региона. В качестве предмета исследования избраны спектакли с возрастным ограничением 12+.

Аксиологическая функция театрального искусства, связанная с вхождением молодого человека в социум, в культурную среду, налагает на деятелей театра серьезную ответственность за формирования репертуарной политики. Важно осознать, насколько театры в сложившейся ситуации отвечают запросам подростковой аудитории и содействуют формированию ее ценностной ориентации.

Анализ заявленной проблемы, связанной с формированием репертуарной политики кузбасских театров, позволяет сделать некоторые выводы, отраженные в представленной ниже таблице.

Театрально-зрелищное учреждение	Спектакли 12+ по зарубежной и отечественной классике, реализующие образ взрослого героя или героя старшего подросткового возраста (28 спектаклей – 55 %)	Спектакли 12+ по произведениям современной литературы, реализующие образ взрослого героя или героя старшего подросткового возраста (12 спектаклей – 23 %)	Спектакли 12+ по произведениям современной литературы, реализующие образ героя младшего подросткового возраста (11 спектаклей – 22 %)
Театр драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского	«Труффальдино из Бергамо» по мотивам пьесы К. Гольдони «Слуга двух господ»; «Сирано де Бержерак» по пьесе Э. Ростана; «Гринёв» по мотивам романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка»; «Простаковы» по мотивам пьесы Д. И. Фонвизина «Недоросль»; «Щен. Владимир Маяковский» по документальным материалам Лили Брик; «Цветаева» по стихам М. Цветаевой	«Позывной “Кузбасс”» по пьесе В. Дорофеева, А. Поселенова; «Дни Победы» по пьесе К. Степанычевой; «Земля Эльзы» по пьесе Я. Пулинович	

Театрально-зрелищное учреждение	Спектакли 12+ по зарубежной и отечественной классике, реализующие образ взрослого героя или героя старшего подросткового возраста (28 спектаклей – 55 %)	Спектакли 12+ по произведениям современной литературы, реализующие образ взрослого героя или героя старшего подросткового возраста (12 спектаклей – 23 %)	Спектакли 12+ по произведениям современной литературы, реализующие образ героя младшего подросткового возраста (11 спектаклей – 22 %)
Музыкальный театр Кузбасса имени А. Боброва	«Собака на сене» по пьесе Лопе де Вега; «Дубровский» по роману А. С. Пушкина; «Призрак замка Кентервиль» по мотивам рассказа О. Уайльда «Кентервильское привидение»; «Любовь всегда права, или Бомарше и Ко» по мотивам пьесы П.-О. К. де Бомарше «Преступная мать, или Второй Тартюф»; «Алые паруса» по повести А. Грина	«Безымянная звезда» по пьесе М. Себастьяна; «Василий Тёркин» по поэме А. Твардовского; «Дачный роман» по пьесе В. Константинова и Б. Ратнера; «Служебный роман» по мотивам киноповести Э. Рязанова, Э. Брагинского; «Александр Невский» (либретто – М. Марфин)	
Театр для детей и молодежи	«Обыкновенная история» по роману И. А. Гончарова; «Ночь ошибок» по пьесе О. Голдсмита; «Средство Макропулоса» по пьесе К. Чапека; «Дикарка» по пьесе А. Н. Островского; «Доктор Старцев» по рассказу А. П. Чехова «Ионыч»	«Двинская земля» по произведениям Б. Шергина	«Фотография, на которой меня нет» по рассказу В. Астафьева; «Можно попросить Нину?» по рассказу К. Булычёва; «Мальчики не плачут» по повести И. Мышковой; «Василисса» по пьесе М. Малухиной; «Папа» (документальный спектакль)
Прокопьевский драматический театр имени Ленинского комсомола	«Барышня-крестянка», «Выстрел», «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Метель» по произведениям А. С. Пушкина; «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви», «Дама с собачкой» по рассказам А. П. Чехова	«Завтра была война» по повести Б. Васильева; «Тётки» по пьесе А. Коровкина	«Воспитанный призраками» по пьесе С. Баженовой; «Город Эн» по роману Л. Добычина; «Посадить дерево» по пьесе А. Житковского
Новокузнецкий драматический театр		«Обыкновенное чудо» по пьесе Е. Шварца	«Мальчики» по пьесе В. Розова; «Голос» по произведению Д. Доцук
Театр кукол Кузбасса имени А. Гайдара	«Руслан и Людмила» по поэме А. С. Пушкина		«Иван» по повести В. Богомолова
Новокузнецкий театр кукол «Сказ» имени народного артиста РФ В. Машкова	«С требованием веры и с просьбой о любви» (по произведениям М. Цветаевой); «Алые паруса» по повести А. Грина		

Театральную афишу Кузбасса сезона 2024/25 года, адресованную младшей подростковой аудитории, составил 51 спектакль. Все постановки условно могут быть поделены на три основных сегмента.

Первый из них – театральные постановки, в основу которых положены произведения зарубежной и отечественной классики как необходимое условие полноценного художественного репертуара. Образцы классической литературы сопровождают человека на всем пути его нравственно-эстетического развития, но для каждого возраста есть свой материал, который запускает рефлексивные процессы в сознании подростка с максимальной эффективностью. 28 постановок по мировой классической литературе кузбасских театров составляют 55 % от общего числа сценических произведений с возрастным ограничением 12+. Опора на классическую литературу и проверенных временем авторов позволяет зрителю обратиться к культурному наследию прошлого, воспринять эстетическую силу его воздействия. Спектакли этой группы демонстрируют палитру тем, раскрывающих нравственные, духовные и культурные ценности. В них ставятся вопросы любви и самопожертвования, защиты чести и достоинства, самоопределения и поиска своего места в жизни, осуждения и осмеяния социально-негативных явлений жизни, способствуют усвоению новых моделей поведения, достойных подражания. Многие из них предполагают знакомство со школьной программой, ориентируя зрителя на знакомство с серьезной литературой. Сценические персонажи этой группы по возрасту не относятся к категории подростков. Познание жизни несовершеннолетнего человека происходит через чужой опыт, поиск ответов на волнующие вопросы – через ощущения, чувства другого человека. Способ познания себя через «другого» помогает обрести способность думать и анализировать события, происходящие в собственной жизни. Опора на новый опыт в этом возрасте способствует всесторонней подготовке к будущей самостоятельной жизни. Тем не менее героев сценических произведений из репертуара кузбасских театров подросткам сложно идентифицировать с собой. Определенным препятствием для восприятия мо-

гут быть не вполне узнаваемые условия жизни, обстановка, язык как способ коммуникации. Такой театральный материал, хотя, безусловно, обладает огромным воспитывающим потенциалом, в большей степени представляет собой позицию «на вырост».

Существенную часть репертуара кузбасских театров (23 % от сценических произведений, предназначенных для младших подростков) составляют постановки на основе современной литературы XX – начала XXI века. Спектакли данной группы отражают потребность в героическом, раскрывают образ родины, семьи и способствуют адекватному восприятию негативных вариантов поведения. Содержательный аспект спектаклей свидетельствует об отказе театра от желания поучать, ориентируясь на быстрый воспитательный эффект. Театр стремится показать сложность жизни, с которой подростку придется столкнуться в будущем. Поиск серьезных тем свидетельствует о том, что театру важно произвести впечатление, дать сильный приток энергии, что, возможно, поможет юному человеку пересмотреть свою позицию, подготовиться к жизни. Вместе с тем следует признать, что герой-подросток в указанных спектаклях занимает место, не имеющее существенного значения. Возрастной разрыв между сценическими персонажами и зрительской аудиторией является очевидным. Есть основания предположить, что такие спектакли нередко представляют определенные трудности восприятия, обусловленные отражением явлений жизни, очень далеких от знаний и опыта современных школьников.

Часть театральной афиши Кузбасса содержит остросоциальные спектакли по новейшей литературе, приближенной к направлению *young adult*¹

¹ *Young adult* – многожанровое направление художественной литературы для читателей от 12 до 20+ лет (также вызывающее интерес взрослой аудитории), героями которой являются подростки или молодые люди, а само произведение актуально запросам читателя, затрагивает взрослые проблемы, темы становления идентичности и развития личности, проблемы выбора, поиска себя и своего места в мире, социальные проблемы (включающие в себя взаимоотношения в семье и школе, проблему буллинга, подросткового насилия, первой

(22 % от общего числа спектаклей с возрастным ограничением 12+). Проблематика этого направления наиболее близка подростковому зрителю. Произведения этого формата затрагивают тревожащие подростков вопросы. Спектакли, основанные на young adult, позволяют представителям подростковой аудитории посмотреть на героев не как на «других», а с позиции «они такие же, как и я», увидеть на сцене себя, свои бытовые реалии, ощутить эффект узнаваемости своих мыслей, своего языка. Театр в этом случае способен дать подростку возможность «проигрывать» ситуации, которые наиболее нужны ему для самоопределения в мире.

Представителям юной зрительской аудитории хочется видеть на сцене таких же подростков, как и они, с которыми они могли бы себя отождествлять. Как отмечается в исследованиях, посвященных направлению young adult, важно отбирать материалы для постановок, которые будут соответствовать возрастной группе зрителей. «Подростку, – пишут К. А. Зеленский, В. К. Игнатович, – проще понять свою сущность, когда он может идентифицировать себя с кем-то другим, таким образом, калибруя свой личный компас... Для подростка самоидентификация – это его механизм самопознания. Он ищет себя в другом человеке» [4]. Подтверждение этой мысли находим и у О. В. Егошиной, доктора искусствоведения, профессора Школы-студии МХАТ: «Когда сидишь и слышишь новый текст, становится интересно: а что будет дальше? Узнаешь собственные проблемы, видишь себя самого. После таких спектаклей разгораются самые горячие обсуждения. Они тебя задевают, это касается твоего личного опыта. Самый сильный эффект театра, когда ты видишь себя на сцене. В Джульетте это трудно. В Медее – практически невозможно. А вот, например, в персонажах «Мама, я блогер» Александры Стрижевской – легко» (цит. по [1]).

любви, дружбы, протеста и преодоления испытаний, табуированности и др.) и направлено на то, чтобы передать восприятие мира взрослеющей личности, показать преобразование и путь часто не идеального развития, получение ею нового опыта (как позитивного, так и негативного) [2].

Необходимо отметить, что многие спектакли вырастают из театральных проектов, позволяющих быстро реагировать на потребности и запросы зрителя, расширять возможности для решения творческих и воспитательных задач. Для того, чтобы понять общую картину, есть необходимость обратиться не только сезону 2024/25 года, но и к предыдущим. Инициатива этой работы (в том числе адресованной юным зрителям) принадлежит Прокопьевскому драматическому театру. Ярким и убедительным примером такой работы является театральная лаборатория «Эксперимент 123», которая в 2011 году организована театром Наций при поддержке Министерства культуры РФ и которая ежегодно проводится в этом театре под руководством О. С. Лоевского, известного театрального критика, члена экспертного совета Национальной театральной премии «Золотая Маска». Как указано на официальном сайте театра, своим названием лаборатория заявляет о стремлении к эксперименту, отражающему средствами художественного языка современные явления жизни [8]. Немаловажно, что лаборатория «Эксперимент 123» является стартовой площадкой для спектаклей, предназначенных для подростковой и юношеской аудитории. В 2020 году сценической интерпретации подверглась пьеса К. Климовски «Мой папа Питер Пэн» (режиссер П. Золотовицкая). В 2022 году на лаборатории для сценического исследования была выбрана тема «Опасный возраст», раскрывающая особенности перехода от детства к взрослости. Эскизы-спектакли поставлены по современным актуальным текстам молодых авторов: «Рыба и шоколад» П. Бородиной (режиссер Д. Лимбос), «Делай все, что хочешь, пока я тебя люблю» С. Баженовой (режиссер М. Абулкатин), «История с кладбищем» Н. Геймана (режиссер Т. Кулов). Интерес для постановки вызвал роман «Ловец на хлебном поле» Д. Селинджера (режиссер Д. Турков). Кроме того, некоторые спектакли, вошедшие в репертуарную афишу театра, выросли из сценических эскизов, представленных на лабораториях: «Посадить дерево» (2019), «Город Эн» (2021). В 2024 году лаборатория проходила под названием «Школа. Классика. Театр» и представляла эскизы спектаклей по произведениям классиков отечественной

литературы Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, Н. В. Гоголя.

Эффективный ресурс представляет собой перформанс «Аверс-Ревверс» (2023) – совместный проект театра со специалистами комиссии по делам несовершеннолетних, Управлением образования и комитетом социальной защиты населения г. Прокопьевска. Содержанием проекта является создание фильма артистами, специалистами цехов театра вместе со школьниками, попавшими в трудную жизненную ситуацию. Между показами фильма участники проекта со сцены Прокопьевского Ленкома откровенно делятся своими проблемами, вопросами и историями из жизни [8].

С 2017 года в театре реализуется проект «Театр у школьной доски», задачей которого является вовлечь ребенка в мир русской классики и театра. В рамках проекта реализованы циклы спектаклей по мотивам «Повестей Белкина» А. С. Пушкина и по произведениям А. П. Чехова. В настоящее время спектакли по произведениям русских классиков вошли в репертуар (данный факт обозначен выше). Продолжительность каждой постановки – 45 минут, что дает возможность показать спектакль непосредственно во время обычного школьного урока.

В рамках Всероссийского фестиваля-конкурса «Кузбасс-fest 2023: Театр здесь!» на режиссерской лаборатории «Немаленькие герои нашего времени» были показаны эскизы спектаклей «Город – это Я! (Пусть мама с папой остаются в Прокопьевске)», «Нет причин для беспокойства» и «О мечтах и героях». Главными адресатами эскизов-спектаклей являлись школьники Кузбасса.

В 2024 году состоялась первая социально-театральная лаборатория «Немаленькие герои», где авторами пьес стали учащиеся 6–11-х классов школ г. Прокопьевска. Цель лаборатории заключается с возможностью участникам поднять волнующие их вопросы, высказаться по важным жизненным темам. Ребята делятся тем, что прожили на самом деле: волнение от первой поездки в летний в лагерь, первая любовь, непростые отношения с родными, выбор профессии, который не одобряет семья, и сложности при переходе в новый класс или школу. Этот проект реализу-

ется в сотрудничестве с драматургом М. Контарович, театральным педагогом В. Созоновой и режиссером А. Логачевым. Под их руководством подростки учатся писать собственные пьесы. На основе написанных детьми пьес режиссер А. Логачев вместе с артистами театра создает эскиз спектакля по сюжету из жизни подростков. Написание пьес в лаборатории сопровождалось лекциями по основам драматургии, мастер-классами специалистов театрального дела.

Свое развитие проект получает в Новокузнецком театре кукол «Сказ», который обращается к литературным произведениям школьной программы для учащихся среднего и старшего звена. В Лаборатории «Немаленькие герои нашего времени» артисты «Сказа» в художественной форме рассказывают о фактах из жизни людей, «сформировавших культурный код нации».

Школьная классика становится объектом внимания и для театральных экспериментов в Новокузнецком драматическом театре. Реализованный в театре проект «Классика XIX» включает в себя сторителлинг-спектакли по произведениям школьной программы («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Дубровский» А. С. Пушкина, «Отцы и дети» И. С. Тургенева). В сценических версиях по произведениям русской литературы юный зритель встречается с героями, в стремлениях которых он может узнать себя. Рассказчики историй примеряют образы персонажей в поиске первопричин, мотивов поведения героев, переводят тексты на современный язык. Спектакли позволяют провести параллели между эпохами, оценить поступки героев, по мироощущению созвучных протестному поведению современных молодых людей.

В целом афиша кузбасских театров сезона 2024/25 года свидетельствует о направленности внимания театрально-зрелищных организаций на категорию зрителей среднего школьного возраста. Кроме репертуарных спектаклей театры сосредотачивают внимание на поиске новых художественных форм в рамках проектной деятельности. Однако проведенный анализ позволил выявить ряд проблем.

Отдельные спектакли, в частности «Дама с собачкой», «Тётки», «Дачный роман», «Служебный роман», «Земля Эльзы» только с боль-

шим допущением можно рекомендовать к просмотру для подростковой аудитории, так как они содержат проблематику, отражающую жизнь взрослого поколения.

В театральной афише Кузбасса обнаруживается дефицит спектаклей с героем-подростком. Кроме того, большая часть спектаклей не имеет драматургической основы, требуя адаптации прозаического или стихотворного текста для сценического воплощения. Менее половины литературных произведений, выбранных для постановки (36 %), относятся к роду драмы. Отсутствие полноценной базы драматургического материала для младшего подросткового возраста становится все более актуальной проблемой. В 2023 году

Министерство культуры Российской Федерации объявило об учреждении Национальной премии в области детской и подростковой литературы (см. [6]). Предпринимаемые шаги способствуют решению проблемы на государственном уровне. «Литературных премий в России уже много, но впервые инициатива принадлежит государству, и мы надеемся на по-настоящему общенациональный масштаб события», – подчеркнул на пресс-конференции В. И. Толстой, советник Президента РФ по вопросам культуры, председатель оргкомитета и жюри премии [9]. Добавим к этому, что при реализации поставленных задач театры получают хорошую поддержку в области формирования репертуарной политики.

Литература

1. Авдошина Е. Опустевшая сцена: какие пьесы современных драматургов ставят театры сегодня [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/523768-opustevsaa-scena-kakie-p-esy-sovremennyh-dramaturgov-stavat-teatry-segodna> (дата обращения: 03.03.2025).
2. Березина А. В., Бочарова А. В. Young adult как направление художественной литературы для старшеклассников [Электронный ресурс] // Культура: теория и практика. – 2022. – № 6 (51). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/young-adult-kak-napravlenie-hudozhestvennoy-literatury-dlya-starsheklassnikov> (дата обращения: 17.08.2025).
3. Григорьянц Т. А. Дисциплина «Сценическое движение» в школьном театре: проблемы и возможности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 67. – С. 247–252.
4. Зеленский К. А., Игнатович В. К. Театральная деятельность как средство активизации самопознания подростков [Электронный ресурс] // Педагогика: история, перспективы. – 2022. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnaya-deyatelnost-kak-sredstvo-aktivizatsii-samopoznaniya-podrostkov> (дата обращения: 29.03.2025).
5. Малиновская Т. И., Великанова Н. Е. Подростковая аудитория театров Санкт-Петербурга // Театральное дело: наука и практика: сб. статей. – М.: СПб.: РГИСИ, Чистый лист, 2017. – С. 146–158.
6. Министерство культуры Российской Федерации [Электронный ресурс]: официальный сайт. – URL: https://culture.gov.ru/actual/prezident_rossii_vruchil_premii_molodym_deyateliam_kultury_premii_v_oblasti_literatury_i_iskusstva_z/ (дата обращения: 29.09.2025).
7. Посакалова Т. А., Манджиева А. В. Театральная деятельность в средней школе как средство диагностики и разрешения межличностных конфликтов подростков // Вестник науки. – 2024. – № 4 (73). – С. 543–552.
8. Прокопьевский драматический театр имени Ленинского Комсомола [Электронный ресурс]: официальный сайт. – URL: <https://www.pteatr.ru/experiment123> (дата обращения: 22.09.2025).
9. Учреждена Национальная премия в области детской и подростковой литературы [Электронный ресурс] // Российская государственная детская библиотека: официальный сайт. – URL: <https://rgdb.ru/home/news/14915-uchrezhdena-natsionalnaya-premiya-v-oblasti-detskoj-i-podrostkovoj-literatury> (дата обращения: 09.10.2025).
10. Эльконин Д. Б. К проблеме периодизации психического развития в детском возрасте [Электронный ресурс] // Психическое развитие в детских возрастах: избранные психологические труды / под ред. Д. И. Фельдштейна. – изд-е 2-е, стереотип. – М.: Институт практической психологии; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1997. – С. 66–86. – URL: <https://psychlib.ru/inc/absid.php?absid=84052>.

References

1. Avdoshina E. *Opustevshaya stsena: kakie p'esy sovremennykh dramaturgov stavlyat teatry segodnya* [The empty stage: which plays of modern playwrights are staged by theaters today]. (In Russ.). Available at: <https://www.>

- forbes.ru/forbeslife/523768-opustevsaa-scena-kakie-p-esy-sovremennyh-dramaturgov-stavat-teatry-segodna (accessed 03.03.2025).
2. Berezina A.V., Bocharova A.V. Young adult kak napravlenie khudozhestvennoy literatury dlya starsheklassnikov [Young adult as a direction of fiction for high school students]. *Kul'tura: teoriya i praktika [Culture: theory and practice]*, 2022, no. 6 (51). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/young-adult-kak-napravlenie-hudozhestvennoy-literatury-dlya-starsheklassnikov> (accessed 08.17.2025).
 3. Grigoryants T.A. Disiplina "Stsenicheskoe dvizhenie" v shkol'nom teatre: problemy i vozmozhnosti [The discipline "Stage movement" in school theater: problems and opportunities]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2024, no. 67, pp. 247-252. (In Russ.).
 4. Zelenskiy K.A., Ignatovich V.K. Teatral'naya deyatel'nost' kak sredstvo aktivizatsii samopoznaniya podrostkov [Theatrical activity as a means of activating teenagers' self-knowledge]. *Pedagogika: istoriya, perspektivy [Pedagogy: history, prospects]*, 2022, no. 2. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnaya-deyatelnost-kak-sredstvo-aktivizatsii-samopoznaniya-podrostkov> (accessed 03.29.2025).
 5. Malinovskaya T.I., Velikanova N.E. Podrostkovaya auditoriya teatrov Sankt-Peterburga [The teenage audience of St. Petersburg theaters]. *Teatral'noe delo: nauka i praktika: sb. statey [Theater business: science and practice. Collection of articles]*. Moscow; St. Petersburg, RGISI Publ.; Clean sheet Publ., 2017, pp. 146-158. (In Russ.).
 6. *Ministerstvo kul'tury Rossiyskoy Federatsii [Ministry of Culture of the Russian Federation]*. (In Russ.). Available at: https://culture.gov.ru/actual/prezident_rossii_vruchil_premii_molodym_deyatelyam_kul'tury_premii_v_oblasti_literatury_i_iskusstva_z/ (accessed 09.29.2025).
 7. Poskakalova T.A., Mandzhieva A.V. Teatral'naya deyatel'nost' v sredney shcole kak sredstvo diagnostiki i razresheniya mezhluchnostnykh konfliktov podrostkov [Theatrical activity in secondary schools as a means of diagnosing and resolving interpersonal conflicts in adolescents]. *Vestnik nauki [Bulletin of Science]*, 2024, no. 4 (73), pp. 543-552. (In Russ.).
 8. *Prokopyevskiy dramaticheskiy teatr imeni Leninskogo Komsomola [Prokopyev Drama Theater named after Lenin Komsomol]*. (In Russ.). Available at: <https://www.pteatr.ru/experiment123> (accessed 09.22.2025).
 9. Uchrezhdena Natsional'naya premiya v oblasti detskoy i podrostkovoy literatury [The National Prize in the field of children's and adolescent literature was established]. *Rossiyskaya gosudarstvennaya detskaya biblioteka [Russian State Children's Library]*. (In Russ.). Available at: <https://rgdb.ru/home/news/14915-uchrezhdena-natsionalnaya-premiya-v-oblasti-detskoy-i-podrostkovoy-literatury> (accessed 09.10.2025).
 10. Elkonin D.B. K probleme periodizatsii psikhicheskogo razvitiya v detskom vozraste [On the problem of periodization of mental development in childhood]. *Psikhicheskoe razvitie v detskikh vozrastakh: izbrannyye psikhologicheskie trudy [Mental development in childhood: selected psychological works]*. Ed. by D.I. Feldstein. 2nd edition, stereotype. Moscow, Institut prakticheskoy psikhologii Publ., Voronezh, NPO MODEK Publ., 1997, pp. 66-86. (In Russ.). Available at: <https://psychlib.ru/inc/absid.php?absid=84052> recommendations.

УДК 784.95

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-100-108

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕРМИНА «ИНТОНАЦИЯ ВЗДОХА» В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Анестратенко Михаил Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент, Институт современного искусства; Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке (г. Москва, РФ).
E-mail: dragonamv@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0907-0158>

В статье проводится комплексный анализ происхождения и эволюции термина «интонация вдоха» – ключевого понятия в «Системе» К. С. Станиславского, описывающего эмоциональную оценку фактов и событий актером. Исследуется его прямая связь с техническим значением «вздоха» (*il sospiro*)

из вокальной школы итальянского педагога Ф. Ламперти. Прослеживается историко-культурный путь проникновения и ассимиляции идей Ламперти в русскую театрально-вокальную культуру через его учеников – К. Эверарди и П. Репетто, которые стали учителями, соответственно, Д. А. Усатова (педагога Ф. И. Шаляпина) и Ф. П. Комиссаржевского (педагога К. С. Станиславского). Доказывается, что технический прием итальянского *bel canto*, будучи осмысленным и переработанным в рамках психологического театра, трансформировался из чисто физиологического механизма обеспечения певческого дыхания в сложный психофизический инструмент актерского переживания и воплощения роли. Методология исследования включает исторический и сравнительно-сопоставительный анализ трудов Ф. Ламперти, теоретического наследия Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского. Также оценивается обобщающая роль Б. А. Покровского в театре XX века, как катализатора теории «действенного пения», в которой термин «интонация вздоха» играет главенствующую роль. Научная новизна работы заключается в установлении преемственности между итальянской вокальной школой и «Системой» Станиславского, что позволяет по-новому увидеть истоки метода физических действий и значение музыкальной интонации в оперном театре. В заключении автор приходит к выводу, что «интонация вздоха» является наглядным примером органичного синтеза вокальной техники высокого уровня и глубокой психологической правды, что составляет суть уникального явления – русской национальной музыкально-театральной школы.

Ключевые слова: интонация вздоха, действенное пение, вокальная педагогика, психофизика актера, Ф. Ламперти, Ф. И. Шаляпин, К. С. Станиславский, Б. А. Покровский.

THE EVOLUTION OF THE TERM “INTONATION OF A SIGH” IN THE RUSSIAN MUSICAL THEATER

Anestratenko Mikhail Vladimirovich, PhD in Art History, Associate Professor, Institute of Contemporary Art; Moscow A. Schnittke State Music Institute (Moscow, Russian Federation). E-mail: dragonamv@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0907-0158>

The article provides a comprehensive analysis of the origin and evolution of the term “intonation of a sigh,” a key concept in K.S. Stanislavsky’s “System” describing the emotional assessment of facts and events by an actor. Its direct connection with the technical meaning of “sigh” (*il sospiro*) from the vocal school of the Italian teacher F. Lamperti is investigated. The historical and cultural path of Lamperti’s ideas penetration and assimilation into Russian theatrical and vocal culture is traced through his students K. Everardi and P. Repetto, who became teachers, respectively, D.A. Usatov (teacher F.I. Chaliapin) and F.P. Komissarzhevsky (K.S. Stanislavsky’s teacher). It is proved that the technical technique of the Italian “*bel canto*,” being comprehended and reworked within the framework of psychological theater, was transformed from a purely physiological mechanism for providing singing breathing into the most complex psychophysical tool for actor’s experience and role embodiment. The research methodology includes a historical and comparative analysis of the works of F. The generalizing role of B.A. Lamperti, the theoretical legacy of F.I. Chaliapin and K.S. Stanislavsky is also evaluated. Pokrovsky in the theater of the 20th century, as a catalyst for the theory of “effective singing,” in which the term “intonation of a sigh” plays a dominant role. The scientific novelty of the work lies in establishing continuity between the Italian vocal school and Stanislavsky’s “System,” which allows us to see in a new way the origins of the method of physical actions and the importance of musical intonation in the opera house. In conclusion, the author concludes that “intonation of a sigh” is a vivid example of the organic synthesis of high-level vocal technique and deep psychological truth, which is the essence of a unique phenomenon – the Russian national musical and theatrical school.

Keywords: intonation of a sigh, effective singing, vocal pedagogy, psychophysics of an actor, F. Lamperti, F.I. Chaliapin, K.S. Stanislavsky, B.A. Pokrovsky.

Термин «интонация вдоха» в режиссерской и актерской практике прочно ассоциируется с «Системой» К. С. Станиславского и обозначает момент эмоционального осмысления и оценки актером происходящего на сцене, вербализованный или выраженный пластически. Это не просто «вдох» как физиологический акт, а сложный психофизический процесс, рождающий искреннее переживание и находящий адекватное сценическое выражение. Однако истоки термина, его первоначальное значение и техническое содержание уходят корнями не в драматический, а в музыкальный театр, а именно – в педагогику итальянского бельканто XIX века. Данная статья ставит своей целью проследить историческую и методологическую трансформацию понятия «вдох» от сугубо технического приема в трудах Ф. Ламперти до фундаментального элемента актерской психотехники в работах Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского и их концептуального синтеза в режиссерской методологии Б. А. Покровского во второй половине XX века. Актуальность обращения к данной теме обусловлена необходимостью понимания междисциплинарных связей между музыкальным и драматическим искусством, а также восполнения лакун в истории становления русской театральной школы, сформировавшейся на стыке национальной традиции и европейских, в частности итальянских, влияний. Для этого необходимо:

- представить технические основы «науки правильного вдоха» Ф. Ламперти и ее трансляцию в Россию как теоретический базис методологии для развития вокального искусства;
- определить роль Ф. И. Шаляпина в трансформации вокально-технического термина «интонация вдоха» в психофизическое переживание;
- установить роль «интонации вдоха» в «Системе» психологического театра К. С. Станиславского;
- проанализировать «интонацию вдоха» как основу теории «действенного пения» в музыкальном театре Б. А. Покровского.

Для того чтобы представить технические основы «науки правильного вдоха» Ф. Ламперти, необходимо уточнить исторические факты. Ф. Ламперти, профессор Миланской консерватории,

автор фундаментальных трудов по вокальному искусству, среди которых ключевое место занимает *L'arte del canto* («Искусство пения»), рассматривал дыхание как краеугольный камень певческого мастерства. Он утверждал, что «искусство пения есть наука правильного вдоха», где «вдох» (*sospiro*) не метафора, а конкретный физиологический и технический термин.

Для Ф. Ламперти процесс дыхания состоит из двух непрерывно следующих действий: вдыхания (*inspirazione*) и выдыхания (*espirazione*). Главная задача певца – научиться управлять выдыханием, то есть тем самым «вдохом», который является «двигателем, приводящим в колебание голосовые связки» [4, с. 14]. Качество звука, его сила, продолжительность, тембровая окраска и, что особенно важно, способность к кантилене и беглости напрямую зависят от того, насколько певец овладел наукой управления дыханием.

Ф. Ламперти детально описывает три типа дыхания: ключичное (наименее эффективное и вредное, ведущее к зажатости), реберное (боковое) и грудобрюшное (низкое, диафрагмальное), которое он и называет «певучим» дыханием. Именно последнее позволяет гортани сохранять естественное, упругое положение, а звуку – литься свободно, без малейшего усилия. Центральным упражнением для выработки этого навыка является медленный, бесшумный вдох через нос с последующей мгновенной атакой звука на гласную А или слог La, при котором голос должен «опираться на дыхание, или, лучше сказать, поддерживаться воздушным столбом» [5, с. 9]. Ф. Ламперти предупреждает, что, если воздух будет предшествовать голосу, звук получится «белым», открытым, лишенным тембральной глубины и опоры.

Таким образом, у Ламперти «вдох» – это технически выверенный, контролируемый сознанием физиологический акт, являющийся источником энергии для звукообразования и основой для красивого, свободного, нефорсированного голоса. Это материальная, телесная основа мастерства. Итальянская школа пения стала фундаментом для развития русского вокального искусства. Как справедливо отмечал Б. В. Асафьев, «в России испокон века пению учили итальянцы: певцы, педагоги, их ученики и последователи»

[1, с. 36]. Двумя ключевыми фигурами, непосредственными учениками Ф. Ламперти, которые прижили его методологию на русской почве, стали К. Эверарди и П. Репетто.

К. Эверарди, блестящий баритон и педагог, профессор Санкт-Петербургской и затем Киевской консерваторий, был знаменит требовательным, почти лабораторным подходом к постановке голоса. Он досконально, по Ф. Ламперти, выстраивал дыхательный аппарат учеников, добиваясь идеальной кантилены и ровности звучания во всех регистрах. Как свидетельствует в воспоминаниях ученик К. Эверарди Л. И. Вайнштейн, прошедший школу Парижской консерватории у А. Поншара и затем обучение у величайших педагогов века – М. Гарсиа-мл., Ф. Ламперти и А. Нодзари, Эверарди был типичным представителем эмпирического направления в вокальной педагогике. Он категорически отвергал абстрактные теории, заявляя: «*Dans ma classe je suis le pape, donc aucune philosophie!* (В моем классе я папа римский, а потому никакой философии!)» [4, с. 5]. Его метод зиждился на культивировании господства мнения учителя и идее беспрекословного подчинения ученика авторитету педагога.

Центральным элементом системы К. Эверарди было дыхание, которое, вслед за афоризмами К. Н. Фламариона и Э. Легуве, он называл «основой пения». К. Эверарди требовал от учеников дыхания «глубокого, сильного и продолжительного, – гораздо глубже, сильнее и продолжительнее, чем у людей, не поющих» [4, с. 10]. Эверарди был убежденным сторонником грудобрюшного (диафрагматического) типа дыхания, видя в нем залог силы, устойчивости и долговечности голоса. Примечательно его наглядное объяснение процесса с помощью меха для сдувания пыли: медленное и контролируемое выдыхание считал ключом к фонации.

Но дыхание в понимании К. Эверарди представлялось лишь механической функцией. Именно здесь мы находим истоки «интонации вдоха». Он учил, что выдыхание должно быть не просто управляемым, но и художественно осмысленным, «чем медленнее выдыхание, тем лучше дыхание держит звук» [4, с. 22]. Управляемое выдыхание, аналогичное протяжному вздоху, и становилось

материей для создания выразительной интонации. К. Эверарди настаивал на бесшумности вдоха, но качество выдоха напрямую связывал с эмоциональным содержанием звука. Его знаменитые, часто комично звучавшие для русских учеников команды «*ставь грудь на голова*» и «*ставь голова на грудь*» были не просто грамматическими курьезами. Первая означала необходимость насыщения даже самых высоких («головных») нот мощной дыхательной опорой из груди, что придавало им объем и эмоциональную теплоту, а не холодную виртуозность. Вторая команда призывала к тому, чтобы и низкие, грудные звуки были направлены в резонаторы головы, обеспечивая полетность и собранность тембра. Это постоянное «смешение» регистров (*voix mixte*) на мощном дыхательном потоке и рождало тот самый тембр, способный к бесконечной нюансировке, в котором вздох, стоны, придыхания становились органичной частью пения [9, с. 29].

Таким образом, хотя К. Эверарди и не использовал термин «интонация вдоха», его система была направлена на выработку у певца способности управлять дыханием как главным инструментом экспрессии. Этот навык художественно осмысленного выдоха и был тем фундаментом, на котором формировался фундамент методов Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского. Учеником итальянского маэстро был Д. А. Усатов, солист Большого театра, а впоследствии – педагог. Именно Усатову выпала честь стать первым и единственным профессиональным учителем пения молодого Ф. И. Шаляпина. От Д. А. Усатова молодой артист перенял не только основы итальянской вокальной школы, но и трепетное, почти сакральное отношение к дыханию как к основе пения.

Параллельно, П. Репетто, также последователь Ф. Ламперти, успешно преподавал в Москве. Его ученик – Ф. П. Комиссаржевский, отец знаменитой драматической актрисы В. Ф. Комиссаржевской, выдающийся певец (тенор) и педагог. Комиссаржевский преподавал пение молодому К. С. Алексееву (Станиславскому). Хотя Константин Сергеевич не стал профессиональным певцом, уроки вокала у носителя традиции Ф. Ламперти не прошли даром. Они заложили

глубокое понимание связи физического процесса звукоизвлечения с эмоциональным содержанием, органичности и целесообразности в работе аппарата. Таким образом, к концу XIX века в России, в среде, питавшей и драматический, и музыкальный театр, существовала прочная, переданная из первых рук традиция итальянской школы пения с ее культом дыхания-«вздоха» как источника звука и выразительности.

Определение роли Ф. И. Шаляпина в трансформации технической «интонации вдоха» в психофизическое переживание логично осуществлять через становление его творческих взглядов. Федор Иванович, пройдя школу Усатова-Эверарди-Ламперти, блестяще оперировал техникой певческого дыхания. Современники отмечали его феноменальную кантилену, мощь и, одновременно, невероятную легкость и полетность звука, что является прямым следствием совершенного владения «наукой вдоха». Но гений Ф. И. Шаляпина заключался в том, что он сумел подчинить эту безупречную технику драматической выразительности.

Для Ф. И. Шаляпина вздох перестал быть лишь средством красивого звука, став инструментом характеристики, мгновенным, почти подсознательным выражением внутренней жизни персонажа. Вздох Мефистофеля, царя Бориса, Ивана Сусанина уникален и несет в себе огромный пласт смысла: сарказм, отчаяние, скорбь, усталость, раздумье. Он органичен, рождается из глубины переживания и, в свою очередь, является спусковым крючком для последующего действия или звука. Ф. И. Шаляпин интуитивно, а потом и сознательно, объединил физиологический принцип Ф. Ламперти («звук на опоре дыхания») с правдой человеческого чувства [13].

Его работа над ролью была тотальной: он искал не просто верную ноту, а точное «жизненное оправдание» для каждого звука и вдоха. Дыхание становилось индикатором «душевного состояния героя» [12, с. 156]. Короткий, судорожный вздох передавал ужас или гнев, глубокий и протяжный – скорбь или размышление, легкий, почти незаметный – иронию или лукавство. Технический прием был доведен до уровня высочайшего «психологического обобщения» [3, с. 81]. Шаляпин доказал,

что бельканто – это теория не только о красоте звука, но и о глубочайшей правде человеческого духа, выраженной через этот звук. Устремленность к содержательной наполненности слова по сегодняшний день является одним из основных векторов «сценического воплощения» [8].

Если Ф. И. Шаляпин, будучи практиком оперной сцены, интуитивно и гениально применял и развивал принципы Ф. Ламперти, то К. С. Станиславский, являясь реформатором драматического театра, теоретически осмыслил и концептуализировал этот феномен, перенеся из сугубо вокальной плоскости в общую актерскую психотехнику. Получив первоначальные уроки вокала у Ф. П. Комиссаржевского, ученика П. Репетто и Ф. Ламперти, Константин Сергеевич на собственном опыте познал важность правильного, опертого дыхания для фонации. Однако его гениальность проявилась в возможности увидеть за физическим процессом универсальный психофизический закон. Он понял, что подлинное переживание на сцене так же, как и певческий звук, нуждается в «опоре». Эмоция, не подкрепленная физическим ощущением, повисает в воздухе так же, как и голос без дыхательной опоры.

В своей «Системе» К. С. Станиславский пришел к понятию «интонация вдоха» как к одному из ключевых элементов процесса переживания. Указанный термин обозначает не столько физический акт, сколько внутренний, психический процесс оценки события, факта, слова партнера. Это момент истины, когда актер не изображает реакцию, а по-настоящему осмысливает и эмоционально проживает ее. Психическое действие неизменно находит точное и мгновенное выражение в физиологии, в ритме дыхания. Правильно найденный, оправданный «вздох» (внутренний или внешний) становится мостиком, который соединяет внутреннее переживание с внешним выражением, предотвращая разрыв между «душой и телом» роли [10, с. 401].

К. С. Станиславский, по сути, абстрагировал технический принцип Ф. Ламперти. Если у итальянского педагога «вздох» – физическая опора для звука, то у русского режиссера «интонация вдоха» – психофизическая опора для переживания. И в том, и в другом случае это источник

энергии, органичности и правды. Константин Сергеевич систематизировал и ввел в широкий обиход драматических актеров принцип, который вокалистам был известен давно: подлинность выражения рождается из правильного, целесообразного и ощущаемого физического действия, в данном случае – действия дыхания. В дальнейшем это было признано перерастанием «актерской игры из роли на сцене в жизненную роль» [7], а также были восприняты «преимущества» находок Станиславского «для повышения уровня эмоциональной выразительности и вовлеченности исполнителя на сцене» [14].

Проведенное исследование позволяет сделать однозначный вывод о прямом генезисе термина и понятия «интонация вдоха» в «Системе» К. С. Станиславского из технической вокальной методологии Ф. Ламперти. Историко-культурный путь этой трансляции был обеспечен деятельностью учеников Ф. Ламперти – К. Эверарди и П. Репетто, которые воспитали, в свою очередь, Д. А. Усатова и Ф. П. Комиссаржевского, учителей Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского соответственно.

Эволюция термина «интонация вдоха» [3, с. 81] не завершилась на синтезе, осуществленном Ф. И. Шаляпиным и К. С. Станиславским. Его дальнейшая судьба и концептуализация связаны с именем выдающегося режиссера музыкального театра XX века, основателя Московского камерного музыкального театра, народного артиста СССР Б. А. Покровского. Борис Александрович, являясь прямым наследником идей К. С. Станиславского в оперной режиссуре, не только глубоко воспринял концепцию «интонации вдоха», но и поднял ее на новый, системный уровень, сделав краеугольным камнем теории «действенного пения» – методологии, радикально преобразовавшей подход к работе над оперной партией-ролью [3, с. 82].

Б. А. Покровский, как и К. С. Станиславский, исходил из того, что опера – это прежде всего драма, высказанная специфическими, музыкальными средствами. Следовательно, законы драматического театра, «Система» К. С. Станиславского применимы и здесь, но с обязательной поправкой на музыку. Он остро чувствовал кризис оперного искусства, заключавшийся в разрыве

между вокальной виртуозностью и драматической правдой, между «пением» и «игрой», «где первое отражает авторское мышление, второе – сферу исполнительского творчества» [6]. Теория «действенного пения» Б. А. Покровского была призвана разрыв преодолеть. И ключевым инструментом в слиянии стала «интонация вдоха». Для Бориса Александровича «вдох» не просто эмоциональная оценка, как у К. С. Станиславского, и не только психофизическая характеристика, как у Ф. И. Шаляпина. Это универсальная *единица музыкально-сценического действия*. Он перенес акцент с психологического переживания на действие, совершаемое звуком. В его системе певец-актер не просто переживает, он *действует голосом*. И каждое такое действие должно быть оправдано, целесообразно и направлено к сверхзадаче, как и физическое действие драматического актера. «Интонация вдоха» у Покровского становится микроэлементом, из которого складывается вокальная действенность. Он учил певцов проводить скрупулезный «действенный анализ» не только либретто, но и музыкальной партитуры, в которой «особое значение приобретала категория сценического времени, а также синхронизация речи и движений» [11]. Композитор уже зафиксировал в нотах, в мелодическом рисунке, гармонии, динамике, темпах – всю партитуру чувств и поступков персонажа. Задача певца – расшифровать ее.

Где в музыкальной фразе кроется вопрос? Где – утверждение? Где – сомнение, которое К. С. Станиславский обозначил бы «вздохом»? Как пауза, фермата или цезура относятся к внутреннему монологу героя? Покровский требовал, чтобы каждый музыкальный нюанс – *crescendo*, *diminuendo*, акцент, *staccato* – был не просто технически исполнен, но действительно оправдан, стал следствием внутреннего импульса, тем самым «вздохом», предвещающим и рожающим звук. «Осмысление музыки связано с пониманием движения мелодии» [2]. Например, восходящая мелодия могла трактоваться как действие-стремление, усиление давления, вопрос к миру или к партнеру. Нисходящая – как действие-смирение, разочарование, утверждение печального факта. Внезапная пауза (обозначающая у Ф. Ламперти смену

дыхания) – это момент наивысшего внутреннего напряжения, оценки, принятия решения, которое и рождает последующую музыкальную фразу как действие. Б. А. Покровский учил певцов «проживать» паузу, наполнять ее мыслью и ожиданием, делая столь же содержательной, как и звук. «Интонация вдоха» у Б. А. Покровского – это:

1. *Элемент действенного анализа музыки*: способ чтения нотного текста как системы обозначений не только звуков, но и психофизических действий.

2. *Средство организации сценического времени*: пауза, вздох, цезура – это не пустота, а насыщенное событийное пространство, момент внутренней активности актера.

3. *Критерий органичности*: звук, рожденный без предшествующего внутреннего действия-«вздоха», механический, неживой, «недейственный». И наоборот, верно найденная «интонация вдоха» гарантирует правду и сценическое обаяние, даже если голос певца не идеален в техническом отношении.

4. *Мост между дирижером и певцом*: дирижер должен быть не только метрономом, но и режиссером, понимающим действенную природу музыки. Темп *rubato*, агогические изменения – это не произвол, а следствие «вздохов», внутренних действий, которые совершают персонажи. Дирижер должен «дышать» вместе с актерами, чувствуя их внутренние паузы и импульсы.

Эта методология была блестяще воплощена в многочисленных постановках Б. А. Покровского в Большом театре и особенно в Московском камерном музыкальном театре. Он работал с певцами как с драматическими актерами, требуя вокального перевоплощения, где техника *bel canto* была подчинена задаче выражения сложнейших психологических состояний. Его спектакли доказывали, что камертон оперной правды – это не абсолютная высота ноты, а абсолютная правда действия, которое этой нотой совершается, и начинается это действие всегда с внутреннего «вздоха». Эволюция понятия прошла несколько этапов:

1. *Технический (Ф. Ламперти)*: «вздох» (*sospiro*) – фундаментальный физиологический принцип певческой техники, наука управления дыханием для обеспечения идеального фонационного выдоха.

2. *Синтеза (Ф. И. Шаляпин)*: «вздох» трансформируется из технического приема в инструмент сценической характеристики, становясь органичным, психофизически оправданным выражением внутреннего мира персонажа оперы. Мост между вокальной формой и драматическим содержанием.

3. *Концептуальный (К. С. Станиславский)*: «интонация вдоха» абстрагируется от вокальной природы и возводится в ранг универсального закона актерского искусства – принципа эмоционально-смысловой оценки и психофизического оправдания действия. «Интонация вдоха» – универсальный принцип актерской психотехники, момент эмоционально-смысловой оценки события, обеспечивающий органичность переживания и его внешнего выражения.

4. *Синтеза в режиссуре и теория «действенного пения» (Б. А. Покровский)*: «интонация вдоха» – единица музыкально-сценического действия, ключ к действенному анализу оперной партитуры, критерий органичности, основа методологии, преодолевающей разрыв между пением и актерской игрой.

Указанная синтетическая основа термина «интонация вдоха» наглядно демонстрирует главную особенность русской национальной художественной школы: ее способность творчески ассимилировать лучшие достижения мировой культуры (в данном случае – итальянскую вокальную традицию), переосмысливать их через призму собственных эстетических и этических поисков (глубинный психологизм, стремление к правде) и создавать на этой основе целостные, новаторские методологии, оказывающие существенное влияние на мировой театральный процесс. «Интонация вдоха» из художественного средства выразительности итальянских педагогов превратилась в секрет русской театральной школы – школы переживания, действенного анализа и тотального вокально-драматического синтеза.

Подводя итог, можно сделать вывод, что «интонация вдоха» представляет собой блестящий пример того, как достижения одной художественной дисциплины (вокальной педагогики), будучи творчески переосмысленными и ассимилированными, могут обогатить и вывести на но-

вый уровень другую (искусство драматического актера). Синтез телесной техники *bel canto* и глубины психологического переживания во многом определил уникальность и мировое значение русской театральной школы XX века.

Таким образом, прослеживается уникальная и непрерывная линия развития одного термина от сугубо технического приема до глубокой философско-эстетической категории, определяющей метод работы в музыкальном театре. Проведенный анализ позволяет утверждать, что термин «интонация вдоха», ассоциирующийся с вершинами психологического реализма в русском музыкальном театре, имеет глубокие исторические корни. Его генеалогия прослеживается от эмпирической педагогики золотого века бельканто, персонифицированной в фигуре К. Эверарди – убежденного апологета дыхания как «основы пения». Через его ученика Д. А. Усатова эта традиция, акцентировавшая внимание актера-певца на художественно-осмысленный выдох, была транслирована Ф. И. Шаляпину.

Гений Ф. И. Шаляпина позволил превратить технический прием управления дыханием в универсальный инструмент сценического пере-

воплощения, наполнив звук живой, трепетной человеческой эмоцией. К. С. Станиславский, будучи свидетелем триумфов Федора Ивановича и теоретиком драматического искусства, дал этому феномену глубокое методологическое обоснование, интегрировав «интонацию вдоха» в свою «Систему» в качестве важного психотехнического средства, связывающего физиологию дыхания с эмоциональной жизнью персонажа. А теория «действенного пения» Б. А. Покровского выступила катализатором накопленных знаний и эффективным инструментом для воплощения актером-певцом убедительного художественного образа на сцене.

Следовательно, «интонация вдоха» предстает не как локальный прием, а как сквозной принцип, связующий три эпохи: эмпирическую вокальную педагогику XIX века, синтетическое исполнительское искусство рубежа веков и режиссерскую теорию музыкального театра XX века. Это наглядный пример того, как сугубо технический элемент вокальной школы был осмыслен, одухотворен и поднят до уровня фундаментального закона сценической правды в музыкальном театре.

Литература

1. Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. / акад. Б. В. Асафьев; [Ред. коллегия: акад. И. Э. Грабарь и др.]; [Вступ. статья Д. Кабалецкого, с. 3–38]; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952–1958. – Т. 5. – 388 с.
2. Косилова Е. В. Пространственно-временная природа музыкального понимания // Вестник РГГУ. – 2024. – № 2. – С. 12–28.
3. Кузнецов Н. И. Сценическое мастерство оперного актера на основе учений Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского. Двадцать шагов к оперному театру: специализированный учебник. – М.: Художественная литература, 2024. – 180 с.
4. Ламперти Ф. Искусство пения (*L'arte del canto*). По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2009. – 192 с.
5. Ламперти Ф. Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. Ежедневные упражнения в пении. – СПб.: Планета музыки, 2014. – 144 с.
6. Лебедев А. Е. Художественные основы исполнительской интерпретации в музыкальном искусстве // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2024. – № 4. – С. 40–47.
7. Максимов В. И. Эволюция актерского искусства на рубеже XIX–XX веков в контексте социальных перемен и модернистских направлений // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2024. – № 1. – С. 84–98.
8. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Творческое применение ритмических законов стиха как проявление ценностных предпочтений отечественного театра // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 3. – С. 186–201.

9. Прянишникова И. П. Советы обучающимся пению. – СПб.: Столич. Скоропеч., 1899. – [4] IV, 84 с.
10. Станиславский К. С. Работа актера над собой // О технике актера. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 488 с.
11. Чепуров А. А. Мейерхольд и создание сценической партитуры // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2024. – № 3. – С. 14–27.
12. Шаляпин Ф. И. Маска и душа: Мои сорок лет на театрах. – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. – 352 с.
13. Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни. – Фрунзе: Адабият, 1991. – 512 с.
14. Шахматова Е. В., Колесников А. Г. Станиславский и музыкальный театр // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2024. – № 1. – С. 198–217.

References

1. Asafyev B.V. *Izbrannye trudy: v 5 t. [Selected works. 5 vol.]*. Ed. by I.E. Grabar et al.; intro. article by D. Kabalevskiy, pp. 3-38. Moscow, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., 1952-1958, vol. 5. 388 p. (In Russ.).
2. Kosilova E.V. Prostranstvenno-vremennaya priroda muzykal'nogo ponimaniya [The spatio-temporal nature of musical understanding]. *Vestnik RGGU [RGGU Bulletin]*, 2024, no. 2, pp. 12-28. (In Russ.).
3. Kuznetsov N.I. *Stenicheskoe masterstvo opernogo aktera na osnove ucheniy F.I. Shalyapina i K.S. Stanislavskogo. Dvadtsat' shagov k opernomu teatru [Stage mastery of the opera actor based on the teachings of F.I. Chaliapin and K.S. Stanislavsky. Twenty steps to the opera theater]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 2024. 180 p. (In Russ.).
4. Lamperti F. *Iskusstvo peniya (L'arte del canto). Po klassicheskim predaniyam. Tekhnicheskie pravila i sovery uchenikam i artistam [The art of singing (L'arte del canto). According to classical traditions. Technical rules and advice for students and artists]*. St. Petersburg, Lan, Planeta muzyki Publ., 2009. 192 p. (In Russ.).
5. Lamperti F. *Nachal'noe teoretiko-prakticheskoe rukovodstvo k izucheniyu peniya. Iskusstvo peniya po klassicheskim predaniyam. Tekhnicheskie pravila i sovery uchenikam i artistam. Ezhednevnye uprazhneniya v penii [Initial theoretical and practical guide to the study of singing. The art of singing according to classical traditions. Technical rules and advice for students and artists. Daily singing exercises]*. St. Petersburg, Planeta muzyki Publ., 2014. 144 p. (In Russ.).
6. Lebedev A.E. Khudozhestvennye osnovy ispolnitel'skoy interpretatsii v muzykal'nom iskusstve [Artistic foundations of performance interpretation in musical art]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of Art History]*, 2024, no. 4, pp. 40-47. (In Russ.).
7. Maksimov V.I. Evolyutsiya akterskogo iskusstva na rubezhe XIX-XX vekov v kontekste sotsial'nykh peremen i modernistskikh napravleniy [The evolution of acting art at the turn of the 19th-20th centuries in the context of social changes and modernist trends]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Y. Vaganovoy [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]*, 2024, no. 1, pp. 84-98. (In Russ.).
8. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Tvorcheskoe primeneniye ritmicheskikh zakonov stikha kak proyavleniye tsennostnykh predpocheniye otechestvennogo teatra [Creative application of the rhythmic laws of verse as a manifestation of the value preferences of the national theater]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2025, no. 3, pp. 186-201. (In Russ.).
9. Pryanishnikov I.P. *Sovety obuchayushchimsya peniyu [Advice for those learning to sing]*. St. Petersburg, Stolich. Skoropech. Publ., 1899, IV, 84 p. (In Russ.).
10. Stanislavskiy K.S. Rabota aktera nad soboy [An actor's work on himself]. *O tekhnike aktera [On the actor's technique]*. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2003. 488 p. (In Russ.).
11. Chepurov A.A. Meerkhold i sozdanie stenicheskoy partitury [Meyerhold and the creation of a stage score]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Cinema. Music]*, 2024, no. 3, pp. 14-27. (In Russ.).
12. Shalyapin F.I. *Maska i dusha: Moi sorok let na teatrah [Mask and soul: My forty years in theaters]*. St. Petersburg, Izdatel'skaya gruppa "Azбука-klassika" Publ., 2010. 352 p. (In Russ.).
13. Shalyapin F.I. *Stranitsy iz moyey zhizni [Pages from my life]*. Frunze, Adabiyat Publ., 1991. 512 p. (In Russ.).
14. Shakhmatova E.V., Kolesnikov A.G. Stanislavskiy i muzykal'nyy teatr [Stanislavsky and the musical theater]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Cinema. Music]*, 2024, no. 1, pp. 198-217. (In Russ.).

УДК 008

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-109-115

МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ В РЕЖИССУРЕ ОЛЕГА ЛИПОВЕЦКОГО

Гордеева Ангелина Алексеевна, актриса Театра для детей и молодежи, преподаватель кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: gelya15062001@yandex.ru

Басалаев Сергей Николаевич, кандидат культурологии, доцент кафедры театра, кино и телевидения, Российский государственный институт сценических искусств; доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sat3@mail.ru

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

В представленной научно-исследовательской статье проводится комплексный анализ индивидуальных художественных подходов к музыкальному и звуковому оформлению спектаклей, созданных ведущим современным отечественным режиссером Олегом Липовецким. В рамках исследования подробно эксплицируется теоретическое понятие «музыкально-эстетический принцип», выступающее в качестве фундаментальной категории для описания сложного взаимодействия звуковой и визуальной составляющих театрального действия. Автором выявляются и систематизируются ключевые музыкально-эстетические принципы, реализованные в наиболее значимых постановках Липовецкого разных лет.

В статье обнаруживается и аргументируется устойчивая тенденция к активному использованию режиссером приемов звуковой иллюстрации, семантического контрапункта, динамического монтажа и ассоциативной аллюзии. Данные принципы рассматриваются не просто как элементы оформления, а как важнейшие режиссерские инструменты, позволяющие интегрировать музыку в ткань спектакля на глубоком смысловом и концептуальном уровнях. На основе выбранного для анализа эмпирического материала – конкретных постановок – в работе последовательно прослеживается творческая эволюция Олега Липовецкого. Это позволяет не только раскрыть специфику его индивидуального стиля, но и зафиксировать процесс профессионального становления режиссера через трансформацию его работы со звуковыми образами и музыкальными метафорами в пространстве современной сцены.

Ключевые слова: музыкальное оформление спектакля, режиссер Олег Липовецкий, музыкально-эстетический принцип, звуковой ряд спектакля.

MUSICAL-AESTHETIC PRINCIPLES IN THE DIRECTION OF OLEG LIPVETSKY

Gordeeva Angelina Alekseevna, Actress of the Theater for Children and Youth, Instructor of Department of Theater Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: gelya15062001@yandex.ru

Basalaev Sergey Nikolaevich, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Theater, Cinema and Television, Russian State Institute of Performing Arts; Associate Professor of Department of Theater Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sat3@mail.ru

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

This research article presents a comprehensive analysis of the individual artistic approaches to the musical and sound design of plays staged by Oleg Lipovetsky, a prominent contemporary Russian director. The study thoroughly explicates the theoretical concept of the “musical aesthetic principle,” which serves as a fundamental category for describing the complex interaction between the sonic and visual components of theatrical performance. The author identifies and systematizes the key musico-aesthetic principles implemented in Lipovetsky’s most significant productions over several years.

The article identifies and argues for a steady tendency in the director’s work toward the active use of sound illustration, semantic counterpoint, dynamic montage, and associative allusion. These principles are treated not merely as decorative elements but as vital directorial tools that integrate music into the fabric of the performance at profound conceptual and semantic levels. Based on the selected empirical material – specific stage productions – the work consistently traces Oleg Lipovetsky’s creative evolution. This approach allows for uncovering his unique directorial style while documenting his professional development through the transformation of his work with sound imagery and musical metaphors within the space of the modern stage.

Keywords: musical design of the performance, director Oleg Lipovetsky, musical-aesthetic principle, sound series of the performance.

С появлением режиссёрского театра в исследованиях, посвященных театральному искусству, возможно обнаружить подходы к анализу музыкально-эстетических принципов театрального спектакля. Тем не менее единой классификации до сих пор не существует. Нередко встречаются лишь заметки и автобиографические воспоминания о работе над тем или иным спектаклем режиссёров, композиторов, звукорежиссёров. Поэтому, приступая к работе, режиссёр редко задумывается над теми или иными музыкально-эстетическими принципами, опираясь на которые будет создаваться музыкальное оформление предстоящей театральной постановки.

Теории музыкального оформления спектакля уделяли внимание такие исследователи и практики театрального и музыкального искусства, как С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, А. Я. Таиров, А. В. Гладков, Е. Б. Эдкинд, Е. А. Бегак, Ю. М. Козюренко, И. М. Меерович, Е. В. Гуревич, В. М. Лензон, Н. А. Таршис, И. Г. Хангельдиева, И. Г. Умнова и многие другие.

Современный отечественный театральный критик Н. А. Таршис, исследуя вопросы взаимодействия музыкального и театрального искусства, обращает внимание не только на наличие связи между данными видами искусства, но и на важность концептуального включения музыки в структуру драматического спектакля [7]. Как указывает театральный педагог М. А. Карпушкин, режиссер использует музыку для выявления «эмоционально-образного “зерна”, ритма, для социальной и психологической характеристики дей-

ствующих лиц. Музыка может быть использована и как аксессуар. Но и в том, и в другом случае требуется вдумчивый подход режиссера» [4, с. 138].

Конечно, «предметом театрального искусства является внутренний мир человека, его душевная жизнь, переживания, а также те связи и отношения, которые рождаются в напряженных, противоречивых ситуациях в процессе события с внутренним миром Другого» [1, с. 88]. Музыка, грамотно вплетенная в сценическое действие, заставляет зрителя выработать нужное режиссеру отношение к ситуации или событию в контексте целого. А. И. Зыков, задаваясь вопросом о функциональных особенностях музыкального «текста» спектакля, указывает на то, что «профессиональный постановщик, даже в отсутствии композитора или музыканта, как правило, всё же понимает, что организация музыкального пространства спектакля подчиняется неким законам» [3]. Данные законы весьма обобщенно представлены в работе, посвященной музыке в театре, Д. Рознера [9, с. 233].

Несмотря на вековую историю исследования проблем музыкального оформления спектаклей, стройной общепринятой теории до сих пор не существует. В XX веке композиторами, режиссерами, театроведами были сформулированы и описаны такие подходы к организации музыкального оформления спектакля, как иллюстрация, контрапункт, контраст, аллюзия, цитирование, противосложение, гипербола, метафора, олицетворение, принципы симфонического развития, полифонизма, монофонизма, полистилистики, конструктив-

ный, монтажный и т. д. Данные подходы можно рассматривать в качестве «музыкально-эстетических принципов», поскольку все они отражают различные способы взаимодействия звукового и визуального ряда спектакля, отражая режиссерские приемы включения музыки в драматургическое целое.

Музыкально-эстетический принцип, являясь структурообразующим началом в создании не только звукового образа, но и всей художественной целостности спектакля, дает возможность раскрыть режиссерский замысел, эксплицировать важнейшие стороны театральной постановки, выявить специфику выразительных форм, подчиненных законам гармонии и обладающих особой эстетической ценностью.

Достаточно точно значение музыки в спектакле определила Н. А. Таршис – поддержать, усилить степень выразительности сцены [7]. Музыка в «руках» режиссера становится важным «пластичным» материалом, с которым он работает, создавая уникальный звуковой образ спектакля. Отдавая предпочтение тем или иным принципам, музыкальное оформление разворачивается от «эмоционального соответствия происходящему» (Н. А. Таршис) до музыкальной организации драматического целого, где музыка оказывает важнейшее влияние на композиционную структуру, усиливая драматургические линии, вступая во взаимодействие со всеми компонентами спектакля.

В данном аспекте значение музыки можно обозначить как смысловое и формообразующее. Смысловое поле в звуковом решении спектакля разворачивается от создания общей атмосферы, характеристики персонажей, обозначения места и времени действия до более полного и глубокого раскрытия основной идеи сценической постановки.

По отношению к драматическому действию музыка способна раскрыть всю сложность возникающих режиссерских решений и находок. Выступая активным драматургическим фактором, музыка по-разному соотносится со сценическим планом спектакля – от совпадения разворачивающихся событий до «встречного» движения и контрапункта, способствуя обнаружению новых смысловых рядов. Выполняя важную формообразующую роль, звуковой ряд спектакля может поддержать драматургические точки конструкции

целого, расставить смысловые акценты, внести ту или иную степень напряжения, создать особое «силовое поле», организовать темпоритм разворачивающегося сценического действия, подчеркнуть его жанрово-стилистические особенности.

Применение тех или иных музыкально-эстетических принципов дает режиссеру возможности для уникальных решений в организации звуковой структуры спектакля, осуществлении важных художественных задач. Выявим и раскроем некоторые музыкально-эстетические принципы на примере творчества современного отечественного режиссера Олега Липовецкого.

Олег Липовецкий в 1999 году окончил студию актёрского мастерства при театре «Творческая мастерская» в Петрозаводске (мастер курса И. П. Петров). В 2010 году окончил Театральный институт имени Щукина (мастерская А. Поламиншева). Свою режиссёрскую деятельность начал с 2011 года, став главным режиссёром в «Центре культурных инициатив» (г. Петрозаводск). На сегодняшний день в активе режиссера более сорока спектаклей. Его постановки идут на сценах театров Новосибирска, Москвы, Ульяновска, Прокопьевска, Уфы, Петрозаводска, Лесосибирска, Кемерово и других городов России. Липовецкий является лауреатом многочисленных международных театральных фестивалей, а также номинантом Российской Национальной премии «Золотая Маска» [6].

Спектакль «Мёртвые души», поставленный по роману Н. В. Гоголя в театре «Поиск» города Лесосибирска, в 2017 году стал победителем на фестивале театров малых городов России, лауреатом премии «Сделано в России – 2019», в 2019 году был номинирован на «Золотую Маску». При постановке этого спектакля режиссер работал в содружестве с композитором Александром Улаевым.

Спектакль олицетворяет собой всю сущность театрального перевоплощения. История о приезде в город NN некоем господине Чичикове разворачивается в форме аукциона на трёх столах, где есть всё и вся, где одно рождается из другого. В одном из своих интервью Олег Липовецкий сказал о том, что спектакль «Мёртвые души» – это фантазия театра о том, что сгорело в огне. О том, кем, в конце концов, стал Чичиков, когда его амбиции и мечты столкнулись с реальностью.

Главной особенностью спектакля стали музыкальные и хореографические вставные номера. Актёры олицетворяли собой бричку Чичикова и его трёх коней, колесивших по России в поисках «мертвых душ». Каждый раз, когда Чичиков собирался ехать к следующему помещику, актёры тут же трансформировались в коней и под современную задорную музыку совершали самобытные и несколько абстрактные движения.

В основу решения звукового ряда спектакля был положен принцип иллюстрации, с помощью которого подчёркивалась индивидуальность героев, раскрывался образ их жизни, вырисовывались портреты персонажей.

В современной театральной практике обращение к принципу иллюстрации является достаточно пространственным, он используется практически во всех театральных постановках. Согласно данному принципу, звуковой и визуальный ряд совпадают, усиливая друг друга, за счет одних и тех же характеристик события или действия соответствующих драматической ситуации. Также данный принцип обозначает место и время действия. В комедиях и сказках часто с помощью этого принципа создаётся музыкальная характеристика персонажа. Но Д. Д. Шостакович предупреждал, что схожесть визуального и звукового ряда спектакля может вызвать комический эффект, поэтому не стоит им злоупотреблять. Многие выдающиеся режиссеры намеренно избегали иллюстративности в звуковом оформлении сценического действия.

Спектакль «Дикое поле», поставленный по киносценарию П. Луцика и А. Саморядова в Театре драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского в июле 2021 года, поднимает весьма важную тему чести и долга. В достаточно сдержанной форме зрителю рассказывается история о докторе Мите, который оказался в степи, в заброшенной больнице под присмотром «ангела». Главный герой, окруженный народом из нескольких местных мужиков и милиционера, вынужден каждый день спасать чью-то жизнь, выполняя свой долг.

В данном спектакле в основу музыкального оформления был положен принцип иллюстрации, в результате чего во многих сценах звуковое сопровождение совпадало с визуальным рядом. Например, в сцене, где началась пальба, мужики с ружьями сидели за оградой, параллельно гром-

ким звукам выстрела на сцене мигали световые эффекты, имитирующие взрывы. Также для обозначения места и времени действия на протяжении всего спектакля режиссёр использовал звучание стрекота сверчка, которое могло усиливаться при наступлении глубокой ночи, или вообще исчезать во время важных событий.

Принцип иллюстрации был использован в сцене, в которой главный герой проводит операцию по извлечению пули из живота молодой девушки прямо на своем столе. На протяжении всего действия играла резкая, импульсивная, накаляющая обстановку мелодия, которая резко оборвалась лишь тогда, когда Митя смог извлечь пулю наружу. С помощью этого принципа режиссёр добился создания нужной атмосферы в сцене и активного включения зрителя в ситуацию.

В качестве лейтмотива спектакля, выражающего как режиссёрскую концепцию в целом, так и раскрывающего отношение к происходящему, была выбрана музыка с восточным колоритом и успокаивающими мотивами, которая вводилась во многих сценах по принципу контрапункта к происходящему действию. Отличительной чертой данного музыкально-эстетического принципа является противодействие между визуальным, звуковым и событийным рядом в сценическом воплощении. За счет данного контрапункта режиссер может достичь необходимого отношения зрителя к происходящему на сцене, тем самым подчёркивая глубину проблемы или иронию ситуации. В. Э. Мейерхольд первым применил принцип контрапункта в театральном действе. Контрапункт, являясь специфическим приемом полифонического развития материала в музыкальном искусстве, был использован режиссером для выстраивания спектакля. В. Э. Мейерхольд отмечал, что нередко его спектакли опираются на законы музыкальной драматургии.

В финале спектакля «Дикое поле» Митя внезапно очнулся от неожиданной своей смерти, совершившейся рукой «ангела». Перепуганные смертью героя жители сбежали и окружили его со всех сторон. Но на фоне происходящего на сцене хаоса в действиях основных персонажей возвышается восточная умиротворяющая мелодия, отстраняя нас от происходящего. В сознании зрителя утверждается основная мысль режиссера, что, несмотря на всю абсурдность и непостижи-

мость мира для человеческого сознания, необходимо продолжать жить, выполнять свой долг, сохраняя при этом честь и достоинство. Так, именно за счет контрапункта режиссер делает музыкально-смысловой акцент, подчеркивая контрастом соотношение музыкального и сценического планов спектакля. За счет данного приема появляется возможность для организации еще одного смыслового ряда, раскрывающего не только основную идею художественного произведения, но и режиссерского замысла.

Спектакль «История от Матвея» по пьесе Нины Беленицкой, поставленный в Театре драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского в ноябре 2021 года, рассказывает о переменах в общественном строе и государстве на примере жизни одного школьного класса на протяжении одиннадцать лет. Мы можем наблюдать за развитием героев и возникновением острых социальных конфликтов на фоне исторической перспективы – последние годы существования СССР, перестройка, финал эпохи 90-х и начало нового века.

В звуковой ряд спектакля были включены 18 популярнейших в конце XX века песен, созданных именно в то время, о котором идет речь в спектакле. В каждом новом временном отрезке спектакля включается та песня, которую мог слушать главный герой в этот период своей жизни. Культовые песни эпохи становятся некой «машиной времени», и зритель путем возникающих ассоциаций, воспоминаний, аллюзий вместе с героями пьесы переносится в прошлое. Следует отметить, что подобранный музыкальный материал очень точно отражает описываемый исторический период и воссоздает дух эпохи. Аранжировщиком выступил Александр Улаев, который смог создать разнообразную звуковую партитуру. Вместе с тем при всей пестроте и калейдоскопичности музыкальных фрагментов в звуковом ряде спектакля обнаруживается скрытый смысловой подтекст. Единый подход к обработке разножанрового музыкального материала ассоциируется в зрительском восприятии с отстраненностью взгляда главного персонажа на череду сменяющихся жизненных событий.

В основу организации звукового ряда спектакля были положены принципы аллюзии и цитирования. Но обращение к данным принципам обнаруживается не только в звуковом, но и в ви-

зуальном, и событийном рядах спектакля. Принцип аллюзии проявляется как неявная завуалированная, но отчетливо ясная для зрителя, звуковая или музыкальная отсылка-намёк режиссера на какой-либо исторический факт или известную историческую личность. Принцип цитирования представляет собой частичное или полное восстановление на сцене фрагментов другого известного художественного произведения средствами музыкального искусства, с автором которого режиссёр вступает в диалог.

Ещё до начала спектакля «История от Матвея» в зрительном зале слышится знакомый мотив песни «Прекрасное далёко» композитора Евгения Крылатова на стихи поэта Юрия Энтина. В это время как на сцене постепенно один за другим появляются главные персонажи и «наблюдатели из будущего», создавая своеобразную аллюзию и почти цитируя кадры из фильма кинорежиссёра Павла Арсенова «Гостья из будущего».

В данной постановке режиссер также использует монтажный принцип, позволяющий объединить в единое целое такие составные части, которые, на первый взгляд, не могут стоять рядом в реальной действительности. Монтаж в данном случае является средством не только усиливающим выразительность отдельных сцен, но и важным формообразующим фактором.

Так, в сцене похорон двух одноклассников главного героя – Матвея (в исполнении актёра Юрия Алсуфьева) буквально сразу после пронзительно печального эпизода звучит «Свадебный марш» Ф. Мендельсона, под который Володя Шулёпов (в исполнении актёра Андрея Куликова) и Яна Моставичуйте (в исполнении актрисы Дарьи Мартышиной) объявляют себя женатой парой, и все с громкими радостными криками покидают сцену. Использование монтажного принципа позволило режиссеру не только уплотнить события в сценическом действии, но и подчеркнуть скоротечность времени во «взрослом мире», а также имеющуюся бездушность людей по отношению друг к другу.

Главное событие спектакля режиссер интересно решает благодаря использованию принципа контрапункта. На заднем фоновом занавесе сцены высвечивается круглый экран, имеющий прямое сходство с иллюминатором самолета. Под всем известную трогательную песню «Прекрасное да-

лёко» на экран проецируются видеофрагменты, показывающие чудовищные деяния человека: загрязнения планеты, кадры войны, смертельных болезней. При этом все герои спектакля, выстроившись в ряд, как бы оглядываются назад и смотрят на экран вместе со зрителем. Смысловое несовпадение визуального и звукового ряда режиссёру необходимо, чтобы показать, насколько наше будущее не может быть прекрасным. Такая смысловая метафора раскрывает глубинные пласты авторского замысла, придает спектаклю многослойность, оставляет множество вопросов у зрителя к самому себе.

Спектакли Олега Липовецкого имеют разнообразное музыкальное оформление, и в каждом из них прослеживается чёткая конструкция звукового ряда, вокруг которой «обвито» непрерывное стремление к достижению сверхзадачи спектакля. Режиссер применяет различные музыкально-эстетические принципы: иллюстрации, контрапункта, аллюзии, монтажа, цитирования. Благодаря принципу иллюстрации режиссёр способен добиваться

нужной атмосферы и обозначения места действия в спектакле, при этом используемый музыкальный материал оказывает особое эмоциональное воздействие на зрителя. Принцип контрапункта подчеркивает композиционное построение спектакля, с его помощью режиссёр умело выстраивает главные события, усиливает важные «точки конструкции», тем самым заставляет вырабатывать у зрителя необходимое отношение к поднимаемым в постановке проблемам. Принцип аллюзии позволяет создавать многоплановые звуковые образы, насыщенные дополнительными смысловыми рядами. Использование принципа монтажа привносит особую динамику в организации сценического действия, за счет контраста более ярко расставляются акценты в событийном ряде спектакля, выявляется замысел. Данные принципы становятся важными и действенными режиссерскими инструментами, позволяющими интегрировать музыку в сценический пласт постановки, обеспечивая художественную целостность спектакля как особой выразительной формы.

Литература

1. Басалаев С. Н., Григорьянц Н. В. Теория и практика театрального творчества: сценическое общение. – Кемерово: КемГИК, 2019. – 235 с.
2. Бартошевич А. В. Театральные хроники. Начало XXI века. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2013. – 512 с.
3. Зыков А. И. Режиссёрские приёмы работы в драматическом театре: музыка в спектакле (трансформация темы) // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2020. – № 3. – С. 75–85. – DOI 10.7256/2453-613X.2020.3.32642.
4. Карпушкин М. А. Постановочный план: структура и сценическое воплощение. – М.: ГИТИС, 2015. – 216 с.
5. Костелянец Б. О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. – М.: Совпадение, 2007. – 508 с.
6. Олег Липовецкий. Профиль режиссера [Электронный ресурс] // Фестиваль «Золотая Маска». – URL: <http://www.goldenmask.ru/pers.php?id=1380> (дата обращения: 11.02.2022).
7. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. – СПб.: СПбГАТИ, 2010. – 164 с.
8. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre. – London: Routledge, 2006. – 224 p.
9. Roesner D. Musicality in theatre: music as model, method and metaphor in theatre-making. – Farnham: Ashgate, 2014. – 305 p.

References

1. Basalaev S.N., Grigoryants N.V. *Teoriya i praktika teatral'nogo tvorchestva: stszenicheskoe obshchenie* [Theory and practice of theatrical creativity: stage communication]. Kemerovo, KemGIK Publ., 2019. 235 p. (In Russ.).
2. Bartoshevich A.V. *Teatral'nye khroniki. Nachalo XXI veka* [Theatrical chronicles. The beginning of the 21st century]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2013. 512 p. (In Russ.).
3. Zykov A.I. *Rezhisserskie priemy raboty v dramaticheskome teatre: muzyka v spektakle (transformatsiya temy)* [Directorial techniques of work in a drama theater: music in a play (transformation of a theme)]. *PHILHARMONICA. International Music Journal*, 2020, no. 3, pp. 75-85, DOI 10.7256/2453-613X.2020.3.32642. (In Russ.).
4. Karpushkin M.A. *Postanovochnyy plan: struktura i stszenicheskoe voploshchenie* [Production plan: structure and stage embodiment]. Moscow, GITIS Publ., 2015. 216 p. (In Russ.).
5. Kostelyanets B.O. *Drama i deystvie. Leksii po teorii dramy* [Drama and action. Lectures on the theory of drama]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2007. 508 p. (In Russ.).

6. Oleg Lipovetskiy. Profil' rezhissera [Oleg Lipovetsky. Director's profile]. *Zolotaya Maska [Golden Mask Festival]*. (In Russ.). Available at: <http://www.goldenmask.ru/pers.php?id=1380> (accessed 11.02.2022).
7. Tarshis N.A. *Muzyka dramaticheskogo spektaklya [Music of a dramatic performance]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2010. 164 p. (In Russ.).
8. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. London, Routledge Publ., 2006. 224 p. (In Engl.).
9. Roesner D. *Musicality in theatre: music as model, method and metaphor in theatre-making*. Farnham, Ashgate Publ., 2014. 305 p. (In Engl.).

УДК 792.01

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-115-121

ПРОВОКАТИВНЫЙ МЕТОД В ТЕАТРЕ КАМЫ ГИНКАСА КАК СРЕДСТВО РЕЖИССЁРСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

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

Молодов Иван Андреевич, старший преподаватель кафедры театральной режиссуры и актёрского мастерства, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: ivanmolodov99@yandex.ru

Основное содержание исследования составляет анализ специфических режиссёрских приёмов, которые народный артист РФ Кама Гинкас использует в театральной практике для построения диалога со зрителем. Актуальность статьи обусловлена значимой ролью зрителя в театральном искусстве и эволюцией форм взаимодействия сцены и зала. В современном театре наблюдается рост числа авангардных экспериментов, направленных на вовлечение публики в сценическое действие. Однако зачастую поиск эффективных форм активизации восприятия сводится к интерактиву, который упрощает смысл произведения, превращая его в развлекательное зрелище.

Цель статьи состоит в осмыслении провокативного метода как средства режиссёрской выразительности в контексте поиска способов коммуникации со зрителем в театре Камы Гинкаса. Для достижения цели был применён метод сравнительного анализа. Эмпирическую базу исследования составили спектакли К. М. Гинкаса.

В работе выделены и описаны ключевые режиссёрские приёмы, связанные с провокативностью, наиболее характерные для творчества Гинкаса. Значительное внимание уделяется таким приёмам, как отказ от традиционной инсценировки и создание специфического сценического пространства. В заключении автором делается вывод, что театр Камы Гинкаса представляет собой уникальный пример синтеза традиций русского психологического театра и авангардной провокативности, выступая мощным инструментом художественного высказывания.

Ключевые слова: театр Камы Гинкаса, провокативность, перформативное искусство, режиссёрские приёмы, деконструкция текста, сценическое пространство.

PROVOCATIVE METHOD IN THE KAMA GINKAS THEATRE AS A MEANS OF DIRECTOR'S EXPRESSIVENESS

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

Molodov Ivan Andreevich, Sr Instructor of Department of Theater Directing and Acting, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: ivanmolodov99@yandex.ru

The main focus of this study is the analysis of the specific directing techniques used by Kama Ginkas, People's Artist of the Russian Federation, in his theatrical works to establish a dialogue with the audience. The importance of this article is due to the significant role of the audience in theater and the evolution of audience-stage interactions. There has been an increase in avant-garde experimentation in contemporary theater, which aims to engage the audience more actively in the performance. However, the pursuit of effective methods to stimulate perception often results in a simplification of the meaning of the work, turning it into an entertainment spectacle.

The purpose of this article is to explore the use of provocation as a means of directorial expression in Kama Ginkas theatre, in order to better understand how he communicates with his audience. To achieve this goal, the comparative analysis method has been employed. The empirical basis for this study consists of K.M. Ginkas theatrical productions.

This article highlights and discusses the key directorial techniques that are most associated with provocation in Ginkas works. Special attention is given to methods such as rejecting traditional staging and creating a specific stage space. Finally, the author concludes that Kama Ginkas theatre represents a unique synthesis of Russian psychological theatre traditions and avant-garde provocation, serving as a powerful means of artistic expression.

Keywords: Kama Ginkas Theatre, provocation, performance art, directorial techniques, text deconstruction, stage space.

Специфической особенностью театрального искусства является сиюминутность творческого процесса, происходящего на глазах у зрителей. Проанализировав исторические этапы развития театрального искусства, необходимо подчеркнуть, что зрителю в театральной системе всегда отводилась значительная роль. Зритель становится не только свидетелем театрального действия, но и полноценным участником рождения спектакля. Немецкий литературовед и театровед Макс Герман был одним из первых, кто заговорил о важности принципа взаимодействия «актёр – зритель» в театре. Выступая на IV конгрессе по эстетике и искусствоведению, проводимом в Берлине в 1930 году, он утверждал, что «в театральных явлениях, в создании их отдельных элементов участвуют, как правило, три или четыре созидательных фактора: драматург, артист и публика (так как она, хотя это и невозможно зачастую представить детально, не только воспринимает, но и в значительной мере содействует результату, ибо без её участия едва ли пробудилось бы к жизни самое главное, во имя чего существует театр)» [9, с. 31].

Несомненно, что точкой отсчёта начала жизни спектакля принято считать момент встречи со зрителем. Только в процессе живого энергообмена, передачи информации, раскрывается многообразие и глубина смыслов, заложенных в спектакле. Поэтому театр как социальный институт

находится в непрерывном поиске и обновлении не только средств актёрской и режиссёрской выразительности, но и форм взаимодействия со зрителем.

Проанализировав историю развития театрального искусства в России, можно отметить, что наиболее активный процесс обновления приёмов взаимодействия с публикой в театре был связан с развитием авангардного искусства. Представители авангарда стремились вызвать в зрительном зале реакцию, часто прибегая к различным провокациям. Например, Всеволод Мейерхольд был одним из первых отечественных режиссёров, который разрушил «четвертую стену» между сценой и зрительным залом. В спектакле «Зори», поставленном по одноимённой пьесе Эмиля Верхарна, активизация зрительного зала происходила через бросание в зал агитационных листовок. Находившиеся в зрительном зале «актёры-клакеры» бурно реагировали на листовки и создавали атмосферу демонстрации, провоцируя реакцию у зрителя. На одном из спектаклей удалось максимально приблизить театр к жизни, превратив сценическое зрелище в реальный митинг. Как вспоминал Юрий Анненков, во время одного из спектаклей, «было прочитано со сцены только что полученное в Москве и ещё не опубликованное телеграфное сообщение о взятии Красной Армией Перекопского перешейка в Крыму», что вызвало

бурный всплеск эмоций в зрительном зале – «тут зрители, без сомнения, пережили подлинный катарсис» [3, с. 98].

Процесс поиска контакта между сценой и зрительным залом не утратил своей актуальности и в современном театре. К сожалению, чётких границ и правил, определяющих коммуникацию зрителя и театра, не существует. Каждый режиссёр видит фигуру зрителя в поле своего театра по-разному. В связи с этим необходимо отметить, что поиски коммуникации со зрительным залом в современном театре носят экспериментальный характер. Сегодня театр представляет разнообразие сценических форм, направленных на активное включение зрителя в творческий акт. И, как отмечает театровед Маргарита Спасская, направленность таких экспериментов связана не только с поиском эмоционального и интеллектуального контакта, но и физического включения зрителя в сценическое действие [5]. Безусловно, театр не может игнорировать тенденции времени и не отвечать потребностям современного зрителя. Но при этом, сегодня нередко поиски форм взаимодействия со зрительным залом приобретают деструктивное начало и приводят к радикальным экспериментам, которые разрушают гуманистические идеи русского драматического искусства. Например, в спектакле Мотыгинского драматического театра «Калина красная» (премьера 2021 год) по киноповести Василия Шукшина в сцене, где главный герой Егор Прокудин собирает застолье и устраивает «праздник жизни», режиссёром найден приём, противоречащий авторскому замыслу. Актёры приглашают на сцену людей из зрительного зала, которые становятся участниками «пикника», тем самым упростив решение данной сцены до примитивного интерактива и заигрывания со зрительным залом. К сожалению, это привело к тому, что на первый план вышла реакция зрителей, случайно оказавшихся за столом. Именно их непосредственное поведение становится центром внимания по ту сторону рампы. Зрительный зал оживлённо включался в действие, смеясь от несурзности, предложенной театром. В большинстве случаев, такой ход оправдывается заботой о сохранении динамичности и зрелищности спектакля. Однако на самом деле, такое стремление приводит к искажению смыслового содержания и превращению спектакля в чисто развлекательное представление.

В аспекте данного исследования необходимо отметить, что процесс переосмысления возможностей коммуникации в пространстве спектакля связан с проникновением в отечественное театральное искусство тенденций западноевропейского театра. Многие исследователи театра отмечают устойчивый интерес в современном отечественном режиссёрском искусстве к одной из наиболее популярных европейских практик, такой как перформативное искусство (см. например, [7; 10]). Действительно, о повышении интереса к перформативному искусству, как со стороны профессионального театрального сообщества, так и со стороны зрителей, говорит появление и развитие новых театральных практик. Наиболее яркими современными направлениями отечественного театрального искусства стали: социальный театр, где участниками спектакля являются обыкновенные люди (проект Театр+общество» Елены Греминой и Елены Ковальской); документальный театр, литературной основой которого являются реальные документы или события (Театр.doc в Москве); иммерсивный театр, направленный на физическое включение зрителя в действия и активизирующий все пять органов чувств человека и другие. На первый взгляд, появление новых форм свидетельствует о развитии театрального искусства. Однако чрезмерная увлечённость современными практиками, популярными в европейском театре, может привести к искажению лучших традиций русского психологического театра.

В осмыслении данной проблемы, режиссёрское творчество Народного артиста Российской Федерации Камы Мироновича Гинкаса представляет особый интерес. Для Гинкаса, как для режиссёра, сформировавшегося на стыке 1960-х и 1970-х годов, характерным в творчестве является взаимодействие традиций русского театра с традициями авангардного искусства. Будучи одним из учеников народного артиста СССР Г. А. Товстоногова он усвоил суть системы К. С. Станиславского и принципы русского психологического театра. Однако к моменту окончания Камою Гинкасом института в истории советского государства начали происходить серьёзные культурно-исторические процессы, которые сыграли немаловажную роль в его профессиональном становлении.

К середине 1960-х годов закончился период, который позже историки определяют как «отте-

пель», характерными особенностями которого была стремительность процессов обновления общественной и художественной жизни. В работе кандидата культурологии П. Б. Богдановой «Режиссёры-шестидесятники» описывается явление расслоения искусства, подтверждающее что, уже к середине 1960-х годов энергии обновления осталось совсем мало [1, с. 8]. Расслоение искусства заключалось в существовании «линии официального искусства» и «линии искусства, транслировавшего идеологию художественной интеллигенции, которая с властью оказалась в сложных отношениях» [1, с. 8]. Е. М. Раскатова называет ситуацию существования на стыке двух культур уникальной [8, с. 56]. С этим невозможно не согласиться, так как ужесточение тоталитарного режима способствовало возрастанию силы и роли искусства в жизни общества. Сегодня мы знаем много имён талантливых деятелей культуры и искусства, которые вышли из «культуры андеграунда»: Э. Неизвестный, А. Шнитке, Ю. Любимов и другие.

Линии «неофициальной» культуры придерживался и Кама Миронович Гинкас. Существование в условиях «подполья» стало основной формой самоопределения не только Камы Гинкаса, но и всего поколения новой художественной интеллигенции. Обособленность К. М. Гинкаса, как отмечено журналистом Хеленой Мелони, от режиссёров «официального искусства», определяется творческой смелостью, остротой и глубиной творческого замысла, бескомпромиссностью в отстаивании своей гражданской позиции [4]. В этих обстоятельствах провокация из модного тренда перерастает в проводника художественного высказывания.

В одном из интервью Кама Гинкас рассуждает так: «Мне важно сквозь написанный текст продаться в вас, чтобы вы на секунду почувствовали реальность, буквальность происходящего без художественного допущения. Я хочу, чтобы то, что происходит в спектакле, стало на секунду фактом вашей жизни. У меня в «Играем “Преступление”» Раскольников брал топор и укладывал на пол живую курицу. Некоторые в публичке зажимались: а вдруг сейчас, на наших глазах, и впрямь?.. Зрители вздрагивали, когда топор врубался в капусту, которая, конечно, только капуста, но при этом обладает упругостью объёма. И когда

в конце все рубят и жуют её, то это смешно и даже весело...» [2, с. 81]. Можно сказать, что провокативность является одной из ключевых характеристик театра Камы Гинкаса.

Провокация в театре К. М. Гинкаса реализуется через систему специфических режиссёрских приёмов. В данной статье осуществлена попытка выделить и охарактеризовать основные режиссёрские приёмы.

Одним из главных инструментов провокации в театре Гинкаса является отказ при работе над прозой от традиционной драматургической основы – инсценировки. К. М. Гинкас в своём творчестве часто обращается к прозаическим текстам, хотя работа над прозой для него кропотливый и мучительный труд.

Обращение к прозе в театре не является новацией. Исторические корни работы с прозой восходят, в частности, к постановке В. И. Немировича-Данченко по роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» в Московском художественном театре (премьера 1910 года). Как отмечал сам Владимир Иванович Немирович-Данченко, эта работа разрушила прежние театральные условности и открыла «широчайшие горизонты» для сценического искусства: «Мы все ходили около какого-то огромного забора и искали ворот, калитки, хоть щели. Потом долго топтались на одном месте, инстинктом чуя, что вот тут где-то легко проломить стену. С “Карамазовыми” проломили её, когда вышли за стену, то увидели широчайшие горизонты. И сами не ожидали, как они широки и огромны... случилось что-то громадное, произошла какая-то колоссальная бескровная революция... Если с Чеховым театр раздвинул рамки условности, то с “Карамазовыми” эти рамки все рухнули. Все условности театра как собирательного искусства полетели, и теперь для театра ничего не стало невозможным» [6, с. 40].

Если основой спектакля в классическом театре является литературный текст, построенный на принципе нарративности, то отказ от традиционной инсценировки в театре Камы Гинкаса разрушает логику и последовательное изложение событий. Тем самым режиссёр подвергает исходный прозаический текст деконструкции, а именно дроблению на фрагменты повествовательного потока, включающего описания, внутренние монологи и реплики. Эти фрагменты распределяются

между актёрами, зачастую вопреки их логической принадлежности к конкретному персонажу или авторскому голосу. «Взлом» драматургической структуры создаёт ощущение диссонанса у зрителя, вынуждая его искать новые опоры для восприятия. Обнаружить скрытые смысловые пласты произведения становится возможным за счёт актёров, произносящих «чужие» слова. Актёр становится медиатором между текстом и зрителем. Именно через столкновение различных голосов, контекстов и актёрских «масок» из знакомого текста рождаются новые, неожиданные, а подчас и шокирующие интерпретации, которые оставались бы недоступными при традиционном прочтении. Таким образом, текст на сцене начинает «вибрировать», обнажая свою многомерность и провоцируя зрителя на активное сотворчество в процессе осмысления спектакля. Этот прием не просто нарушает форму, но обнажает сам механизм порождения смысла, делая зрителя соавтором в его расшифровке.

Как верно отмечала театровед Наталья Крымова, Кама Гинкас один из немногих режиссёров, способных обнаружить игровое начало в инсценировании разнообразнейших прозаических текстов. Действительно, для К. Гинкаса текст становится предметом игры, живым материалом для художественного исследования. Ярким примером такого подхода стал спектакль «Скрипка Ротшильда» (премьера 2004 года), завершающий трилогию «Жизнь прекрасна» по произведениям А. П. Чехова. В центре спектакля трагическая история Якова Бронзы, пришедшего к осознанию бессмысленно прожитой жизни лишь на её пороге. Позднее прозрение, нарушает монотонный, привычный уклад жизни, не приносит герою утешения, а лишь обнажает ощущение вселенской тоски и одиночества. Несмотря на острую драматическую интонацию, режиссёру удалось с помощью деконструкции текста уйти от излишней патетики и сентиментальности. Режиссёр намеренно избегает форсирования эмоций, выстраивая внешне сдержанную, почти аскетичную форму. Но за кажущейся внешне холодной формой по всем законам психологического театра выстраивается «жизнь человеческого духа». Таким образом, данный метод в работе с прозой помогает раскрыть эмоциональное и экзистенциальное содержание, позволяя зрителю не просто наблюдать

за трагедией, но и проживать внутренний, духовный опыт героя.

Следующим приёмом провокации в театре Камы Гинкаса, который необходимо выделить, является нестандартное решение сценического пространства. Из истории театра мы знаем, что существует два основных традиционных вида сцен. Наиболее распространённым в наше время является пространство сцена-коробка. Конечно, представление о сцене только как о помосте для игры актёров давно устарело. Сегодня театральная сцена, как отмечал ранее Питер Брук, не должна иметь границ. То есть театр может возникнуть в любом пространстве, «здесь и сейчас», наполнив его живой энергией.

Кама Гинкас предпочитает работать в камерном пространстве. Стирая «четвёртую стену» режиссёр физически приближает зрителя к актёрам. Для Гинкаса это является очень важным в создании подлинного эффекта соучастия. Например, в спектакле «К. И. из "Преступления"» (премьера 1994 года) зритель оказывается в небольшом пространстве, напоминающем обыкновенную комнату в типичной квартире, наедине с измученной от горя Катериной Ивановной Мармеладовой. Зритель становится не только гостем на поминках по Мармеладову, но и прямым свидетелем исповеди вдовы. Отсутствие расстояния между сценой и зрительным залом максимально сосредотачивает зрительское внимание на внутренних переживаниях персонажей, лишая его возможности отстранения.

Следует отметить, что Гинкас часто ломает традиционную организацию сцены и зала. Он вместе со сценографом стремится к созданию такого сценического пространства, которое будет неудобно как для актёров, так и для зрителей. Часто в его спектаклях сценическое пространство – это наклонные плоскости, узкие лазы, высокие ступени, клетки. Это помогает наиболее точно передать ощущение ловушки, дисгармонии, кризиса, в котором находятся герои. Приведём пример из спектакля «Гедда Габлер» (премьера 2011 года), где сценическое пространство сцены решено как сцена-пандус. В этом пространстве герои то взбираются на пандус, то скатываются с него. Такое физическое существование героев в пространстве идеально отражает их социальное и психологическое положение. В спектакле «Черный монах» (премьера 1999 года), по одноимённой повести

А. П. Чехова, игровым пространством становится балкон, а партер и сцены погружены во мрак. Такое пространство не только передаёт образ непознанного, тайного, которое манит Коврина, но и усиливает ощущение опасности, надвигающейся катастрофы. Из сказанного становится очевидным, что сценическое пространство у Камы Гинкаса – это всегда вызов. Вызов традиционному восприятию, вызов комфорту зрителя, вызов привычным театральным условностям. Он превращает сцену в площадку для экзистенциальных экспериментов, где материальный мир становится прямым проводником в мир души, часто – изломанной, страдающей, но всегда бесконечно интересной для исследования.

В результате рассмотрения данного вопроса можно утверждать, что взаимодействие со зрителем является фундаментальной и непрерывно развивающейся составляющей театрального искусства. Опираясь на исторические факты, мы видим, что театр искал и продолжает искать новые формы диалога с публикой, стремясь превратить её из пассивного наблюдателя в активного соучастника действия. Однако этот поиск носит двойствен-

ный характер: с одной стороны, он обогащает театр, открывая новые художественные горизонты, а с другой – может приводить к упрощению, развлекательности и искажению гуманистических основ драматического искусства. Режиссёрское творчество Камы Гинкаса представляет собой уникальный пример синтеза традиций русского психологического театра и авангардной провокативности. Его приёмы – отказ от традиционной инсценировки в пользу деконструкции текста и создание нестандартного, дискофортного сценического пространства – направлены на то, чтобы вывести зрителя из состояния привычного восприятия, заставить его остро переживать происходящее и активно конструировать смыслы. Провокация в его театре перерастает из модного приёма в мощный инструмент художественного высказывания, обнажающий экзистенциальные проблемы героев. Театр Гинкаса доказывает, что провокация как средство режиссёрской выразительности направлена не только на взаимодействие со зрителем, но и служит катализатором глубинного сопереживания и интеллектуального прозрения.

Литература

1. Богданова П. Режиссёры-шестидесятники. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 176 с.
2. Гинкас К. М. Почему я люблю и ненавижу театр // Режиссёрский театр. Разговоры под занавес века. – 1999. – № 1. – С. 81–82.
3. Игнатова Е. И. Записки о Петербурге: Жизнеописание города со времени его основания до 40-х годов XX века: в 2 кн. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2005. – 815 с.
4. Кама Гинкас. Вы меня не забудете! [Электронный ресурс]. – URL: <https://oteatre.info/kama-ginkas-vy-menya-ne-zabudete/> (дата обращения: 25.09.2025).
5. Маргарита Спасская. Зритель как приём [Электронный ресурс]. – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/93/lost/zritel-kak-priem/?ysclid=mgq22px2ca609230634> (дата обращения: 22.09.2025).
6. Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: в 2 т. Т. 2. 1910–1943 / сост. В. Я. Виленкин, ком. Н. Р. Балатовой, С. А. Васильевой, В. Я. Вилениной, И. Н. Соловьевой, Л. М. Фрейдкиной. – М.: Искусство, 1979. – 742 с.
7. Прокопова Н. Л. Провокативный метод как режиссёрская стратегия перформативной эстетики (на материале спектакля «Дон Жуан» Прокопьевского драматического театра) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 57. – С. 161–171.
8. Раскатова Е. М. Художественная культура и Советская власть в эпоху позднего социализма. – Иваново, 2008. – 214 с.
9. Театроведение Германии: сб. ст. / сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. – СПб.: Балтийские сезоны, 2004. – 319 с.
10. Якимова В. В. Ведущие методы взаимодействия современного театра с аудиторией (на примере актуальных спектаклей российских режиссёров) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2020. – № 1. – С. 110–129.

References

1. Bogdanova P. *Rezhissery-shestidesyatniki* [Directors of the sixties]. Moscow, New Literary Review Publ., 2010. 176 p. (In Russ.).
2. Ginkas K.M. *Pochemu ya lyublyu i nenavizhu teatr* [Why I love and hate theater]. *Rezhisserskiy teatr. Razgovory pod zhanaves veka* [Director's theater. Conversations at the end of the century], 1999, no. 1, pp. 81-82. (In Russ.).

3. Ignatova E.I. *Zapiski o Peterburge: Zhizneopisanie goroda so vremeni ego osnovaniya do 40-kh godov XX veka: v 2 kn. [Notes on St. Petersburg: A biography of the city from the time of its foundation to the 1940s: in 2 books]*. St. Petersburg, Amphora. TID Amphora Publ., 2005. 815 p. (In Russ.).
4. Kama Ginkas. *Vy menya ne zabudete! [You will not forget me!]*. (In Russ.). Available at: <http://oteatre.info/kama-ginkas-vy-menya-ne-zabudete/> (accessed 22.09.2025).
5. Margarita Spasskaya. *Zritel' kak priem [The viewer as a device]*. (In Russ.). Available at: <http://ptj.spb.ru/archive/93/lost/zritel-kak-priem/?ysclid=mgq22px2ca609230634/> (accessed 22.09.2025).
6. Nemirovich-Danchenko V.I. *Izbrannye pis'ma: v 2 t. T. 2. 1910–1943 [Selected letters: in 2 volumes. Vol. 2. 1910–1943]*. Sost. V.Y. Vilenkin, komm. N.R. Balatovoy, S.A. Vasilyevoy, V.Y. Vilenkina, I.N. Solov'yevoy, L.M. Freydkinoy. Moscow, Art Publ., 1979. 742 p. (In Russ.).
7. Prokopova N.L. Provokativnyy metod kak rezhisserskaya strategiya performativnoy estetiki (na materiale spektaklya “Don Zhuan” Prokopyevskogo dramaticheskogo teatra) [The Provocative Method as a Director's Strategy of Performative Aesthetics (Based on the Prokopyevsk Drama Theatre's production of Don Juan)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 57, pp. 161–171. (In Russ.).
8. Raskatova E.M. *Khudozhestvennaya kul'tura i Sovetskaya vlast' v epokhu pozdnego sotsializma [Artistic culture and Soviet power in the era of late socialism]*. Ivanovo, 2008. 214 p. (In Russ.).
9. *Teatrovedenie Germanii: sb. st. [Theatre studies in Germany. Collection of articles]*. Comp. E. Fisher-Likhte, A.A. Chepurov. St. Petersburg, Baltic seasons Publ., 2004. 319 p. (In Russ.).
10. Yakimova V.V. Vedushchie metody vzaimodeystviya sovremennogo teatra s auditoriey (na primere aktual'nykh spektakley rossiyskikh rezhisserov) [Leading methods of interaction between contemporary theatre and audience (based on current performances by Russian directors)]. *Teatr: Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Movie. Music]*, 2020, no. 1, pp. 110–129. (In Russ.).

УДК 792

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-121-126

ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССЕРСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ В ПЛАСТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ: СИНТЕТИЗМ И УРОВНИ ЕГО ПРОЯВЛЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ УЧЕБНОЙ ПОСТАНОВКИ «ВОЗРОЖДЕНИЕ МИРА. СКАЗАНИЕ О ЛУНЕ»)

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

В статье рассматриваются особенности режиссерского высказывания в пластическом спектакле. В учебном процессе пластический спектакль рассматривается как упражнение по воспитанию чувства формы и формы-содержания. Умения и практические знания режиссера по «переводу» литературного текста в текст сценический являются определяющими для профессиональной состоятельности постановщика. Уровень пластического мышления и воображения автора представляет собой необходимое условие для рождения пластической постановки. Тело артиста, его телесный опыт, умение работать в пластическом ансамбле составляют безусловный базис любого пластического спектакля. Главным средством воплощения сценического действия в пластическом спектакле является исполнитель – актер с его физическими возможностями. Анализ природы исполнительской пластичности дает основание заключить, что в ее основе лежит механизм синтетизма, который представляется базисным элементом «тела спектакля». В пластическом спектакле синтетизм, в своей способности объединять, интегрировать и смешивать, проявляется на всех уровнях рождения постановки. Первый уровень – уровень

движения. Происходит невидимый переход от одного жеста к другому, мягкая трансформация одной позы в другую. На втором уровне происходит интеграция лексических элементов. Третий уровень связан с «погружением» в пластический рисунок персонажа и «смешиванием» исполнительской природы с придуманным героем. На четвертом уровне синтетизм проявляется в способности исполнителя максимально сокращать время от внутреннего самочувствия до материализации ее телесно. Еще один уровень проявления синтетизма предполагает синтезирование различных видов искусств в одном спектакле. Потенциал синтетизма как возможности комбинировать и смешивать составляющие движения, пластические фразы и т. д. обеспечивает исключительность и оригинальность режиссерского высказывания. Учебный спектакль «Возрождение мира. Сказание о Луне» является убедительным примером этого положения.

Ключевые слова: пластический спектакль, сценическое высказывание, исполнительская пластичность, пластическое мышление и воображение, синтетизм, уровни проявления синтетизма, спектакль «Возрождение мира. Сказание о Луне».

PECULIARITIES OF THE PRODUCER'S STATEMENT IN THE PLASTIC PERFORMANCE: SYNTHETISM AND LEVELS OF ITS MANIFESTATION (ON THE BASIS OF THE EDUCATIONAL PERFORMANCE "REBIRTH OF THE WORLD. THE LEGEND OF THE MOON")

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

This article examines the author's producer statement in a plastic performance. The stage text of the performance is composed of individual statements by the producer and represents a unified message to the audience. The presence of a plastic imagination and thinking of the author is an important factor in the creation of a vivid and interesting plastic work. The compositional expressiveness and precise selection of lexical material ensure the originality of the production. The level of physical and plastic form plays a significant role in the organization of a plastic performance. The professionally trained physicality of the actors, embodied in their plasticity, ensures a high level of performance of the stage text of the performance. In the organization of a plastic performance, the level of physical and plastic form play an important role. The professionally trained physicality of the performers, embodied in their plasticity, ensures a high level of performance of the stage text. A study of the nature of performing plasticity leads to the conclusion that it is based on the mechanism of synthesis, which is the fundamental element of a plastic performance. In a plastic performance, synthesis, with its ability to combine, integrate, and blend, manifests itself at all levels of the production's creation. The first level at which it manifests itself is the level of movement. There is a smooth transition from one gesture to another, a soft transformation of one pose into another. At the second level, we are dealing with the integration of lexical elements. The third level is related to the "immersion" in the character's plastic score and the blending of the performer's nature with the fictional character. At the fourth level, synthesis manifests itself in the performer's ability to minimize the time between their inner state and its physical manifestation. Another level of synthesis involves the integration of various arts and their forms in the performance. The potential of synthesis, as the ability to combine and mix the components of movement, plastic phrases, etc., ensures the exclusivity and originality of the producer's statement. The student performance "The Revival of the World. The Tale of the Moon" is a compelling example of this principle.

Keywords: plastic performance, stage statement, performing plasticity, plastic thinking and imagination, synthetism, levels of synthetism manifestation, Performance "The Revival of the World. The Tale of the Moon."

Умение сочинять и воплощать задуманное при помощи сценической пластики является одной из важнейших профессиональных характеристик режиссера. Эта грань постановочного мастерства, это умение придумывать и реализовывать придуманное телесно формируется еще в театральной школе: в тренингах, учебных постановках, творческих экспериментах. Подобный опыт можно рассматривать не только как упражнения по воспитанию и становлению чувства формы, но и как хорошую практику по созданию «формы-содержания». Важным здесь представляется умение постановщика «переводить» текст (литературный материал, либо сценарий, придуманный самим режиссером) на язык конкретных пластических (выраженных движением) фраз и форм. Для сочинения пластического текста спектакля режиссеру необходимо обладать способностью видения всех событий сценической «конструкции» в живой пластике, то есть знать законы «лепки» – законы воплощения действия, сценических характеристик персонажей, эмоционального фона при помощи различных телесных техник. Создание выразительных смысло-наполненных многофигурных композиций, используя телесную фактуру, рисунок, темпо-ритмическую составляющую, также является показателем высокого уровня профессионализма режиссера и определяет особые качества его композиционного дарования. По мнению российского актёра, педагога, театрального режиссёра и известного теоретика театра А. Д. Попова, «без этого дара вообще нельзя из множества деталей и частных построить целое художественное произведение, то есть спектакль» [8, с. 26].

В современном театре (даже если это театр не пластический) одним из важнейших и смыслоорганизующих компонентов в оригинальной сложносоставной системе спектакля считается внешняя техника артиста, его телесно-пластическая выразительность. Высокий уровень пластической культуры, гибкая, мобильная, легко трансформирующаяся внешняя и внутренняя техника артиста являются залогом успешной работы постановщика.

Современные исследователи соматических практик в театральных школах считают, что «слово слишком многозначно и универсально. Оно не конкретно и не предельно. Тело же, в противовес

слову, материально. Оно носитель опыта. Время и пространство оставляют на нем следы, факты и свидетельства. Оно кажется последней опорой, с которой возможно сохранить баланс и за которую еще возможно зацепиться» [10, с. 65]. В пластических спектаклях тело артиста, его телесный опыт, школа обретения тела-инструмента, а также умение работать в ансамбле составляют безусловный базис любой постановки. Причем, по мнению К. С. Станиславского, «в основу пластики надо поставить совсем не видимое внешнее, а невидимое внутреннее движение энергии...» [5, с. 282–283]. Речь идет о способности тела исполнителя быть выразительным и создавать пластически не только внешнее движение, но и движение внутреннее – действие. Визуализация «невывразимого» посредством возможностей телесной пластики и пластичности создает не только внешний рисунок, но и заряд внутренней энергии, который, рождая смыслы, направляет и информирует зрителя. Структура пластического спектакля постоянно трансформируется и меняется в пределах режиссерской задачи. И в этом постоянно пульсирующем и неустойчивом «теле» спектакля «движение живет и реагирует как живое существо», являя собой основание режиссерского высказывания [2, с. 11].

В театральной школе «пластичность» определяется как «податливость актерского аппарата воплощения, его легкая приспособляемость к предлагаемым формам, либо как предрасположенность актера к особой пластической выразительности» [6, с. 56]. Внимание, реакция, координация, наблюдательность, гибкость, скорость, ловкость, музыкальность, ритмичность, возбудимость, чувство формы, способность «слышать» движение – эти характеристики представляют собой компоненты актерской пластичности. Но, наличия вышеперечисленных профессиональных характеристик недостаточно, необходимо умение увязывать их, соединяя друг с другом. Известный педагог-постановщик, автор учебно-методических работ по сценическому движению А. Б. Немеровский считает, что пластически выразительным актером можно считать лишь такого, «который умеет **использовать** природные данные и усвоенную технику в раскрытии существа роли» [7, с. 11].

Анализируя природу исполнительской пластичности, мы обнаруживаем, что в ее основе лежит механизм синтетизма. Термин происходит от французского глагола *synthétiser* – «синтезировать или объединять для получения нового, сложного продукта» [9]. Это базовое «устройство» обеспечивает пластичности ее основную характеристику – «податливость», «возможность необратимо изменять форму», то есть «деформироваться» без разрушения. В пластическом спектакле синтетизм создает и участвует в процессе объединения, интеграции и смешивания. Причем объединение и взаимопроникновение происходят на нескольких уровнях. Первый уровень – движения (один жест перетекает в другой, одна поза переплавляется в другую). По мнению Е. Гро-товского, изменяясь, «тело должно быть невос-мым, восприимчивым к импульсам, прочным, как сталь, способным даже соперничать с законом притяжения» [3, с. 140]. Второй уровень – лексический (акробатический элемент трансформируется в элемент пантомимы, хореографический ход неожиданно переходит в «драку»). В этом случае синтетизм реализуется в синтезисе (от греч. *synthesis*, сближение, соединение). Один из способов человеческого познания – способность мысленно соединять составные части познаваемого предмета в одно целое. Третий уровень связан с «погружением» в пластический рисунок персонажа. Процесс смешивания исполнительской природы с придуманным героем индивидуален. Актер перевоплощается в «другого» и «художественно» существует в рамках демаркационной зоны между «Я» исполнителя и воображаемым «Я». При этом очень важно, погружаясь в материал роли, оставаться в пределах эмпатии, пространства, в котором «Я» исполнителя взаимодействует с персонажем. Умение выдерживать это условие позволяет говорить о пластичности и высоком профессионализме исполнителя. Четвертый уровень интеграции и взаимопроникновения самый сложный, на наш взгляд, поскольку во многом зависит от природных способностей артиста, его возможности быть эмпатичным, его таланта **мгновенно** транслировать внутреннее самочувствие через внешнее движение и существовать в этом длительное время. Синтетизм здесь проявляется в способности исполнителя максимально сокращать время от возникшего внутреннего

самочувствия персонажа до материализации его телесно. Таким образом, мыслительный процесс без потерь передается внешними, пластическими характеристиками. Информация «внутреннего пространства» артиста визуализируется в художественный образ, обретая телесную форму. Так зритель считывает сценический текст.

Еще один уровень выражения синтетизма в пластическом спектакле реализуется в неожиданном смешении художественных выразительных средств (хореография, пантомима, вокал, музыка и др.), когда «исчезают, растворяясь друг в друге, доли и части родственных и вообще привлеченных к действию искусств, где они, в некотором смысле погибая, образуют новый мир» [1, с. 86].

Этот «новый мир» воплощается в режиссерском высказывании, реализация которого сопряжена с поиском, пробами, репетициями и экспериментами. Автору сценического произведения (в нашем случае пластического спектакля) необходимо не только осознавать и точно определять «послание зрителю», важно найти точный и адекватный способ его воплощения. Любой художник, погружаясь в проблемы окружающего мира, создает свой «мир» художественного, свое художественное высказывание. В этой придуманной действительности он с багажом своих знаний, смыслов, чувств, фантазий предлагает модель существования новой реальности. Таким образом, пластичность исполнителей и пластическое воображение режиссера обеспечивают создание оригинального авторского высказывания воплощающегося в сценическом тексте спектакля. Французский исследователь в области семиотики театра Анна Юберсфельд, размышляя над возможностью читать театральные работы как текст, приходит к заключению, что семиотическое поле сценической постановки гораздо шире, чем тексты ее наполняющие: литературный текст, режиссерский и пластический текст. Она считает, что полное прочтение сценического текста происходит в зрительном зале, именно зритель, по ее мнению, ставит смысловую точку в реализации текста сценической природы [11, с. 190–194]. Но при этом качество зрительского прочтения, то есть полного его восприятия, зависит от качества «организации» и воплощения текста сцени-

ческого, в котором базовой смысловой единицей является сценическое высказывание.

Одним из примеров оригинального авторского высказывания, на наш взгляд, является учебный спектакль, созданный по мотивам легенд северных народов, «Возрождение мира. Сказание о Луне». Данная постановка была осуществлена в рамках учебного процесса на 2-м курсе групп АПТ и ТРИам в 2024 году (художественный руководитель курса Е. В. Бастрыгина, педагог по сценическому движению Т. А. Григорьянц). В основу действия были взяты мифы и предания народов Севера о сотворении мира, человека и их простых взаимоотношениях. В спектакле рассказывается об установлении связи людей с силами природы, о первых попытках определения места человека в окружающей реальности, о внутренней сущности самого человека. Авторы спектакля вели повествование об этом, пытаясь сохранить своеобразие мироощущения эвенков, эскимосов, ханты и манси. Зритель увидел печальную историю о том, как Луна, восплавав чувствами к земному юноше, ставит его перед выбором. Мир и благополучие на земле теперь зависят от решения молодого человека. Юноша, жертвуя своим счастьем, спасает людей, принимая любовь небесного божества. Спектакль создавался этюдным методом. Сцены природы соединялись с созданными пластически северными орнаментами, бытовые фрагменты жизни людей перебивались фантастическими картинами существования божеств. Неоднородность сценического текста требовала новых вариантов организации режиссерского высказывания, которое в конце концов воплотилось в оригинальном повествовательном стиле. Этюды, многофигурные композиции, небольшие пластические комбинации воплощали совершенно разные по масштабу события: от рождения мира и появления всего живого до отдельной истории юноши и девушки в этом мире, от картины смены поколений на земле до фантастического случая – возникших отношений между небесным телом (луной) и земным юношей. Неоднородность и разномасштабность событий, составляющих постановку, определили вектор поиска лексического материала. Все эпизоды в зависимости от уровня происходящего было решено разделить на три группы по лексическому признаку. Абстрактные картины северных орнаментов (использовались

элементы акробатики и свободной пластики) предшествовали бытовым эпизодам жизни людей (здесь были применены элементы пантомимы). Отдельные фрагменты и эпизоды строились, как пластические фразы, которые, соединяясь, рождали живое тело спектакля.

Необходимо заметить, что еще одно значение синтетизма – направление в живописи – также проявилось здесь некоторые свои характеристики. Например, отсутствие четкого контура изображаемого. В спектакле картины плавно возникают из пластического орнамента и также мягко и незаметно перетекают в другие фрагменты. Нечеткие, «прозрачные» переходы от эпизода к эпизоду – одна из особенностей сценического текста данного спектакля. Так же как и в живописи, к внешнему виду изображаемых персонажей, их действиям и взаимоотношениям авторы спектакля добавили свои субъективные видения и переживания. Кроме этого, такой признак синтетизма, как упрощение изображаемого предмета, воплотился и проявился в первой и последней сценах спектакля, где речь идет о сотворении мира и превращении конкретной истории в миф.

Таким образом, в пластическом спектакле качество создаваемого сценического текста, который материализует режиссерское высказывание, зависит от двух факторов. Первый – наличие профессиональной пластической формы исполнителей, второе – фантазия и пластическое воображение автора. Главная особенность сценического высказывания в пластическом спектакле состоит в проявлении механизма синтетизма на всех уровнях создания постановки. Пластичность, имеющая в своем основании механизм синтетизма, реализуется как в актерской технике, так и в композиционном мышлении постановщика. Кроме этого, характеристики синтетизма, проявляются в пластических спектаклях не только как возможность к интеграции на разных уровнях, но и как признаки направления в живописи. Синтетизм и его способности создавать «неразличимые» в пластике, но при этом осязаемые, вполне видимые и «читаемые» связи в действии являются особенностью режиссерского высказывания в пластическом спектакле. Потенциал синтетизма как возможности комбинировать и смешивать движения, пластические фразы и т. д. обеспечивает исключительность и оригинальность режиссерского

высказывания в пластическом спектакле, который предполагает живое непосредственное сиюминутное общение, живой телесный диалог со зрителем. Современный исследователь А. В. Гулыга, изучающий условия и процесс рождения художественной реальности спектакля, пришел к заклю-

чению, что любое «художественное произведение представляет собой систему образных знаков, но это уникальная, глубоко личная система, поддающаяся воспроизведению только как целое. Неповторимы и сами знаки, создаваемые художником, и их сочетания» [4, с. 3].

Литература

1. Басин Е. Я. Искусство и логика (очерки из истории философско-эстетической мысли). – М.: БФРГТЗ «СЛОВО», 2012. – 254 с.
2. Бернштейн Н. А. Биодинамическая нормаль удара // Исследования Центрального института труда. – 1924. – Т. 1, вып. 2.
3. Грозовский Е. К бедному театру. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – 304 с.
4. Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. – СПб.: Алетея, 2000. – 447 с.
5. Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. – М.: Советская Россия, 1964. – 508 с.
6. Морозова Г. В. Пластическая культура актера: Толковый словарь терминов. – М.: Издательство ГИТИС, 1999. – 316 с.
7. Немеровский А. Б. Пластическая выразительность актера. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2013. – 256 с.
8. Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. – М.: ВТО, 1959. – 292 с.
9. СИНТЕЗИС. Словарь иностранных слов русского языка [Электронный ресурс]. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/33403/СИНТЕЗИС.
10. Шурганова Н. Е. Интеграция соматических практик в систему тренинга драматического артиста в современной театральной школе // Методика преподавания специальных дисциплин в театральном вузе. – М.: ГИТИС, 2019. – 71 с.
11. Юберсфельд А. Читать театр // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / сост. и пер. С. И. Исаева. – М.: ТПФ «Союзтеатр» издательство «ГИТИС», 1992.

References

1. Basin E.Y. *Iskusstvo i logika (ocherki iz istorii filosofsko-esteticheskoy misli) [Arts of logic (essay from the history of philosophic – esthetic thought)]*. Moscow, BFRGTZ “SLOVO”, 2012. 254 p. (In Russ.).
2. Bernshteyn N.A. *Biodinamicheskaya normal udara [Biodinamic normal of blow]*. *Issledovaniya Zentralnogo instituta truda [Investigations of the Central Institute of the labour]*, 1924, vol. 1, iss. 2. (In Russ.).
3. Grovovskiy E. *K bednomu teatru [To the poor theatre]*. Moscow, Artist. Rezhiser. Teatr Publ., 2009. 304 p. (In Russ.).
4. Gulyga A.V. *Estetika v svete aksiologii [Esthetic in the sphere of aksiology]*. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2000. 447 p. (In Russ.).
5. *Masterstvo aktera v terminakh i opredeleniyakh K.S. Stanislavskogo [Actor arts in terms and definitions by K.S. Stanislavsky]*. Moscow, Izdatelstvo “Sovetskaya Rossiya” Publ., 1964. 508 p. (In Russ.).
6. Morozova G.V. *Plasticheskaya kul'tura aktera: Tolkoviy slovar' terminov [Plastic culture of actor: explanatory dictionary of terms]*. Moscow, Izdatelstvo “GITIS” Publ., 1999. 316 p. (In Russ.).
7. Nemerovskiy A.B. *Plasticheskaya vyrazitel'nost' aktera [Plastic expressiveness of actor]*. Moscow, Rossiyskiy institute teatralnogo iskusstva – GITIS Publ., 2013. 256 p. (In Russ.).
8. Popov A.D. *Khudozhestvennaya tselostnost' spektaklya [Artistic integrity of the performance]*. Moscow, VTO Publ., 1959. 292 p. (In Russ.).
9. *SINTEZIS. Slovar' inostrannykh slov russkogo yazyka [SYNTHESIS. Dictionary of Foreign Words of the Russian Language]*. (In Russ.). Available at: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/33403/SINTEZIS.
10. Shurganova N.E. *Integratsiya somaticheskikh praktik v sistemu treninga dramaticheskogo artista v sovremennoy teatral'noy shkole. Metodika prepodavaniya spetsial'nykh distsiplin v teatralnom vuze [integration of somatic practices to the training system of drama actor in the modern theatre school/methods of teaching special disciplines at a theater university]*. Moscow, GITIS Publ., 2019. 71 p. (In Russ.).
11. Yubersfeld A. *Chitat teatr [Reading the Theatre]. Kak vseгда – ob avangarde. Antologiya frantsuskogo teatral'nogo avangarda [As usual about avant-garde. Anthology of the French theatrical avant-garde]*. Compiled and translated by S.I. Isaeva. Moscow, TPF “Souzteatr” izdatelstvo “GITIS” Publ., 1992, pp. 190-196. (In Russ.).

УДК 7.033.2

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-127-134

ГРУППА РАННЕВИЗАНТИЙСКИХ ПИКСИД С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ВЕТХОЗАВЕТНЫХ СЦЕН: РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИКИ

Ермак Елена Сергеевна, сотрудник Научно-просветительного отдела, экскурсовод II категории, Государственный Эрмитаж (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: Hel-Erm@yandex.ru

Объектом исследования в статье выбраны две резные пиксиды ранневизантийского времени, представленные в коллекциях Государственного Эрмитажа (инв. № ω 6) и Британского музея (инв. № 1877,0706.3). Эти произведения уникальны с точки зрения стилистики и иконографии, и, несмотря на относительную изученность, остаются дискуссионными. В частности, не уточнены их датировка и регион происхождения. К тому же информация, доступная о них, несколько устарела. Таким образом, цель статьи – восполнить существующие лакуны (насколько это представляется возможным) и актуализировать имеющиеся данные. В рамках проведенного анализа, синтезировавшего иконографический и формально-стилистический методы, эти артефакты впервые были объединены в группу, что позволило рассуждать об общем художественном центре их создания и хронологической синхронности. Согласно полученным результатам, стилистические особенности обозначенных пиксид обнаруживают схожие приемы в передаче деталей, демонстрируют синтез антикизирующих (греко-римских) и восточносредиземноморских элементов, а также находят параллели в искусстве коптов (IV–VII века) и монументальной живописи Леванта (V–VIII века). В итоге автор заключает, что выбранные произведения, вероятно, были изготовлены в VI веке в Египте или Сирии.

Ключевые слова: ранневизантийское искусство, пиксида, слоновая кость, стилистический анализ, Ветхий Завет.

A GROUP OF EARLY BYZANTINE PYXIDES WITH OLD TESTAMENT SCENES: REGIONAL FEATURES OF STYLE

Ermak Elena Sergeevna, Guide (2nd Category), Scientific and Educational Department, State Hermitage Museum Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: Hel-Erm@yandex.ru

The article analyzes two ivory pyxides located in the State Hermitage (inv. no. ω 6) and the British Museum (inv. no. 1877.0706). Both caskets date from the early Byzantine period and are unique in terms of iconography and stylistics. Although the selected artifacts have been studied relatively, the region of their origin is still debated in scientific circles. Scholars have proposed different theories about the age and origin of certain artifacts. However, the current information is outdated, so the aim of the article is to update and clarify the available data. The study employs a complex approach, combining iconographic and stylistic analyses. By examining the selected artifacts, we observe shared stylistic elements, suggesting they were crafted in the same workshop during a similar timeframe. A similar opinion about these artifacts had not been expressed by scientists before. From the point of view of artistic features, the pyxides show a synthesis of Greek-Roman and East Mediterranean influences. These works find parallels with Coptic art from the 4th to 7th centuries and with the monumental paintings of the Levantine region from the 5th to 6th centuries. This convergence of styles suggests a cultural exchange and artistic dialogue between different regions during that period. As a result, the author suggests that the works were likely produced in the 6th century, either in Egypt or in Syria.

This hypothesis is supported by the artistic features of the artifacts and their alignment with the known artistic traditions of that time. The research thus contributes to a better understanding of the complex nature of Early Byzantine art and its regional variations.

Keywords: Early Byzantine art, pyxides, ivory, stylistic analysis, Old Testament.

Введение

Миниатюрные произведения из слоновой кости занимают особое место в изучении византийского искусства, так как зачастую они иконографически уникальны и отличаются высоким мастерством исполнения. Так, на сегодняшний день известно лишь около 40 пиксид (V–VII века), включающих христианские изображения, и только на девяти из них представлены ветхозаветные сцены [11, р. 213]. Хотя выбранные артефакты относительно исследованы, обсуждается их датировка и региона происхождения. По мнению большинства авторов, в IV–VII веках их производство осуществлялось в разных художественных центрах Империи: археологически зафиксировано существование мастерской в Риме, на Палатинском холме¹, и в Александрии [11, р. 213]. Также эти изысканные предметы аристократического уровня могли быть изготовлены в Константинополе, Антиохии, Медиолане, Равенне и Трире [9, р. 115–119]. Тем не менее миниатюрный размер данных произведений не оставляет возможности их точной локализации. Помимо обозначенной проблематики, ученые дискутируют по поводу назначения этих роскошных шкатулок и контекста использования. Во-первых, как показывают источники, как и в период языческой древности, в них хранили благовония². Во-вторых, по археологическим данным они служили мощехранильницами³ или сосудами для просфоры⁴.

¹ Некоторые пиксиды изготовлены на токарном станке. К тому же, судя по наличию замка и петель, eborarius, работал вместе с мастером по металлу. Следовательно, как кажется, эти предметы создавались в стационарной мастерской, что подтверждается археологически [11, р. 213].

² Это мнение подтверждает изображение на правой створке диптиха Симмахов-Никомахов (IV–V века, инв. № 212-1865) из музея Виктории и Альберта [4, р. 188].

³ В музее Бардо хранится шкатулка, внутри которой были обнаружены мощи [11, р. 213].

⁴ В 2022 году в Бургхиле (Австрия) археологи Инсбрукского университета нашли пиксиду с изобра-

Кроме того, некоторые шкатулки могли создаваться с одной целью, а затем применяться с другой⁵.

Материалы и методы

Аналогичные пиксиды, в связи с которыми поднимались обозначенные проблемы, есть в ГЭ⁶ (инв. № ω 6) и БМ⁷ (инв. № 1877,0706.3) [1; 4; 10; 12]. Информация, доступная о них, чаще касается проблем иконографии, в малой степени затрагивая вопросы стилистики, и несколько устарела. Сравнивая между собой выбранные предметы, можно заметить схожие приемы в проработке деталей и предположить, что они были созданы в одном художественном центре в близкий отрезок времени. Ранее подобного мнения об этих артефактах не высказывалось. Таким образом, **цель** настоящего исследования – раскрыть стилистические особенности данных произведений, аргументировав возможность их создания в едином центре и определив его вероятную локализацию. Для ее реализации в статье применяется комплексный подход, синтезирующий иконографический и формально-стилистический методы.

Дискуссия

На лицевой стенке пиксиды (инв. № ω 6) из ГЭ⁸ изображена история Ионы (Ион. 1:15; 4:6). Развитие фризовой композиции задает ангел, представленный в сложном ракурсе: его голова и торс показаны анфас, а ноги, скрещенные и при-

жениями сцен из истории Моисея. Она располагалась внутри мраморного ларца, спрятанного под алтарем в церкви [13].

⁵ Так, З. Хесс предположил, что ларец из Сан-Назаро (инв. № MD 2004.115.001, IV век) сначала использовался как евхаристический сосуд, а потом был переделан в мощехранильницу [6, р. 203, 206].

⁶ ГЭ – здесь и далее Государственный Эрмитаж.

⁷ БМ – здесь и далее Британский музей.

⁸ Пиксида была приобретена в 1885 году из коллекции А. П. Базилевского. До этого находилась в Сан-Амброжо в Милане [1, с. 148; 4, р. 427; 12, S. 110–111]. Также известна реплика XIX века, вероятно, созданная по этой шкатулке [13, S. 111].

поднятые, – в профиль. Музыкальной пластике стремительного полета вторят струящиеся складки хитона, в который облачен небесный вестник. В правой руке он держит крест, левую простирает в благословляющем жесте. Описанная фигура располагается справа от утраченного замка. Ее поза, вероятно, указывает на то, что, осматривая предмет, необходимо было поворачивать его в руках (по часовой стрелке) или двигаться вокруг, последовательно разглядывая сцены. Аналогичным образом представлен ангел и на шкатулке из БМ⁹ (инв. № 1877,0706.3). Хотя здесь небесный вестник обращен влево и скорее замыкает повествование, его фигура, как и в первом случае, повторяется несколько раз, становясь «рефреном» для ветхозаветных сюжетов (см. Приложение, рис. 1, 2).

На обеих шкатулках вестник показан в облике крылатого юноши. У него круглое лицо, обрамленное пышной шапкой кудрявых волос, нависающих на лоб, прямой нос, маленький рот и заостренный подбородок. Его большие глаза, акцентированные сверлом, направлены вверх. Сходство также прослеживается в передаче креста, просверленного в центре. В композициях также близки соотношения общих масс гладких и детализированных поверхностей высокого рельефа (см. Приложение, рис. 1, 2). Такие повторяющиеся приемы можно воспринимать как устойчивые паттерны, применяемые разными авторами¹⁰ для решения аналогичных художественных задач в рамках общей мастерской. Озвучив это предположение, необходимо исследовать вопрос детальнее, а также попытаться выяснить, где именно находилась эта мастерская и в какое время выполнялась работа.

В декоре изучаемых пиксид трактовка лиц и плавные линии складок одежд, намечающих формы тела, сопоставимы с мозаикой (первая по-

ловина VI века) из музея г. Хама [3, с. 124]. Двуперстное благословение Адама, представленного в ней, также напоминает жест ангела на шкатулке из ГЭ. В обоих случаях заметен круглый орнамент, характерный для памятников восточносредиземноморского ареала. Он встречается и на египетских гребнях (инв. № 18–21/83, VI–VII века) из музея Боде. С тем же регионом связываются и другие стилистические особенности выбранных артефактов: в частности, в них повторяются ракурсы фигур, описанные выше, музыкальная пластика их движений и то, как сцены живописно перетекают одна в другую. К примеру, аналогичным образом на ткани (инв. № AF5472, IV–VII века) из Лувра представлена плывущая Амфитрита. Положение ее ног, разворот тела, трактовка лица – в особенности, тонкие дугообразные брови и большие круглые глаза, обращенные вверх, – напоминают черты ангела на пиксиде из ГЭ. В обеих композициях переданы рыбы. Похожим воспринимается и кетос: у него собачья голова, длинные уши, есть передние лапы и мощный хвост с несколькими плавниками. Следуя этому, можно предположить, что в основу представления Ионы на пиксиде из ГЭ легли изображения нерид в искусстве Восточного Средиземноморья (IV–VII века).

Обсуждаемый выше круглый орнамент, показанный у ног ангела, напоминает и о сфере мироздания – атрибуте Ники. Вероятно, образ этой богини также повлиял на иконографию небесного вестника. Подобные крылатые фигуры есть на диптихе из Мурано (инв. № 1002, VI век) [2]. Их фланкируют стражи, держащие в руках кресты и сферы. Ранее в историографии уже проводились аналогии между указанным пятичастным окладом и пиксидой из ГЭ [4, р. 427; 12, S. 107, 110]. Действительно, эти произведения схожи в трактовке физиогномических черт святых, орнаментике и композиционных решениях. Так, в обоих случаях при сбрасывании в море Иону держат за талию, его ноги вскинута вверх, а руки протянуты к зеву кетоса. Близкая трактовка заметна на гемме из Бостона (инв. № 03.1008, III–IV века), а также на саркофагах из Пио Кристиано (инв. № 31448, III–IV века) и Копенгагена (инв. № 832, III–IV века), однако, в целом, нехарактерна для данного сюжета. Во всех перечисленных изобра-

⁹ Шкатулка была приобретена в 1877 году А. У. Фрэнком у другого коллекционера Х. Гарте [12, S. 79].

¹⁰ При всей схожести декоративных приемов заметны и различия: так, передавая крылья ангела на пиксиде из ГЭ, мастер прокладывал равнонаправленные штрихи, имитируя фактуру перьев и подчеркивая основную форму. На шкатулке из БМ с этой целью применяются горизонтальные зигзагообразные насечки.

жениях повторяется и форма парусника. Ранее в литературе уже высказывалось мнение о римском происхождении данной пиксиды [4, р. 427]. Однако, основываясь на приведенных в статье аналогиях, резоннее предположить, что в некоторых произведениях (в особенности, элитарных) восточносредиземноморские авторы ориентировались на римские образцы¹¹, либо мастера, закончив обучение в Риме, продолжали работать в других центрах.

Диптих из Мурано находит стилистические параллели и с пиксидой из БМ: на них в архитектурном обрамлении сцен показан зонтичный киворий, опирающийся на 4 колонны, представленные в перспективном сокращении. Их капители похожи, но на окладе те, что стоят впереди, имеют диагональные насечки. Аналогичная трактовка витых колонн характерна для искусства коптов, в частности, она есть на деревянном рельефе из музея Боде (VI век, инв. № 3019) и тканях с изображением Ионы из музея в Кливленде (VI век, инв. № 1951.400) и Лувра (IV–VI века, инв. № АС 927). В первом случае, как и на пиксиде из ГЭ и диптихе из Мурано, две сцены из истории Ионы слиты в одну: он возлежит под кущей словно на спине кетоса. Подобная композиция типична и для других произведений восточносредиземноморского круга¹². На парижской завесе также показан павлин, ноги которого направлены вперед, а голова – назад, к хвосту. Аналогичный прием, замыкающий действие, применен в декоре ткани из музея в Кливленде (IV–V века, инв. № 1982.379), а также в сценах чудес на диптихе из Мурано. Подобный способ отображения фигуры уже обсуждался выше, в связи с трактовкой ангелов на выбранных артефактах. Кроме того, он заметен в изображениях лебедей, львов на пиксиде из БМ и кетоса на реликварии из ГЭ. В том же ракурсе показаны всадник на шкатулке со сценой охоты (V–VI века) из собора в Сансе

[4, р. 88] и Авраам на пиксиде из Трира (V век, инв. № 1909,866) [12, S. 105]. Стилистически данные предметы напоминают анализируемые произведения и могут включаться с ними в одну группу. Кроме того, трирский реликварий¹³ схож с британским и в иконографии: на них ангел подносит Аввакума ко рву, удерживая за волосы одинаковым движением (см. Приложение, рис. 2, 3). Вероятно, в этой сцене артефакты восходят к единому образцу, либо один из них воспроизводит другой.

Хотя достоверно определить иконографический источник в ранних памятниках затруднительно, можно предположить, что в этом качестве привлекались рукописи или произведения монументальной живописи. Так, в миниатюре Сирийской библии (Syr. 341, VI–VII века, 186r) общий типаж внешности и пластическая моделировка тела Даниила напоминают реликварий из БМ. В евангелии Рабулы (Cod. Plut. I, 560, VI век, 14v) – также сирийском – встречаются характерные орнаменты, описанные ранее. В данной рукописи представлены и ангелы (13r), схожие с теми, что показаны на обеих шкатулках, и пророк Иона (6r). Однако, в отличие от пиксиды из ГЭ, здесь он изображен одетым. Его костюм, как и у Даниила на реликварии из БМ, отвечает сирийской моде. Похожий образ Ионы есть в церкви Бейт-Гуврин (V–VI века) [7, р. 279]. Имя этого пророка также отмечено на карте из Мадабы (VI век), где корабль, рыбы и животные напоминают рельеф пиксиды из ГЭ [7, р. 294]. Вероятно, позднее эта мозаика легла в основу росписей в Кусайр-Амре (VIII век), раннеисламском сооружении, расположенном неподалеку и оформленном византийскими авторами [8]. В главном помещении этой постройки также присутствует цикл Ионы: морские сцены представлены на северной стене (справа от входа) и под изображением эмира на троне в южной части центрального нефа. Как и в описанном выше диптихе из Мурано композиционным центром в этой живописи является фигура на престоле в сопровождении предстоящих. Аналогично рельефу костяного оклада, названная роспись, как ядро декоративной программы, вероятно, раскрывает параллель между Спасением и Тем, Кто его

¹¹ В этом ракурсе можно рассматривать изображение на блюде из ГЭ (VI век, инв. № ω-277) [1, с. 56; 4, р. 252–253]. Кроме того, описанные характерные черты внешности (в особенности, трактовка глаз и причесок), фиксируемые в декоре пиксид, также находят аналогии в ранних римских памятниках (ср. скульптура Доброго Пастыря из Пио Кристиано (III век, инв. № MV.28590.0.0)).

¹² Она есть и в мозаике Бейт-Гуврин, речь о которой пойдет ниже.

¹³ Здесь изображение Трех отроков в пещи огненной напоминает рельеф диптиха из Мурано.

дарует (*axis mundi*). В том же ключе прочитывается история Ионы и на пиксиде из ГЭ (Мф. 12:40). В Кусейр-Амра образ, подобный тому, что есть на изучаемом предмете, размещен в верхнем ярусе южной стены, в люнете, справа от окна. Хотя поза пророка и растение, под которым он лежит (плющ¹⁴) похожи, во фреске он, аналогично другим сиро-палестинским источникам, одет. Такой иконографический тип, как отмечалось, известен и ранее¹⁵. Следуя этому, вероятно, выбранная шкатулка стоит ближе к искусству Египта и, в отличие от упомянутых произведений, связанных с Антиохией, ориентирована на Александрию.

Стилистически ее рельеф напоминает пиксиду из Вайсбадена¹⁶ (инв. № 104824, VI век), где изображены египетские мотивы и Нил [4, р. 191; 12, S. 75]. Поза персонификации соотносима с положением Ионы на шкатулке из ГЭ. В целом, принципы композиционного решения, типаж изображенных, трактовка их причесок и глаз (в особенности, просверленные зрачки, а также взгляд, направленный вверх) совпадают с объектами исследования. Однако пророк на пиксиде из ГЭ представлен в облике молодого, идиллически-прекрасного юноши, а реку олицетворяет бородастый старец. Оба обнажены. Отметив типические черты внешности, резонно предположить, что на реликварии из ГЭ не показан Иона буквально, а скорее аллегорически передается Воскресение, основа христианского учения. В таком случае, вероятно, детальная проработка обнаженного тела в рельефе символически указывает на назначение пиксиды как дарохранительницы – сосуда для просфоры [10]. Аналогичным образом акценты расставлены и в истории Даниила, который покинул ров со львами невредимым (Дан. 6:22–23). По этой причине указанные сцены и могли быть представлены на реликвариях [11, р. 215]. И все же выяснить, кем и в каких обстоятельствах рассматривались эти изображения, затруднительно.

С одной стороны, данные артефакты могли быть задействованы в литургии или использоваться для личного благочестия в частном пространстве, с другой, – как сказано выше, одна из украшенных шкатулок найдена под алтарем в церкви. По этой причине, вероятно, представленные сцены вряд ли были рассчитаны на детальный осмотр, а скорее визуализировали молитву о Спасении, воздавая благодарность Богу за возможность приобщиться к Его Телу и Крови. В свою очередь, небольшое количество пиксид с ветхозаветными сюжетами может быть обусловлено не только их плохой сохранностью, но и углублением христологического вопроса в богословии, и, в конечном счете, проведением Трулльского собора (691–692 годов)¹⁷ в Константинополе. Возможно, в отличие от столицы, изучаемые образы сравнительно дольше показывались в искусстве провинций, так как были прочно укоренены в местной культурной традиции. Об этом свидетельствуют привлеченные памятники более раннего и позднего времени.

Выводы

На основании проведенного анализа, можно предположить, что обе пиксиды создавались в одной мастерской в Сирии или (более вероятно) в Египте приблизительно в начале – третьей четверти VI века. С точки зрения стилистических особенностей эти произведения обнаруживают синтез восточносредиземноморских и классических античных (греко-римских) элементов. Несмотря на аргументированность высказанной гипотезы, данное исследование не претендует на абсолютную достоверность, так как точнее установить время, место и контекст использования выбранных артефактов затруднительно из-за их небольшого размера и невыясненных обстоятельств обретения.

¹⁴ Плющ напоминает об античных изображениях Диониса. Этому вопросу, наряду с семантикой одежды в иконографии Ионы, посвящено отдельное исследование (в печати).

¹⁵ Ср. скульптура возлежащего Ионы из музея в Квиленде (III век, инв. № 1965.239).

¹⁶ Происходит из собора в Трире. Стилистически соотносима с трирской пиксидой (инв. № 1909,866).

¹⁷ По 82-му Правилу Пято-Шестого (Трулльского) собора, состоявшегося в 692 году, рекомендуется представлять Христа в его человеческом облике (*κατὰ τὸ ἀνθρώπινον χαρακτήρα*) [5, р. 54]. На пиксиде из БМ есть крупное изображение агнца (барана?). Его увеличенный масштаб, возможно, указывает на прообразовательную связь с Христом. Рядом с жертвенным животным представлена пальма (символ мученичества и победы над смертью).

Литература

1. Залесская В. Н. Памятники византийского прикладного искусства IV–VII веков. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2006. – 272 с.
2. Лидова М. А. Диптих из Мурано – византийский оклад VI века // Вестник РГГУ. – 2022. – № 1. – С. 29–42. – DOI 10.28995/2686-7249-2022-1-29-42.
3. Хелу Н. Раннехристианское искусство Сирии и Ливана. – М.: ПСТГУ, 2022. – 132 с.
4. Age of spirituality. Late Antique and Early Christian art, third to seventh century. Catalogue of the exhibition at The Metropolitan museum of art / Ed. K. Weitzmann – Princeton: Princeton University press, 1979. – 736 p.
5. Concilium Constantinopolitanum a. 691/2 in Trullo habitum (Concilium Quinisextum) / Ed. H. Ohme // Acta conciliorum oecumenicorum. Series Secunda II: 183 Concilium Universale Constantinopolitanum Tertium. Pars 4. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2013. – 131 p.
6. Early Christians and Their Art / Ed. M. C. Parsons, R. M. Jensen. – Amsterdam: SBL Press, 2024. – 390 p.
7. Fontana M.V. Su una possibile raffigurazione della storia di Giona a qu Sayr 'Amra // Rivista degli studi oriental. – 2012. – № 85. – P. 279–303.
8. Fowden G. Qusayr 'Amra. Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria. – London: University of California Press, 2004. – 390 p.
9. Ravenna and the Traditions of Late Antique and Early Byzantine Craftsmanship: Labour, Culture, and the Economy / Ed. S. Cosentino. – Berlin; Boston: de Gruyter, 2020. – 331 p.
10. Sandin K. Salvation, correctness, and healing: aspects of the reception of a sixth century Jonah pyxis in St. Petersburg // Studies in Iconography. – 1996. – Vol. 17. – P. 67–93.
11. The Routledge handbook of early Christian art / Ed. R. M. Jensen, M. D. Ellison – London, New York: Routledge, 2018. – 422 p.
12. Volbach W.F. Elfenbeinarbeiten der spätantike und des frühen Mittelalters. – Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 1976. – 154 S.
13. Website der Universität Innsbruck. Nachricht über die Entdeckung eines Pyxis in Burghöchl [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.uibk.ac.at/de/newsroom/2024/1500-jahre-alter-reliquienschrein-entdeckt/> (дата обращения: 15.09.2025).

References

1. Zallesskaya V.N. *Pamyatniki vizantiyskogo prikladnogo iskusstva IV–VII vekov [Monuments of Byzantine applied art of the 4th–7th centuries]*. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2006. 272 p. (In Russ.).
2. Lidova M.A. *Diptikh iz Murano – vizantiyskiy oklad VI veka [Murano Diptych – Byzantine casket of the 6th century]*. *Vestnik RGGU [Bulletin of the Russian State University for the Humanities]*, 2022, no. 1, pp. 29–42. (In Russ.), DOI 10.28995/2686-7249-2022-1-29-42.
3. Khelu N. *Rannekhristianskoe iskusstvo Sirii i Livana [Early Christian art of Syria and Lebanon]*. Moscow, St. Tikhon Orthodox Humanitarian University Publ., 2022. 132 p. (In Russ.).
4. *Age of spirituality. Late Antique and Early Christian art, third to seventh century. Catalogue of the exhibition at The Metropolitan museum of art*. Ed. K. Weitzmann, Princeton, Princeton University Press., 1979. 736 p. (In Engl.).
5. Concilium Constantinopolitanum a. 691/2 in Trullo habitum (Concilium Quinisextum). Ed. H. Ohme. *Acta conciliorum oecumenicorum. Series Secunda II: 183 Concilium Universale Constantinopolitanum Tertium. Pars 4*. Berlin, Boston, Walter de Gruyter Publ., 2013. 131 p. (In anc. Gr.).
6. *Early Christians and Their Art*. Ed. M.C. Parsons, R.M. Jensen. Amsterdam, SBL Press, 2024. 390 p. (In Engl.).
7. Fontana M.V. Su una possibile raffigurazione della storia di Giona a qu Sayr 'Amra [On a possible depiction of the story of Jonah in qu Sayr 'Amra]. *Rivista degli studi oriental [Bulletin of Oriental Studies]*, 2012, no. 85, pp. 279–303. (In Ital.).
8. Fowden G. *Qusayr 'Amra. Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria*. London, University of California Press, 2004. 390 p. (In Engl.).
9. *Ravenna and the Traditions of Late Antique and Early Byzantine Craftsmanship: Labour, Culture, and the Economy*. Ed. S. Cosentino. Berlin, Boston, de Gruyter, 2020. 331 p. (In Engl.).
10. Sandin K. Salvation, correctness, and healing: aspects of the reception of a sixth century Jonah pyxis in St. Petersburg. *Studies in Iconography*, 1996, vol. 17, pp. 67–93. (In Engl.).
11. *The Routledge handbook of early Christian art*. Ed. R.M. Jensen, M.D. Ellison. London, New York, Routledge Publ., 2018. 422 p. (In Engl.).
12. Volbach W.F. *Elfenbeinarbeiten der spätantike und des frühen Mittelalters*. Mainz, Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Publ., 1976. 154 p. (In Germ.).
13. Website der Universität Innsbruck. Nachricht über die Entdeckung eines Pyxis in Burghöchl. (In Germ.). Available at: <https://www.uibk.ac.at/de/newsroom/2024/1500-jahre-alter-reliquienschrein-entdeckt/> (accessed 15.09.2025).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Пиксида с изображением истории Ионы. VI век. Слоновая кость. Диамет.: 7,8 см. Выс.: 11,5 см. ГЭ. Санкт-Петербург (<https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/226725?lng=ru>)



Рисунок 2. Пиксида с изображением истории Даниила. VI век. Слоновая кость. Диамет.: 10,5 см. Выс.: 7,6 см. БМ. Лондон (<https://www.britishmuseum.org/collection/image/27547001>)



Рисунок 3. Пиксида с изображением истории Даниила. VI век. Слоновая кость. Выс.: 12,7 см. Диамет.: 7,8 см. Археологический музей. Трир (<https://rlp.museum-digital.de/object/5735>)

УДК 7.072.2+7.034

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-134-144

ГОЛЛАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII ВЕКА В ИССЛЕДОВАНИЯХ И. А. СОКОЛОВОЙ

Акимов Сергей Сергеевич, кандидат искусствоведения, педагог дополнительного образования, Школа искусств и ремесел имени А. С. Пушкина «Изограф» (г. Нижний Новгород, РФ). E-mail: ss.akimov@mail.ru

В статье рассматривается научная и кураторская деятельность современного российского искусствоведа, сотрудницы Государственного Эрмитажа доктора культурологии И. А. Соколовой – специалиста по голландской живописи XVII века. Дается аналитический обзор ее публикаций, показано их значение для практики музейного дела и академической истории искусств. Соколовой впервые проведено комплексное исследование собрания голландской и фламандской живописи П. П. Семенова-Тян-Шанского в контексте российского антикварного рынка и художественного коллекционирования середины – второй половины XIX века, результатом чего стали выставка «Вкус коллекционера» (Государственный Эрмитаж, 2006), докторская диссертация (2006) и монография (2009), впоследствии также изданная в Нидерландах на английском языке. В этих работах П. П. Семенов-Тян-Шанский показан не только как увлеченный коллекционер, составивший уникальное по полноте и качеству собрание, но и как исследователь, находившийся на передовом для своего времени научном уровне. Подготовленный Соколовой полный научный каталог собрания голландской живописи XVII–XVIII столетий в Эрмитаже (т. 1–5, 2017–2023) подвел итоги изучения данной коллекции многими поколениями искусствоведов и обогатил знания о ней новыми атрибуциями и фактическими данными. Труды И. А. Соколовой представляют значительный вклад в нидерландистику.

Ключевые слова: И. А. Соколова, Государственный Эрмитаж, голландская живопись XVII века, выставки, история коллекционирования в России, П. П. Семенов-Тян-Шанский, атрибуция, научный каталог.

THE 17TH CENTURY DUTCH PAINTINGS IN SCIENTIFIC WORKS OF IRINA SOKOLOVA

Akimov Sergey Sergeevich, PhD in Art History, Teacher in A.S. Pushkin School of Arts and Crafts “Izograph” (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: ss.akimov@mail.ru

Dr. Irina Sokolova is a well-known specialist in the field of the 17th century Dutch painting, attribution of pictures by Dutch masters and history of art collecting in Russia and Western Europe. Her scientific and curatorial activities are described in this article. The author gives analytical review of her publications and shows their importance for studies in Dutch art of the Golden Age. The main works by Dr. Sokolova are great contribution to science and museum practice. She realized the complex investigation of the Pyotr Semenov-Tyan-Shansky's collection of Dutch and Flemish painting in the context of art market and collecting in Russia in the middle and the second half of the 19th century. It was one of the greatest collections of the Netherlandish painting in Europe which was well-known to Western scientists of that time. The catalogue of exhibition “The Collector's Taste” (the State Hermitage, 2006), dissertation for Doctor Degree (2006) and monograph (2009, English edition – The Brill Publ., 2015) became the results of this work. Irina Sokolova is the author of full scientific catalogue of the Dutch 17th and 18th centuries painting in the State Hermitage (volumes 1–5, 2017–2023). The collection is so large and diverse, that it has only recently become possible to summarize its studies, which has been continuing for about 150 years. Dr. Sokolova not only systematized the experience of her predecessors, but also enriched the knowledge of the collection with new attributions and facts. The publication of the catalogue must be considered an outstanding event in world art-historical science.

Keywords: Irina Sokolova, the State Hermitage Museum, the 17th century Dutch painting, exhibitions, history of art collecting in Russia, Pyotr Semenov-Tyan-Shansky, attribution, catalogue raisonné.

Современный петербургский искусствовед доктор культурологии Ирина Алексеевна Соколова является авторитетным, пользующимся международным признанием специалистом по голландской живописи XVII столетия. Ее профессиональная деятельность со своего начала связана с Государственным Эрмитажем. Как куратор многочисленных выставок, исследователь эрмитажного собрания голландских картин XVII–XVIII веков и истории художественного коллекционирования в России XIX – начала XX века она внесла вклад и в практику музейного дела, и в академическую науку. Это делает актуальным обращение к ее трудам как важной странице в развитии отечественной нидерландистики.

Цель данной статьи – осветить различные направления в работе искусствоведа, показать значение трудов И. А. Соколовой для историографии голландского искусства.

В современной искусствоведческой историографии можно выделить несколько методологических подходов; за отсутствием общепринятых терминов назовем их описательно-аналитическим, документально-реконструктивным и мировоззренческо-гносеологическим. Каждый

предполагает специфику целей и исследовательского инструментария¹. Для данной работы выбран описательно-аналитический подход, направленный на определение и оценку вклада ученого в исследование конкретных художественно-исторических явлений, процессов и проблем с точки зрения пополнения фактических знаний и создания новых концепций. Вне внимания при этом остаются личность изучаемого автора, его философские и общественно-политические воззрения. Как следствие, главным методом, применяемым в работе, выступает историографический анализ. Также затрагиваются вопросы атрибуции произведений голландских мастеров. Критериями отбора текстов служили их научная значимость и новизна, поэтому наиболее подробно рассматриваются исследования И. А. Соколовой коллекции П. П. Семенова-Тянь-Шанского и относительно недавно изданный каталог голландской живописи XVII–XVIII веков в собрании Эрмитажа. Все

¹ Подробной разработке данной темы был посвящен наш доклад на XIII Международной научной конференции «Национальные коды в языке и литературе», ННГУ имени Н. И. Лобачевского, 23–25 октября 2025 года. Доклад готовится к печати.

сказанное позволяет заявить в качестве результата исследования создание целостного творческого портрета одного из ведущих искусствоведов-нидерландистов.

И. А. Соколова родилась в Ленинграде. Окончив в 1976 году факультет теории и истории изобразительных искусств Ленинградского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, она продолжила обучение в аспирантуре при Государственном Эрмитаже, где ее руководителем стала И. В. Линник – блестящий мастер атрибуции, знаток классического западноевропейского искусства, в первую очередь голландского и фламандского. И. В. Линник была не только практиком, но и теоретиком, автором единственного в отечественной науке обобщающего труда по методике атрибуции голландской живописи, не имеющего прямых аналогов и за рубежом («Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин», 1980). Ее атрибуционная методика представляет собой детально разработанную систему, в комплексе учитывающую сюжетно-смысловые, стилистические и технико-технологические параметры изучаемого произведения с акцентом на сравнительном стилистическом анализе [2]. Обучение в аспирантуре предопределило специфику искусствоведческой деятельности И. А. Соколовой, продолжившей дело своей наставницы по изучению картин голландской школы в Эрмитаже и создавшей полный научный каталог данной коллекции.

Кандидатская диссертация И. А. Соколовой (1983) была посвящена жанру городского пейзажа в голландской живописи XVII века [13]. Основное внимание в этом исследовании сосредоточено на творчестве Яна ван дер Хейдена и Геррита Беркхейде. Наследие обоих представлено в Эрмитаже произведениями высокого художественного качества. В ее докторской диссертации, защищенной в 2006 году по культурологии [16], всестороннее освещение получило знаменитое собрание голландской и фламандской живописи П. П. Семенова-Тян-Шанского в контексте художественного рынка и развития искусствознания во второй половине XIX – начале XX века.

И. А. Соколова была куратором ряда выставок, благодаря которым посетители Эрмитажа получили возможность увидеть прославленные картины мастеров Голландии из зарубежных со-

браний, а шедевры Эрмитажа были показаны за границей.

Выдающимся событием в мировой нидерландистике стал выход в свет подготовленного И. А. Соколовой пятитомного полного научного каталога живописи Голландии XVII–XVIII веков в Эрмитаже (2017–2023). Данное собрание настолько велико и разнообразно, что лишь сейчас, после долгого изучения несколькими поколениями искусствоведов, стала возможной его полная каталогизация. И. А. Соколова систематизировала и обобщила огромный массив информации, накопленный предшественниками – российскими и зарубежными, обогатила знания о коллекции новыми атрибуциями.

И. А. Соколова состоит членом CODART с момента основания этого международного сообщества в 1998 году. В своей alma mater она является профессором кафедры зарубежного искусства, читает курсы по методике атрибуции и истории европейского художественно-антикварного рынка.

Все исследования И. А. Соколовой в той или иной степени связаны с актуальными потребностями музейного дела. Она была куратором нескольких состоявшихся в Эрмитаже экспозиций, на которых демонстрировались выдающиеся произведения из зарубежных музеев: «Ослепление Самсона» Рембрандта и «Географ» Яна Вермеера из Штеделевского института во Франкфурте-на-Майне (2004, 2016), «Афина Паллада» Рембрандта из Музея Калуста Гульбенкяна в Лиссабоне (2005) [14; 20; 21]. В 2018 – начале 2019 года сначала в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, затем в Эрмитаже были показаны избранные произведения из Лейденской коллекции Томаса Каплана (США). И. А. Соколова приняла активное участие в организации выставки и для ее каталога написала статью «Картины лейденских мастеров тонкой живописи в собрании Императорского Эрмитажа» [22].

Несколько выставок было устроено И. А. Соколовой за рубежом. Две из них прошли в Музее изящных искусств в Дижоне: *L'Age d'or flamand et hollandaise: Collection de Catherine II* (1993) и *Rembrandt et son ecole: Collection du musee de l'Ermitage de Saint-Petersbourg* (2003) [24; 25]. В 2017 году голландская живопись из фондов Эрмитажа была показана в представительстве музея в Амстердаме (*The Hermitage on the Amstel*) [25].

Особо следует выделить две выставки в Эрмитаже, посвященные хранящимся в этом музее произведениям Рембрандта и ставшие важными моментами в изучении наследия мастера. В 1997 году после продолжавшейся 12 лет реставрации, была вновь представлена публике знаменитая «Даная», сильно пострадавшая от нападения посетителя летом 1985 года. Приуроченное к выставке издание содержит подробные сведения о ходе и результатах реставрации; история бытования и изучения «Данаи» освещена в обширном очерке И. А. Соколовой с приложением списка публикаций XVIII–XX веков, содержащих информацию о произведении [15].

В 2019 году к 350-летию со дня смерти Рембрандта многие музеи Европы и США устроили выставки, посвященные творчеству художника. В Эрмитаже после реставрации было экспонировано полотно «Падение Амана» – произведение одновременно широко известное и загадочное. Рембрандт на протяжении всей жизни и в живописи, и в графике обращался к сюжетам ветхозаветной Книги Есфирь [6, с. 14], поэтому важно было представить картину в контексте увлечения художника библейским Востоком и интереса европейцев XVI–XVII веков к экзотическому для них быту Османской империи, также нашедшего отражение в особенностях произведения. В небольшой по объему экспозиции содержание и предметную сторону созданного мастером образа раскрывали несколько картин школы Рембрандта, гравюры Лукаса ван Лейдена и Филиппа Галле с эпизодами истории Артаксеркса, Амана и Эсфири, образцы восточных и итальянских тканей, а также печатные листы западноевропейских художников XVI века с изображениями турецких типажей.

Центральную проблему в изучении картины составляет точное определение ее сюжета. В XVIII–XIX веках не возникало сомнений, что главный герой полотна – Аман, однако в 1921 году В. Валентинер предположил, что Рембрандтом изображен Урия, посылаемый царем Давидом на верную гибель. Эту гипотезу позднее развила И. В. Линник (1956) [5], чья позиция была поддержана Я. Бялостоцким, однако большинство исследователей ее не приняли и выступили за традиционное прочтение сюжета. И. А. Соколова также придерживается традиционной идентификации, правда, отмечает, что остается неясно, какой

именно эпизод библейской истории запечатлен: приказ Аману устроить триумф для ненавидимого им Мардохея или же момент вынесения Аману смертного приговора.

Объектом всестороннего исследования для И. А. Соколовой на многие годы стала коллекция голландской и фламандской живописи, собранная выдающимся путешественником, географом и государственным деятелем П. П. Семеновым-Тянь-Шанским и по воле владельца пополнившая фонды Эрмитажа. П. П. Семенов-Тянь-Шанский представлял собой новый тип коллекционера-исследователя, занимавшегося на высоком для своей эпохи уровне искусствоведческих знаний атрибуциями принадлежавших ему произведений и поддерживавшего связи с ведущими историками искусства. Поступив в Эрмитаж, собрание Семенова существенно обогатило его в плане новых, ранее не числившихся в музее имен голландских и фламандских мастеров. Это собрание представляет интерес как яркое явление в истории отечественного коллекционирования, как важный момент в становлении в России научной нидерландистики, а также в связи с историей Эрмитажа в дореволюционный период и в советское время, когда многие «семеновские» картины были перенаправлены в региональные музеи или выданы в «Антиквариат» для продажи за рубежом.

И. А. Соколова реконструировала состав собрания Семенова-Тянь-Шанского (поскольку оно к настоящему времени оказалось частично разрозненным) и провела большую работу по атрибуции произведений, так как современные определения авторства подчас отличаются от принятых коллекционером. Ею был изучен антикварный рынок Санкт-Петербурга той эпохи, прослежены контакты Семенова с крупнейшими европейскими искусствоведами его времени – В. фон Боде, А. Бредиусом, К. Хофстеде де Гроотом. Результатом этих изысканий стали выставка «Вкус коллекционера», прошедшая в Эрмитаже с 20 октября 2006 по 7 января 2007 года, докторская диссертация и изданная несколько позже монография (впоследствии в Нидерландах был опубликован ее вариант на английском [26]).

Упомянутая выставка [7] включила 123 экспоната из Эрмитажа и ГМИИ имени А. С. Пушкина (аннотации к последним для каталога написала сотрудница музея М. С. Сененко). Это относительно небольшая часть огромной картинной га-

лереи Семенова, однако произведения были подобраны так, чтобы продемонстрировать не только самое ценное в собрании, но и его разнообразие в целом. В экспозиции соседствовали работы известных мастеров (например, Яна ван Гойена, Виллема Кальфа, Отто Марсеуса ван Схрика, Леоарта Брамера) и тех, чьи имена сейчас знакомы лишь специалистам. Выставленные картины принадлежали к разным жанрам, некоторые экспонировались впервые. При подготовке выставки была осуществлена реставрация ряда произведений.

Во вступительной статье к каталогу И. А. Соколова дает краткий очерк коллекционерской деятельности Семенова-Тян-Шанского. Предпочтение коллекционера в пользу голландской живописи она объясняет его любовью к природе (в собрании был богат представлен жанр пейзажа) и демократическими взглядами, основанными на признании ценностей свободы, веротерпимости и трудолюбия. Автор подчеркивает, что не сохранилось сведений о первоначальных замыслах Семенова относительно собрания, и систематический целенаправленный характер его коллекционирования приобрело уже в процессе, когда сам коллекционер стал постоянно углублять свои знания об искусстве. Источниками приобретений для Семенова были петербургский и московский антикварный рынок, европейские аукционы, позже – услуги голландской фирмы Фредерика Мюллера и его наследников, выпускавшей иллюстрированные каталоги, по которым он и делал заказы.

Кратко намеченная во вступительной статье к каталогу проблематика была в полной мере раскрыта И. А. Соколовой в докторской диссертации и в вышедшей в 2009 году великолепно иллюстрированной монографии [17]. Эти труды лежат в русле важной и перспективной тенденции современного отечественного искусствознания – постоянно растущего интереса специалистов к истории коллекционирования [1]. Благодаря Соколовой собрание Семенова-Тян-Шанского вошло в число наиболее полно изученных российских коллекций XIX – начала XX столетия.

Ключевые вопросы, которые исследовательница ставит и на которые дает ответы в монографии 2009 года, заключаются в следующем. Когда и каким образом у Семенова возник целенаправленный интерес к голландской и фламандской живописи? Каковы были источники пополнения

коллекции? Как выглядит ее состав в свете новейших атрибуционных данных? Не менее важной задачей было установить современное местонахождение произведений, покинувших Эрмитаж в связи с распределением по региональным музеям и выдачами на продажу в зарубежной антикварной торговле.

И. А. Соколова открывает книгу кратким биографическим очерком, выделяя в насыщенной событиями жизни ученого моменты, особенно сильно повлиявшие на становление его интеллектуальных интересов, «деятельной и милосердной натуры» [17, с. 20]. Она подчеркивает: «уже в ранние годы Семенов формировался как неординарная личность» [17, с. 23], что во многом предопределило его успехи на научном и государственном поприще, понимание им коллекционирования как общественного служения.

В начальный период – 1860–1870-е годы – коллекция Семенова складывалась в основном за счет покупок в Санкт-Петербурге [17, с. 69], поэтому исследовательница подробно реконструирует антикварно-художественную жизнь российской столицы в середине и второй половине XIX столетия. И. А. Соколова задействовала обширный источниковый и историографический материал, однако разрозненный, потребовавший зачастую собирать информацию по крупицам. Как она отмечает, «в отличие от московского рынка, запечатленного в ярких очерках и воспоминаниях В. А. Гиляровского, А. П. Бахрушина, П. А. Бурышкина, П. И. Щукина и многих других, у антикварного мира Петербурга не нашлось своего бытописателя» [17, с. 69]. Семенов не пренебрегал никакими возможностями пополнить свою коллекцию, принимал участие в аукционах, пользовался услугами мелких антикваров и старьевщиков. Соколова называет множество колоритных фигур антикварного мира столицы, создавая живую и яркую панораму «причудливого и феноменально богатого частного русского собирательства» [17, с. 98].

Не меньшее внимание она уделяет научным основам коллекционерской деятельности П. П. Семенова. Середина и вторая половина XIX столетия стали временем рождения науки о голландском искусстве, а в реализме и демократизме голландской живописи люди той эпохи находили созвучие социально-культурным

потребностям современной Европы. Отдельная глава монографии посвящена контактам Семенова с крупнейшими европейскими искусствоведами: В. фон Боде, посетившим Россию в 1872 и 1893 годах, А. Бредиусом и К. Хофстеде де Гротом, также приезжавшими в нашу страну с научными целями. Общение Семенова – лично и в письмах – с ведущими западными учеными приносило обоюдную пользу. Коллекционер приобщался к новейшим достижениям науки и в свою очередь делился с зарубежными коллегами сведениями о своем собрании. К рубежу XIX–XX веков коллекция Семенова была хорошо известна европейским исследователям, которые отмечали ее выдающееся значение и научную организацию, ссылались на конкретные картины. Много способствовало популяризации собрания издание каталога (1906), автором которого был сам коллекционер. «Ни одна русская коллекция не подвергалась ранее столь скрупулезной научной обработке, предпринятой к тому же усилиями самого владельца» [17, с. 241].

И. А. Соколова подробно характеризует состав собрания с учетом современных атрибуций. Коллекционер отдавал предпочтение национальному голландскому реализму, однако его интересовали и караваджисты, и прерембрандтисты, и школа Рембрандта. Преобладание пейзажей Соколова объясняет любовью к природе, свойственной Семенову как помещику, выросшему в деревне, и натуралисту. Разнообразно был представлен в его собрании бытовой жанр. Одной из главных особенностей коллекционерской стратегии Семенова был интерес к малоизвестным мастерам, чьи имена и произведения на тот момент лишь недавно были открыты искусствоведами. Это лишний раз свидетельствует о том, что увлечение голландской и фламандской живописью переросло у него в подлинно научную деятельность, и формирование коллекции было неотделимо от успехов, достигнутых в изучении искусства Голландии и Фландрии в конце XIX – начале XX века.

Завершают основную часть монографии главы, рассказывающие об истории приобретения семеновской коллекции Императорским Эрмитажем и о судьбе произведений в послереволюционное время. Никогда не преследовавший в коллекционировании коммерческой выгоды, Семенов-Тянь-Шанский продал Эрмитажу свое

собрание за половину его рыночной стоимости. В 1920–1930-х годах большая часть коллекции сохранила свою целостность, однако в виду перераспределения художественных ценностей из крупных центральных музеев в провинциальные и выдачи произведений для продажи за рубежом «в течение пяти лет Эрмитаж покинули не менее двухсот восьмидесяти вещей семеновского собрания» [17, с. 289]. По аукционным каталогам И. А. Соколова проследила судьбу многих картин, реализованных на антикварном рынке Германии и Швейцарии, установила их современное местонахождение. Что же касается передач из Эрмитажа в региональные музеи, то принадлежавшие Семенову-Тянь-Шанскому произведения оказались рассредоточены буквально по всей стране. Представление о масштабах и результатах этих процессов дают два приложения к монографии: список произведений, выданных из Эрмитажа в другие организации (280 номеров), и перечень картин, оставшихся в фондах музея (412 номеров, включая несколько работ, которые Семенов не успел каталогизировать).

Исследование И. А. Соколовой можно назвать образцовым с точки зрения полноты и систематичности информации, документальности обоснованности каждого факта и суждения. Лежащие в его основе методологические принципы просты и эффективны. Во-первых, это изучение коллекции как целостной, но не замкнутой системы, отражающей личность владельца, конъюнктуру рынка, научные достижения искусствоведения и в целом множеством нитей связанной с общественным и культурным контекстом эпохи. Во-вторых, это интерес исследователя не только к собранию в целом, но и к атрибуции, иконографии, семантике отдельных произведений. Такой подход потребовал от И. А. Соколовой компетенций и историка, и эксперта по голландской живописи. Он, бесспорно, может служить ориентиром при изучении других частных собраний XIX – начала XX столетия, но надо сделать оговорку: ситуация с коллекцией Семенова-Тянь-Шанского уникальна с точки зрения источниковой базы. Каталог и дополнительный инвентарь к нему, куда коллекционер заносил более поздние свои приобретения, различные источники, освещающие жизнь, научную и общественно-государственную деятельность Семенова, аукционные

каталоги и музейная документация обеспечили высокую степень полноты и достоверности сведений. Нет нужды говорить, что далеко не все коллекции, в особенности провинциальные, столь хорошо документированы.

С 1979 года И. А. Соколова является хранителем голландской живописи XVII–XVIII столетий в Государственном Эрмитаже [25]. Поистине грандиозным результатом ее работы стал полный научный каталог данной коллекции, изданный в 5 томах в 2017–2023 годах [8–12]. Он содержит исчерпывающую на сегодняшний момент информацию почти о 1500 произведений. Каталогные номера с 1 по 1326 охватывают картины, авторство которых установлено, предполагается или хотя бы связывается с кругом того или иного мастера; номера с 1327 по 1451 – работы неизвестных художников. К каталогу прилагается список картин, ранее считавшихся голландскими, теперь же относимых к другим национальным школам Западной Европы. Как видим, доля остающихся неопознанными произведений весьма невелика относительно общего объема коллекции, что является заслугой многих искусствоведов, включая составителя каталога.

По количеству, разнообразию и художественному качеству произведений Эрмитажу принадлежит одно из первых мест среди собраний голландского искусства в мире. Планомерное изучение коллекции началось еще в конце XIX – начале XX века; в советский период вклад в ее исследование и публикацию был сделан Е. Ю. Фехнер, М. И. Щербачевой, В. Ф. Левинсоном-Лессингом, Ю. И. Кузнецовым, И. В. Линник. Вместе с тем оставались произведения, которые еще не получили внимания исследователей. В каталоге И. А. Соколовой эти работы заняли свое место, а картины, и прежде широко известные, получили уточненные характеристики, нередко с результатами технико-технологических исследований. Как справедливо отмечается в рецензии на страницах журнала «Искусствознание», каталог «представляется в полном смысле уникальным свершением, фундаментальным научным трудом, результатами которого будут пользоваться в настоящем и будущем поколения исследователей» [4, с. 359].

Статьи И. А. Соколовой, посвященные отдельным голландским картинам Эрмитажа, публиковались в российских и зарубежных жур-

налах и сборниках. Ею атрибутированы весьма разноплановые произведения: например, «Святая Цецилия» Паулюса Морелсе [10, с. 114–115], «Сцена среди античных мраморов» Хенри Фергюсона, чье наследие стало изучаться лишь недавно [12, с. 252–254], «Овощной рынок в Венеции» Дирка де Вриса (Теодоруса Фризиуса) [19].

Специальная статья была посвящена хранящимся в Эрмитаже живописным произведениям Виллема Дроста [18]. Две из трех картин – «Пророчица Анна и ребенок» и «Юноша с серьгой» («Голова молодого человека») – давно признаны его бесспорными работами и вошли в монографию Дж. Биккера о художнике [23, р. 59–61, 119]. Третье произведение – «Юноша в соломенной шляпе» («Молодой пастух»), приписывавшееся сначала испанской, затем итальянской школам, – было атрибутировано И. А. Соколовой. Также публикация содержит чрезвычайно интересные данные лабораторных исследований картин.

Оценивая каталог, необходимо подчеркнуть не только высокий профессионализм автора, но и проявляемую им в спорных случаях научную осторожность. Стремясь к максимальной объективности, И. А. Соколова подчас не вступает в полемику, а просто констатирует имеющиеся в литературе мнения по той или иной дискуссионной проблеме. Так обстоит дело, например, с картиной Адриана ван Эмонта. История выявления и изучения наследия этого мастера чрезвычайно любопытна с точки зрения методики атрибуции. До середины XX столетия художник был известен только по упоминаниям в письменных источниках. Первым выявил его произведения Ю. И. Кузнецов в 1950-х годах. Он счел А. ван Эмонта единственно возможным автором хранящегося в Эрмитаже «Пейзажа со всадниками» («Итальянский пейзаж с фигурами», 1653), подписанного монограммой AVE, и по стилистическим признакам объединил вокруг него группу произведений из разных собраний. Одновременно на некоторые из этих картин обратил внимание голландец Б. Й. А. Ренкенс, однако прочитавший монограмму как NF и приписавший эти работы Николасу Фикке². Правоту Ю. И. Кузнецова подтвердила находка картины, имеющей подпись

² На наш взгляд, выводы Б. Й. А. Ренкенса сомнительны. Монограмму AVE на эрмитажной картине, хоть буквы и написаны лигатурой, невозможно принять за NF.

AVeemont. Ее отличия от других произведений, связываемых с именем ван Эмонта, по сюжету (жанровая сцена, а не пейзаж со стаффажем) и стилистике Кузнецов объяснял влиянием хаарлемской традиции бытового жанра [3].

Спустя десятилетия «проблема ван Эмонта» вновь приобрела актуальность. Появились новые версии ее решения: Л. Мачитка (1992) считал, что А. ван Эмонт был жанристом, а приписанные ему пейзажи созданы Н. Фикке; по мнению М. К. де Кинкельдер (2012), инициал и фамилию «A. van Eemont» могли носить два художника – жанрист и пейзажист. И. А. Соколова кратко обрисовывает сложившуюся ситуацию [12, с. 79–82], но не присоединяется ни к одной из позиций.

Том 4-й каталога открывается произведениями Рембрандта и его школы. Хранящиеся в Эрмитаже работы мастера неоднократно публиковались как в специальной, так и в популярной литературе. В сжатой форме И. А. Соколова подводит итоги современному состоянию дел в их изучении, дает картинам атрибуционные, сюжетно-иконографические, стилистические комментарии, отмечает особенности живописных приемов, приводит данные технико-технологических исследований. Публикация остающихся анонимными картин учеников и последователей мастера будет способствовать привлечению к ним внимания специалистов, открывая дорогу для дальнейших поисков. Тем самым И. А. Соколова внесла определенный вклад в решение одной из наиболее сложных задач в истории голландского искусства, каковой яв-

ляются разграничение и атрибуция произведений внутри школы Рембрандта, установление более четких границ наследия живописца и его учеников. Следует подчеркнуть, что в целом каталог не только фиксирует достигнутые сегодня успехи в изучении голландской коллекции Эрмитажа, но и намечает направления для будущих исследований.

Изучение голландского искусства золотого века имеет в России давние традиции и в настоящее время остается активно развивающейся отраслью отечественного искусствознания. Российские исследователи внесли вклад в атрибуцию обширного корпуса произведений голландских мастеров, в решение ключевых историко-художественных проблем голландской культуры. В советский период сформировались основные тематические направления исследований: концептуальное осмысление специфики голландской школы в контексте социокультурных, мировоззренческих, стилистических особенностей западноевропейского искусства XVII столетия, изучение творчества крупнейших мастеров, истории жанров и стилистических течений, музейно-атрибуционные изыскания. Сейчас несомненный приоритет принадлежит именно музейной практике, что касается как крупнейших собраний, так и региональных музеев, многие из которых активизировали изучение своих западноевропейских коллекций. Труды И. А. Соколовой занимают одно из важнейших мест в данной сфере искусствоведческой науки.

Литература

1. Акимов С. С. Из истории изучения коллекций фламандской и голландской живописи XVII столетия в региональных музеях России // Жизнь провинции. История и современность. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 2019. – С. 151–160.
2. Акимов С. С. Практика и теория атрибуции произведений фламандской и голландской живописи XVII века в работах И. В. Линник // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2025. – № 15 (2). – С. 185–204.
3. Акимов С. С. Ю. И. Кузнецов – исследователь голландского и фламандского искусства XVII века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2024. – Т. 14 (3). – С. 522–541.
4. Гуркина Н. Ирина Соколова. Голландская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции: в 5 т. [Рецензия] // Искусствознание. – 2024. – Вып. 3. – С. 354–359.
5. Линник И. К вопросу о сюжете картины Рембрандта из собрания Эрмитажа // Искусство. – 1956. – № 7. – С. 46–50.
6. «Падение Амана». Картина Рембрандта в зеркале времени. Каталог выставки / науч. редактор И. А. Соколова; авторы вст. статей И. А. Соколова, В. А. Коробов. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. – 100 с.: ил.
7. Соколова И. А. Вкус коллекционера. Голландская и фламандская живопись XVI–XVII веков из собрания П. П. Семенова-Тян-Шанского. Каталог выставки. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. – 280 с.: ил.

8. Соколова И. А. Голландская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции / Государственный Эрмитаж. – Т. 1. Алдеверелд – Винк. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. – 440 с.: ил.
9. Соколова И. А. Голландская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции / Государственный Эрмитаж. – Т. 2. Винкбонс – Люст. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. – 384 с.: ил.
10. Соколова И. А. Голландская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции / Государственный Эрмитаж. – Т. 3. Мандер I – Рейсх. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023. – 372 с.: ил.
11. Соколова И. А. Голландская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции / Государственный Эрмитаж. – Т. 4. Рембрандт – Холстейн. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023. – 368 с.: ил.
12. Соколова И. А. Голландская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции / Государственный Эрмитаж. – Т. 5. Хондекутер – Янссенс – Неизвестные голландские художники. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023. – 264 с.: ил.
13. Соколова И. А. Городской пейзаж в голландской живописи XVII века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Академия художеств СССР, Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. – Л., 1983. – 23 с.
14. Соколова И. А. Йоханнес Вермеер. Географ. Франкфурт-на-Майне = Johannes Vermeer. The Geographer. Frankfurt-am-Main. По материалам выставки. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2016. – 21 с.
15. Соколова И. А. Картина Рембрандта «Даная»: Curriculum vitae // Даная. Судьба шедевра Рембрандта / общ. науч. ред. М. Б. Пиотровского. – СПб.: АО «Славия», 1997. – С. 9–40.
16. Соколова И. А. Картинная галерея П. П. Семенова-Тян-Шанского и антикварный рынок Петербурга (1860–1910): дис. ... д-ра культурологии. – СПб., 2006. – 316 с.
17. Соколова И. А. Картинная галерея П. П. Семенова-Тян-Шанского и голландская живопись на антикварном рынке Петербурга. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. – 464 с.: ил.
18. Соколова И. А. Картины Виллема Дроста в собрании Эрмитажа: новые исследования и гипотезы // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга (02.03.1893–27.06.1972). 2006–2007. Труды Государственного Эрмитажа, LVI. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. – С. 67–77.
19. Соколова И. А. Нидерландский художник в Италии. Картина Дирка де Вриса «Овощной рынок в Венеции» и ее генезис // Кучумовские чтения. Сборник докладов научн. конф. «Атрибуция, история и судьба предметов из императорских коллекций». – СПб.: ГМЗ «Павловск», 2015. – С. 159–168.
20. Соколова И. А. Рембрандт. Афина Паллада. Из собрания Музея Галуста Гюльбенкяна. Каталог выставки. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005. – 11 с.
21. Соколова И. А. Рембрандт. Ослепление Самсона = Rembrandt. The Blinding of Samson. Из собрания Штеделевского художественного института, Франкфурт-на-Майне. Выставка. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. – 18 с.
22. Эпоха Рембрандта и Вермеера. Шедевры Лейденской коллекции. Каталог выставки / науч. ред. В. Садков. – М.: ABCdesign, 2018. – 256 с.: ил.
23. Bikker, Jonathan. Willem Drost (1633–1659). A Rembrandt Pupil in Amsterdam and Venice. – New Haven and London, Yale University Press, 2005. – 222 pp., il.
24. Rembrandt et son école: collections du musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg. Dijon, Musée des Beaux-Arts. – Paris, Reunion des Musées Nationaux, 2003. – 248 p., il.
25. Sokolova, Irina (About Herself and Her Works) [Электронный ресурс]. – URL: www.codart.nl/spotlights/irina-sokolova-2/ (дата обращения: 05.06.2025).
26. Sokolova, Irina. The Russian Passion for Dutch Painting of the Golden Age: The Collection of Pyotr Semenov and the Art-Market in St. Petersburg, 1860–1910. – Leiden, Brill, 2015. – XXIII + 446 pp.

References

1. Akimov S.S. Iz istorii izucheniya kollektsey flamandskoy i gollandskoy zhivopisi XVII stoletiya v regional'nykh muzeyakh Rossii [On the History of Studies of the Collection of Flemish and Dutch Painting in Russian Regional Museums]. *Zhizn' provintsii. Istoriya i sovremennost' [The Life of Province: History and Now Days]*. Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod State University Publ., 2019, pp. 151–160. (In Russ.).
2. Akimov S.S. Praktika i teoriya atributsii proizvedeniy flamandskoy i gollandskoy zhivopisi XVII v. v rabotakh I.V. Linnik [Practice and Theory of Attribution of Flemish and Dutch Paintings of the 17th Century in Works by I.V. Linnik]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie [Vestnik of Saint-Petersburg University. Arts]*, 2025, no. 15 (2), pp. 185–204. (In Russ.).

3. Akimov S.S. Y.I. Kuznetsov – issledovatel' gollandskogo i flamandskogo iskusstva XVII veka [Y.I. Kuznetsov – Investigator of the 17th Century Dutch and Flemish Art]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvedenie [Vestnik of Saint-Petersburg University. Arts]*, 2024, vol. 14 (3), pp. 522-541. (In Russ.).
4. Gurkina N. Irina Sokolova. Gollandskaya zhivopis' XVII-XVIII vekov. Katalog kollektsii: v 5 t. [Retsenziya] [Review: Irina Sokolova, Dutch Painting of the 17th and the 18th Centuries. Catalogue of Collection. In 5 vol.]. *Iskusstvoznanie [Art Studies]*, 2024, iss. 3, pp. 354-359. (In Russ.).
5. Linnik I. K voprosu o syuzhete kartiny Rembrandta iz sobraniya Ermitazha [On the Question about Subject of Rembrandt's Picture in the Hermitage collection]. *Iskusstvo [The Art]*, 1956, no. 7, pp. 46-50. (In Russ.).
6. "Padenie Amana". Kartina Rembrandta v zerkale vremeni. Katalog vystavki ["The Fall of Haman". Rembrandt's Picture in the Mirror of Time. Exh. Catalogue]. Ed by I.A. Sokolova. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2019. 100 p., il. (In Russ.).
7. Sokolova I.A. *Vkus kolektsionera. Gollandskaya i flamandskaya zhivopis' XVI-XVII vekov iz sobraniya P.P. Semenova-Tyan-Shanskogo. Katalog vystavki [The Collector's Taste. Dutch and Flemish Painting of the 16th and the 17th Centuries from Collection of P.P. Semenova-Tian-Shansky. Exh. Catalogue]*. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2006. 280 p., il. (In Russ.).
8. Sokolova I.A. *Gollandskaya zhivopis' XVII-XVIII vekov. Katalog kollektsii. Gosudarstvennyy Ermitazh. T. 1. [Dutch Painting of the 17th and the 18th Centuries. Catalogue of the Collection. The State Hermitage Museum. Vol. 1]*. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2017. 440 p., il. (In Russ.).
9. Sokolova I.A. *Gollandskaya zhivopis' XVII-XVIII vekov. Katalog kollektsii. Gosudarstvennyy Ermitazh. T. 2. [Dutch Painting of the 17th and the 18th Centuries. Catalogue of the Collection. The State Hermitage Museum. Vol. 2]*. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2017. 384 p., il. (In Russ.).
10. Sokolova I.A. *Gollandskaya zhivopis' XVII-XVIII vekov. Katalog kollektsii. Gosudarstvennyy Ermitazh [Dutch Painting of the 17th and the 18th Centuries. Catalogue of the Collection. The State Hermitage Museum]*. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2023, vol. 3. 372 p., il. (In Russ.).
11. Sokolova I.A. *Gollandskaya zhivopis' XVII-XVIII vekov. Katalog kollektsii. Gosudarstvennyy Ermitazh [Dutch Painting of the 17th and the 18th Centuries. Catalogue of the Collection. The State Hermitage Museum]*. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2023, vol. 4. 368 p., il. (In Russ.).
12. Sokolova I.A. *Gollandskaya zhivopis' XVII-XVIII vekov. Katalog kollektsii. Gosudarstvennyy Ermitazh [Dutch Painting of the 17th and the 18th Centuries. Catalogue of the Collection. The State Hermitage Museum]*. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2023, vol. 5. 264 p., il. (In Russ.).
13. Sokolova I.A. *Gorodskoy peyzazh v gollandskoy zhivopisi XVII veka: avtoref. dis. ... kand. iskuststvedeniya [Urban Landscape in the 17th Century Dutch Painting. Author's abstract Diss. PhD in Art History]*. Leningrad, the Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture, 1983. 23 p. (In Russ.).
14. Sokolova I.A. *Yokhannes Vermeer. Geograf. Frankfurt-na-Mayne [Johannes Vermeer. The Geographer. Frankfurt-am-Main]*. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2016. 21 p. (In Russ.).
15. Sokolova I.A. Kartina Rembrandta "Danaya". Curriculum vitae [Rembrandt's Picture Danaë: Curriculum vitae]. *Danaya. Sud'ba shedevra Rembrandta [Danaë. The Fate of Rembrandt's Masterpiece]*. St. Petersburg, Slaviya Publ., 1997, pp. 9-40 (In Russ.).
16. Sokolova I.A. *Kartinnaya galereya P.P. Semenova-Tyan-Shanskogo i antikvarnyy rynek Peterburga (1860-1910): dis. d-ra ... kul'turologii [The Picture Gallery of P.P. Semenov-Tian-Shansky and Antiquarian Market in St. Petersburg (1860-1910). Diss. Dr of Cultural Studies]*. St. Petersburg, 2006. 316 p. (In Russ.).
17. Sokolova I.A. *Kartinnaya galereya P.P. Semenova-Tyan-Shanskogo i gollandskaya zhivopis' na antikvarnom rynke Peterburga [The Picture Gallery of P.P. Semenov-Tian-Shansky and Dutch Painting in Antiquarian Market of St. Petersburg]*. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2009. 464 p., il. (In Russ.).
18. Sokolova I.A. Kartiny Villema Drosta v sobranii Ermitazha: novye issledovaniya i gipotezy [Pictures by Willem Drost in the Hermitage Collection: New Investigations and Hypotheses]. *Ermitazhnye chteniya pamyati V.F. Levinsona-Lessinga (02.03.1893-27.06.1972). 2006-2007. Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha, LVI [Conference in Memory of V.F. Levinson-Lessing. Works of the State Hermitage, LVI]*. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2011, p. 67-77. (In Russ.).
19. Sokolova I.A. *Niderlandskiy khudozhnik v Italii. Kartina Dirka de Vriza "Ovoshchnoy rynek v Venetsii" i eye genezis [Netherlandish Artist in Italy. The Picture Vegetable Market in Venice by Dirck de Vries and Its Origin]. Kuchumovskie chteniya [The Kuchumov Conference]*. St. Petersburg, State Museum-reserve Pavlovsk, 2015, pp. 159-168. (In Russ.).

20. Sokolova I.A. *Rembrandt. Afina Pallada. Iz sobraniya Muzeya Galusta Gyul'benkyana. Katalog vystavki [Rembrandt. Pallas Athena. From the Calouste Gulbenkian Museum. The Exh. Catalogue]*. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2005. 11 p. (In Russ.).
21. Sokolova I.A. *Rembrandt. Osleplenie Samsona. Iz sobraniya Shtedelevskogo khudozhestvennogo instituta, Frankfurt-na-Mayne [Rembrandt. The Blinding of Samson. From the collection of the Städel Art Institute, Frankfurt-am-Main]*. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2004. 18 p. (In Russ.).
22. *Epokha Rembrandta i Vermeera. Shedevry Leydenskoy kolleksii. Katalog vystavki [The Epoch of Rembrandt and Vermeer. Masterpieces of the Leiden Collection. Exh. Catalogue]*. Ed. by V. Sadkov. Moscow, ABCdesign Publ., 2018. 256 p., il. (In Russ.).
23. Bikker, Jonathan. *Willem Drost (1633–1659). A Rembrandt Pupil in Amsterdam and Venice*. New Haven and London, Yale University Press, 2005. 222 p., il. (In Engl.).
24. *Rembrandt et son école: collections du musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg*. Dijon, Musée des Beaux-Arts. Paris, Réunion des Musées Nationaux Publ., 2003. 248 p., il. (In French).
25. Sokolova Irina. *About Herself and Her Works*. (In Engl.). Available at: www.codart.nl/spotlights/irina-sokolova-2/ (accessed 05.06.2025).
26. Sokolova Irina. *The Russian Passion for Dutch Painting of the Golden Age: The Collection of Pyotr Semenov and the Art-Market in St. Petersburg, 1860-1910*. Leiden, Brill, 2015. XXIII + 446 p. (In Engl.).

УДК 130.2

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-144-152

ДИЗАЙН КАК ВИЗУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА СОВРЕМЕННОСТИ¹

Панкратова Александра Владимировна, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой дизайна, Национальный исследовательский университет «Московский энергетический институт» (г. Москва, РФ). E-mail: PankratovaAIV@mpei.ru

Актуальность исследования обусловлена тем, что дизайн рассматривается как феномен, который визуализирует современное состояние культуры. Культура в настоящее время становится полем столкновения противоположных мировоззренческих установок: идеологии глобального мира и идеологии возвращения культурной идентичности. Это коррелирует с противостоянием объектно-ориентированной философии и вертикально ориентированной логоцентрической философии. Цель исследования – показать, что дизайн выявляет особенности культурного ландшафта современности и является их визуализацией. Объектом исследования является дизайн, рассмотренный как культурный и семиотический феномен. Предмет исследования – особенности современного ландшафта российской культуры, выраженные в дизайне. Методом исследования является семиотический анализ, а материалом – современная российская дизайн-среда: предметно-пространственная, информационная. Результат исследования состоит в том, что выявляется диалектическая сущность дизайна. Данный феномен выражает два противоположных онтологических вектора: горизонтальные плоские онтологии и вертикально-ориентированные традиционные онтологии. Плоские онтологии соответствуют глобалистскому проекту, и в дизайне это выражается в стилистике плоского дизайна, в использовании симулякров, в переориентации среды от человеческих органов восприятия на искусственный интеллект. В таком дизайне отчетливо проявляется вектор трансгуманизма. Традиционные онтологии выстраивают среду в соответствии с вертикальной эстетической иерархией. Это означает существование понятных эстетических критериев, представлений об объективности красоты, о зависимости красоты от приближенности к трансцендентной реальности. В дизайне такая позиция выражается в индивидуализированном под-

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00407-П, <https://rscf.ru/project/22-18-00407/>, в Смоленском государственном университете.

ходе, в возвращении локальных брендов и национального художественного языка. В современном российском дизайне сосуществуют обе тенденции, что и формирует культурный ландшафт.

Ключевые слова: дизайн, культурный ландшафт, плоские онтологии, трансгуманизм, трансцендентное, культурная идентичность.

DESIGN AS A VISUALIZATION OF THE CULTURAL LANDSCAPE OF TODAY ²

Pankratova Aleksandra Vladimirovna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Design, National Research University "Moscow Power Engineering Institute" (Moscow, Russian Federation). E-mail: PankratovaAIV@mpei.ru

The relevance of the study is due to the fact that design is considered as a phenomenon that visualizes the current state of culture. Currently, culture is becoming a field of collision between opposing worldviews: the ideology of global peace and the ideology of the return of cultural identity. This correlates with the opposition between object-oriented philosophy and vertically oriented logocentric philosophy. The purpose of the study is to show that design reveals these features of the contemporary cultural landscape and serves as their visualization. The object of the study is design as a cultural and semiotic phenomenon. The subject of the study is the features of the contemporary landscape of Russian culture as expressed in design. The research method is semiotic analysis, and the material is the Russian current design environment: object-spatial, informational, and urban. The result of the research is the identification of the dialectical essence of design. This phenomenon expresses two opposite ontological vectors: horizontal flat ontologies and vertically oriented traditional ontologies. Flat ontologies correspond to the globalist project, and in design, this is expressed in the flat design style, the use of simulacra, and the reorientation of the environment from human perception to artificial intelligence. This design clearly shows the transhumanist vector. Traditional ontologies organize the environment according to a vertical aesthetic hierarchy. This means the existence of clear aesthetic criteria, ideas about the objectivity of beauty, and the dependence of beauty on its proximity to transcendent reality. In design, this position is expressed in an individualized approach, the return of local brands, and the return of a national artistic language. Both trends coexist in today Russian design, shaping the cultural landscape.

Keywords: design, cultural landscape, flat ontologies, transhumanism, the transcendent, cultural identity.

В современном мире происходят глобальные культурные трансформации, связанные со столкновением идеологий. Глобалистская картина мира в последние годы сталкивается с идеологией государства-цивилизации, с идеологией возвращения национальных ценностей и культурной идентичности. Противостояние мировоззрений находит свое выражение в дизайне. Дизайн в настоящее время является способом визуализировать культурный ландшафт, а анализ дизайнера как культурного феномена позволяет глубже понять те тенденции, которые происходят в современной культуре, и увидеть перспективы дальнейшего развития общества.

Дизайн является метаязыком по отношению к реальности. Благодаря чтению этого метаязыка,

можно увидеть и глубже понять те процессы, которые детерминируют жизнь общества в настоящее время.

Объектом данного исследования является дизайн как культурный и семиотический феномен. **Предметом** данного исследования являются особенности современного ландшафта российской культуры, выраженные в дизайне.

Цель исследования – показать, что дизайн выявляет особенности культурного ландшафта современности и является их визуализацией.

Методом исследования является структурно-семиотический подход, основанный на методике Р. Барта и понимании симулякра как знака без означаемого, а симуляции как «господствующем типе нынешней фазы» [2, с. 113]. В других

² The study was supported by grant No. 22-18-00407-P from the Russian Science Foundation, <https://rscf.ru/project/22-18-00407/>, at Smolensk State University.

наших исследованиях мы уже применяли семиотический анализ дизайн-среды к анализу дизайна как культурного феномена [15]. В данном исследовании мы продолжим рассматривать дизайн как метаязык, надстроенный над первичной реальностью, и семиотическую систему, в которой можно выделить означающие, означаемые, благодаря чему выявляются некие идеологические основания современной культуры.

В данной статье мы используем понятие «культурный ландшафт», под которым подразумеваем визуальную и предметно-пространственную среду существования современного общества, включающую метаозначающее – дизайн, и метаозначаемое – идеологию, мировоззрение, которое в настоящее время превалирует в культуре. То есть культура строится на определенных смыслах и ценностях, и выражаются эти смыслы в дизайне, что и формирует культурный ландшафт.

Мы опираемся на понятие «культурный ландшафт», развиваемое В. Л. Каганским, который дает следующее определение культурного ландшафта: «...всякое земное пространство, жизненная среда достаточно большой (самосохраняющейся) группы людей, если это пространство одновременно цельно и дифференцировано, а группа освоила это пространство утилитарно, семантически и символически» [11, с. 24]. Если «культурный ландшафт – это единство пространственных тел, форм, функций и смыслов» [10, с. 4], то дизайн – это основной современный инструмент организации этого единства. Также в понимании культурного ландшафта применительно к теме искусства и дизайна мы опираемся на работу Ю. А. Грибер и О. А. Лавреновой [7].

Материалом исследования является российская визуальная и предметно-пространственная среда, которая окружает нас в обыденной жизни: Интернет, мобильные приложения, графическое оформление пространства, объявления, визуальные коммуникации, интерьеры и т. д.

Даже поверхностный семиотический анализ дизайн-среды позволяет выявить ряд проблем, которые существуют не сами по себе, а являются выразителями более глубоких проблем или тенденций, мировоззренческих столкновений, которые сегодня существуют в обществе.

Так, семиотический анализ дизайн-среды выявляет, что в современном дизайне интернет-пространства существует ряд несообразностей,

к которым все настолько привыкли, что никто уже их не замечает. Современный дизайн не ориентируется на человеческие органы чувств. В дизайне отсутствуют контрасты, не выделяются гиперссылки, дизайнеры предпочитают мелкие и неконтрастные шрифты. Раньше дизайн интернет-пространства строился в соответствии с законами композиции и зрительного восприятия, но в настоящее время это не так. Современный дизайн, в принципе, неудобен для зрения, в особенности для зрения людей пожилого возраста, которым требуются контрасты, более крупные буквы и однозначно считываемые гиперссылки, из-за «физиологических изменений цветового зрения в пожилом возрасте (помутнение и уплотнение хрусталика, снижение остроты зрения и др.)» [8]. То есть электронные гаджеты, являющиеся, по словам М. Маклюэна «технологическим расширением зрения» [13, с. 84], в своем развитии исключают из коммуникации человеческое зрение.

Если мы посмотрим на дизайн предметно-пространственной среды, те же самые закономерности и проблемы, которые существуют в дизайне информационного пространства, выявляются и там. Так, например, современные общественные пространства, торговые центры спроектированы таким образом, чтобы скорее запутать покупателя, а не указать ему логичный путь внутри помещения.

Другой проблемой дизайна интерьеров является отказ от смыслов, уюта, тепла. Например, недавний редизайн интерьеров Сбербанка не повысил привлекательность и уют помещений, а сделал их более холодными и безликими. В интерьерах сегодня все большую популярность обретает нейтральная бежево-коричневая гамма и стилистика, максимально снижающая любые смыслы и ассоциации. Данный подход в дизайне характеризуется термином Ж. Бодрийера «обсценное» – лишенное сцены, явленности, нейтральное, которое «может экстатически зиять» [3, с. 83].

Описанные проблемы выявляют очевидное противоречие в современном дизайне. С одной стороны, дизайн возник и существует как средство повышения функциональности, удобства и эстетичности среды, а с другой – не выполняет эти задачи, перестал соответствовать собственному предназначению. Выявленное противоречие не является случайным, а отражает интересную

культурологическую проблему современного дизайна и шире – современного общества.

Гипотеза данного исследования состоит в том, что современный российский дизайн визуализирует множественность онтологий культурных ландшафтов. Более того, мы утверждаем, что сегодня входят в противоречие две основные онтологические концепции, что и выявляет семиотический анализ дизайн-среды.

В данной статье мы попытаемся объяснить, что мы подразумеваем под множественностью онтологий культурных ландшафтов, и почему эта множественность является проблемой, которая выявляется в современном дизайне.

Современная визуальная и предметно-пространственная среда являются выразителем столкновения двух противоположных онтологий. Причем дизайн как культурный феномен с самого своего появления в XIX веке являлся тем полем, на котором борьба мировоззрений отражалась в первую очередь.

В течение последних двухсот лет дизайн развивался в мировоззренческой системе, которая в настоящий момент пришла к так называемым плоским онтологиям. Дизайн зародился как социальная практика в середине XIX века в момент утверждения позитивистской материалистической парадигмы, а интенсивное развитие феномена дизайна совпало с расцветом идей социального равенства и интернациональной идеологии в начале XX века, которая, как сегодня становится очевидным, являлась началом глобалистского проекта.

То есть дизайн как культурный феномен окреп и развился в профессию и социальную практику, когда в обществе утвердился материалистический и глобалистский взгляд на мир. В начале XX века в дизайне использовалось понятие «интернациональный», и такой дизайн виделся самым прогрессивным. Единственными «общими, находящимися выше национальных ценностей» [20, с. 427] являются гигиена, чистота и комфорт, поэтому в дизайне на сто лет вперед утвердился минимализм, как интернациональный язык дизайна.

Сегодня данная парадигма пришла к так называемой философии плоских онтологий. Современные последователи философии плоских онтологий считают, что в онтологическом плане человек не более ценен, чем камень или любой другой неодушевленный предмет, «бытие не-

иерархично» [5, с. 1625–1630]. С точки зрения философии плоских онтологий, нейросеть так же бытийна, как и человек. Данная позиция является логическим итогом материализма, так как если человек – это всего лишь биоробот без онтологических оснований в трансцендентной инстанции, то ценность жизни человека не больше, чем ценность компьютерной программы. В современной культуре завершается процесс «превращения человека восходящей вертикали в горизонтального человека» [12, с. 27].

В рамках плоских онтологий структурой культурного ландшафта является плоскость. Это означает, что в структуре культурного ландшафта отсутствует ценностная, аксиологическая и эстетическая иерархия. Без иерархии все является одинаковым. Человек так же ценен, как бактерия. Нет ничего более ценного, более бытийного, более онтологически и эстетически насыщенного. Как пишет Т. Мортон, «плоская онтология поможет человечеству избавиться от антропоцентризма» [14, с. 42]. С семиотической точки зрения в таком культурном ландшафте нет трансцендентного означаемого – внутреннего смысла, Логоса. Корни плоских онтологий – в материалистической, позитивистской парадигме, отказавшейся от представления о трансцендентной реальности и о Боге.

Противоположная идеологическая система – это традиционные онтологии, которые доминировали до середины XIX века, до утверждения позитивистской парадигмы. В пространстве традиционных онтологий существует четкая, вертикально-ориентированная иерархия, связанная с тем, что онтологическая ценность любых объектов определяется степенью приближенности к Творцу. Выражаясь языком семиотического анализа, такая культура подразумевает наличие «трансцендентного означаемого» [1].

Современная российская визуальная и предметно-пространственная среда является результатом взаимопроникновения и одновременного существования двух различных онтологических векторов. Горизонтально-ориентированных плоских онтологий и вертикально ориентированных традиционных онтологий.

Культурный ландшафт, складывающийся под влиянием горизонтально-ориентированной парадигмы и плоских онтологий, в визуальном плане стремится к гомогенности, к равенству, к одина-

ковости. Именно такой дизайн и постулировался пионерами дизайна сто лет назад.

Дизайнеры Баухауса и ВХУТЕМАСа стремились создать одинаковую среду, которая бы разрешила все социальные противоречия. Равенство, которое создается одинаковым бытом, считалось первичной задачей дизайна. В дизайне начала двадцатого века утвердился термин «интернациональный дизайн»: дизайнеры стремились к тому, чтобы создавать культурную среду и артефакты, которые подойдут для любого места земного шара, вне зависимости от национального контекста. Как пишет М. Герман в исследовании, посвященном модернизму, «сближение русской культуры с западной было, конечно, лишь частью глобального интеграционного процесса, ведущего к размыванию границ национальных школ» [6, с. 30].

В дизайне считалось благом все, что связано с интернациональностью, все, что устроит всех, вне зависимости от личных вкусовых пристрастий. И это логично. Если не существует вертикально ориентированной идеологии, если все равны, то и среда, которая окружает человека, становится максимально одинаковой, максимально гомогенной. Деятели Баухауса и ВХУТЕМАСа даже свой внешний вид старались максимально универсализировать, носили подобие спецовок или монашеских ряс, подчиняя внешность новой модернистской идеологии [18, с. 129]. Над этой одинаковостью начали шутить уже дизайнеры эпохи постмодерна, предлагая проекты наподобие «бесконечного города» студии Архизум. Но, несмотря на иронический характер в целом дизайн постмодерна продолжает тенденции дизайна модернизма, продолжает развивать и выстраивать среду в соответствии с плоскими онтологиями.

Плоская онтология культурного ландшафта идеально подходит для целей глобализации: создать по всему земному шару единую гомогенную среду потребления. В этом смысле дизайн постмодерна достиг еще большего, чем дизайн модернизма, так как полностью разрушил представления об эстетических и функциональных критериях в дизайне.

Сегодня в дизайне и в искусстве утвердились представления об относительности красоты, о том, что все что угодно может быть признано красивым. Понятие красоты стало факультативным. В дизайне и в искусстве любой авторский

жест, любое произведение имеет право на существование, так как отсутствует та самая вертикально-ориентированная иерархия эстетических вкусов и ценностей. В пределе, отсутствие вертикальной иерархии в эстетике приводит к тому, что все что угодно может быть признано произведением искусства и произведением дизайна. Из дизайна уходят критерии красоты, а впоследствии уходят и критерии функциональности.

Именно поэтому в современном дизайне отсутствует та самая функциональность, которая позволяет глазам легко выхватывать главный объект или позволяет человеку быстро ориентироваться в пространстве.

Функциональное определяется системой понятий: хорошо и плохо, красиво и некрасиво, удобно и неудобно. Но дихотомическое отношение к действительности не соответствует культурному ландшафту плоских онтологий, в котором все одинаково. В соответствии с данной тенденцией современный дизайн становится все более одинаковым, нейтральным. Если индивидуальность и сознание человека постепенно вытесняется машинным интеллектом, то и среда все более походит на «блекнущие квалиа» [21, с. 316–320]: человеческое восприятие угасает, а с ним угасает яркость и осязаемость предметной среды.

Горизонтально-ориентированная парадигма и пространство плоских онтологий удобны для того культурного ландшафта, который насаждается глобалистской повесткой. С точки зрения идеологии глобализма, весь мир должен стать одинаковой гомогенной средой, где у пользователей одинаковые предпочтения, пристрастия. Человек в пространстве плоских онтологий рассматривается лишь как некая социальная единица, и все общество должно функционировать на бесперебойную работу экономики. Как писал Ги Дебор, «стирание личности фатально сопровождается условиями существования, конкретно подчиненные нормам спектакля» [9, с. 197].

Неслучайно время возникновения дизайна совпадает со временем революций в начале XX века. Ведь идеи мировой революции, по сути дела, развиваются параллельно с идеями интернационального дизайна. Цель, которую преследуют как революции, так и интернациональный дизайн, – избавиться от государств как ненужных перегородок внутри огромной гомогенной среды глобалистского мира.

Противоположное идеологическое основание культурного ландшафта – это вертикально-ориентированная парадигма.

С точки зрения традиционных онтологий, существует трансцендентная, вне-мировая реальность, которая придает смысл всей остальной среде человеческого обитания.

Признание существования в мире Творца выстраивает эстетическую иерархию. Все, что ближе к Богу, воспринимается как более красивое, правильное и онтологически ценное. А то, что дальше от Бога, воспринимается как менее насыщенное бытием, менее онтологически значимое. Человек в пространстве традиционных онтологий намного более ценное существо, чем животное, и несравненно более бытиен, чем нейросеть и любые неживые объекты.

В пространстве традиционных онтологий существует четкое представление о прекрасном, детерминированное наличием красоты Творца. Творец является высшей Личностью, высшей индивидуальностью. И вся остальная культурная среда стремится к максимальной индивидуализированности. Все, что более индивидуально, соответственно, приближается к Творцу. Все, что более гомогенно, поверхностно, деиндивидуализировано, отдаляется от Творца.

Предельной степенью отдаления от Творца, от наличия смысла, являются знаки-симулякры. Симулякр – это знак, который не содержит никакого смысла. Полное отсутствие смысла – это максимальная удаленность от Творца. А ведь вся современная дизайн-среда обычно использует знаки-симулякры как основные структурные единицы.

Культурный ландшафт традиционных онтологий строится в соответствии с идеей о том, что любая часть интерьера или визуальной среды должна быть наполнена смыслом или красотой. В пределе вся предметно-пространственная среда должна быть сакрализована, то есть так или иначе отсылать к высшей, трансцендентной реальности. О создании такой среды пишут философы в сборнике «Метамодернизм», предвещая возвращение средневекового ремесленного подхода в дизайн: «ремесленничество – это не только изготовление каких-либо предметов, но и установление контакта с миром» [4, с. 181].

Идеальным примером максимально сакрализованной предметной и визуальной среды

является пространство православного храма, где сама архитектурная композиция и все элементы отсылают к трансцендентным смыслам. Интерьер храма наполнен знаками-символами, которые способны отсылать сознание воспринимающего к высоким духовным сферам. «Символ – это нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и, однако, существенно через него объявляющееся» [19, с. 269], как указывает П. Флоренский в «Обратной перспективе».

Но насыщенной смыслами является и предметно-пространственная среда обычного жилища, обычной уютной обжитой квартиры. Для традиционного культурного ландшафта характерно представление о том, что жилище человека отражает его индивидуальность, а также о том, что жилище человека содержит определенные смыслы. Уют, расслабленность, домашний очаг, ценности традиционной семьи. Представления и смыслы, которые фундируют традиционную парадигму, выражаются в предметно-пространственной и визуальной среде, делая ее максимально индивидуализированной и разнообразной.

Вернемся к примеру с интерьером церкви. Несмотря на то, что каждый храм соответствует канону, при этом не существует двух одинаковых интерьеров церквей, в рамках канона удается максимально индивидуализировать каждое конкретное сакральное пространство.

Точно так же не существует двух одинаковых квартир, созданных с целью создания личного комфорта и уюта. Традиционный культурный ландшафт, прежде всего, связан с выражением национальной и культурной идентичности. Помещение, которое мы можем увидеть в России, будет отличаться от помещения, которое мы увидим в Америке или в Японии.

На разницу культурных ландшафтов обращал внимание, например, еще Оскар Уайльд, когда он путешествовал по Америке и делал выводы об американской культурной среде, которые сформулировал в своих лекциях. Так, Оскар Уайльд в лекциях замечает, что в Америке отсутствует деревянная резьба на домах [17, с. 238], которой в то время было много в Европе. Оскар Уайльд, принимавший активное интеллектуальное участие в становлении английского дизайна, критикует американцев за плохой вкус, указывает на отсутствие насмотренности и культурного багажа у американских рабочих [17, с. 233], отмечает од-

нообразии белых, ничем не украшенных поверхностей («У вас слишком много белых стен. Нужно больше красок» [17, с. 236]), и, наоборот, отсутствие единой цветовой гаммы в жилищах. «Недостаток, который я наблюдаю в большей части ваших комнат, тот, что в них, очевидно, отсутствует определенная красочная схема. Все должно быть выдержано в том или ином тоне, и у вас это отсутствует» [17, с. 237]. То, что эстет считал плохим вкусом американцев, сегодня признается началом функционального дизайна, когда из среды убирается орнамент и любая декоративность. Писатель считал это бедностью вкуса и отсутствием фантазии, в то время как это была новая функциональная парадигма в дизайне, отвечающая запросам зарождающейся глобализации.

Сегодня весь мир по большей части подчинен культурному ландшафту глобализации и плоских онтологий. Мы все пользуемся интернет-средой: максимально одинаковой, максимально лишенной фона, орнаментов, каких-либо маркеров и декоративных эффектов.

В пределе такая среда стремится к полной гомогенности, неразличимости. И, более того, культурный ландшафт плоских онтологий перестает ориентироваться на человека и его органы чувств, так как в идеологии плоских онтологий человек не является центральным существом, на которое ориентирована вся среда. Если среда не обязана соответствовать человеческим параметрам, а переориентируется на искусственный интеллект, то закономерно из такой среды исчезает любая выразительность, декоративность, так как это необходимые только человеческому сознанию маркеры.

Если человек не является главным, то и человеческое восприятие, человеческие органы чувств не играют существенной роли в дизайне. Поэтому сегодня мы видим, что дизайнеры используют мелкие, неконтрастные шрифты, которые неудобны для глаз, перестают использовать правила и принципы зрительного восприятия. Человеку с мигренью, давлением или плохим зрением довольно сложно сегодня ориентироваться на экране компьютера. И еще сложнее ориентироваться на экране смартфона. Аналогичным образом современному человеку некомфортно и сложно ориентироваться в бесконечном лабиринте современных торговых центров, которые создаются не для комфортного времяпрепровождения, а для

того чтобы вынудить человека к долгому блужданию и спонтанным покупкам.

Более того, современные торговые центры совершенно одинаковы по всему миру. Так же, как совершенно одинаковы по всему миру, например, кафетерии, или даже частные интерьеры, и даже интерьеры театров. Человек перестает быть тем, на кого ориентируется культурный ландшафт, культурная среда. А перестав ориентироваться на человеческие органы чувств, культурная среда начинает ориентироваться на машинный интеллект. Ведь компьютерные программы могут общаться между собой, исключая человека из коммуникации. Именно таким становится современный дизайн: он понемногу избавляется от человеческого и уходит в трансгуманистическое.

Эта одинаковость, гомогенность, является выражением идеологии плоских онтологий. Однако одновременно в дизайне и вообще во всей визуальной среде начинает зарождаться и противоположная тенденция.

Противоположная тенденция заключается в визуализации традиционной онтологии, учитывающей эстетическую иерархию. Не стоит забывать, что зарождение дизайна происходило в европейской среде, где, в отличие от протестантской Америки, дизайн мыслился как средство эстетизации. Первая дизайнерская фирма англичанина Уильяма Морриса ориентировалась на возрождение средневекового ремесла, так как именно в Средние века создавался предметный мир, наполненный смыслом.

В России княгиня Мария Клавдиевна Тенишева ратовала за то, чтобы возрождать традиционные русские ремесла, однако не копировать древние артефакты, которые она коллекционировала, а создавать на основе изучения древнерусского искусства новое, наполненное смыслом, одухотворенное искусство. М. К. Тенишева критиковала архитектуру Баухауза как слишком бездуховную и лишенную красоты. («Немецкое растление русских умов не пощадило и нашей архитектуры, внедрившись в неё с такой же наглостью, как и во все остальное» [16, с. 240], – писала М. К. Тенишева о стилистике Баухауза).

Сегодня тенденция возрождения ремесленного, искреннего индивидуального подхода в дизайне рассматривается в научном сборнике «Метамодернизм», где современные философы опи-

сывают возможности возвращения культурного ландшафта традиционных онтологий. Например, Р. Эшельман пишет о возвращении «эффекта трансцендентности – трансцендентности, которая формально осязаема, но источник которой зрителю напрямую недоступен» [22, с. 374–375] в искусство.

В практике дизайна в нашей стране сегодня начинается тенденция ориентации на локальные бренды, на импортозамещение, на поиск национального языка визуальной культуры.

Таким образом, российский современный культурный ландшафт, внешним выражением которого является дизайн, складывается как взаимо-

проникновение и борьба противоположных идеологий или противоположных онтологий. Идеология плоских онтологий провоцирует дизайн на гомогенность, одинаковость, вплоть до полной симуляции среды. Противоположная тенденция – традиционные онтологии, направленные на сохранение культурной идентичности, на возвращение к декоративности, орнаментации и другим художественно-выразительным средствам, которые позволяют подчеркнуть национальную, гендерную, духовную индивидуальность определенной страны, региона или личности. Дизайн является сложным диалектическим феноменом, и эта диалектичность особенно обострилась в наши дни.

Литература

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – М.: Изд-во имени Сабашниковых, 2004. – 512 с.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
3. Бодрийяр Ж. Фатальные стратегии. – М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Панглосс», 2019. – 319 с.
4. Ван дер Аккер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. – М.: РИПОЛ классик, 2022. – 444 с.
5. Ветушинский А. С. На пути к симметрии: как онтология стала плоской [Электронный ресурс] // Философия и культура. – 2016. – № 12. – С. 1625–1630. – URL: https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=39337 (дата обращения: 09.11.2025).
6. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 480 с.
7. Грибер Ю. А., Лавренова О. А. Когнитивная культурология цвета: научные основы колористики культурного ландшафта: монография. – М.: Согласие, 2024. – 188 с.
8. Грибер Ю. А., Самойлова Т. А., Двойнев В. В. Цветовые предпочтения пожилых людей в различных типах жилого интерьера [Электронный ресурс] // Урбанистика. – 2018. – № 4. – С. 36–49. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28349 (дата обращения: 09.11.2025).
9. Дебор Ги. Общество спектакля. – М.: Изд-во АСТ, 2023. – 256 с.
10. Каганский В. Л. Как устроена Россия? Портрет культурного ландшафта. – М.: Стрелка пресс, 2013. – 45 с.
11. Каганский В. Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство: сборник статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 576 с.
12. Казаков Е. Ф. Вертикальный человек и закон небесного притяжения // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 1(70). – С. 20–31.
13. Маклюэн М. Г. Понимание медиа: Внешние расширения человека. – М.: Кучково поле, 2023. – 464 с.
14. Мортон Т. Стать экологичным. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 240 с.
15. Панкратова А. В. Проблема дизайна как метаязыка информационного пространства [Электронный ресурс] // Культура и искусство. – 2023. – № 12. – С. 1–11. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68776 (дата обращения: 09.11.2025).
16. Тенишева М. К. Впечатления моей жизни. – Смоленск: Свиток, 2019. – 304 с.
17. Уайльд О. Истина масок и упадок лжи. Эссе и статьи по эстетике. – М.: Родина, 2022. – 368 с.
18. Уитфорд Ф. Баухаус. – М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 240 с.
19. Флоренский Павел, священник. У водоразделов мысли (Черты конкретной метафизики). – М.: Академический проект, 2017. – 684 с.
20. Форти А. Объекты желания. Дизайн и общество с 1750 года. – М.: Изд-во студии Артемия Лебедева, 2013. – 456 с.
21. Чалмерс Д. Сознательный ум: В поисках фундаментальной теории. – М.: УРСС: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2019. – 512 с.

22. Эшельман Р. Заметки о перформатистской фотографии; познание красоты и трансцендентности после постмодернизма // Метамоде́рнизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. – М.: РИПОЛ классик, 2022. – С. 370–398.

References

1. Bart R. *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The fashion system. Articles on the semiotics of culture]. Moscow, Sabashnikov Publ., 2004. 512 p. (In Russ.).
2. Baudrillard J. *Simvolicheskiy obmen i smert'* [Symbolic exchange and death]. Moscow, Dobrosvet Publ., 2000. 387 p. (In Russ.).
3. Baudrillard J. *Fatal'nye strategii* [Fatal strategies]. Moscow, RIPOL Klassik, Pangloss Publ., 2019. 319 p. (In Russ.).
4. Van der Akker R. *Metamodernizm. Istorichnost', affekt i glubina posle postmodernizma* [Metamodernism. Historicity, affect, and depth after postmodernism]. Moscow, RIPOL Klassik Publ., 2022. 444 p. (In Russ.).
5. Vetushinsky A.S. Na puti k simmetrii: kak ontologiya stala ploskoy [On the way to symmetry: how the ontology became flat]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture], 2016, no. 12, pp. 1625-1630. (In Russ.). Available at: https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=39337 (accessed 09.11.2025).
6. Herman M. *Modernizm. Iskusstvo pervoy poloviny XX veka* [Modernism. Art of the first half of the 20th century]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2005. 480 p. (In Russ.).
7. Griber Y.A., Lavrenova O.A. *Kognitivnaya kul'turologiya tsveta: nauchnye osnovy koloristiki kul'turnogo landshafta: monografiya* [Cognitive cultural studies of color: scientific foundations of coloristics of the cultural landscape. Monograph]. Moscow, Soglasie Publ., 2024. 188 p. (In Russ.).
8. Griber Y.A., Samoylova T.A., Dvoynev V.V. Tsvetovye predpochteniya pozhilykh lyudey v razlichnykh tipakh zhilogo inter'era [Color preferences of the elderly in different types of residential interiors]. *Urbanistika* [Urbanistika], 2018, no. 4, pp. 36-49. (In Russ.). Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28349 (accessed 09.11.2025).
9. Debor Guy. *Obshchestvo spektaklya* [The society of the spectacle]. Moscow, AST Publ., 2023. 256 p. (In Russ.).
10. Kaganskiy V.L. *Kak ustroena Rossiya? Portret kul'turnogo landshafta* [How is Russia organized? A portrait of the cultural landscape]. Moscow, Strelka Press, 2013. 45 p. (In Russ.).
11. Kaganskiy V.L. *Kul'turnyy landshaft i sovetskoe obitaemoe prostranstvo: sbornik statey* [The cultural landscape and the soviet inhabited space. A collection of articles]. Moscow, New Literary Review Publ., 2001. 576 p. (In Russ.).
12. Kazakov E.F. Vertikal'nyy chelovek i zakon nebesnogo prityazheniya [The vertical man and the law of celestial attraction]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo state university of culture and arts], 2025, no. 1(70), pp. 20-21. (In Russ.).
13. McLuhan M.G. *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: the extensions of man]. Moscow, Kuchkovo Pole Publ., 2023. 464 p. (In Russ.).
14. Morton T. *Stat' ekologichnym* [Becoming ecological]. Moscow, Ad Marginem Press, 2019. 240 p. (In Russ.).
15. Pankratova A.V. Problema dizayna kak metazyazyka informatsionnogo prostranstva [The problem of design as a meta-language of the information space]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2023, no. 12, pp. 1-11. Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68776 (accessed 09.11.2025). (In Russ.).
16. Tenisheva M.K. *Vpechatleniya moey zhizni* [Impressions of my life]. Smolensk, Svitok Publ., 2019. 304 p. (In Russ.).
17. Wilde O. *Istina masok i upadok lzhi. Esse i stat'i po estetike* [The truth of masks and the decline of lies. Essays and articles on aesthetics]. Moscow, Rodina Publ., 2022. 368 p. (In Russ.).
18. Whitford F. *Baukhauz* [Bauhaus]. Moscow, Ad Marginem Press, Garage Museum of Contemporary Art Publ., 2021. 240 p. (In Russ.).
19. Pavel Florensky, Priest. *U vodorazdelov mysli (Cherty konkretnoy metafiziki)* [At the watersheds of thought (features of concrete metaphysics)]. Moscow, Academic Project Publ., 2017. 684 p. (In Russ.).
20. Forti A. *Ob'ekty zhelaniya. Dizayn i obshchestvo s 1750 goda* [Objects of desire. Design and society since 1750]. Moscow, Artemy Lebedev Studio Publ., 2013. 456 p. (In Russ.).
21. Chalmers D. *Soznayushchiy um: V poiskakh fundamental'noy teorii* [The conscious mind: in search of a fundamental theory]. Moscow, URSS, LIBROCOM, 2019. 512 p. (In Russ.).
22. Eschelman R. Zаметки о перформатистской фотографии; познание красоты и транстсентентности после postmodernizma [Notes on performance photography; cognition of beauty and transcendence after postmodernism]. *Metamodernizm. Istorichnost', affekt i glubina posle postmodernizma* [Metamodernism. Historicity, affect, and depth after postmodernism]. Moscow, RIPOL classic Publ., 2022, pp. 370-398. (In Russ.).

УДК [930.1:069](571.54)

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-153-161

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ РЕГИОНАЛЬНОЙ МУЗЕЕВЕДЧЕСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ (НА МАТЕРИАЛАХ БУРЯТИИ)

Цыремпилова Ирина Семеновна, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры музеологии и наследия, проректор по научной работе и международной деятельности, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ). E-mail: irina161073@mail.ru

Актуальность предпринятого исследования обусловлена отсутствием обобщающих историографических работ по истории изучения музеев Бурятии, а также необходимостью систематизации накопленного исследовательского опыта по истории, теории и практике музейного дела региона конца XIX века – первой четверти XXI века. На основе широкого массива различных видов источников (заметки, публикации, музеографические, научно-популярные издания, научные статьи, монографические исследования и диссертационные работы) поставлена цель проанализировать эволюцию основных направлений региональной музееведческой историографии. В качестве методологической основы использован комплекс общенаучных и специальных методов историографического анализа. В соответствии с общепринятой традиционной периодизацией выделены три периода музееведческой историографии. В качестве особенностей определены: музеографические (описательные) формы в дореволюционный период; презентационные и научно-популярные публикации о музеях Бурятии наряду с введением в научный оборот материалов коллекций Кяхтинского краеведческого музея в советское время; современные обобщающие и междисциплинарные исследования многопрофильной музейной сети республики. Недостаточно изученные аспекты, такие как особенности реализации государственной музейной политики, история и современное состояние ведомственных и общественных музеев, социологические исследования, персонификация музейной отрасли и др. определяют перспективы дальнейших научных изысканий.

Ключевые слова: музееведческая историография, Бурятия, музеи, музейное дело, историографические источники, исследования.

FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE MAIN TRENDS OF REGIONAL MUSEOLOGICAL HISTORIOGRAPHY (BASED ON MATERIALS OF BURYATIA)

Tsyrempilova Irina Semenovna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Museology and Heritage, Vice-rector of Scientific Work and International Activities, East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: irina161073@mail.ru

The relevance of the undertaken research stems from the absence of comprehensive historiographical works on the history of museum studies in Buryatia, as well as from the need to systematize the accumulated research experience concerning the history, theory, and practice of museum work in the region from the late 19th century to the first quarter of the 21st century. Drawing on a wide range of various types of sources (notes, publications, museographic and popular science editions, scholarly articles, monographs, and dissertations), the study aims to analyze the evolution of the main directions of regional museological historiography.

The methodological foundation is based on a combination of general scientific and specialized methods of historiographical analysis. In accordance with the generally accepted traditional periodization, three stages of museological historiography are distinguished. The characteristic features of these stages are defined as follows: museographic (descriptive) forms in the pre-revolutionary period; presentational and popular science publications about the museums of Buryatia, along with the introduction of collections from the Kyakhta Regional Museum into academic circulation during the Soviet era and modern generalizing and interdisciplinary studies of the republic's multidisciplinary museum network. Insufficiently studied aspects, such as the specifics of the implementation of state museum policy, the history and current state of departmental and public museums, sociological research, personification of the museum sphere, etc. determine the prospects for further scholarly inquiry.

Keywords: museological historiography, Buryatia, museums, museum studies, historiographical sources, research.

Растущий в последнее двадцатилетие интерес к регионалистике, «новой локальной истории» и истории науки актуализирует изучение историографических процессов на региональном уровне. Это, безусловно, относится к музееведческим исследованиям, проблематика которых ежегодно расширяется от истории и практики музейного дела до совершенствования теоретико-методологических основ музеологии. Наряду с этим в последние годы появились самостоятельные историографические исследования по музейной проблематике [7; 9; 12; 19–20; 23–24]. Патриарх советского музееведения А. М. Разгон еще в начале 1960-х годов ввёл понятие «музееведческая историография» как обязательный компонент истории музейного дела, предлагая рассматривать историю и историографию музеев в региональном аспекте [18].

В современных условиях актуализация региональной музееведческой историографии как самостоятельного направления позволит систематизировать накопленный опыт, выявить специфику и вклад региональных ученых в общую теорию и практику музееведения. Это позволит сформировать целостное представление о музеях, их роли как социальных и общественных институтов, а также их вклада в сохранение и популяризацию культурного наследия. Наряду с этим историографическое изучение музейной истории, музейных экспозиций, коллекций и фондов позволит верифицировать основные этапы и ключевые особенности историко-культурных процессов и культурной идентичности территории, а также, безусловно, будет способствовать формированию исторической памяти.

Музейное дело Бурятии, насчитывающее почти полуторавековой опыт, представляет собой репрезентативную модель для анализа формирования и эволюции научных знаний о музее в историческом и социокультурном контексте. Цель данной статьи – представить основные направления музееведческой историографии, отражающей процесс становления и развития музееведения как научной и практической деятельности на территории Бурятии конца XIX века – первой четверти XXI века. Сформированный массив историографических источников представлен различными видами: заметки, публикации в периодической печати, музеографические, научно-популярные издания, научные статьи, монографические исследования и диссертационные работы.

Первые публикации, с которых начинается отсчет музееведческой историографии Бурятии, относятся к дореволюционному периоду. Авторами этих работ являются основатели первых научно-исследовательских организаций на территории Забайкалья: Кяхтинского краеведческого музея (1890) и Троицкосавско-Кяхтинского отделения Приамурского отдела Императорского Русского географического общества (ТКО ПО ИРГО) (1894) П. С. Михно, В. С. Моллесон, М. И. Моллесон, А. П. Мостиц, Я. С. Смолев Ю. Д. Талько-Грынцевич и др. Музей первоначально занимал роль вспомогательного подразделения при отделении как место хранения коллекций по природе и истории края. В советский период ситуация изменилась: музей получил статус государственного учреждения, а отделение стало общественной организацией. Это объединение ресурсов и научных сил, направленных на изучение и комплектование

материалов по палеонтологии, геологии, археологии, этнографии Южного Забайкалья и Северной Монголии, нашло отражение в активной издательской деятельности. Так, в период с 1899 по 1914 год было издано 15 томов «Трудов и протоколов заседаний ТКО ПО ИРГО» в 34 выпусках [2, с. 31]. На страницах трудов публиковались новые сведения и описывались музейные коллекции: В. С. Моллесон (палеонтологическая), М. И. Моллесон (орнитологическая), академик М. В. Павлова (палеонтологические материалы) и др. К одной из первых обобщающих работ о деятельности музея, формировании и составе его коллекций следует отнести «Обзор десятилетней деятельности ТКО ПО ИРГО (1894–1904)», составленный Ю. Д. Талько-Грынцевичем и М. И. Моллесон.

На страницах других периодических изданий увидели свет материалы о Кяхтинском музее. Например, в журнале «Живая старина» вышла статья М. И. Моллесон, описывающая этнографическую коллекцию (1913), в журнале «Природа» – статья А. Ферсмана об интересных музейных экспонатах (1916).

Таким образом, публикации дореволюционного периода носили археографический или музеографический (описательный) характер, это определяет их несомненную ценность как исторических источников, позволяющих реконструировать не только историю музейного дела, но и развитие региональных научных исследований.

Начало советского периода было ознаменовано активными дискуссиями 1920-х годов о новой роли музеев в обществе, необходимости коренной перестройки музейной деятельности в русле социалистического строительства. Музеи стали рассматриваться как важный инструмент политико-просветительской работы, агитации и пропаганды, основной задачей которого стало формирование новой советской идентичности и марксистско-ленинского мировоззрения.

Советский период характеризуется поступательным формированием многопрофильной музейной сети на территории Бурятии. Наряду с созданием государственных музеев республики: Бурят-Монгольский краевой музей (1923, с 1946 года – Краеведческий музей БМАССР), Художественный музей (1944), Этнографический музей народов Забайкалья (1973), Новоселенгинский

музей декабристов (1975), Музей природы (1983) открывались ведомственные, муниципальные и общественные музеи. Количественные и качественные изменения в музейном деле не привели к принципиальным изменениям историографической ситуации, и потому не стали причиной роста публикационной и издательской активности.

Из опубликованного в советский период массива можно выделить несколько направлений: становление музейного дела Бурятии; вклад музеев в развитие научных исследований; публикации, приуроченные к юбилейным датам музеев.

К работам, в которых рассматриваются вопросы музейного строительства в Сибири, в том числе Бурятии, можно отнести публикации 1930-х годов: статью Г. И. Черемных «Музеи» в «Сибирской советской энциклопедии» (1932) и статью В. А. Казакевича «Музеи Восточно-Сибирского края» в журнале «Советская этнография» (1935) [10]. Наиболее информативной является статья В. А. Казакевича, которая была подготовлена на материалах научной командировки по линии Института востоковедения Академии наук СССР. Состояние музейного дела в Восточной Сибири было рассмотрено на материалах Иркутского, Читинского, Улан-Удэнского и Кяхтинского музеев. Как отмечал автор, музейные коллекции «могут считаться первоклассными по своему значению, а в некоторых случаях уникальными». При этом указывалось на хаотичное состояние фондовых коллекций всех музеев, отсутствие специально оборудованных хранилищ, крайне неудовлетворительное положение дел с учетной документацией. Пристальное внимание было уделено характеристике экспозиции музеев, так как «на ней проверяются фактические и методологические знания самих работников, она же служит объектом восприятия широких масс населения и с этой стороны должна рассматриваться как средство культурного воздействия». Так, говоря об экспозиции Кяхтинского музея, автор обратил внимание на ее структурный разрыв, что отделы «1) эволюция жизни, 2) палеонтологический, 3) геологический, 4) археологический, 5) зоологический, 6) Китая, 7) Монголии, 8) революционного движения, 9) сельского хозяйства – не имеют между собой связи и порядок расположения их ничем не мотивирован», а «центральный музей Бурят-Монголии

национального бурятского лица не имеет» [10, с. 176]. Эта статья стала первым опытом сравнительного анализа в русле основных направлений деятельности музеев: научно-исследовательской, экспозиционной, собирательской и фондовой работы.

К серьезным достижениям советской историографии следует отнести «Очерки по истории музейного дела в СССР», изданные в 1957–1971 годы в семи выпусках, в которых было отражено развитие музейного дела с XVIII века до 1960-х годов. Основные предпосылки и особенности формирования музейной сети Сибири в дореволюционный период представлены в фундаментальных исследованиях Д. А. Равикович [16; 17]. Автор на основе широкого использования архивного материала рассмотрела важные вопросы генезиса и эволюции музейного дела Сибири, дав оценку роли и значению сибирских музеев в отечественном музейном пространстве. Значимым является вывод автора, о том, что музеи стали формой научных учреждений, наиболее отвечающей государственным задачам, так как именно они являлись местом хранения, научной обработки и систематизации материалов, собранных в результате изучения края [16, с. 176].

К обобщающим работам, отражающим музейные процессы Бурятии в советское время, следует отнести фундаментальные академические труды по истории Сибири, Бурятии, истории культуры, культурного строительства, науки и образования республики.

В рассматриваемый период был опубликован ряд научных статей, в которых был рассмотрен вклад Кяхтинского краеведческого музея в развитие самостоятельных научных направлений. Материалы богатейших палеонтологической и археологических коллекций музея представляют собой источниковую основу для реконструкции исторических процессов на территории Южного Забайкалья и Центральной Азии от палеолита до Средневековья. Труды известных археологов Г. П. Сосновского, А. П. Окладникова, Е. А. Хамзиной, П. Б. Коновалова, Л. Г. Ивашиной, палеонтологов М. В. Павловой, Н. К. Верещагина, Л. Н. Иваньева, Н. П. Калмыкова и др. вводили в научный оборот материалы музейных коллекций, на основе которых были не только сделаны открытия

мирового уровня, но и формировались научные дисциплины.

Впервые вопросы деятельности Этнографического музея народов Забайкалья получили освещение в научном сборнике «Материальная культура и искусство народов Забайкалья», подготовленном в 1982 году совместно с Институтом общественных наук БФ СО АН СССР [11]. Авторы сборника сосредоточили внимание на ключевых целях и особенностях музея под открытым небом, истории его создания, а также дали обзор основных музейных комплексов и экспонатов. В статьях подчеркивается уникальность учреждения, обусловленная богатым этнокультурным разнообразием региона и взаимовлиянием материальной и духовной культур народов Бурятии.

Отдельного упоминания заслуживает публикация Р. Д. Бадмаевой, где детально проанализирована коллекция бурятского костюма XIX – начала XX столетия. Результаты полевой работы по пополнению собрания музея среди семейских (забайкальских старообрядцев) отражены в исследовании Г. И. Охрименко. Кроме того, Р. Г. Савельева и С. Р. Хомосов обобщили практику организации и работы таких тематических комплексов, как археологический, эвенкийский, бурятский, русский старожильский, старообрядческий и городской.

В качестве самостоятельной группы историографических источников 1940–1980-х годов можно рассматривать юбилейные публикации. Они не только фиксировали историю самого учреждения, но и документировали состояние музея как института, его лучших практик, состав коллекций и экспозиций. Так, в 1941 году в связи с 50-летием Кяхтинского краеведческого музея в издательстве Академии наук СССР был опубликован юбилейный сборник статей, ответственным редактором которого выступил академик В. А. Обручев. Особо выделяется статья А. Н. Орловой «Кяхтинский краеведческий музей имени академика В. А. Обручева (краткий очерк деятельности музея за 50 лет)», которая представляет собой одну из первых работ, комплексно отражающих историю музея. В 1956 году увидела свет брошюра «Старейший музей Забайкалья», состоящая из путеводителя по экспозиции Кяхтинского музея и краткого очерка о его истории. В 1961 году опубликовано очередное юбилейное издание – XVIII том «Трудов

Кяхтинского музея краеведения имени академика В. А. Обручева и Кяхтинского отдела Географического общества СССР». В 1975 году в сборнике «Вопросы краеведения Бурятии» вышла статья Ф. Т. Будажабэ и Д. П. Алексеева, посвященная истории создания и деятельности Бурятского республиканского краеведческого музея.

Таким образом, в советский период были заложены основы для будущего углубленного изучения музейной сферы Бурятии. Издания тех лет в основном ставили перед собой задачи презентации и популяризации, нередко соответствуя жанру научно-популярной литературы. С одной стороны, эти работы позволяют составить общее представление о развитии музейного дела в регионе, его главных направлениях и событиях. С другой стороны, они отражают особенности проведения государственной политики в музейной области, давая зачастую стандартизированную оценку роли музеев в культурной жизни. Публикации отличаются заданностью подходов и оценок, что формирует специфический «советский нарратив» в региональной историографии музейного дела.

Наряду с этим несомненным достижением советского периода является то, что уникальные музейные коллекции выступали основой научных изысканий, что позволило плеяде советских ученых внести существенный вклад в развитие археологии, палеонтологии и этнографии.

Современный период музееведческой историографии (с начала 1990-х годов) характеризуется значительным ростом интенсивности и продуктивности научных исследований, что позволяет говорить о наступлении нового качественного периода в развитии регионального музееведческого знания. К ключевым характеристикам следует отнести переход от сбора и описания отдельных фактов к систематизации и синтезу накопленных материалов, расширение исследовательской проблематики, формирование профессионального сообщества.

Анализ современных работ позволяет в качестве основных исследовательских направлений определить: историю музейного дела в Бурятии; возникновение, развитие и трансформацию государственных музеев республики; музейные собрания и коллекции как источники; современные

практики музейной работы (инновационные технологии, проектная деятельность, образовательные и культурно-просветительские программы); роль музеев в социокультурном пространстве и формировании региональной идентичности. Также в качестве позитивных изменений современной историографической ситуации можно выделить рост публикационной активности и расширение видов историографических источников.

Важным показателем развития научной мысли стало увеличение числа и повышение уровня диссертационных работ, посвященных музейной тематике. Данная тенденция, активизировавшаяся с 1990-х годов, отчетливо проявилась и в региональной историографии, в частности по Бурятии. Исторические исследования охватили следующие темы: становление музейной сети в советскую эпоху на территории этнической Бурятии (1990) [14]; история старейшего Кяхтинского краеведческого музея имени академика В. А. Обручева и его естественно-научной коллекции (2002) [15]; развитие музейного дела в регионе с конца XIX по XXI век (2012) [21]. Эти диссертационные исследования впоследствии легли в основу монографических сочинений [6].

Наряду с историческими изысканиями появились культурологические исследования различных музейных аспектов: музеефикация советской культуры в рамках Художественного музея имени Ц. Сампилова [22], феномен музеев Российской академии наук [13], практики сохранения православного наследия в Бурятии [1]. Уникальное историко-культурное наследие, сосредоточенное в местных музеях, также стало предметом пристального изучения. На материале музейных коллекций исследовались хуннская торевтика [4], эволюция бурятской буддийской иконописи (тханка) [3], хозяйственно-бытовой уклад бурят XIX столетия [5], творческое наследие художницы А. Сахаровской [25]. Предметом самостоятельного диссертационного исследования стали источниковедческое содержание и значение всех археологических коллекций, расположенных на территории Республики Бурятия [8].

Исторические аспекты развития и трансформации государственных музеев детально изучены на примере Кяхтинского краеведческого музея. Так, после 53-летнего перерыва, в 2014 году,

была возрождена традиция издания его трудов (выпущены тома 19–23), которые публикуются совместно с Бурятским республиканским отделением Русского географического общества. В этих и других публикациях нашли освещение история музея, процесс комплектования его фондов, описание и атрибуция отдельных предметов (работы С. С. Петушкева, Э. Н. Райцановой, И. С. Саксудаевой, А. Д. Цыбиктарова, Л. Д. Цыденовой и др.).

Значительный массив публикаций отражает историю и современное состояние Национального музея Республики Бурятия, созданного в 2011 году путем объединения нескольких учреждений: музей истории Бурятии имени М. Н. Хангалова, художественный музей имени Ц. С. Сампилова и музей природы Бурятии и с 2013 года Новоселенгинский музей декабристов. Позитивным фактом является выпуск собственных научных изданий: сборник статей Музея истории Бурятии (1999), «Труды Музея природы Бурятии» (1996), «Труды Национального музея» (2014). Анализ состава и научной ценности конкретных коллекций, музейных собраний, способов репрезентации историко-культурного наследия в музейных практиках и т. д. отражен в статьях сотрудников Национального музея (труды Т. А. Бороноевой, А. Ж. Бульжуровой, Л. Ф. Левитиной, Б. Ц. Гомбоева, С. Б. Бардалеевой и др.). Одной из интересных работ стало юбилейное издание «Музею истории Бурятии имени М. Н. Хангалова – 100 лет».

В современной историографии подробно исследуются аспекты деятельности Этнографического музея народов Забайкалья – первого сибирского музея под открытым небом (статьи С. В. Бильдуевой, С. Г. Жамбаловой, М. М. Содномпиловой, Н. Д. Чимбеева, О. В. Шаглановой, С. И. Шоболовой и др.). Среди ведомственных музеев наиболее изучена деятельность музея Бурятского научного центра СО РАН (С. А. Батулин, С. В. Бураева и др.). Вопросы работы муниципальных музеев, включая Музей истории г. Улан-Удэ, рассмотрены в статьях И. Т. Изыкеновой, Е. В. Саяпаровой, А. В. Суворовой.

Важным этапом в профессионализации музейной отрасли стало открытие в 1991 году по инициативе доцента В. В. Гапоненко кафедры музееведения в Восточно-Сибирском государ-

ственном институте культуры. За более чем 30 лет кафедра музеелогии и наследия (менявшая название: музееведения/музейного дела и охраны памятников/музейных технологий и охраны наследия) подготовила свыше 1200 специалистов, занималась исследованиями по теме «Комплексное исследование и популяризация наследия Байкальского региона». Преподавателями кафедры были созданы учебные пособия по истории и практике музейного дела.

Неотъемлемой чертой современного периода является регулярное проведение научных мероприятий различного уровня. В Бурятии за последние 15 лет состоялось свыше 25 конференций, форумов и круглых столов, среди которых «Проблемы сохранения, изучения и использования культурного наследия в современном музее» (2013), «Наследие – музей – туризм: мифы и современные реалии» (2016), «Интеграция музеев Сибири в региональное социокультурное пространство и мировое музейное сообщество» (2019), Первая Байкальская Ассамблея музеев Дальнего Востока (2022), Байкальский историко-музейный форум (2023) и др.

К безусловным достижениям музейной практики относится активная публикационная деятельность. Кяхтинский музей выпустил альманах «Кяхтинская старина» (2009), альбом «Чайный путь...» (2011, совместно с Национальным музеем РБ), «НеобыЧАЙная Кяхта» (2013). Национальный музей РБ издал ряд каталогов («Книги кириллической печати...», 1999; «Полет дракона...», 2018), путеводителей и альбомов («Бурятский традиционный костюм», 2017; «Изобразительное искусство Бурятии. 100 лет», 2023), способствующих популяризации наследия.

Таким образом, современный этап историографии музейного дела Бурятии представляет собой период существенного качественного роста. Учеными достигнуты значительные результаты в изучении истории ключевых музеев республики и в освоении музейных коллекций как важнейшей источниковой базы для междисциплинарных исследований.

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод, что музееведческая историография Бурятии развивалась от описательных форм в дореволюционный период к попыткам обобщения и синте-

за, предпринятым в современных условиях. Для воссоздания истории музейного дела Бурятии как сложной системы и как одной из ведущих отраслей культуры необходимо дать объективную оценку реализации государственной музейной политики, требуется комплексный анализ фондовой, экспозиционной, культурно-просветительской и научно-исследовательской деятельности музеев в историко-культурном контексте. Также история и современное состояние ведомственных

и общественных музеев (предприятий, организаций, силовых структур и др.), социологические исследования, персонификация музейной отрасли и др. аспекты определяют перспективы дальнейших исследований. Таким образом, развитие региональной музееведческой историографии будет способствовать оценке вклада музеев не только в социально-экономическое развитие региона, но и в сохранение традиционных ценностей и формирование региональной культурной идентичности.

Литература

1. Апанасенко С. С. Православные монастыри как памятники культурного наследия: историко-культурологический анализ: на материалах Республики Бурятия: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Улан-Удэ, 2011. – 24 с.
2. Базылева Е. А. Книгоиздание Троицкосавско-Кяхтинского отделения Приамурского отдела Императорского Русского географического общества // Известия Алтайского государственного университета. – 2016. – № 4(92). – С. 29–33.
3. Бальжурова А. Ж. Бурятская буддийская иконопись конца XVIII – первой четверти XX века (по материалам фонда Национального музея Республики Бурятия): автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Улан-Удэ, 2015. – 28 с.
4. Баранкова Н. В. Культурно-историческая интерпретация хуннской торевтики: на материалах музеев Бурятии: автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Улан-Удэ, 2000. – 21 с.
5. Бардунаева Е. А. Традиционный хозяйственно-бытовой уклад бурят в XIX веке в коллекциях и экспозициях Этнографического музея народов Забайкалья: автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Улан-Удэ, 2005. – 24 с.
6. Бураева С. В., Мишакова О. Э., Саяпарова Е. В. Музейное дело Бурятии в конце XIX века – первом десятилетии XXI века: формирование, развитие и современное состояние. – Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2012. – 253 с.
7. Девейкис М. В. Анализ отечественных историографических работ по истории музейного дела и состояние российской музейной историографии // Genesis: исторические исследования. – 2022. – № 12. – С. 62–71.
8. Дикий Я. В. Археологические коллекции Бурятии как исторический источник: автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Улан-Удэ, 2020. – 25 с.
9. Жеребцова К. О. К историографии музейного дела Новосибирска // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 32. – С. 135–143.
10. Казакевич В. А. Музеи Восточно-Сибирского края // Советская этнография. – 1935. – № 2. – С. 173–177.
11. Материальная культура и искусство народов Забайкалья. – Улан-Удэ: БФ СО АН СССР, 1982. – 94 с.
12. Музееведение как комплекс знаний о музейном деле: к историографии проблемы / Н. М. Дмитриенко, Л. А. Лозовая, М. А. Бутенко, В. С. Глухов // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – № 399. – С. 34–41.
13. Мурзинцева А. Е. Музеи Российской академии наук: историко-культурологический анализ: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Улан-Удэ, 2006. – 17 с.
14. Найдакова Г. В. История создания и развития музейного дела в национальных районах Восточной Сибири) на материалах Бурятской АССР, Агинского и Усть-Ордынского бурятских национальных округов: автореф. дис... канд. ист. наук. – Новосибирск, 1990. – 17 с.
15. Попова Е. Е., Цыбиктаров А. Д. История Кяхтинского краеведческого музея имени академика В. А. Обручева и его естественнонаучного собрания (1890–1990 гг.). – Улан-Удэ, 2003. – 320 с.
16. Равикович Д. А. Из истории организации сибирских музеев в XIX в. // История музейного дела в СССР. – Вып. 1. – М., 1957. – С. 159–191.
17. Равикович Д. А. Музеи местного края во второй половине XIX века – начале XX века // Очерки истории музейного дела в России. – М., 1960. – Вып. 2. – С. 145–215.
18. Разгон А. М. Исторические музеи в России (с начала XVIII века до 1861 года) // Очерки истории музейного дела в СССР. – М., 1963. – Вып. 5. – С. 189–275.

19. Родионова Д. Д. Ретроспективный анализ диссертационных исследований в контексте развития современной музеологии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 66. – С. 250–257.
20. Сапанжа О. С. Историография музеологии, музееведения, музеологии: к вопросу разделения понятий // Вопросы музеологии. – 2013. – № 2(8). – С. 197–205.
21. Саяпарова Е. В. История музейного дела в Бурятии (конец XIX – XXI век): автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Улан-Удэ, 2012. – 21 с.
22. Цыденова С. Э. Художественный музей как музеефикатор советской культуры: на материале Художественного музея имени Ц. Сампилова: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Улан-Удэ, 2005. – 23 с.
23. Цыремпилова И. С., Немчинова Т. А. Советская историография истории музейного дела в Бурятии // Вестник Бурятского научного центра Сибирского отделения Российской академии наук. – 2024. – № 2(54). – С. 99–105.
24. Цыремпилова И. С., Немчинова Т. А. Основные направления в изучении истории музейного дела Бурятии (конец XIX – начало XXI века) // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, № 7. – С. 74–78.
25. Цыренникова Л. И. Национальная тема в творчестве Александры Сахаровской (по материалам коллекции графики из фондов Бурятского республиканского художественного музея имени Ц. С. Сампилова и семейного архива художницы): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2010. – 24 с.

References

1. Apanasenko S.S. *Pravoslavnye monastiri kak pamyatniki kul'turnogo naslediya: istoriko-kul'turologicheskii analiz: na materialakh Respubliki Buryatiya: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [Orthodox churches as cultural heritage sites: historical and cultural analysis: based on the materials of the Republic of Buryatia. Author's abstract of diss. PhD in Culturology]. Ulan-Ude, 2011. 24 p. (In Russ.).
2. Bazyleva E.A. *Knigoizdanie Troitskosavsko-Kyakhtinskogo otdeleniya Priamurskogo otdela Imperatorskogo Russkogo geograficheskogo obshchestva* [Book publishing of the Troitskosavsk-Kyakhta branch of the Primorsky region of the Imperial Russian Geographical Society]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Altai State university], 2016, no. 4(92), pp. 29-33. (In Russ.).
3. Balzhurova A.Z. *Buryatskaya buddiyskaya ikonopis' kontsa XVIII – pervoy chetverti XX veka (po materialam fonda Natsional'nogo muzeya Respubliki Buryatiya): avtoref. dis... kand. ist. nauk* [Buryat Buddhist iconography of the late 18th – the first quarter of the 20th century (based on the materials of the collection of the National museum of Republic of Buryatia. Author's abstract of diss. PhD in History]. Ulan-Ude, 2015. 28 p. (In Russ.).
4. Barankova N.V. *Kul'turno-istoricheskaya interpretatsiya khunnskoy toreviki: na materialakh muzeev Buryatii: avtoref. dis... kand. ist. nauk* [Cultural and historical interpretation of the Xiongnu toreutics (based on the materials of museums in Buryatia. Author's abstract of diss. PhD in History]. Ulan-Ude, 2000. 21 p. (In Russ.).
5. Bardunaeva E.A. *Traditsionnyy khozyaystvenno-bytovoy uklad buryat v XIX veke v kollekttsiyakh i ekspozitsiyakh Etnograficheskogo muzeya narodov Zabaykal'ya: avtoref. dis... kand. ist. nauk* [Traditional household and economic life of the Buryats in the 19th century in the collections and exhibitions of the Ethnographic Museum of the Peoples of Transbaikalia. Author's abstract of diss. PhD in History]. Ulan-Ude, 2005. 24 p. (In Russ.).
6. Buraeva S.V., Mishakova O.E., Sayaparova E.V. *Muzeynoe delo Buryatii v kontse XIX veka – pervom desyatiletii XXI veka: formirovanie, razvitie i sovremennoe sostoyanie* [Museum studies of Buryatia in the end of 20th century – the first decade of 21st century: formation, development and modern state]. Ulan-Ude, Izd.-poligr. kompleks VSGAKI Publ., 2012. 253 p. (In Russ.).
7. Deveykis M.V. *Analiz otechestvennykh istoriograficheskikh rabot po istorii muzeynogo dela i sostoyanie rossiyskoy muzeynoy istoriografii* [Analysis of Russian historiographic works in history of museology and state of modern Russian museological historiography]. *Genesis: istoricheskie issledovaniya* [Genesis: historical researches], 2022, no. 12, pp. 62-71. (In Russ.).
8. Dikiy Y.V. *Arheologicheskie kollektsii Buryatii kak istoricheskiy istochnik: avtoreferat dis. ... kandidata istoricheskikh nauk* [Archaeological collections of Buryatia as historical source. Author's abstract of diss. PhD in History]. Ulan-Ude, 2020. 25 p. (In Russ.).
9. Zherebtsova K.O. *K istoriografii muzeynogo dela Novosibirsk* [About historiography of museology in Novosibirsk]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk state university. Culturology and Art History], 2018, no. 32, pp. 135-143. (In Russ.).
10. Kazakevich V.A. *Muzei Vostochno-Sibirskogo kraia* [Museums of East-Siberian region]. *Sovetskaya etnografiya* [Soviet ethnography], 1935, no. 2, pp. 173-177. (In Russ.).

11. *Material'naya kul'tura i iskusstvo narodov Zabaykal'ya* [Material culture and art of the peoples of Transbaikalia]. Ulan-Ude, BF SO AN SSSR Publ., 1982. 94 p. (In Russ.).
12. Dmitrienko N.M., Lozovaya L.A., Butenko M.A., Gluhov V.S. Muzeevedenie kak kompleks znaniy o muzeynom dele: k istoriografii problem [Museology as a complex of knowledge about museum work: to the historiography of the problem]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk state university], 2015, no. 399, pp. 34-41. (In Russ.).
13. Murzintseva A.E. *Muzei Rossiyskoy akademii nauk: istoriko-kul'turologicheskiy analiz: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [Museums of Russian Academy of Sciences: historical and cultural analysis. Author's abstract of diss. PhD in Culturology]. Ulan-Ude, 2006. 17 s. (In Russ.).
14. Naydakova G.V. *Istoriya sozdaniya i razvitiya muzeynogo dela v natsional'nykh rayonakh Vostochnoy Sibiri) na materialakh Buryatskoy ASSR, Aginskogo i Ust'-Ordynskogo buryatskikh natsional'nykh okrugov: avtoref. dis... kand. ist. nauk* [History of formation and development of museology in the national regions of the Eastern Siberia (Based on the materials of Buryat ASSR, Aginsk and Ust-Orda Buryat national districts. Author's abstract of diss. PhD in History]. Novosibirsk, 1990. 17 p. (In Russ.).
15. Popova E.E., Tsybiktarov A.D. *Istoriya Kyakhtinskogo kraevedcheskogo muzeya imeni akademika V.A. Obrucheva i ego estestvennonauchnogo sobraniya (1890–1990)* [History of Kyakhta Museum of Local history named after Academician V.A. Obruchev and its natural history collection (1890-1990)]. Ulan-Ude, 2003. 320 p. (In Russ.).
16. Ravikovich D.A. Iz istorii organizatsii sibirskikh muzeev v XIX veke [From history of organization of Siberian museums on 19th century]. *Istoriya muzeynogo dela v SSSR* [History of museology in the USSR], Moscow, 1957, iss. 1, pp. 159-191. (In Russ.).
17. Ravikovich D.A. Muzei mestnogo kraya vo vtoroy polovine XIX veka – nachale XX veka [Museums of local region in the second half of 19th century – early 20th century]. *Ocherki istorii muzeynogo dela v Rossii* [Outlines of history of museology]. Moscow, 1960, iss. 2, pp. 145-215. (In Russ.).
18. Razgon A.M. Istoricheskie muzei v Rossii (s nachala XVIII veka do 1861 goda) [Historical museums in Russia (from the beg. of 18th century till 1861)]. *Ocherki istorii muzeynogo dela v SSSR* [Outlines of history of museology in the USSR]. Moscow, 1963, iss. 5, pp. 189-275. (In Russ.).
19. Rodionova D.D. Retrospektivnyy analiz dissertatsionnykh issledovaniy v kontekste razvitiya sovremennoy muzeologii [Retrospective analysis of dissertation researches in the context of development of modern museology]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2024, no. 66, pp. 250-257. (In Russ.).
20. Sapanzha O.S. Istoriografiya muzeologii, muzeevedeniya, muzeografii: k voprosu razdeleniya ponyatiy [Historiography of museology, museum studies, museography: to the question of definitions]. *Voprosy muzeologii* [Questions of museology], 2013, no. 2(8), pp. 197-205. (In Russ.).
21. Sayaparova E.V. *Istoriya muzeynogo dela v Buryatii (konets XIX–XXI veka): avtoref. dis. ... kand. ist. nauk* [History of museum studies in Buryatia (the end of 19th – 21th century Author's abstract of diss. PhD in History]. Ulan-Ude, 2012. 21 p. (In Russ.).
22. Tsydenova S.E. *Khudozhestvennyy muzey kak muzeefektor sovetskoy kul'tury: na materiale khudozhestvennogo muzeya imeni T. Sampilova: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [The Art museum as museum-factor of Soviet culture: based on the materials of Art Museum named after T. Sampilov. Author's abstract of diss. PhD in Culturology]. Ulan-Ude, 2005. 23 s. (In Russ.).
23. Tsyrempilova I.S., Nemchinova T.A. Sovetskaya istoriografiya istorii muzeynogo dela v Buryatii [Soviet historiography of history of museum studies in Buryatis]. *Vestnik Buryatskogo nauchnogo tsentra Sibirskogo otdeleniya Rossiyskoy akademii nauk* [Bulletin of Buryat scientific center of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences], 2024, no. 2(54), pp. 99-105. (In Russ.).
24. Tsyrempilova I.S., Nemchinova T.A. Osnovnye napravleniya v izuchenii istorii muzeinogo dela Buryatii (konets XIX – nachalo XXI veka) [Main directions in the study of history of museum studies of Buryatia (end of 19th – beginning of 21th century)]. *Manuskript* [Manuscript], 2019, vol. 12, no. 7, pp. 74-78. (In Russ.).
25. Tsyrennimaeva L.I. *Natsional'naya tema v tvorchestve Aleksandry Sakharovskoy (po materialam kollektsii grafi-ki iz fondov Buryatskogo respublikanskogo khudozhestvennogo muzeya imeni T.S. Sampilova i semeinogo arkhiva khudozhnitsi: avtoref. dis... kand. iskusstvovedeniya* [National theme in the art of Alexandra Sakharovskaya (based on the materials of graphic collections from the funds of Buryat national art museum named after T.S. Sampilov and private archive of the artist. Author's abstract of diss. PhD in Art History Diss.]. Moscow, 2010. 24 p. (In Russ.).

УДК 730.036(470+571)

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-162-174

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА В МЕМОРИАЛЬНЫХ АНСАМБЛЯХ АЛТАЙСКОГО КРАЯ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, директор Института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: lar.nex@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9904-9554>

Козерлыга Алексей Григорьевич, аспирант, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: kozerlyga@mail.asu.ru

Статья посвящена искусствоведческому исследованию монументальной скульптуры мемориальных ансамблей Великой Отечественной войны в Алтайском крае как значимого явления региональной художественной культуры второй половины XX – начала XXI века. Мемориальные ансамбли данного периода представляют собой форму художественной репрезентации исторической памяти, в которой синтез архитектуры, монументальной скульптуры и пространственной среды формирует целостный художественно-образный комплекс. Несмотря на наличие обширной научной литературы, посвященной мемориальному искусству советского времени, региональные особенности мемориальной пластики остаются недостаточно изученными. Цель исследования заключается в постановке проблемы искусствоведческого изучения монументальной скульптуры мемориальных ансамблей Алтайского края и определении основных направлений анализа их художественно-стилевых, композиционных и иконографических особенностей в контексте развития отечественного монументального искусства. Материал исследования составили результаты полевых экспедиционных работ, проведенных в 2024–2025 годах, в ходе которых выявлено и задокументировано 1259 мемориальных объектов, посвященных Великой Отечественной войне. В работе использованы методы искусствоведческого анализа, сравнительно-типологического исследования и средового подхода, позволяющие рассматривать мемориальные ансамбли как элементы культурного ландшафта региона. В статье анализируются мемориальные ансамбли различных типов и периодов: сельский мемориал послевоенного времени, городской мемориальный ансамбль периода социалистического реализма и мемориальный комплекс позднесоветского периода. Проведенное сопоставление позволяет выявить развитие художественного языка мемориализации и изменение роли монументальной скульптуры в структуре мемориального ансамбля: от композиционной доминанты к элементу архитектурно-пространственной системы и далее к архитектурно-символическим формам художественного выражения памяти. Научная новизна исследования заключается во введении в научный оборот новых памятников и в рассмотрении монументальной скульптуры региональных мемориальных ансамблей как самостоятельного предмета искусствоведческого анализа. Полученные результаты позволяют определить перспективы дальнейших исследований мемориального наследия Сибири.

Ключевые слова: монументальная скульптура, мемориальный ансамбль, иконография воина-освободителя, иконография скорбящей матери, композиционная эволюция, социалистический реализм, региональная художественная традиция, Алтайский край.

MONUMENTAL SCULPTURE IN MEMORIAL ENSEMBLES OF THE ALTAI TERRITORY: A PROBLEM STATEMENT

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

Kozerlyga Aleksey Grigoryevich, Postgraduate, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: kozerlyga@mail.asu.ru

The article is devoted to an art-historical study of monumental sculpture in memorial ensembles dedicated to the Great Patriotic War in the Altai Territory as a significant phenomenon of regional artistic culture of the late twentieth and early twenty-first centuries. Memorial ensembles of this period represent a form of artistic representation of historical memory in which the synthesis of architecture, monumental sculpture, and spatial environment creates an integrated artistic image. Despite extensive scholarly literature devoted to Soviet memorial art, regional features of memorial sculpture remain insufficiently explored. The aim of the study is to formulate the problem of art-historical research on monumental sculpture in the memorial ensembles of the Altai Territory and to identify the principal directions for analyzing their stylistic, compositional, and iconographic characteristics within the broader development of Russian monumental art. The research material is based on field expeditions conducted in 2024–2025, during which 1,259 memorial objects dedicated to the Great Patriotic War were identified and documented. The methodological framework includes art-historical analysis, comparative-typological research, and an environmental approach that makes it possible to consider memorial ensembles as elements of the regional cultural landscape. The article examines memorial ensembles of different types and periods, including a rural post-war memorial, an urban memorial ensemble of the socialist realism period, and a late Soviet memorial complex. The comparative analysis reveals the development of the artistic language of memorialization and the transformation of the role of monumental sculpture within memorial ensembles – from a compositional dominant to an element of an architectural-spatial system and, subsequently, to architectural-symbolic forms of commemorative expression.

The scientific novelty of the study lies in introducing previously undocumented memorial objects into academic circulation and in considering monumental sculpture of regional memorial ensembles as an independent subject of art-historical analysis. The results outline prospects for further research on the memorial heritage of Siberia.

Keywords: monumental sculpture, memorial ensemble, liberator-soldier iconography, mourning mother iconography, compositional evolution, socialist realism, regional artistic tradition, Altai Territory.

Мемориальные ансамбли, посвященные Великой Отечественной войне, занимают значительное место в истории отечественного монументального искусства второй половины XX века. В их структуре монументальная скульптура выступает художественно-образным компонентом, определяющим смысловую и композиционную организацию мемориального пространства.

В отечественном искусствоведении основное внимание уделялось крупнейшим мемориальным комплексам общесоюзного значения, тогда как региональные формы монументальной скульптуры изучены значительно менее последовательно. Между тем именно на региональном уровне происходила адаптация общих художественных принципов мемориальной пластики к конкретным градостроительным условиям, локальным традициям и особенностям художественной практики.

Мемориальные ансамбли Алтайского края представляют собой показательный материал для анализа роли монументальной скульптуры в формировании художественного образа мемориала. Скульптурные композиции, созданные в регионе преимущественно во второй половине XX века,

позволяют проследить сочетание типовых и индивидуальных решений, отражающих особенности развития монументальной пластики в условиях удаленного от художественных центров региона.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью искусствоведческого осмысления монументальной скульптуры мемориальных ансамблей Алтайского края как целостного художественного явления, а также постановкой проблемы ее стилистических, композиционных и иконографических особенностей в контексте развития отечественного монументального искусства.

Обзор литературы. Изучение мемориальных ансамблей Великой Отечественной войны в отечественном искусствоведении развивалось в нескольких взаимосвязанных направлениях: исследование монументального искусства советского периода, анализ мемориальной архитектуры и ансамблевых решений, а также изучение региональных художественных практик.

Одним из ранних этапов теоретического осмысления мемориальной архитектуры стала коллективная монография «Мемориальная архитектура» (1946), подготовленная под руководством

А. Г. Габричевского. В ней обозначены принципы художественной организации мемориального пространства и взаимодействия архитектуры и пластических форм в структуре памятника [4]. Вопросы развития советского монументального искусства и мемориальной пластики получили освещение в трудах В. А. Толстого, И. А. Еробкина, О. А. Швидковского. Художественная специфика мемориалов Великой Отечественной войны и особенности формирования их художественного языка проанализированы в работах Т. Г. Малининой, в которых мемориальный ансамбль рассматривается как тип синтетического художественного произведения, объединяющего архитектуру, скульптуру и ландшафт [9]. Композиционные принципы построения мемориального ансамбля и взаимодействие скульптуры с природной средой получили разработку в исследовании С. М. Куповского «Композиция мемориального ансамбля в природном ландшафте» [8]. Региональные аспекты развития мемориальной культуры отражены в работах Т. М. Степанской, О. С. Комаровой, Т. В. Пойдиной, Л. И. Нехвядович, Н. Г. Гончаровой, посвященных художественной культуре Сибири и региональным формам монументального искусства. Отдельное направление составляют исследования мемориальных ансамблей в городах-героях, в частности работа А. К. Зайцева «Мемориальные ансамбли в городах-героях», где анализируются художественные особенности крупнейших мемориальных комплексов [6].

Таким образом, в отечественном искусствознании сформирована теоретическая и историко-художественная база изучения мемориальных ансамблей и монументального искусства советского периода. Вместе с тем региональные формы мемориальной скульптуры, в частности мемориальные ансамбли Алтайского края, не становились предметом специального искусствоведческого исследования.

Цель статьи – постановка проблемы искусствоведческого исследования монументальной скульптуры мемориальных ансамблей Великой Отечественной войны в Алтайском крае и определение основных направлений анализа ее художественно-стилевых и композиционных особенностей.

Научная новизна исследования заключается во введении в научный оборот мемориальных

объектов Алтайского края и в попытке искусствоведческого осмысления монументальной скульптуры региональных мемориальных ансамблей как целостного художественного явления.

Эмпирическую базу составили материалы полевых исследований, проведенных авторами в 2024–2025 годах на территории Алтайского края. В ходе экспедиционных работ был выявлен и задокументирован корпус мемориальных объектов, посвященных Великой Отечественной войне, общим количеством 1259 памятников. Из них центральное место занимают произведения монументальной скульптуры, входящие в структуру мемориальных ансамблей. Методика полевой работы включала натурное обследование, фотофиксацию современного состояния, описание композиционных, иконографических и стилистических характеристик скульптуры. Дополнительным источником стали данные региональных реестров памятников истории и культуры.

Для решения поставленных задач применяется искусствоведческий анализ, сравнительно-типологический метод и средовой подход.

Базовым понятием работы является «мемориальный ансамбль». Будучи сложной категорией, данный термин требует детального рассмотрения с позиций искусствоведения, поскольку именно в нем фокусируется проблема синтеза искусств, значимая для понимания монументальной скульптуры. Согласно терминологическому словарю «Аполлон: изобразительное и декоративное искусство. Архитектура», понятие «ансамбль» определяется как гармоничное единство, целостная организация художественных элементов, принадлежащих к разным видам искусства [2]. Понятие «мемориал» трактуется как памятное сооружение, созданное в честь значимых исторических событий или персоналий, часто предполагающее синтез с пластическими и живописными искусствами [3]. Синтезируя эти дефиниции, отметим, что в современной искусствоведческой практике под мемориальным ансамблем понимается архитектурно-скульптурный комплекс, посвященный памяти выдающихся исторических лиц и событий [2]. Художественное решение мемориального ансамбля основывается на принципах синтеза искусств – архитектуры, монументальной скульптуры и монументальной живописи, а также литературных (надписи-эпитафии), световых и

звуковых образов. Важнейшим компонентом выступает природный ландшафт или организованная городская среда.

Анализ академических источников (И. А. Азизян [1], Т. Г. Малинина [10], О. А. Швидковский [16]) позволяет выделить следующие системообразующие характеристики мемориального ансамбля:

- 1) наличие сложного архитектурно-пространственного решения;
- 2) меморативная направленность, обращенная к значимым историческим событиям или деятелям;
- 3) синтез разнородных художественных форм;
- 4) взаимосвязь с естественным ландшафтным окружением.

В развитии этих положений О. А. Швидковский в своих исследованиях акцентирует внимание на таких параметрах, как аутентичность (ощущение достоверности, соприкосновение с историей), масштабность и композиционная целостность. Историческая достоверность художественного решения способствует созданию эффекта сопричастности у зрителя, в то время как масштаб сооружений выступает существенным фактором восприятия [16]. Важно отметить, что в научной литературе термины «Мемориальный ансамбль» и «мемориальный комплекс» нередко употребляются как синонимичные, обозначая архитектурно-скульптурные сооружения, предполагающие пространственно развитое, ансамблевое решение образа. В настоящем исследовании мы придерживаемся термина «мемориальный ансамбль», поскольку он в большей степени акцентирует художественное единство и синтетическую природу рассматриваемых объектов.

Особую значимость в структуре мемориального ансамбля приобретает монументальная скульптура. Этимология термина (лат. *monumentum* – «воспоминание», «память», «памятник», *monere* – «напоминать») указывает на ее функцию фиксации и передачи коллективной памяти. В отечественном искусствоведении монументальная скульптура определяется как вид изобразительного искусства, произведения которого создаются для конкретного архитектурно-пространственного или природного окружения, обращены к массовому зрителю и рассчитаны на восприятие

в больших открытых пространствах. Важнейшей ее задачей является героико-эпическое начало и увековечивание значительных исторических событий. Использование прочных материалов (гранит, бронза, медь, сталь) гарантирует их долговременное существование, символически подчеркивает героизм изображаемых объектов [7].

Теоретической рамкой исследования выступает концепция «мест памяти» (П. Нора), позволяющая интерпретировать мемориальные комплексы как материальные формы коллективной исторической памяти и анализировать особенности адаптации общенациональных мемориальных практик к региональному культурному контексту [14]. Дополнительным ресурсом является теория культурного ландшафта, рассматривающая мемориалы в непрерывном диалоге с природным и урбанистическим окружением, что акцентирует их роль в формировании идентичности места.

Особое развитие монументальная мемориальная пластика получила в XX веке, что было обусловлено прежде всего необходимостью художественного увековечивания событий Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. Процесс мемориализации военной истории в советском искусстве прошел несколько этапов, каждый из которых характеризовался специфическими художественными решениями и формами коммеморации.

Важнейшим государственным актом стало Постановление правительства СССР 1946 года «О взятии военных могил на учет и их благоустройстве». Данный документ регламентировал выявление, регистрацию и приведение в порядок захоронений погибших воинов, а также инициировал создание памятных знаков и монументов. В результате уже в первые послевоенные годы на территории страны, включая Алтайский край, развернулась масштабная работа по сооружению памятников, бюстов и обелисков героям войны.

Первые памятники создавались уже в ходе войны из недолговечных материалов силами однополчан и местных жителей. Строительство крупных мемориалов началось в 1944 году (памятники на Малаховском кургане в Севастополе, обелиск Славы на горе Митрилат в Керчи) и продолжилось в 1945 году. Однако массовый характер этот процесс приобрел во второй половине 1940-х – 1950-е годы, когда памятники появились практически в каждом регионе страны.

В историографии мемориальной культуры Великой Отечественной войны принято выделять несколько этапов мемориализации: послевоенный период (вторая половина 1940-х – 1950-е годы); 1960–1980-е годы, характеризующиеся активным мемориальным строительством в связи с юбилейными датами Победы; и постсоветский период, отмеченный переосмыслением форм коллективной памяти и появлением новых мемориальных практик [11].

Вопросы изучения и систематизации мемориального наследия получили отражение в научной литературе. Так, еще в 1976 году институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Академии художеств СССР выпустил библиографический указатель «Мемориальные ансамбли и памятники на территории СССР, посвященные Великой Отечественной войне 1941–1945 годов», где был представлен обширный материал по РСФСР [12]. Это издание зафиксировало корпус памятников, сложившийся к середине 1970-х годов, и стало важным этапом в научном осмыслении данного феномена.

Главная задача монументального искусства в рассматриваемый период определялась мемориальными и идеологическими функциями. Как отмечается в исследованиях, произведения монументального искусства были призваны решать задачи «продвижения общественных идей, воздействия на эмоции и мысли человека через образную завершенность в архитектурном ансамбле» [11]. При этом исследователи подчеркивают, что наряду с идейной нагрузкой данные объекты несут черты эстетического преобразования среды, выступая значимыми элементами архитектурно-пространственной организации городов и сел [11].

Применительно к Алтайскому краю, являвшемуся в годы войны глубоким тыловым регионом, процесс мемориализации имел свою специфику. Здесь основное внимание уделялось не только увековечиванию памяти павших воинов, но и трудовому подвигу земляков. Полевые исследования 2024–2025 годов подтверждают, что в структуре мемориальных ансамблей значительное место занимают сюжеты, связанные с тружениками тыла, что отражает региональную интерпретацию общенационального исторического нарратива.

Собранный материал показывает, что значительную часть мемориальных объектов составляют ансамбли, в которых монументальная скульптура

выступает композиционной доминантой, организующей пространство памятника и определяющей характер его художественного восприятия. Мемориальные ансамбли, посвященные погибшим в годы Великой Отечественной войны, присутствуют во всех городах и районных центрах Алтайского края. По состоянию на 1 января 2026 года в реестре населенных пунктов региона насчитывается 12 городов и 60 районов, в административных центрах которых сформированы мемориальные комплексы воинам, погибшим в годы Великой Отечественной войны (1941–1945). В крупных городах и ряде районных центров существует несколько мемориальных ансамблей, включающих скульптурные изображения солдат, скорбящих фигур, а также образы, связанные с темой героизма и памяти. Так, в Барнауле и Бийске насчитывается по четыре мемориальных комплекса; в Благовещенском, Бурлинском, Егорьевском, Завьяловском и Ельцовском районах – по два; в Алтайском и Бийском районах – по три; Волчихинском и Зональном – по четыре; в Алейском районе (включая город Алейск), а также в Баевском и Кытмановском районах – по пять.

Для систематизации многообразия мемориалов Алтайского края предлагается классификация по типологическому признаку (скульптурные монументы и группы, архитектурно-скульптурные комплексы, обелиски и стелы; мемориальные доски и знаки, комплексные мемориальные зоны) по масштабу и значимости (общерегиональные, городские и районные, сельские и локальные мемориальные объекты) и по хронологии создания (памятники послевоенного периода (1945–1960-е), мемориалы периода соцреализма (1970–1980-е), постсоветские мемориальные объекты (1990-е годы – настоящее время).

В настоящей статье в качестве примеров отобраны объекты, репрезентирующие основные типы мемориальных комплексов региона. Принцип отбора обусловлен необходимостью показать разнообразие форм мемориализации в хронологическом, типологическом и масштабном аспектах. В анализ включены мемориальный комплекс послевоенного периода в сельской среде (село Верх-Чуманка), крупный городской мемориальный ансамбль периода зрелого соцреализма (Мемориал Славы в Барнауле) и мемориальный комплекс позднесоветского времени, показывающий изменение художественного языка мемориализации

(Кулунда). Рассматриваемые памятники позволяют проследить основные направления развития монументальной скульптуры мемориальных ансамблей региона и выявить характерные особенности их художественно-образной структуры.

Одним из наиболее распространенных образов в мемориальных ансамблях Алтайского края является фигура советского солдата, символизирующая память о павших и героизм защитников Родины. Например, мемориальный комплекс, установленный в 1967 году в селе Верх-Чуманка Баевского района, представляет собой пример сельского мемориала послевоенного периода (см. Приложение, рис. 1). Скульптура советского воина, являющаяся центральным элементом комплекса, представляет собой характерный пример типовой монументальной пластики послевоенного периода, выполненной в русле эстетики социалистического реализма. Фигура воина решена в обобщенно-реалистической манере, с подчеркнутой монументальностью силуэта и ясной читаемостью образа с дальних точек восприятия (см. Приложение, рис. 2). Композиция построена на устойчивой вертикали: массивная фигура солдата установлена на прямоугольном постаменте, что усиливает ощущение статичности, устойчивости и символической незыблемости образа. Пропорции намеренно укрупнены, пластика форм обобщена, детали трактованы схематично, что характерно для типовых массовых скульптур советского времени. Правая рука, поднятая вверх с раскрытой ладонью, образует риторический жест, отсылающий к традиционной иконографии триумфатора, но в контексте мемориала обретающий значение утверждения мира. Левая рука, удерживающая оружие, подчеркивает готовность к защите Отечества и сохраняет связь образа с военным контекстом. В композиции объединены мотивы завершенной войны и постоянной бдительности, что было типичным для мемориальной иконографии 1960-х годов. Пластическое решение фигуры отличается лаконичностью и отсутствием излишней психологической детализации. Черты лица воина обобщены, мимика сдержанна. Индивидуальные черты намеренно нивелированы, что переводит изображение из портретного типа в типологический, точнее собирательный образ советского солдата-победителя. Особое значение имеет работа с формой и фактурой. Поверхность

скульптуры лишена моделировки, складки одежды трактованы крупно и условно, что усиливает декоративность и подчеркивает монументальный характер произведения. Колористическое решение – золотисто-охристый тон – визуально возвышает фигуру над окружающей средой, придавая ей торжественный характер. Такой прием был широко распространен в сельских мемориалах. По своим художественным особенностям скульптура относится к распространенному типу серийной мемориальной пластики, широко применявшейся при создании мемориалов в СССР.

Бюст Героя Советского Союза Лаврентия Ильича Морозова, входящий в состав мемориального комплекса села Верх-Чуманка, представляет собой характерный пример мемориальной портретной скульптуры советского периода, выполненной в традициях реалистической монументальной пластики (см. Приложение, рис. 3). Композиция построена по классической для мемориального портрета схеме: бюст установлен на строгом геометрическом постаменте, лишенном декоративных деталей, что усиливает внимание зрителя к пластическому образу. Портретное решение отличается обобщенной трактовкой формы. Лицо моделировано крупными плоскостями, черты несколько укрупнены и сглажены. Пластика поверхности отличается лаконичностью: детали военной формы переданы схематично, без излишней фактурной разработки. Такое решение характерно для мемориальной скульптуры 1960–1970-х годов, в которой индивидуальный портрет соединяется с типологическим образом героя войны. Монументальность достигается обобщенностью форм и ясностью силуэта. Семантическую завершенность композиции обеспечивает мемориальная доска с именем героя и изображением Золотой Звезды, включенная в структуру постамента. Соединение портретного бюста с архитектурным основанием формирует целостный мемориальный знак. В художественном отношении бюст Л. М. Морозова демонстрирует типологические черты советской мемориальной портретной пластики второй половины XX века: сочетание реалистической традиции, обобщенности формы и символической функции образа. В пространстве сельского мемориального ансамбля он выполняет роль персонализированного центра памяти.

В целом иконография мемориального комплекса села Верх-Чуманка, в которую также входят памятные плиты с фамилиями погибших на войне жителей Верх-Чуманки, формирует целостное восприятие коллективной памяти. Сочетание собирательного образа защитника Родины с персонализированным образом героя и списками павших придает ансамблю завершенность и усиливает его коммеморативную функцию.

В качестве следующего примера рассмотрим памятник периода соцреализма – Мемориал Славы на площади Победы в Барнауле, который был торжественно открыт 9 мая 1971 года (см. Приложение, рис. 4). В художественно-пространственной структуре мемориального комплекса ключевую роль играет скульптурная группа «Прощание» (скульптор П. Л. Миронов), достигающая высоты около шести метров (см. Приложение, рис. 5). Композиция воспроизводит один из наиболее эмоционально значимых мотивов военной памяти – сцену проводов на фронт, в которой образ матери и сына приобретает обобщенно-символическое звучание. Пластическое решение группы выполнено в традициях позднего социалистического реализма, сочетающего реалистическую трактовку человеческой фигуры с обобщенностью формы и подчеркнутой выразительностью жеста. Динамическое взаимодействие фигур создает напряженную эмоциональную ситуацию: фигура матери, обращенная к уходящему сыну, формирует вертикальный композиционный акцент, тогда как движение фигуры воина задает направление всей пластической структуры. Таким образом, композиция строится на взаимодействии двух психологических состояний – скорби и решимости, что характерно для мемориальной пластики, посвященной теме войны. Материал скульптуры – бронза – усиливает монументальный характер произведения и обеспечивает его устойчивость в открытом городском пространстве. Обобщенная моделировка форм и укрупненный силуэт позволяют воспринимать композицию с различных дистанций, что соответствует принципам монументальной скульптуры. Скульптурная группа, органично интегрированная в архитектурную композицию мемориала, включающую обелиск, аллею городов-героев и бетонный редут в форме разорванного кольца. Взаимодействие скульп-

турных и архитектурных элементов формирует целостный ансамбль, в котором монументальная пластика выполняет функцию эмоционального и смыслового центра мемориального пространства. Дальнейшее развитие мемориального комплекса связано с установкой в 1995 году монумента в честь Героев Советского Союза и полных кавалеров Ордена Славы, а также с возведением в 2025 году часовни, посвященной Вечной славе защитников Отечества (см. Приложение, рис. 6).

Характерным примером мемориала позднесоветского периода является мемориал, расположенный в южной части села Кулунда Кулундинского района Алтайского края (см. Приложение, рис. 7). Открытый в мае 1988 года комплекс, получивший в местной традиции название «Колокола», формирует пространственный акцент сельской среды и выступает центральным местом эстетического преобразования сельской среды. Композиция мемориала основана на архитектурно-пространственном решении, в котором монументальная скульптура отсутствует как самостоятельный элемент. Центральную роль играет вертикально ориентированная архитектурная конструкция, образованная ритмически пилонами и арочными проемами, в которых размещены колокола. Пространственная организация ансамбля строится на симметрии и осевой композиции, подчеркивающей торжественный и ритуальный характер мемориала. Подобное решение свидетельствует о расширении художественного языка мемориализации в конце советского периода, когда архитектурно-символические формы начинают играть роль, ранее принадлежавшую преимущественно скульптуре. Колокол как центральный символ композиции выполняет многозначную семантическую функцию. Он одновременно отсылает к традиции поминального звона, к религиозно-культурной символике памяти и к образу народного оповещения, что придает мемориалу характер сакрализованного пространства. Включение подобного символа в структуру мемориального ансамбля отражает процесс переосмысления художественного языка памяти, характерный для конца 1980-х годов. Архитектурные формы комплекса отличаются лаконичностью и геометрической строгостью. Использование открытого пространства, ступенчатого подъема к центральной композиции и контрастного соотношения верти-

калей пилонов и горизонтальной площадки создает эффект пространственной глубины и торжественности. Территория комплекса с 2009 года активно обустраивается: высажено более 120 саженцев, выложены плиткой тротуары, установлено освещение, «Дерево любви» для молодожёнов и фонтан. На средства грантов губернатора Алтайского края в сфере молодёжной политики заложены «Аллея Славы», «Аллея памяти жертвам политических репрессий», «Аллея героям России». Таким образом, в художественном отношении мемориальный комплекс в Кулунде позволяет отметить переход от скульптурно-доминантных мемориальных ансамблей советского времени к архитектурно-символическим формам мемориализации, в которых пространство и знак становятся основными выразительными средствами.

Сопоставление мемориальных ансамблей села Верх-Чуманка, Мемориала Славы в Барнауле и комплекса «Колокола» в Кулунде позволяет проследить постепенное развитие роли монументальной скульптуры в мемориальных ансамблях Алтайского края: от композиционной доминанты сельских мемориалов послевоенного времени к элементу сложного художественного ансамбля в городских мемориалах периода социалистического реализма и далее к архитектурно-символическим формам мемориализации конца XX века. При этом во всех рассмотренных примерах сохраняется основная функция мемориального искусства – художественное выражение коллективной исторической памяти.

Проведенное исследование позволяет сформулировать ряд выводов, связанных с постановкой проблемы искусствоведческого изучения монументальной скульптуры мемориальных ансамблей Великой Отечественной войны в Алтайском крае.

Мемориальные ансамбли региона, являясь частью общенациональной мемориальной культуры, иллюстрируют выраженную региональную специфику. В их художественно-образной структуре монументальная скульптура выступает композиционным и смысловым элементом.

Анализ рассмотренных памятников показал, что монументальная скульптура в мемориальных ансамблях Алтайского края представлена различными типовыми моделями: от типовых скульптурных образов послевоенного периода до сложных скульптурно-архитектурных композиций и архитектурно-символических решений позднесоветского времени.

Таким образом, мемориальные ансамбли Алтайского края представляют собой перспективный объект для искусствоведческого изучения, требующий дальнейшего исследования их типологии, художественно-стилевых особенностей и символики. Перспективы разработки темы связаны с расширением исследуемых памятников, искусствоведческим анализом региональных особенностей мемориальной пластики и систематизацией мемориальных объектов Великой Отечественной войны в Алтайском крае.

Литература

1. Азизян И. А., Иванова И. В. Памятники вечной славы. Концепции и композиция. – М.: Стройиздат, 1976. – 206 с.
2. Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь: А-Я. – М.: Эллис Лак, 1997. – 735 с.
3. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. – СПб.: Азбука-классика, 2004–2009. – Т. V: Л – М. – 768 с.: ил. + вкл.
4. Габричевский А. Введение к монографии «Мемориальная архитектура» // Память и время: из художественного архива Великой Отечественной войны, 1941–1945 годы: [материалы, документы, статьи, комментарии документов] / [Т. Г. Малинина, Е. В. Огаркова]; Российская акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств]. – М.: Галарт, 2011. – 455 с. – С. 302–308.
5. Еробкин И. А. Монументальная скульптура и её значимость в процессе образования [Электронный ресурс] // Концепт. – 2015. – Спецвыпуск № 18. – ART 75247. – 0,39 п. л. – URL: <http://e-koncept.ru/2015/75247.htm>.
6. Зайцев А. К. Мемориальные ансамбли в городах-героях. – М.: Стройиздат, 1985. – 208 с.
7. Комарова О. С. Монументальная пластика в городской среде Барнаула XIX–XX столетий: дис. ... канд. искусствоведения. – Барнаул, 2004.

8. Куповский С. М. Композиция мемориального ансамбля в природном ландшафте: на опыте Советского Союза и других социалистических стран 60–70-х годов: дис. ... канд. архитектуры: 18.00.02. – М., 1978. – 120 с.
9. Малинина Т. Г. Память и время: новый мемориал и его типологические возможности // Проект Россия. – 2006. – № 1(39). – С. 134–138.
10. Малинина Т. Г. У истоков становления памятников Великой Отечественной войны. По материалам конкурсов и выставок 1942–1946 // Память и время: из художественного архива Великой Отечественной войны, 1941–1945 годов: [материалы, документы, статьи, комментарии документов] / [Т. Г. Малинина, Е. В. Огаркова]; Российская акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств]. – М.: Галарт, 2011. – 455 с. – С. 279–302.
11. Манаев А. Ю. Мемориализация событий Великой Отечественной войны в Крыму: памятникиохранный аспект (1944–1991) // Учёные записки Крымского федерального университета. – 2018. – Т. 4 (70), № 4. – С. 25–35.
12. Мемориальные ансамбли и памятники на территории СССР, посвященные Великой Отечественной войне 1941–1945 годы: библиографический указатель / Акад. художеств СССР, Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Науч. б-ка; [составитель: В. Г. Хольцова; отв. редактор: чл.-кор. Акад. художеств СССР, доктор искусствоведения И. А. Бартенев]. – Ленинград: [б. и.], 1976–1985. – 20 см.
13. Нехвядович Л. И. Гончарова Н. Г. Проблема формирования научной терминологии в области монументального искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 69. – С. 199–207.
14. Нора П. Всемирное торжество памяти [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3. – URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html>.
15. Толстой В. П. Специфика монументального искусства, его виды и жанры // Советское искусствознание. – М.: Советский художник, 1985. – Вып. 19.
16. Швидковский О. А. Памятники борьбы и победы // Советская скульптура. – М.: Советский художник, 1977. – С. 12–42.

References

1. Azizyan I.A., Ivanova I.V. *Pamyatniki vechnoy slavy. Kontseptsii i kompozitsiya* [Monuments of Eternal Glory. Concepts and Composition]. Moscow, Stroyizdat Publ., 1976. 206 p. (In Russ.).
2. *Apollon: Izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo. Arkhitektura: terminologicheskii slovar': A-YA* [Apollo: Fine and Decorative Arts. Architecture: A Terminological Dictionary, A-Z]. Moscow, Ellis Lak Publ., 1997. 735 p. (In Russ.).
3. Vlasov V.G. *Novyy entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: v 10 t* [New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts: in 10 volumes]. St. Petersburg, Azbuka-klassika, 2004–2009, vol. V: L–M. 768 p.: il. + vkl. (In Russ.).
4. Gabrichhevskiy A. Vvedenie k monografii “Memorial'naya arkhitektura” [Introduction to the monograph “Memorial Architecture”]. *Pamyat' i vremya: iz khudozhestvennogo arkhiva Velikoy Otechestvennoy voyny, 1941–1945 gg.: (materialy, dokumenty, stat'i, kommentarii dokumentov)* [Memory and Time: from the Art Archive of the Great Patriotic War, 1941–1945: (materials, documents, articles, commentary on documents)]. Moscow, Galart Publ., 2011. 455 p. (In Russ.).
5. Erokin I.A. Monumental'naya skul'ptura i ee znachimost' v protsesse obrazovaniya [Monumental Sculpture and Its Significance in the Education Process]. *Kontsept* [Concept], 2015, spetsvypusk no. 18, ART 75247, 0,39 p. 1. (In Russ.). Available at: <http://e-koncept.ru/2015/75247.htm>.
6. Zaytsev A.K. *Memorial'nye ansambli v gorodakh-geroyakh* [Memorial ensembles in hero cities]. Moscow, Stroyizdat Publ., 1985. 208 p. (In Russ.).
7. Komarova O.S. *Monumental'naya plastika v gorodskoy srede Barnaula XIX–XX stoletiy: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Monumental sculpture in the urban environment of Barnaul in the 19th–20th centuries. Diss. PhD in Art History]. Barnaul, 2004.
8. Kupovskiy S.M. *Kompozitsiya memorial'nogo ansamblya v prirodnom landshafte: na opyte Sovetskogo Soyuz i drugih sotsialisticheskikh stran 60–70-kh gg.: dis. ... kandidata arkhitektury* [Composition of a memorial ensemble in a natural landscape: based on the experience of the Soviet Union and other socialist countries of the 1960s–70s. Diss. PhD in Architecture]. Moscow, 1978. 120 p. (In Russ.).
9. Malinina T.G. *Pamyat' i vremya: novyy memorial i ego tipologicheskie vozmozhnosti* [Memory and time: a new memorial and its typological possibilities]. *Proekt Rossiya* [Project Russia], 2006, no. 1(39), pp. 134–138. (In Russ.).
10. Malinina T.G. *U istokov stanovleniya pamyatnikov Velikoy Otechestvennoy voyny. Po materialam konkursov i vystavok 1942–1946* [At the Origins of the Establishment of Monuments to the Great Patriotic War. Based on the Materials of Competitions and Exhibitions of 1942–1946]. *Pamyat' i vremya: iz khudozhestvennogo arkhiva Velikoy Otechestvennoy voyny, 1941–1945 gg.: (materialy, dokumenty, stat'i, kommentarii dokumentov)* [Memory

and Time: from the Art Archive of the Great Patriotic War, 1941-1945: (materials, documents, articles, document commentaries)]. Moscow, Galart Publ., 2011. 455 p. (In Russ.).

11. Manayev A.Y. Memorializatsiya sobytiy Velikoy Otechestvennoy voyny v Krymu: pamyatnikookhrannyi aspekt (1944–1991) [Memorialization of the Events of the Great Patriotic War in Crimea: Monument Protection Aspect (1944–1991)]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta [Scientific Notes of the Crimean Federal University]*, 2018, vol. 4 (70), no. 4, pp. 25-35. (In Russ.).
12. *Memorial'nye ansambli i pamyatniki na territorii SSSR, posvyashchennye Velikoy Otechestvennoy voyne 1941-1945 gg.: bibliograficheskiy ukazatel' [Memorial ensembles and monuments on the territory of the USSR, dedicated to the Great Patriotic War of 1941-1945: bibliographic index]*. Leningrad: [b. i.], 1976-1985. 20 sm.
13. Nekhvyadovich L.I. Goncharova N.G. Problema formirovaniya nauchnoy terminologii v oblasti monumental'nogo iskusstva [The problem of formation of scientific terminology in the field of monumental art]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2024, no. 69, pp. 199-207. (In Russ.).
14. Nora P. Vsemirnoe torzhestvo pamyati [The Worldwide Celebration of Memory]. *Neprikosnovennyy zapas [Neprikosnovenny zapas]*, 2005, no. 2-3. (In Russ.). Available at: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html>.
15. Tolstoy V.P. Spetsifika monumental'nogo iskusstva, ego vidy i zhanry [The Specifics of Monumental Art, Its Types and Genres]. *Sovetskoe iskusstvoznanie [Soviet Art Studies]*. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1985, iss. 19. (In Russ.).
16. Shvidkovskiy O.A. Pamyatniki bor'by i pobedy [Monuments to Struggle and Victory]. *Sovetskaya skul'ptura [Soviet Sculpture]*. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1977, pp. 12-42. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Мемориальный комплекс в селе Верх-Чуманка Баевского района.
Общий вид. Фото А. Г. Козерлыги, 2024



Рисунок 2. Мемориальный комплекс в селе Верх-Чуманка Баевского района. Скульптура воина.
Фото А. Г. Козерлыги, 2024



Рисунок 3. Мемориальный комплекс в селе Верх-Чуманка Баевского района.
Бюст Героя Советского Союза Л. И. Морозова. Фото А. Г. Козерлыги, 2024



Рисунок 4. Мемориал Славы на площади Победы в Барнауле. Общий вид. Фото А. Г. Козерлыги, 2025



Рисунок 5. Мемориал Славы на площади Победы в Барнауле. Скульптурная группа «Прощание». Фото А. Г. Козерлыги, 2025



Рисунок 6. Мемориал Славы на площади Победы в Барнауле. Часовня, посвященная Вечной славе защитников Отечества. Фото А. Г. Козерлыги, 2025



Рисунок 7. Мемориальный комплекс «Колокола» в Кулунде. Общий вид. Фото из открытых источников Интернета

УДК 392:303.02

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-175-184

**ОБЪЕКТЫ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ШОРЦЕВ
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ XXI ВЕКА:
РЕКОНСТРУКЦИЯ ТЕХНОЛОГИЙ ТРАДИЦИОННОГО ТКАЧЕСТВА**

Кимеева Татьяна Ивановна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tat-kimeeva@mail.ru

Актуальность представленного исследования продиктована необходимостью изучения различных аспектов эпохи метамодерна как культурного явления современности. Анализ научных публикаций свидетельствует о внимании философов, культурологов, искусствоведов к процессам восприятия в культурной парадигме эпохи преимущественно объектов художественной и музыкальной культуры. Тематика традиционной культуры в данном контексте не рассматривается. В связи с чем существует необходимость обратиться к современным проблемам сохранения этнических традиций. В данной статье в качестве новизны обозначены ориентиры на изучение свойственных эпохе метамодерна процессов, связанных с ролью и местом элементов традиционной культуры в XXI веке. Принимая во внимание распространенный тезис о стремлении метамодерна к сочетанию противоположностей, к попыткам совместить традиции и современность, обосновывается возможность реконструкции руинированных в среде бытования нематериальных объектов традиционной культуры с включением ее результатов в пространство современной культуры. С учетом интеллектуальных потребностей метамодерна метод реконструкции должен быть основан на изучении подлинных источников, сохраняемых в музеях России – архивов, музейных предметов. В рамках герменевтического подхода предлагается истолкование смыслов, заключенных в овеществленных компонентах, отражающих древние технологии производства нитей, ткачества и использования произведенного кендырного текстиля шорцами – коренным малочисленным этносом Сибири, населяющим юг Кузбасса. Анализ произведенных из кендырного текстиля предметов, сосредоточенных в музейных коллекциях страны, позволил раскрыть не только связанные с обработкой кендыря технологии как объекты нематериального культурного наследия, но и семантику декора на предметах традиционной культуры, изготовленных из этого холста. Методика музейной реконструкции ориентирована на включение воссозданных объектов нематериального наследия в современное социокультурное пространство. Что отвечает востребованности культурологических проекций современности – актуализации объектов нематериального культурного наследия музейными средствами и не противоречит теоретическим обоснованиям метамодерна как культурного явления первой четверти двадцать первого столетия.

Ключевые слова: культура, метамодерн, традиция, этнокультурное наследие, музейные предметы, нематериальное наследие, технологии ткачества, использование текстиля, реконструкция.

**OBJECTS OF THE SHORS' ETHNOCULTURAL HERITAGE
IN THE CONTEXT OF 21ST CENTURY CULTURE:
RECONSTRUCTION OF TRADITIONAL WEAVING TECHNOLOGIES**

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

The relevance of this research is dictated by the need to study various aspects of the metamodern era as a contemporary cultural phenomenon. An analysis of scientific publications shows that philosophers, cultural

experts, and art historians are paying attention to the processes of perception in the cultural paradigm of the era, which is dominated by objects of artistic and musical culture. The topic of traditional culture is not considered in this context. Therefore, there is a need to address the current problems of preserving ethnic traditions. This article outlines the new directions for studying the processes inherent in the era of metamodernity, which are related to the role and place of traditional culture elements in the 21st century. Taking into account the widespread thesis about the desire of metamodernism to combine opposites and to try to combine traditions and modernity, the possibility of reconstructing the intangible objects of traditional culture that have been ruined in their environment and incorporating their results into the space of modern culture is justified. Given the intellectual needs of metamodernism, the reconstruction method should be based on the study of authentic sources preserved in Russian museums, such as archives and museum objects. Within the framework of the hermeneutic approach, the article proposes an interpretation of the meanings contained in the materialized components that reflect the ancient technologies of thread production, weaving, and the use of kendyr textile by the Shors, an indigenous minority ethnic group of Siberia that inhabits the south of the Kuzbass region. An analysis of the items made from kendyr textiles, which are concentrated in the country's museum collections, revealed not only the technologies associated with the processing of kendyr as objects of intangible cultural heritage, but also the semantics of the decor on traditional cultural items made from this canvas. The methodology of museum reconstruction is focused on incorporating the restored objects of intangible heritage into the modern socio-cultural space. This meets the demand for cultural studies projections of modernity – the actualization of intangible cultural heritage objects by museum means – and does not contradict the theoretical justifications of metamodernism as a cultural phenomenon of the first quarter of the twenty-first century.

Keywords: culture, metamodern, tradition, ethnocultural heritage, museum items, intangible heritage, weaving technologies, textile use, reconstruction.

XXI век соотносится культурологами, фило-софами с периодом метамодерна, культурные тен-денции которого характеризуются стремлением к сочетанию неких противоположностей, к совме-щению традиций и современности. В научной ли-тературе отражена характеристика метамодерна относительно формирования новых течений в ху-дожественной, музыкальной культуре, философ-ском дискурсе, соответствующих культурно-исто-рическому процессу. «Метамодерн воспринимает мир и культуру как один общий поток смыслов. Которые есть часть общей истины, где каждая единица важна и самодостаточна. В нем нет смыс-ла снобизму, элитизму, нет высокой и низкой куль-туры [11, с. 17]. А. В. Павлов очерчивает будущее данного явления, замечая, что перспективы мета-модернизма, «несмотря на его первоначальную со-держательную бесплодность» связаны с «мощ-ным интеллектуальным движением с большим количеством участников, которые согласны вклю-чить свои исследовательские интересы в про-екты метамодерна» [7, с. 12–13]. Размышлений относительно восприятия традиционных культур с позиций метамодерна в научной литературе не

представлено, однако проблема включения объек-тов традиционной культуры в современное соци-окультурное пространство имеет место и требует осмысления в контексте культурной парадигмы эпохи. Трактовка метамодерна весьма вариативна и находится в стадии формирования.

Относительно темы настоящей статьи инте-ресен приводимый А. В. Нагорной тезис по пово-ду приставки «мета», принадлежащий Б. Г. Демп-си: «...вход в “мета” режим означает создание нового уровня анализа, который позволяет крити-чески осмыслить предмет с более высокой наблю-дательной позиции...» [6, с. 10]. Воспользуемся данным тезисом относительно смещения акцента на восприятие подлинных объектов этнической культуры с позиций новой культурной парадигмы, что неизменно требует воссоздания руинирован-ных в среде бытования объектов на основе сохра-нившихся оригиналов, представленных в музей-ных собраниях в качестве музейных предметов. Раскрытие их информационных полей позволит реконструировать связанные с ними технологии как объекты нематериального наследия. Немате-риальное наследие, по замечанию исследовате-

лей, является наиболее уязвимой частью наследия в плане его сохранения в естественной социокультурной среде [1, с. 321]. Технологии производства старинного текстиля из волокон дикорастущих растений и его использование, рассматриваемые как объекты нематериального культурного наследия, относятся к категории выраженных в физической форме аспектов этнической культуры. То есть на основе изучения овеществленных компонентов, имеющих отношение к ткачеству, могут быть воссозданы собственно технологии старинного ткачества.

Этническая история коренного малочисленного этноса, территорий расселения которого являются с XVII века предгорья Северного Алтая, известные в современности как Горная Шория, в научной литературе подробно освещалась В. М. Кимеевым [3, с. 159–193, 233–275]. Неоднократно исследователями отмечалось, что горнотажное население для изготовления практически всех элементов своего костюма использовало текстиль, производимый из волокон дикорастущих конопли и крапивы. Что представляется вполне закономерным, так как хозяйственно-культурный тип шорцев базировался на охоте как основном мужском занятии и собирательстве как занятии женском. Процессы собирательства предусматривали заготовку дикорастущих растений, которые потенциально представляли сырье для прядения и ткачества. В таежной зоне это были конопля и крапива.

Уже в первой трети XX века в среде бытования этноса древние формы ткачества сохранялись весьма фрагментарно. Имеются сведения о традиционности этого занятия и о его связи с обрабатываемым сырьем, что зафиксировано в XIX веке миссионером В. В. Вербицким. В составленном им словаре раскрываются термины *ймчак* *кендір* (конопля), *кендір ебгу* (кострика конопли) [9, с. 169]. В 1927 году Н. П. Дыренковой удалось посредством фото зафиксировать процесс подготовки к тканью из нитей, произведенных из волокон дикорастущей конопли, а также горизонтальный архаичный ткацкий стан с отдельными фрагментами его приготовления к работе [10]. Данный факт чрезвычайно важен в плане музейной актуализации технологий ткачества, так как возможность реконструкции предусматривает

опору на результаты фиксации объектов в естественной социокультурной среде, сохраняемых в составе музейных архивов и, собственно, в коллекциях как музейные предметы. Анализ архивных и коллекционных материалов Кунсткамеры позволил А. А. Попову в 1950-е годы реконструировать посредством зарисовки образ старинного ткацкого станка, бытовавшего у алтайцев и черных инородцев [8, с. 126–128]. К последним было принято относить шорцев.

Элементы орудий обработки дикорастущих волокнистых растений, ткацкого станка «кендырь тыбеге» и произведенных из полученной ткани элементов шорского костюма хранятся в ряде музеев России: Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого – Кунсткамере (кол. с аббревиатурой МАЭ), Музее археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета (кол. с аббревиатурой МАЭСТУ), Омском государственном историко-краеведческом музее (кол. с аббревиатурой ОГОИЛМ), Новосибирском государственном краеведческом музее (НГКМ), Кузбасском государственном краеведческом музее (кол. с аббревиатурой КОКМ), Новокузнецком краеведческом музее (кол. с аббревиатурой НКМ), музее «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского государственного университета (кол. с аббревиатурой КМАЭЭ), Музее этнографии и природы Горной Шории (кол. с аббревиатурой МЭП). Аббревиатура, как часть коллекционного номера музейного предмета приводится в соответствии с подготовленным изданием шорских этнографических коллекций в музеях России [12, с. 105–137]. Несоответствие аббревиатуры современным наименованиям музеев объясняется изменением их названий в разные периоды времени.

Для производства текстиля на станке «кендырь тыбеге» необходимо было заготовить сырье, осуществить его обработку, произвести способом прядения нити, натянуть нити основы с использованием элементов ткацкого станка. Музейная реконструкция технологий ткачества должна предусмотреть все связанные с производством текстиля этапы.

На первом этапе производилась подготовка сырья. Стебли конопли выдергивали вместе с корнями в период их созревания, связывали в пучки и размещали под крышей для просушки. Высу-

шенные стебли обмолачивали с помощью специального трепала «кылыш», по своему устройству напоминающего деревянный нож длиной около 60 см, навершие рукояти которого нередко декорировалось в технике контурной гравировки оберегательным орнаментом с мотивом родовой горы в виде зигзага (см. Приложение, рис. 1).

Очищенные таким образом от костры волокна соединяли в пучки, которые хранили в берестяных коробах пересыпанными шелухой ячменя от спутывания. Пучок волокон кендыря приобретен А. К. Ивановым в 1925 году (кол. МАЭСТУ 5979/76). В коллекциях Музея антропологии и этнографии Санкт-Петербурга имени Петра Великого (Кунсткамере) хранятся несколько таких пучков, переданных в музей Н. П. Дыренковой и А. В. Анохиным в 1932 году (кол. МАЭ 5000/19-20; МАЭ 5071/77-78, 83, 89, 90). Непосредственно перед прядением волокна прочесывались специальным инструментом «ат-тарагы» в виде прямоугольного бруска с шестью и более металлическими зубьями на рабочей стороне и массивной рукоятью (кол. КОКМ 357).

На втором этапе производилось прядение нитей для ткачества. Есть сведения о сохранении у шорцев в начале XX века архаичных форм прядения, когда нити сучили на бедре. Однако в музейных коллекциях достаточно широко представлены веретена со съёмным пряслицем, часто изготовленным из рога марала и декорированным по лицевой стороне центрическим орнаментом в виде зигзага как мотива родовой горы. Такое пряслице надевалось на деревянный конический стержень и использовалось для прядения кендырных нитей (см. Приложение, рис. 2). Мастерница держала веретено правой рукой за узкий заостренный конец, вращая его, а пряслице выполняло роль маховика, обеспечивая нужную амплитуду вращения. При этом нить, пропущенная через металлическое кольцо в потолке, придерживалась ею и наматывалась на веретено слева направо. Затем полученная грубая на ощупь кендырная пряжа желтоватого цвета сматывалась в мотки с помощью вбитых в стену кольев «кендырь-чугурча». Для придания мягкости и более светлого оттенка пряжу длительно кипятили в котле с водой, куда добавлялась березовая и осиновая кора «кус тобук», после чего промывали в чистой воде и просушивали.

На третьем этапе происходила подготовка к ткачеству, осуществляемому в теплое время года, и, собственно, изготовление кендырной ткани на архаичном горизонтальном станке, отдельные разрозненные элементы которого представлены в музеях, где имеются шорские коллекции (см. Приложение, рис. 3).

Актуальным в условиях современности является воссоздание станка «кендырь тыбеге» в его целостности с воспроизведением технологии производства кендырного полотна. Так, Музей этнографии и природы Горной Шории в настоящее время задается целью подготовки интерактивной музейной экскурсии, связанной с изготовлением шорцами кендырной ткани. Подобный вид экскурсии представляет интерес и для других региональных музеев Кузбасса.

Наиболее приемлемым методом воссоздания станка может быть выбрана реконструкция на основе подлинных свидетельств о его устройстве и функционировании. Изучение материалов музейных коллекций, характеризующих древний станок шорцев, позволяет предложить его реконструкцию с обоснованием названий элементов станка на языке народа – носителя культуры и их функционального назначения. Комплексный анализ данных публикации А. А. Попова, фотоматериалов Н. П. Дыренковой и музейных предметов из собраний семи российских музеев позволили автору статьи предложить графическую реконструкцию станка «кендырь тыбеге» (см. Приложение, рис. 4).

Первым делом осуществлялся трудоемкий процесс натягивания нитей основы с использованием вбиваемых в землю кольев «ыршен». С одной стороны основа крепилась на горизонтально расположенный навал в виде палки длиной около 50 см с поперечными зубринами. Вдоль боковой стенки наваля протягивалась продольная нить, спирально плотно укрепляемая другой нитью, закрепляемой в зубринах. К продольной нити подвязывалась каждая четная и нечетная пара нитей основы.

Другой конец основы, которая достигала в окружности около 6 м, крепился посредством петли из пучка нитей основы, надеваемой на вбитый в пол колышек. Пучок нитей на этом конце основы расширялся посредством последника «танмак», покрытого мелкими поперечными за-

рубками, в которые вкладывалось по одной нити в целях их разделения на четные и нечетные (см. Приложение, рис. 3 а).

Подвижная нитченка «кузук кибе/кузук ага-жы» (см. Приложение, рис. 3 з, рис. 4 а) в виде деревянной узкой плашки длиной более 60 см со сквозными отверстиями на обоих утолщенных концах укреплялась на двухрожковых ножках-опорах «таяк» высотой более 35 см (см. Приложение, рис. 3 в; рис. 4 б). На обоих концах нитченки в просверленные отверстия вкладывалась тонкая в поперечном сечении палочка (см. Приложение, рис. 4 в), которую не удалось четко воспроизвести в рисунке. Охватывая нитченку по всей длине кольцами вперекрест, свисали длинные петли-глазки нитей, сквозь которые пропускались четные и нечетные нити основы.

Основа разделялась приспособлением «отры» длиной около 50 см и шириной до 12 см в виде двух гладкообработанных слегка расширенных на конах дощечек, расположенных параллельно друг к другу и соединенных в раму деревянными гвоздями на расстоянии 12–15 см друг от друга (см. Приложение, рис. 3 б; рис. 4 з). Основоразделитель «отры» вставлялся между четными и нечетными рядами нитей основы, при этом свисающие петли-глазки нитченки в исходном положении охватывали нижний ряд нитей. Сидящая на специальной низкой скамейке ткачиха, отодвигая основоразделитель дальше от себя, обеспечивала поднятие нижнего ряда нитей основы вверх, а верхний ряд становился нижним. В образованный при этом зев пропускалась выполняющая роль челнока круглая в поперечном сечении одиннадцатисантиметровая палочка «салкыш» с намотанными на нее нитями утка (см. Приложение, рис. 4 д). Нитки утка набивали острым краем длинного деревянного ножа «кылыш», выполнявшего при обмолоте стеблей конопля роль трепала (см. Приложение, рис. 2). В коллекционных описях МАЭ указано предназначение еще одного музейного предмета для уплотнения нитей утка – утолщенной с одной из сторон палочки с отверстием в средней части длиной 47 см (см. Приложение, рис. 4 е).

В процессе ткачества получали грубоватый холст простого полотняного переплетения. Для придания ткани мягкости и эластичности про-

изведенный холст скатывали в рулон и отбивали специальной колотушкой, постоянно переворачивая рулон. Полученную кендырную ткань использовали для пошива всего набора одежды и изготовления голенищ сапог. Такие ее свойства, как прочность, износостойкость и воздухопроницаемость, отмечаются и в современном производстве экологических тканей [2, с. 47].

К сожалению, при воссоздании традиционного костюма современные представители шорского этноса почти не учитывают специфику и особый колорит изготовленных из кендырной ткани элементов костюма. Уникальные, сохранившиеся в музейных собраниях образцы свидетельствуют о своеобразии традиций декорирования произведенных из данного вида текстиля элементов костюма с применением разных техник. Так прямо по кендырной основе лицевой стороны воротника как неотъемлемого элемента халата «кендырь шабыр» цветным шерстяными нитками выполнялся геометрический орнамент с использованием комбинированных техник: старинного тамбура, крестообразного шва «орбе», плоской глади. Мотивы включали чередуемые по цвету прямоугольники, крестообразные фигуры, расположенные между параллельными поясами (см. Приложение, рис. 5). Цветовая гамма на подобных воротниках из музейных коллекций варьирует от оранжево-желтых до желто-зеленых оттенков, при этом мотивы орнамента отчаются устойчивостью (кол. МАЭЭС 18а/104; кол. КОКМ 1215; кол. МЭП 681, 680).

Использование покупных гарусных нитей позволяло создавать своеобразный объемный декор, эффектно выделяемый на нашитой на кендырную основу мануфактурной ткани темного цвета. Как, например, на клапане, предназначенном для декорирования кендырного халата, орнамент выполнен по манчестеру – виду недорогого бархата. Этномаркирующий шорский орнамент – зигзаг с петлей в изломе – вышит тамбурным швом «со-зирткен». Расположенный линейно, орнамент заключен между параллельными полосами, вышитыми в техниках тамбура и крестообразного шва «орбе». Техника тамбура использована и для изображения астральных знаков в виде вписанных кругов, соединенных крестовидной фигурой, обозначенной тремя рядами стежкового шва

(см. Приложение, рис. 6). Данные предметы свидетельствуют о наличии у шорцев целого ряда декоративных техник вышивки по текстилю.

Среди музейных коллекций встречаются уникальные образцы, на основе которых могут быть интерпретированы во всей их полноте мифологические образы окружающего мира. Каждый образ наделён особой семантикой, отражающей смысл известных в древности предкам шорцев мифологем [4, с. 316]. Примером может служить сшитый из кендырной ткани халат, в наименовании которого – «кендырь шабыр» – отражен значимый для шорцев материал. Декор традиционно выполнен в описанных выше техниках (кроме плоской глади) по манчестеру черного цвета, на котором эффектно выделяются многочисленные символы, наделенные семантической нагрузкой (см. Приложение, рис. 7).

Сформированный в культуре шорского этноса культ гор и связанные с ним мифологические представления о духах родовой горы, способных приносить удачу и оберегать от неприятностей, нашли отражение в вышитом символе гор с острой и скругленной вершиной (угол, фрагмент зигзага, арка, пересекающиеся между собой зигзаги). Многочисленные изображения астрального декора свидетельствуют о почитании духов небесной сферы, связанных со светилами и их движением по небесному своду (круги, звездчатые розетки, полумесяцы). Кроме того, круг и

крест означают цикличность времен года в жизни человека [5, с. 77]. Интересно наличие в вышивке роговидных мотивов, в паре образующих фигуры, напоминающие сердце. Их изображение может отражать связь с охотничьим культом, так как роговидные фигуры в декоре принято интерпретировать как «рога барана/козла». Дополнение орнамента из двух роговидных фигур звездчатыми розетками придает им мифологизированный характер (см. Приложение, рис. 7).

Трудно переоценить значение элементов костюма из кендыря, декор которых отражает сложную картину представлений шорцев об оберегательной символике, связанной с их мифологическими представлениями, восходящими к анимизму. Среди них – астральные знаки в виде вписанных кругов, родовая гора как зигзаг с петлей в изломе, треугольник, символизирующие стороны света крестовидные и прямоугольные фигуры. В рамках научной статьи возможно освещение лишь отдельных аспектов выбранной тематики. Однако однозначно, что реконструкция восстановления технологий кендырного текстиля как части традиционной культуры коренного малочисленного народа Сибири с последующим применением полученных результатов в сферах музейной деятельности и регионального туризма представляется весьма перспективной в условиях современности, когда становится закономерным интерес к подлинному.

Литература

1. Глушкова П. В. Подходы к музеефикации объектов нематериального культурного наследия (опыт Кемеровской области) // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии: традиции и инновации межкультурного взаимодействия. – Улан-Удэ: ВСГИК. – С. 320–326.
2. Каюмова Р. Ф., Девятьярова Н. Б. Ткань из конопли: свойства и применение // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. – 2024. – № 1 (409). – С. 46–50.
3. Кимеев В. М., Копытов А. И. Горная Шория. Историко-этнографические очерки. – Кемерово: Примула, 2018. – 600 с.
4. Кимеева Т. И. Анимистические образы на культовых предметах шорцев // Археологическое наследие Сибири и Центральной Азии (проблемы интерпретации и сохранения). – Кемерово: Кузбассвузиздат. 2016. – С. 315–320.
5. Кимеева Т. И. Типология декора в традиционном искусстве шорцев: по материалам музейных собраний // Вестник Алтайского государственного педагогического университета. – 2015. – № 24. – С. 75–78.
6. Нагорная А. В. Романтическая наука в культуре метамодерна: эпистемический анархизм или усовершенствованная модель знания // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2024. – № 2 (58). – С. 7–30.
7. Павлов А. В. Образы современности в XXI веке: метамодернизм // Философско-литературный журнал Логос. – 2018. – Т. 28, № 6. – С. 1–19.

8. Попов А. А. Плетение и ткачество у народов Сибири в XIX первой четверти XX столетия // Сборник Музея антропологии и этнографии. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. – Т. XVI. – С. 126–128.
9. Словарь алтайского и аладагского наречий тюркского языка / сост. протоиерей В. Вербицкий. – Казань: Типография В. М. Ключникова, 1887. – 494 с.
10. Тканье. Горно-Шорский район Сибкрая, Кузнецкий район Сибкрая // Архив Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера). Кол. Н. П. Дыренковой 3662/33-36.
11. Хлыщев Е. В. Метамоде́рн как новое мировидение: синтез массового и элитарного // Вопросы элитологии. – 2021. – № 2. – С. 10–21.
12. Шорцы. Каталог этнографических коллекций музеев России. Производящее хозяйство / сост. Т. И. Кимеева. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 1999. – Ч. 2. – 216 с.

References

1. Glushkova P.V. Podkhody k muzeifikatsii ob"ektov nematerial'nogo kul'turnogo naslediya (opyt Kemerovskoy oblasti) [Approaches to the Museumification of Intangible Cultural Heritage Objects (Experience of the Kemerovo Region)]. *Kul'turnoe prostranstvo Vostochnoy Sibiri i Mongolii: traditsii i innovatsii mezhkul'turnogo vzaimodeystviya* [The Cultural Space of Eastern Siberia and Mongolia: Traditions and Innovations of Intercultural Interaction]. Ulan-Ude, VSGIK Publ., pp. 320-326. (In Russ.).
2. Kayumova R.F., Devyatyarova N.B. Tkan' iz konopli: svoystva i primeneniye [Hemp Fabric: Properties and Uses]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Tekhnologiya tekstil'noy promyshlennosti* [Proceedings of Higher Educational Institutions. Technology of the Textile Industry], 2024, no. 1 (409), pp. 46-50. (In Russ.).
3. Kimeev V.M., Kopytov A.I. Gornaya Shoriya. Istoriko-etnograficheskie ocherki [Mountain Shoria. Historical and Ethnographic Essays]. Kemerovo, Primula Publ., 2018. 600 p. (In Russ.).
4. Kimeeva T.I. Animisticheskie obrazy na kul'tovykh predmetakh shortsev [Animistic images on Shor objects of worship]. *Arkheologicheskoe nasledie Sibiri i Tsentral'noy Azii (problemy interpretatsii i sokhraneniya)* [Archaeological Heritage of Siberia and Central Asia (Problems of Interpretation and Preservation)]. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ., 2016, pp. 315-320. (In Russ.).
5. Kimeeva T.I. Tipologiya dekora v traditsionnom iskusstve shortsev: po materialam muzeynykh sobraniy [Typology of Decor in the Traditional Art of the Shors: Based on Museum Collections]. *Vestnik Altayskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Altai State Pedagogical University], 2015, no. 24, pp. 75-78. (In Russ.).
6. Nagornaya A.V. Romanticheskaya nauka v kul'ture metamoderna: epistemicheskiy anarkhizm ili usovershenstvovannaya model' znaniya [Romantic Science in the Culture of Metamodernity: Epistemic Anarchism or an Improved Model of Knowledge]. *Chelovek: Obraz i sushchnost'*. Gumanitarnye aspekty [Man: Image and Essence. Humanitarian Aspects], 2024, no. 2 (58), pp. 7-30. (In Russ.).
7. Pavlov A.V. Obrazy sovremennosti v XXI veke: metamodernizm [Images of Modernity in the 21st Century: Metamodernism]. *Filosofsko-literaturnyy zhurnal Logos* [Logos Philosophical and Literary Journal], 2018, vol. 28, no. 6, pp. 1-19. (In Russ.).
8. Popov A.A. Pletenie i tkachestvo u narodov Sibiri v XIX pervoy chetverti XX stoletiya [Weaving and Looming among the Peoples of Siberia in the 19th and First Quarter of the 20th Century]. *Sbornik Muzeya antropologii i etnografii* [Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography]. Moscow; Leningrad, Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1955, vol. XVI, pp. 126-128. (In Russ.).
9. Slovar' altayskogo i aladagskogo narechiy tyurkskogo yazyka [Dictionary of the Altai and Aladag dialects of the Turkic language]. Compiled by protoierey V. Verbitskiy. Kazan, V.M. Klyuchnikov Printing House, 1887. 494 p. (In Russ.).
10. Tkan'e. Gorno-Shorskiy rayon Sibkraya, Kuznetskiy rayon Sibkraya [Weaving. Gorno-Shorsky District of the Siberian Region, Kuznetsky District of the Siberian Region]. *Arkhiv Muzeya antropologii i etnografii imeni Petra Velikogo (Kunstkamera). Kol. N.P. Dyrenkovoy 3662/33-36* [Archive of the Museum of Anthropology and Ethnography named after Peter the Great (Kunstkamera). Collection of N.P. Dyrenkova 3662/33-36]. (In Russ.).
11. Khlyshcheva E.V. Metamodern kak novoe mirovidenie: sintez massovogo i elitarnogo [Metamodern as a New World-view: The Synthesis of Mass and Elite]. *Voprosy elitologii* [Questions of elitism], 2021, no. 2, pp. 10-21. (In Russ.).
12. Shortsy. Katalog etnograficheskikh kollektsey muzeev Rossii. Proizvodyashchee khozyaystvo [Shortsy. Catalogue of Ethnographic Collections in Russian Museums. Production Economy]. Compiled by T.I. Kimeeva. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ., 1999, iss. 2. 216 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Трепало «кылыш». Дерево. Техника резьбы, шлифовки, контурной гравировки. Начало XX века. Кол. МЭП 159



Рисунок 2. Пряслице для веретена «шик пажы». Рог марала. Техники резьбы, шлифовки, гравировки. Конец XIX – начало XX века. Кол. КМАЭЭ 136-14



Рисунок 3. Детали ткацкого станка «кендырь тыбеге»: а) последник «танмак»; б) основоразделитель «отры»; в) подставки «тайак»; г) нитченка «кузук кебе/кузук агажы». Дерево, резьба, обтесывание. Начало XX века. Кол. МЭП 374

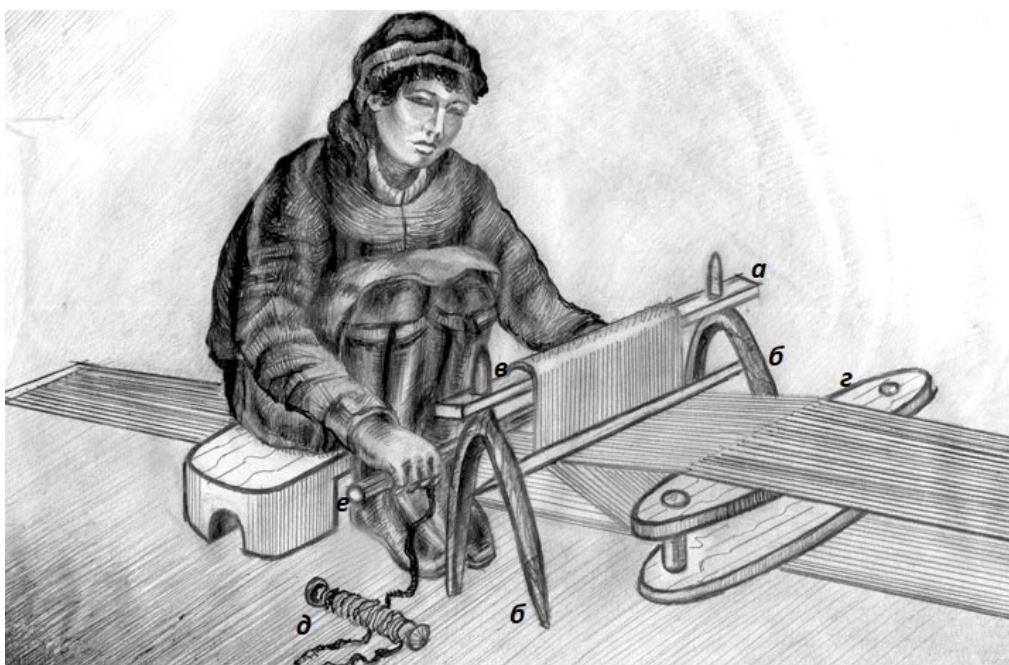


Рисунок 4. Графическая реконструкция ткацкого станка «кендырь тыбеге» Т. И. Кимеевой



Рисунок 5. Воротник халата. Кендырная ткань, хлопчатобумажный текстиль, шерстяные нити. Конец XIX века. Кол. МАЭС ТГУ 6024-18



Рисунок 6. Клапан халата (фрагмент). Кендырь, манчестер, гарусные нити.
Конец XIX века. Кол. МАЭС ТГУ 6025-38



Рисунок 7. Халат «кендырь шабыр». Кендырная ткань, манчестер, шерстяные нити.
Начало XX века. Кол. НГКМ 2158

УДК 069.51:[069.5:929]

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-185-194

МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ КАК ЭКСПОНАТ МЕМОРИАЛЬНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, заведующий кафедрой музеологии и культурного наследия, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: muzeologkaf@yandex.ru

Статья посвящена стадиям трансформации личной вещи в экспонат мемориального музея. Семантический анализ избран автором как релевантный. Его проведение выявило три статуса мемориального предмета: объект материального мира (личная вещь), музейный предмет, экспонат с точки зрения смыслового содержания содержащейся в нем информации, что является важным для его исследования и определяющим при последующей экспозиционной интерпретации в мемориальном музее. Обращение к триаде личная вещь – музейный предмет – экспонат в семиотическом дискурсе позволило зафиксировать уязвимость мемории как элемента мемориального наследия в процессе селекции, а также необходимость ее своевременной и продуманной музеефикации. Статус музейного предмета не только способствует охране и сохранению мемории. Благодаря выделению ее аксиологической и онтологической значимости мемория в музее трансформируется в экспонат, становясь интенциональным знаком, который выступает отражением образа владельца и обладает символическим потенциалом, приобретая порой сакральное значение. Заложенные в предметы идеи, представленные как символы некогда существовавшей реальности, в пространстве музея транслируются посетителям через свое смысловое наполнение.

Ключевые слова: личная вещь, музейный предмет, экспонат, экспозиционная интерпретация, мемория, мемориальный музей.

A MUSEUM OBJECT AS AN EXHIBIT IN A MEMORIAL EXHIBITION

Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in History, Associate Professor, Department Chair of Museology and Cultural Heritage, St. Petersburg State Institute of Culture (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: muzeologkaf@yandex.ru

This article examines the stages of transformation of a personal item into a memorial museum exhibit. Semantic analysis was chosen by the author as relevant. Its implementation revealed three statuses of memorial objects: a material object (personal item), a museum item, and an exhibit in terms of the semantic content of the information it contains. This is important for research and determines subsequent exhibition interpretation in a memorial museum. Addressing the triad of personal item-museum item-exhibit in semiotic discourse allowed us to recognize the vulnerability of memorabilia as an element of memorial heritage in the process of selection, as well as the need for its timely and thoughtful museumification. The status of a museum object not only facilitates the protection and preservation of the memorial object. By highlighting its axiological and ontological significance, memorabilia in a museum is transformed into an exhibit, becoming an intentional sign that acts as a reflection of the owner's image and possesses symbolic potential, sometimes acquiring the sacred significance. It is precisely the museum exhibit that creates the necessary distance, an aura that reduces functional use and transfers the object from tangible contact to visual contact. Understanding a museum object as a sign with the ability to convey meanings and significance allows us to find new, relevant approaches to the

exhibition interpretation of a memorial object with the aim of denoting its value as a unique historical source in the locus of life of a specific person. The ideas embedded in the objects, presented as symbols of a once-existing reality, are conveyed to visitors in the museum space through their semantic content.

Keywords: personal item, museum object, exhibit, exhibition interpretation, memorabilia, memorial museum.

Наблюдаемый сегодня разрыв между свершившимся событием, ушедшим в анналы истории, и современностью становится катализатором процесса «припоминания»: «на место памяти приходит история» [2, с. 128]. Ускорение времени, разрушение единства исторической преемственности провоцируют мемориализацию культуры как попытку сократить стремительно увеличивающуюся дистанцию между прошлым и настоящим. Так, Ю. М. Лотман трактовал культуру как пространство общей памяти, призванное аккумулировать в себе историю человечества и передавать ее через набор символических значений [10, с. 8–9]. При этом культура характеризуется постоянным обновлением, ее задачей становится превращение темпорального в бессмертное. В условиях интенсивного информационного перенасыщения и стирания временных границ значение памяти также расширяется, она может выступать как инструмент самоидентификации, осознания своей принадлежности к той или иной национальной общности или социальной группе, предохранять прошлое от исчезновения, стимулировать его сохранение специальными институтами. Навигационным инструментом выступает «культурная память» [5, с. 13], позволяющая выстраивать связи и через осмысление опыта прошлого участвовать в культивировании будущего. Стремление архивировать память посредством документирования формирует наследие как систему ценностей с потенциалом последующей материальной репрезентации.

Философский дискурс второй половины XX века задал вектор критической мысли и стимулировал формирование того поля, в рамках которого музей подвергается исследовательской рефлексии с различных позиций. Продолжающийся поиск музейной парадигмы сегодня является выражением кризиса философской теории. Н. А. Никитина отмечала, что «современная музейная практика творчески ассимилировала в себе философские интенции М. Фуко, Ж. Деррида,

Ж. Делеза, а также адаптировала методологические инновации М. Бахтина, Ю. Лотмана» [17, с. 176]. Сущность музея как возможность «побега от времени» выдвигается в самостоятельную теорию еще с конца 1960-х годов и выражается в ряде концептуальных представлений о его статусе в системе ценностей. Французский исследователь истории искусства Жермен Базен, основоположник данной концепции, связывал возникновение музея с желанием индивида уйти от настоящего, выражая таким образом его невыносимость и невозможность принятия. Согласно указанной теории метафизическое пространство музея, наполненное объектами прошлого и в широком смысле выступающее как проекция памяти, определяется с позиции «замедления» времени и противопоставления изменяемому настоящему [24, с. 7–8]. М. Ф. Румянцева определяет в качестве реперной точки 1968 год как переход от модерна к постмодерну. Исследователь выделяет две магистрали, оказавшие влияние на позиционирование музея в изменяющейся ментальной парадигме: во-первых, «кризис исторического метанарратива», то есть нарастающая критика линейной модели исторического процесса, соотносящаяся с письменной формой представления явлений; во-вторых, выделяется потребность исторической науки в использовании источников других типов, включая вещественные [21, с. 73]. Расширение базы источников изменяет отношение к музею как институту памяти и к музейному предмету как носителю кодифицированной информации. Визуальный и вещественный «поворот» исторического знания, стимулированный нарастающим влиянием виртуализации, становится точкой переосмысления музейной институции в системе репрезентации культурного наследия. Интерес к частной истории, культивирующийся в рамках аксиологии культуры метамодерна, является определяющим для кластера мемориальных музеев. В новом концептуальном поле мемориальный музей расширяет свое смысловое содержание:

из Музея быта осуществляется трансформация в Музей бытия. Сохраняя и интерпретируя уникальные вещественные источники о выдающейся личности, он становится местом верификации и репрезентации прошлого.

Обозначенные выше тенденции выступают импульсом для нарастающего интереса к мемории, выступающей материальным агентом культурной памяти. Этот интерес проявляется как со стороны профессионального сообщества, так и со стороны современной публики. Идентификация мемориального предмета с точки зрения исторического источника позволяет экстраполировать области его изучения и интерпретации, что, на наш взгляд, способствует значительному обогащению смыслового пространства культуры и исторической науки.

Мемориальный музей в любой своей модификации (кабинет, мастерская, квартира, дом, усадьба и др.) взаимодействует с прошлым, с этим связаны его важнейшие функции: осваивать, сохранять и интерпретировать наследие Героя, создавая уникальное пространство для диалога с подлинными предметами, носителями специфической информации о жизни и деятельности исторического лица. По мнению П. Нора, «мир затопила нахлынувшая волна воспоминания...» [19]. Автор определяет настоящую эпоху как «мемориальную эру», выражаемую в различных способах фиксации прошедших событий и связанных с ними личностями. Стремление к переводу иррациональных воспоминаний в эксплицитную форму, их овеществление предполагает одновременное доминирование противоположных элементов отбора: забвения и припоминания. В данном контексте ключевую роль играет процесс музеефикации, призванный «выявлять историко-культурную, научную, эстетическую ценность объектов» [15] и актуализировать в рамках современных процессов. М. Е. Каулен доказательно постулирует мысль о том, что «освоенная социумом культурная форма обретает свое духовное бытие и способность воплотиться в новой форме культуры иного времени и пространства...» [8, с. 9].

Игнорирование потребности сохранения предметов минувшей действительности ведет, с одной стороны, к глобальному процессу деградации всей системы репрезентации культурного

опыта, а, с другой, может стать катализатором постепенного забвения целого среза общественного развития и его имманентных качеств и признаков. Селекция наследия как системы ценностей обусловлена целым рядом факторов. Т. Шола выделил два важнейших: «естественный отбор», непреднамеренный результат обстоятельств и предпосылок, и научный отбор, мотивированный определённым набором ценностей, критериев и приоритетов, обусловленных данным обществом [23, с. 47]. Мемориальное наследие видится как наиболее уязвимое в данном контексте: его значимость подтверждается принадлежностью к определённому лицу, общественная, профессиональная или творческая деятельность которого осмыслена социумом как важный этап исторического опыта. Существуют ситуации, когда личные вещи некогда известных лиц музеефицируются несвоевременно по целому ряду причин и переходят в статус типологических предметов городских, краеведческих, школьных музеев, демонстрируя культуру быта, оседая в фондах или по истечению времени становясь научно-вспомогательными материалами. Таким образом, мемориализация может определяться как начальный этап музеефикации в неинституциональной ее форме, однако решающим элементом при освоении наследия становится наука и ее инструментарий: процесс ранжирования и отбора превращает наследие из социальной памяти в публичную, которая распространяется посредством специальных институтов и становится социальным генотипом.

Музеефикация, исследование заключенной в предмете сущности, интерпретация и коммуникация, трансляция и передача заложенных смысловых значений определяют научную и социокультурную функции музея как института наследия. Современные музеологи утверждают, что «процесс музеефикации не состоит из извлечения предмета из его среды и помещения в физические границы музея, как объяснял Збынек Странский» [14, с. 46]. Статус предмета трансформируется благодаря выделению его аксиологической и онтологической значимости и последующему экспонированию. Объект реального мира, ставший частью музейного собрания, мыслится как «материальное или нематериальное свидетельство человека и его окружения и первоисточником

для изучения <...>, приобретает специфическую культурную реальность» [14, с. 46].

Мы предполагаем рассмотреть феномен музейного предмета как экспоната мемориального музея в контексте его связеобразующих и коммуникативных возможностей в целях поиска релевантного инструментария экспозиционной интерпретации, которая трактуется как многоступенчатый процесс «истолкования объектов культурного и природного наследия» в контексте целевой предметно-пространственной среды [6]. Экспозиция музея, включающая в себя предметы, предметные комплексы, отвечающая современным методам проектирования и архитектурно-художественным решениям, выступает первичной ко всем другим формой интерпретации и задает как множественность интенций и мнений, так и вариативность интерпретационных практик.

В музеологическом дискурсе музейный предмет выступает как базовое понятие, однако его содержание сегодня значительно расширяется посредством поиска новых подходов к объектам наследия, включая нематериальные его формы, и активного применения междисциплинарного подхода к его изучению. Согласно определению, представленному в «Словаре актуальных музейной терминов» музейный предмет – объект реального мира, часть культурного и природного наследия, «обладающий значимым для социума информационным потенциалом, музейной ценностью» [16]. Ценность музейного предмета детерминирована совокупностью его документальной, информационной и культурной значимости и выявленных его специфических свойств. Так, музейный предмет, изъятый из первичного контекста в связи утратой своей функциональной значимости, помещается в новый, музейный, с целью документирования той действительности, в рамках которой он был создан. Подлинный предмет в пространстве музея не является формой реальности, он становится ее эквивалентом, частично воспроизводя ее и кодифицируя сведения о ней. Ян Долак справедливо подчеркивает, что важность объекта обусловлена его взаимодействием со зрителем, то есть включением в процесс культурных коммуникаций» [25, р. 20]. Так, экспозиционная интерпретация становится системообразующим звеном актуализации наследия, где предмет выступает, в первую очередь, как источник кодифицирован-

ной информации. Использование ее механизмов в экспозиционной стратегии позволяет избежать «простой рядоположенности» исторических событий, тем самым создавая пространство множественной интерпретации явлений прошлого. Включение предмета как аккумулятора и транслятора смыслов в новый контекст активизирует необходимый настоящей культуре социокультурный опыт. Комплекс мемориальных предметов составляет ядро и наиболее ценную часть коллекции мемориального музея. Персональное наследие не гомогенно, оно может носить комплексный характер и включать в себя вещественные, письменные, изобразительные и другие типы музейных предметов, в том числе недвижимые объекты. Состав комплекса обусловлен условиями музеефикации, характером деятельности меморируемого лица и степенью сохранности. По мнению Н. А. Никитиной, «музеефикация любого мемориального объекта должна быть ориентирована прежде всего на поддержание “аурализации” того или иного мастера» [18, с. 19]. Так, феномен мемории, возникший в рамках коммеморативных практик и существующий с опорой на функции коллективной памяти, может быть воплощён в различных соотношениях метафизического и вещественного. Подлинный мемориальный предмет мыслится одновременно в двух модусах: как уникальный источник, носитель информации о жизни и деятельности исторической личности и как компонент для создания музейной реальности и передачи, заложенной кураторами идеи. Мемориальный музей, согласно указанному выше механизму, не реконструирует жилище и интерьеры в прямом смысле. Как отмечал В. П. Арзамасцев, целью является «показывать время через вещи, типизируя какую-то ее часть, выделяя немногие мемориальные черточки» [1, с. 29]. Под «мемориальными черточками» исследователь подразумевает подлинный предметный комплекс, некогда принадлежавший Герою, отобранный им и используемый в личных целях. Как агент культурной памяти, имеющий символическое начало, он включен в сложный процесс моделирования музейной действительности, обладающей долей условности и дающей чувство соучастия в историческом процессе.

Мемориальность предмета и/или пространства – это основная категория мемориального музея, которая определяет специфику работы

с наследием и каналы взаимодействия с посетителем. Мемория обладает высокой степенью ассоциативности, которая выражается в способности оказывать сильное эмоциональное воздействие на зрителя своим мемориальным значением. Примечательно, что ориентированность на чувственный аспект восприятия – выраженная тенденция современности, которая находит свое отражение в актуальных музейных практиках. Современный человек перманентно сталкивается с комплексом данных, которые базируются на визуальности, динамике и провокативности. Активное, чаще всего агрессивно навязанное взаимодействие с медиа-продуктом становится катализатором обратного процесса – постепенного истощения органов восприятия, вследствие чего появились такие новые термины, как «баннерная слепота», «цифровой детокс». Зрительный контакт с объектом наследия, который традиционно предлагает музейное пространство, значительно снижает активность музейного восприятия. Однако, по замечанию Е. И. Карташовой, «прямой контакт сам по себе не наполняется интерактивным смыслом». Автор констатирует, что осязание предмета без дополнительных пояснений оставляет его «закрытым миром», «зрительный контакт необходимо выстраивать с учетом новых обстоятельств иконолического восприятия» [7, с. 127]. Деконструкция привычных форм освоения информации вынуждает музейную институцию осуществлять поиск актуальных методов экспозиционной интерпретации наследия. В этих обстоятельствах актуализируется проблема культурных коммуникаций. Передача специфического сообщения как основа музейной коммуникации становится недостаточной, необходим переход от дидактических позиций к модели интегрированного ответственного познания. З. А. Бонами констатирует, что музей сегодня оказывает воздействие с позиции эвристики, то есть опирается на способность музейного предмета, знака, «транслировать не только смыслы, но и чувственную экспрессию аффекта» [4, с. 41]. Так, приоритетной задачей для музея может стать не активизация зрительского опыта, а апелляция к чувственным аспектам через интерпретацию прошлого. Однако необходимо обозначить ту опасность, которая в последнее время все отчетливее выкристаллизовывается в прак-

тике мемориального музея: идея замещает собой аутентичный предмет, который мыслится как иллюстрация к событию или явлению. Процесс актуализации наследия узурпируется «рынком ностальгии», где подлинник оказывается вторичен по отношению к фрагментированному прошлому. Замещение исторического нарратива интроверсией прошлого с позиции интегрированного участника становится важнейшей проблемой музейной герменевтики.

Широкий спектр метафизических коннотаций существенно отличает мемориальное наследие от любого другого. Специфика мемориального музея заключается в проработке абстрактных значений – актуализации памяти о Герое, его жизненном и творческом пути, то есть с опорой на сохранившийся подлинный предметный комплекс. Историко-бытовой характер некоторых таких комплексов затрудняет осознание «ауры», необходимой дистанции, в то же время возникает угроза полифоничности экспозиции, которая может нивелировать для посетителя музейную ценность экспонируемых объектов. Справедливым представляется применение культурологического подхода в изучении мемориального предмета. С точки зрения культуры повседневности такой комплекс обусловлен своей вещественностью. При жизни человек отобрал эту вещь из массы других ввиду конкретной мотивации, вектор которой может быть задан как внутренними, так и внешними обстоятельствами. Изучение «жизни» предмета, по нашему мнению, соотносится с выделением семантики музейного предмета и тех исторических процессов, которые он способен отражать» [11, с. 180]. Сочетание науки и искусства характерно для показа музейного предмета. Данный синтез выражается в присущих ему свойствах: информативность и репрезентативность относятся к первому, ко второму – экспрессивность и ассоциативность. Компиляция свойств определяет морфологию предмета и формирует его знаковую. Свойство знаковости позволяет выстраивать структуру экспозиционного высказывания с опорой на его символичность. Так, экстраполяция данного подхода в область экспозиционного проектирования выражается в создании музейного языка, отражающего полноту выявленных свойств и глубину информационного потенциала предмета. Понимание музейного пред-

мета как знака, обладающего способностью передавать смыслы и значения, позволяет найти новые, актуальные подходы к экспозиционной интерпретации мемориального предмета с целью обозначения его ценности как уникального исторического источника в локусе жизни конкретной личности.

Интерпретация, согласно утверждению Е. Г. Окладниковой и С. Т. Махлиной, на примере этнографических коллекций выражается в поиске семиотического дискурса музейного предмета. Авторы конкретизируют, что «выявление семиотического статуса музейного предмета оказывает решающее влияние на формирование представлений о нем как музейной ценности» [20, с. 88]. Однако данный тезис кажется нам справедливым и для персонального наследия ввиду того, что культура прошлого в рамках деконструкции метанарратива истории мыслится как «чужая». Роль музейного предмета в мемориальной экспозиции обусловлена его генезисом. В этой связи рассмотрим стадии трансформации личной вещи в экспонат мемориального музея. Семантический анализ в данном контексте мыслится как релевантный. Цель его проведения предполагает последовательное рассмотрение мемориального предмета в трех статусах: объект материального мира (личная вещь), музейный предмет, экспонат для дальнейшего исследования экспозиционной интерпретации в мемориальном музее.

Личная вещь выступает как отражение той реальности, в рамках которой она существует. М. Хайдеггер отмечает, что вещь означает ровно то, чем она является» [22, с. 39]. Процесс ее очеловечивания, то есть осознания ее «потенности» человеком наделяет вещь символическим сакральным значением, которое может соотноситься с выявлением музейной ценности. Функциональная принадлежность вещи обуславливает ее бытование в реальном мире, связь с ним. После смерти владельца вещь «выпадает» из реальности, не может выступать презентантом той действительности, которая исчезла вместе с владельцем. Появление новой назначенности, в рамках функциональных возможностей вещи, вновь определяет ее связь с существующей реальностью. Нередки случаи, когда вещь «переживает» своего владельца, будучи включенной в новые ансамбли и контексты утилитарного использования. Лич-

ная вещь – предмет реального мира, отобранный, используемый в практических, эстетических, сентиментальных целях, имеющий конкретную функцию, хранимый владельцем по тем или иным причинам, выступает как агент культурной памяти. Выходя за рамки своей функциональности, вещь может наделяться несвойственными ей раннее значениями, становясь материальным воплощением идей, событий, отношений. Признанное в музеологическом дискурсе разделение на «вещи-уникаты» и «вещи-образцы» в контексте мемориального наследия имеет свою специфику, которая, на наш взгляд, недостаточно изучена. При жизни Героя его мир могут населять объекты из этих двух групп. Однако после музеефикации весь освоенный предметный (мемориальный) комплексный мыслится с позиции своей неповторимости, подлинности ввиду уникальности своего бытования. Определяющую роль играет мемориальность как ключевой критерий для мемориального музея.

Музейный предмет. Музеефикация личной вещи изменяет ее статус, выводя из реальности в ирреальность. Статус музейного предмета обуславливает сохранение и охрану вещи, процедуры которых закреплены в корпусе правовых документов. Перекодирование, которое происходит в процессе документирования и тезаврирования в институции, делает такую вещь документом, способным отражать и нести информацию о той действительности, в которой он был создан, то есть выступать денотатом. Музейный предмет в рамках семиотики обладает тремя обязательными компонентами, определяющими ее смысловое наполнение: материальная основа; содержательное наполнение (денотат), которое отвечает за выделение предмета от других с целью сохранения и информация, на которую указывает знак (десигнат). Мемориальный предмет в музее становится интенциональным знаком, который выступает отражением образа хозяина и имеет широкий смысловой потенциал. Однако при этом без включения в экспозицию такой предмет остается единицей языка музея.

Исследователь О. С. Мишуровская конкретизирует, что функция моделирования исторических процессов возможна только в рамках экспозиции, то есть знаковой системы, единичный предмет вне контекста лишен этой способности. Аккумуляция

языковой и предметной системы, как поясняет автор, формирует единый текст экспозиции, модель ушедшей действительности» [13, с. 207]. Именно экспонирование создает необходимую дистанцию, ауру, которая редуцирует функциональное использование и переводит предмет с осязаемого контакта в визуальный. Известно, что демонстрация того или иного объекта музейной институции, принадлежность к ней традиционно воспринимается обществом как индикатор его значимости с точки зрения онтологической и аксиологической ценностей. Данный подход, выдвинутый немецким философом начала XX века В. Бенямином, может быть соотнесен с концепцией «экспозиционной ценности» (см. [3, с. 109]). Контекстуальность музейного пространства как маркера исторической и научной апробации подвергалась переосмыслению различными художественными течениями на протяжении XX века: сюрреализм, дадаизм, концептуальное искусство, представители институциональной критики.

Экспонат. Моделирование исторической действительности происходит в эстетизированной, преобразенной форме. Примечательно, что в мемориальном музее пространство жизни и пространство экспозиции с точки зрения географических характеристик могут быть тождественны, однако контекстуально они различаются. Петер ван Менш обозначает указанное различие как «контекстуальную идентичность» [12, с. 244]. Автор рассматривает контекст в качестве определяющего элемента информационной структуры предмета. Мемориальный предмет, включенный в экспозицию, которая мыслится как текст в рамках знаковой теории, становится уже знаком музейного языка, который передается посетителю посредством различных форм» [9, с. 307]. Будучи экспонатом мемориальный предмет определяется как экстенциональный знак, способный к построению коммуникативных связей. Именно акт экспонирования аккумулирует кодифицированную информацию в предмете и позиционирует его как документ, вещественный источник. Здесь ключевым этапом становится актуализация мемориального предмета, его включение посредством экспонирования в процесс современной культуры. О. С. Мишуровская, ссылаясь на Ч. С. Пирса, утверждает: «Вступая в процесс коммуникации, знак адресуется получателю информа-

ции, создавая в уме этого человека равноценный знак. Это отражение считанной со знака информации Ч. С. Пирс называл интерпретантой» [13, с. 207].

Интерпретанта – индивидуальное понимание знака адресантом, аккумулирует его личный опыт, в том числе интеллектуальный, культурный и экзистенциальный, его личное отношение к десигнату знака, ценность или малозначимость той информации, которую он содержит. На этом этапе вещь завершает переход с функционального (бытового) на уровень метафизических коннотаций. Именно интерпретанта определяет эмоциональное впечатление от экспозиции и задает характер интерпретационных и музейных практик. Таким образом, трансформация концептуального поля вещи приводит к изменению ее сущности.

Итак, в заключение мы можем констатировать, что процесс перехода из вещи в документ эпохи связан с раскрытием смыслового наполнения посредством выделения специфических свойств и функций. В широком смысле музейный предмет мыслится с позиции символа, то есть структурированных образов и идей о той действительности, в рамках которой он был создан. Символичность предмета определяется его знаковостью. Знаковость проецирует код культуры, некогда заложенный в вещь человеком, создавшим ее. В музейном пространстве постигается сакральная значимость предметов. Воспринимая меморию в рамках текста экспозиции как интерпретанту, экспозиционер способен посредством актуальных подходов к проектированию, то есть подбору корректных методов экспозиционной интерпретации, создать многоуровневую предметно-пространственную среду, вовлекающую посетителя как познающего субъекта в процесс коммуникации. Совокупность всех компонентов семантической теории определяет знаковость музейного предмета, посредством которой он реализует свои функции и участвует в выполнении социокультурных функций музейной институции. Таким образом, заложенные в предметы идеи, представленные как символы некогда существовавшей реальности, в пространстве музея транслируются посетителю через свое смысловое наполнение. Так, мемориальный музей с учетом музейной диахронии реализует передачу информации от человека прошлого к человеку настоящего и будущего через единый текст культуры.

Литература

1. Арзамасцев В. На очной ставке с прошлым: Историческое бытие и современный мемориальный музей // Мир музея. – 1998. – № 4. – С. 26–33.
2. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 323 с.
3. Балаш А. Н. Утрата чувства подлинности и музейное сообщество: к вопросу о профессиональной ответственности // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2013. – № 3(16). – С. 108–112.
4. Бонами З. А. Игры разума с предметом: в поисках дефиниции музейной коммуникации // Музей-памятник-наследие. – 2018. – № 1. – С. 41–50.
5. Завадский А., Склез В., Суверина К. Предисловие. Разум и чувства: публичная история в музее // Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории / ред. А. Завадский, В. Склез. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – С. 7–51.
6. Интерпретация [Электронный ресурс] // Российская музейная энциклопедия. – 2019. – URL: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?25> (дата обращения: 20.12.2025).
7. Карташева Е. И. Микроистория музейного предмета: к проблеме метода экспозиционной интерпретации // Вопросы музеологии. – 2010. – № 1. – С. 126–132.
8. Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. – М.: Этерна, 2012. – 452 с.
9. Каулен М. Е. Музейные экспозиции и выставки // Музейное дело России / под ред. М. Е. Каулен, И. М. Коссова, А. А. Сундиева. – М.: ВК, 2003. – С. 305–362.
10. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / ред. Н. Г. Никольюк. – СПб.: Искусство, 1994. – С. 8–9.
11. Мастеница Е. Н., Шляхтина Л. М. Музейный предмет как объект культуры: актуальные проблемы интерпретации // Рубежи памяти: музей и наследие современной культуры: сб. тр. междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, 24–26 апреля 2014 года). – СПб.: Изд-во РХГА, 2015. – С. 178–190.
12. Менш Питер ван. К методологии музеологии / пер. В. Г. Ананьев. – М.: Перспектива, 2018. – 448 с.
13. Мишуrowsкая О. С. Семиотический анализ знаковой специфики музейного предмета // Вестн. Ленинград. гос. ун-та имени А. С. Пушкина. – 2011. – № 3, т. 2. – С. 205–211.
14. Музеефикация // Ключевые понятия музеологии / сост.: А. Desvallées, F. Mairesse. – [М.: Б. и.], 2012. – С. 45–47.
15. Музеефикация [Электронный ресурс] // Российская музейная энциклопедия. – 2019. – URL: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?93> (дата обращения: 20.12.2025).
16. Музейный предмет [Электронный ресурс] // Словарь актуальных музейных терминов. – 2019. – URL: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?25> (дата обращения: 20.12.2025).
17. Никитина Н. А. Музеефикационная эмпирика: рецепции и переработки // Триумф музея? – СПб.: Осипова, 2005. – С. 176–183.
18. Никитина Н. А. Об искусстве не забывания // Музей. – 2009. – № 1. – С. 19–23.
19. Нора П. Всемирное торжество памяти [Электронный ресурс] / пер. с фр. М. Сокольская. – URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/vsemirnoe-torzhestvo-pamyati.html> (дата обращения: 20.12.2025).
20. Окладникова Е. А., Махлина С. Т. Музейный предмет и его семиотический дискурс // Триумф музея? – СПб.: Гос. Эрмитаж, 2005. – С. 84–103.
21. Румянцева М. Ф. Музейный предмет и музейная экспозиция в структуре актуального исторического знания // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сборник статей / авт.-сост. Е. А. Воронцова; отв. ред. Л. И. Бородин, А. Д. Яновский. – М.: Этерна, 2015. – С. 70–77.
22. Хайдеггер М. Вещь // Время и бытие: Статьи и выступления / сост., пер. с нем. и ком. В. В. Бибикина. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
23. Шола Т. С. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов / пер. Н. Копелянская, Е. Петрова. – Тула: Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2012. – 356 с.
24. Bazin J. The museum Age. – New York: Universe Book Inc., 1967. – 304 p.
25. Dolak J., Sobanova P. Museum presentation. – Olomouc: Palacky University Olomouc, 2018. – 378 p.

References

1. Arzamastsev V. Na ochnoy stavke s proshlym: Istoricheskoe bytie i sovremennyy memorial'nyy muzey [Face-to-face with the Past: Historical Existence and the Modern Memorial Museum]. *Mir muzeya. [World of the Museum]*, 1998, no. 4, pp. 26–33. (In Russ.).

2. Assman A. *Dlinnaya ten' proshlogo. Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [The long shadow of the past. Memorial culture and historical policy]. Moscow, New literary review Publ., 2014. 323 p. (In Russ.).
3. Balash A.N. Utrata chuvstva podlinnosti i muzeynoe soobshchestvo: k voprosu o professional'noy otvetstvennosti [Loss of a sense of authenticity and the museum community: on the issue of professional responsibility]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], 2013, no. 3(16), pp. 108-112. (In Russ.).
4. Bonami Z.A. Igry razuma s predmetom: v poiskakh definitsii muzeynoy kommunikatsii [Mind Games with an Object: In Search of a Definition of Museum Communication]. *Muзей-pamyatnik-nasledie* [Museum-Monument-Heritage], 2018, no. 1, pp. 41-50. (In Russ.).
5. Zavadsky A., Sklez V., Suverina K. Predislovie. Razum i chuvstva: publichnaya istoriya v muzee [The Preface. Reason and feelings: a public history in a Museum]. *Politika affekta. Muзей kak prostranstvo publichnoy istorii* [Politics of affect. The Museum as a space of public history]. Ed. by A. Zavadsky, V. Sklez. Moscow, New literary review Publ., 2019, pp. 7-51. (In Russ.).
6. Interpretatsiya [Interpretation]. *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya* [Russian Museum Encyclopedia], 2019. (In Russ.). Available at: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?25> (accessed 20.12.2025).
7. Kartasheva Y.I. Mikroistoriya muzeynogo predmeta: k probleme metoda ekspozitsionnoy interpretatsii [Microhistory of a museum object: on the problem of the method of expository interpretation]. *Voprosy muzeologii* [Questions of museology], 2010, no. 1, pp. 126-132. (In Russ.).
8. Kaulen M.E. *Muzeifikatsiya istoriko-kul'turnogo naslediya Rossii* [Museumification of the historical and cultural heritage of Russia]. Moscow, Eterna Publ., 2012. 452 p. (In Russ.).
9. Kaulen M.E. Muzeinye ekspozitsii i vystavki [Museum exhibitions and exhibitions]. *Muзейnoe delo Rossii* [Russian Museum Practice]. Ed. by M.E. Kaulen, I.M. Kossova, A.A. Sundieva. Moscow, VK Publ., 2003, pp. 305-362. (In Russ.).
10. Lotman Y.M. *Besedy o russkoy kul'ture: Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII - nachalo XIX veka)* [Conversations about Russian culture: The life and traditions of the Russian nobility (XVIII - early XIX century)]. Ed. by N.G. Nikolyuk. St. Petersburg, Iskustvo Publ., 1994, pp. 8-9. (In Russ.).
11. Mastenitsa E.N., Shlyakhtina L.M. Muzeyny predmet kak ob'ekt kul'tury: aktual'nye problemy interpretatsii [Museum object as an object of culture: actual problems of interpretation]. *Rubezhi pamyati: muzey i nasledie sovremennoy kul'tu* [Frontiers of memory: Museum and Heritage of Modernity culture]. St. Petersburg, RCHGA Publ., 2015, pp. 178-190. (In Russ.).
12. Mensh Piter van. *K metodologii muzeologii* [Towards the methodology of museology]. Translated by V.G. Ananyev. Moscow, Perspektiv Publ., 2018. 448 p. (In Russ.).
13. Mishurovskaya O.S. Semioticheskiy analiz znakovoy spetsifiki muzeynogo predmeta [Semiotic analysis of the sign specificity of the museum subject]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A.S. Pushkina* [Bulletin of the Pushkin Leningrad State University], 2011, no. 3, vol. 2, pp. 205-211. (In Russ.).
14. Muzeifikatsiya [Museumification]. *Klyucheve ponyatiya muzeologii* [Key concepts of museology]. Comp.: A. Desvallées, F. Mairesse. Moscow, 2012, pp. 45-47. (In Russ.).
15. Muzeifikatsiya [Museumification]. *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya* [Russian Museum Encyclopedia], 2019. (In Russ.). Available at: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?93> (accessed 20.12.2025).
16. Muzeyny predmet [Museum object]. *Slovar' aktual'nykh muzeynykh terminov* [Dictionary of current museum terms], 2019. (In Russ.). Available at: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?25> (accessed 20.12.2025).
17. Nikitina N.A. Muzeifikatsionnaya empirika: retseptsii i pererabotki [Museological empiricism: receptions and processing]. *Triumf muzeya? [The triumph of the museum?]*. St. Petersburg, Osipova Publ., 2005, pp. 176-183. (In Russ.).
18. Nikitina N.A. Ob iskusstve ne zabyvaniya [On the art of not forgetting]. *Muзей* [Museum], 2009, no. 1, pp. 19-23. (In Russ.).
19. Nora P. *Vsemirnoe torzhestvo pamyati* [The World Celebration of Memory]. Translated from French by M. Sokolskaya. (In Russ.). Available at: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/vsemirnoe-torzhestvo-pamyati.html> (accessed 20.12.2025).
20. Okladnikova E.A., Makhlina S.T. Muzeyny predmet i ego semioticheskiy diskurs [The museum object and its semiotic discourse]. *Triumf muzeya? [The triumph of the museum?]*. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2005, pp. 84-103. (In Russ.).
21. Rumyantseva M.F. Muzeyny predmet i muzeynaya ekspozitsiya v strukture aktual'nogo istoricheskogo znaniya [Museum object and museum exposition in the structure of actual historical knowledge]. *Rol' muzeev v informatsion-*

- nom obespechenii istoricheskoy nauki: sbornik statey [The role of museums in the information support of historical science. A collection of articles].* Author-comp. E.A. Vorontsova; Ed. by L.I. Borodkin, A.D. Yanovsky. Moscow, Eterna Publ., 2015, pp. 70-77. (In Russ.).
22. Khaydegger M. Veshch' [The thing]. *Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya [Time and being: Articles and speeches].* Comp., translated from German and comm. V.V. Bibikhin. Moscow, Respublika Publ., 1993. 447 p. (In Russ.).
23. Shola T.S. *Vechnost' zdes' bol'she ne zhivet. Tolkovyy slovar' muzeynykh grekhov [Eternity no longer lives here. Explanatory dictionary of museum sins].* Translated by N. Kopelyanskaya, E. Petrova. Tula, The Museum-estate of Leo Tolstoy "Yasnaya Polyana" Publ., 2012. 356 p. (In Russ.).
24. Bazin I. *Contemporary Museum.* New York, Universe Book Inc. Publ., 1967. 304 p. (In Engl.).
25. Dolak J. Sobanova P. *Museum presentation.* Olomouc, Palacky Olomouc University Publ., 2018. 378 p. (In Engl.).

УДК 069

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-194-201

МЕТОДИКА ИДЕНТИФИКАЦИИ НАУЧНЫХ ШКОЛ В ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

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

Автором акцентируется внимание на поиске информации о функционирующих научных школах на различных цифровых платформах. Прежде всего это идентификация научных музеологических школ через информационный портал e-library, а также поиск необходимых сведений на сайтах отечественных научно-исследовательских институтов, общественных и государственных учреждений науки, в том числе опосредовано или напрямую связанных с музеологией и охраной объектов культурного и природного наследия. Методика поиска информации для идентификации научных музеологических школ ранее не была описана в научных публикациях. Предложенная автором методика идентификации научных школ, включающая анализ открытых источников, сайтов, и метод систематизации полученных результатов позволили выявить, что нет централизованной координации научных школ и базы данных, ресурса, на котором можно было бы идентифицировать действующие научные школы для установления научных связей и подключения к их деятельности. Кроме того, в статье предпринята попытка обоснования необходимости моделирования информационного ресурса, который бы содержал в себе сведения о научных школах. Учитывая то, что использование электронных ресурсов подразумевает изучение имеющихся ресурсов, создание новых и интеграцию имеющихся ресурсов в единое целое, предлагаемая модель сайта позволит объединить в себе сведения о научных школах в сфере музеологии и охраны объектов культурного и природного наследия.

Ключевые слова: научная школа, музеологическая школа, информационные ресурсы, портал e-library, идентификация, методика.

METHOD OF IDENTIFICATION OF SCIENTIFIC SCHOOLS IN THE INFORMATION SPACE

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

The author focuses on searching for information about active scientific schools in various digital sources. This primarily involves identifying museological scientific schools through the e-library information portal. The necessary information is also searched on the websites of Russian research institutes, public and government scientific institutions, including those directly or indirectly related to museology and the protection of cultural and natural heritage sites. The method for searching for information to identify museological scientific schools has not previously been described in scientific publications. The author's proposed method for identifying the scientific schools, which includes an analysis of open sources, websites, and a method for systematizing the obtained results, revealed the lack of a centralized coordination mechanism for scientific schools and a database resource for identifying the active scientific schools to establish scientific connections and engage in their activities. Furthermore, the article attempts to justify the need for modeling an information resource that would contain information about scientific schools. Considering that the use of electronic resources can be divided into two large blocks: the study of existing resources, the creation of new ones, and the integration of existing resources into a single whole, the proposed website model will allow for the unification of information on scientific schools in the field of museology and the protection of cultural and natural heritage sites.

Keywords: scientific school, museological school, information resources, elibrary portal, identification, methodology.

Роль научных школ в формировании различных направлений в развитии культуры обоснована осмыслением в рамках их деятельности в различных социальных и научных сферы. Сегодня на различных видах информационных ресурсов представлены сведения о научных школах. В связи с этим актуальной становится проблема систематизации «рассредоточенных» данных о них с применением научной методики.

Развитие науки, культуры и образования позволило определить и нормативно зафиксировать критерии идентификации научных школ, под которыми уже традиционно подразумевается: общая характеристика научной школы, основные направления научных исследований, характеристика руководителя и коллектива научной школы, подготовка кадров высшей квалификации, в том числе участниками научной школы. Состав критериев может меняться в зависимости от направлений исследования конкретной науки и отрасли [21].

В качестве основного метода идентификации научных школ обозначим анализ открытых источников, прежде всего на базе информационного портала e-library как наиболее достоверного ресурса, который позволил выявить актуальный документопоток, отражающий вопросы создания и функционирования научных школ в России. Метод систематизации позволил установить, что за хронологический период 2000–2025 годов пред-

ставлено 99287 публикаций, содержащих ключевое слово «научная школа» в статьях, диссертациях, грантах, патентах и др. Хронологическое распределение публикаций представлено следующим образом (табл. 1).

Таблица 1

Хронологическое распределение публикаций по теме «Научная школа»

Период (год)	Количество публикаций	
	абс.	%
2000–2005	4,640	4,7
2006–2010	9,786	9,8
2011–2015	19,457	19,5
2016–2020	29,920	30,2
2021–2025	35,484	35,8

Тематический анализ выявленных источников позволил определить публикации, связанные с авторскими попытками анализа научной школы как научно-педагогического феномена в системе высшего образования в рамках различных направлений и специальностей, например, исторических [2], медицинских [10], юридических [15], культурологии [22] и др.; статьи, посвященные лидерам

научных школ [12; 3; 4; 1]; обзорные публикации о научных конференциях [14; 7; 25]. В данном контексте необходимо обратить внимание на то, что в последние годы в рамках проводимых конференций музейной тематики, а также семинаров и форумов все чаще в названии данных мероприятий звучит название «музеологическая школа». Ранжирование тематики публикаций соответствует принятым критериям идентификации научных школ в России.

Помимо публикаций о научных школах были проанализированы сайты, где по логике должны располагаться сведения о научных школах различных отраслей знания. В качестве примера рассмотрим сведения о российских научных школах, представленные на сайтах отечественных научно-исследовательских институтов, общественных и государственных учреждений науки. Анализ открытых источников информации позволил выявить информационный ресурс, созданный Российской академией естествознания в 2006 году под названием «Известные ученые» [8]. Данный ресурс ежегодно пополняется и собирает сведения для энциклопедии «Ведущие научные школы», которая на момент исследования (декабрь 2025 года) состояла из 19 томов. Издание является ежегодным и направлено на расширение научных контактов и информирование научной общественности России о развитии науки в регионах [23].

Отрасли науки и количество научных школ на данном ресурсе представлены следующим образом [16]:

1. Архитектура – 1
2. Биологические науки – 116
3. Ветеринарные науки – 14
4. Военные науки – 1
5. Географические науки – 19
6. Геолого-минералогические науки – 16
7. *Искусствоведение* – 13
8. *Исторические науки* – 29
9. *Культурология* – 1
10. Медицинские науки – 342
11. Педагогические науки – 176
12. Политология – 6
13. Психологические науки – 29
14. Сельскохозяйственные науки – 82

15. Социологические науки – 9
16. *Технические науки* – 359
17. Фармацевтические науки – 6
18. Физико-математические науки – 68
19. Филологические науки – 66
20. Философские науки – 49
21. Химические науки – 57
22. Экономические науки – 197
23. Юридические науки – 35
24. Теология – 0
25. Науки о Земле – 0

В рамках «рассредоточения» научных знаний, по которым могут быть защищены диссертации по «Музееведению, консервации и реставрации историко-культурных объектов» (культурология, искусствоведение, исторические науки, технические науки), на данном ресурсе обозначены 402 научные школы. Вместе с тем ни одна из представленных школ не связана напрямую с музеологией (ни через направления исследования, ни через имя ученого).

Более подробное изучение ресурсов позволило идентифицировать научные школы, например, в рамках такой отрасли как педагогические и психологические науки, а также выявить, что на официальных сайтах Института психологии Российской академии наук [19] и Российской академии образования [17] размещены сведения необходимого характера. Однако представленные ученые и научные школы, работающие в одном профессиональном поле психологии и педагогики, совершенно не совпадают и не пересекаются ни между собой, ни с упомянутыми Российской академией естествознания.

Еще один интересный, на наш взгляд, пример – это проект «Научные школы новосибирского научного центра», разработанный в начале 2000-х годов в рамках реализации «Грантов президента РФ для государственной поддержки ведущих научных школ Российской Федерации» [20; 11]. Ресурс, размещенный на официальном сайте ГПНТБ СО РАН, изначально объединял биобиблиографические материалы о 30 известных сибирских химиках, математиках, физиках, особо повлиявших на развитие научных отраслей и историю Сибирского отделения Российской

академии наук. В рамках работы над проектом были добавлены сведения о знаменитых ученых в области наук о земле, археологии, истории Сибири, фольклора и языка народов Сибири и др., в общей сложности представлена информация о 82 ученых, включая 35 руководителей научных школ [18].

Подчеркнем, что деятельность данных научных учреждений направлена на содействие развитию отечественной науки, образования и культуры, в том числе как важнейших условий экономического и духовного возрождения России, на фундаментальные и прикладные научные исследования, а также сотрудничество в области науки, образования и культуры.

Что касается музеологии, то в данном контексте информация о научных школах на официальных сайтах научно-исследовательских институтов, так или иначе связанных с музееведением и сохранением культурного и природного наследия – НИИ культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева [24], НИИ Истории материальной культуры Российской академии наук [9], Научно-реставрационный центр имени И. Э. Грабаря [5], Государственный научно-исследовательский институт реставрации [6], – не представлена. Информация о научных школах и научных направлениях рассеяна по официальным порталам образовательных организаций, осуществляющих подготовку музеологов, подведомственных Министерству культуры Российской Федерации и Министерству науки и высшего образования Российской Федерации. Особо отметим, что информация о научных школах в сфере культуры и искусства, педагогики и психологии да и других отраслей знаний не представлена и на официальных порталах профильных министерств.

Таким образом, предлагаемая методика идентификации научных школ, включающая анализ открытых источников, сайтов, и метод систематизации полученных результатов показывает, что нет централизованной координации научных школ и базы данных, ресурса, на котором можно было бы идентифицировать действующие научные школы для установления научных связей и подключения к их деятельности.

С учетом цифровизации сферы науки, образования и культуры назрел вопрос о необходимости создания информационного ресурса, на котором будет размещена актуальная информация о научных школах в культурологии (например, Кемеровская культурологическая школа [13]), музеологии (например, Санкт-Петербургская музеологическая школа [26]), а также в направлении подготовки кадров для сферы культуры и искусства. Систематизация сведений, представленных на данном ресурсе, должна быть идентична уже сложившимся за несколько десятилетий критериям, выдвигаемым нормативными документами, а также адекватна отрасли культуры и искусства. Традиционно принято понимать, что критерии идентификации научной школы – это исследовательский коллектив; руководитель научной школы; количественные показатели публикационной активности и защищенных кандидатских и докторских диссертаций как членов научной школы, так и руководителя. Разработка данного ресурса направлена, прежде всего, на идентификацию и самопрезентацию научных школ в области культуры и искусства, проходящих на сегодняшний день путь становления и развития.

Благодаря доступности программного обеспечения для создания информационного ресурса, например на платформе Тильда, технически данный процесс не займет много времени. Отметим, что Tilda.ru включена в реестр российского программного обеспечения, запись № 28282 от 19.05.2025 (<https://tilda.ru/ru/>). В идеале ссылка на данный ресурс должна быть размещена на официальном портале Министерства культуры Российской Федерации. Однако на первом этапе это возможно сделать на сайте Федерального учебно-методического совета по направлению подготовки «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» Федерального учебно-методического объединения «Культуроведение и социокультурные проекты», который является площадкой для взаимодействия ученых, включенных в процесс подготовки музейных специалистов.

Развитие и модернизация высшего образования направлены на создание музейных специалистов новой формации, способных осуществлять деятельность музеев и учреждений музейного типа в современных условиях. Однако очень

важное значение придается развитию научного знания в сфере культуры, и музеология не исключение. История становления и развития профильных музейных кафедр на базе вузов культуры и классических университетов за последние 25 лет позволяет сделать вывод о том, что на текущий момент времени сложились все предпосылки для создания научных музеологических школ, соответствующих всем требуемым критерием. Од-

нако остро стоит вопрос об их идентификации и самопрезентации для дальнейшего развития науки музеологии в рамках ее теоретического или прикладного осмысления. Именно поэтому, в условиях лавинообразного развития цифровизации в России, необходим информационный ресурс, объединяющий сведения о научных школах в сфере музеологии и охраны объектов культурного и природного наследия.

Литература

1. Ананьева Н. А. Научная школа как способ программирования и самопрограммирования ученых: объяснительные позиции научной школы Филонова Льва Борисовича // Символ науки: международный научный журнал. – 2016. – № 6–2 (18). – С. 237–240.
2. Аронов Д. В., Садков В. Г. «Научная (научно-педагогическая, творческая) школа» и развитие академического сообщества высшей школы России // Вестник МГУУ. – 2013. – № 4. – С. 5–10.
3. Бурлина Е. Я. К юбилею профессора Наталии Ивановны Ворониной: научная школа культурологии в МГУ имени Н. П. Огарева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2021. – Т. 23, № 79-2. – С. 168–171.
4. Бурлина Е. Я. Структура художественного интереса и «Челябинская школа» Г. Г. Дадамяна // Вестник культуры и искусств. – 2018. – № 2 (54). – С. 124–129.
5. Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря [Электронный ресурс]. – URL: <https://grabar.ru/> (дата обращения: 26.02.2026).
6. Государственный научно-исследовательский институт реставрации [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.gosnir.ru/> (дата обращения: 26.02.2026).
7. Запорожченко Г. М., Шелегина О. Н. Международные аспекты музеологической деятельности Института истории СО РАН // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: материалы III Всероссийской научно-практической конференции. – Новосибирск: Институт истории СО РАН, 2017. – С. 36–44.
8. Известные ученые [Электронный ресурс]. – URL: <https://famous-scientists.ru/> (дата обращения: 26.02.2026).
9. Институт истории материальной культуры РАН [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.archeo.ru/> (дата обращения: 26.02.2026).
10. История и современное состояние научной школы по ядерной медицине в ИАТЭ / Ю. А. Кураченко [и др.] // Безопасность АЭС и подготовка кадров: тезисы докладов XIV Международной конференции. – Обнинск: Национальный исследовательский ядерный университет «МИФИ», 2015. – С. 192–193.
11. Конкурс на право получения грантов Президента Российской Федерации для государственной поддержки ведущих научных школ Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: https://www.kstu.ru/event.jsp?id=30305&id_cat=0&idparent=102 (дата обращения: 26.02.2026).
12. Ляпкина Т. Ф. От научного направления – к научной школе: формирование научной школы культурологии профессора С. Н. Иконниковой // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 4 (25). – С. 9–13.
13. Миненко Г. Н., Двуреченская А. С. Кемеровская культурологическая школа: итоги и перспективы [Электронный ресурс] // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 26. – С. 85–89. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kemerovskaya-kulturologicheskaya-shkola-itogi-i-perspektivy/viewer> (дата обращения: 26.02.2026).
14. Мирошниченко Н. М., Чувилова И. В. Четвёртая сессия Крымской музеологической школы «Museum Studio»: на пороге юбилея // Музейные тетради Крымской музеологической школы: методологические, методические и информационно-справочные материалы: материалы Четвертой сессии Крымской музеологической школы. – Коктебель, 2019. – Т. 4. – С. 6–18.
15. Научная школа / Л. Т. Кокоева [и др.]. – Владикавказ: ООО НПКП «Мавр», 2018. – 358 с.
16. Научные школы [Электронный ресурс]. – URL: <https://famous-scientists.ru/school> (дата обращения: 26.02.2026).
17. Научные школы РАО [Электронный ресурс]. – URL: <https://dev.rusacademedu.ru/nauka-school-rao/> (дата обращения: 26.02.2026).

18. Научные школы СО РАН [Электронный ресурс]. – URL: <https://prometeus.nsc.ru/science/schools/> (дата обращения: 26.02.2026).
19. Научные школы. Институт психологи Российской академии наук [Электронный ресурс]. – URL: <https://ipran.ru/научные-школы/> (дата обращения: 26.02.2026).
20. Постановление Правительства Российской Федерации от 27 апреля 2005 года № 260 «О мерах по государственной поддержке молодых российских ученых – кандидатов наук и их научных руководителей, молодых российских ученых – докторов наук и ведущих научных школ Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – URL: <https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=386047> (дата обращения: 26.02.2026).
21. Постановление правительства РФ № 9/3 от 29.09.2022 «О Положении о научных школах Российской академии образования» [Электронный ресурс]. – URL: <http://ncrao.rsvpu.ru/sites/default/files/post-9-3.pdf> (дата обращения: 26.02.2026).
22. Ройфе А. Б. Становление научных школ в отечественной культурологии: общие тенденции // Государственное управление и развитие России: цивилизационные вызовы и национальные интересы: сборник статей и материалов Конференц-сессии ИГСУ РАНХиГС. – М.: ООО «Научный консультант», 2024. – С. 23–27.
23. Российские научные школы = Ведущие научные школы «Российские научные школы»: [энциклопедия] / Российская Акад. естествознания, Орг.-изд. отд. Акад. естествознания. – М.: Акад. естествознания, 2023. – Т. 15. – 92 с.
24. Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева [Электронный ресурс]. – URL: <https://heritage-institute.ru/?activities=museology> (дата обращения: 26.02.2026).
25. Сохранение и актуализация культурного наследия: материалы Всероссийского музейного форума (Кемерово, 28–30 мая 2025 года) = Preservation and Updating of Cultural Heritage: Proceedings of the All-Russian Museum Forum. – Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2025. – 172 с.
26. Шляхтина Л. М., Мастеница Е. Н. Становление научной школы кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского государственного института культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 3 (28). – С. 116–120.

References

1. Ananyeva N.A. Nauchnaya shkola kak sposob programmirovaniya i samoprogrammirovaniya uchenykh: ob"yasnitel'nye pozitsii nauchnoy shkoly Filonova Lva Borisovicha [Scientific school as a method of programming and self-programming of scientists: explanatory positions of the scientific school of Lev Borisovich Filonov]. *Simvol nauki: mezhdunarodnyy nauchnyy zhurnal [Symbol of science: international scientific journal]*, 2016, no. 6-2 (18), pp. 237-240. (In Russ.).
2. Aronov D.V., Sadkov V.G. "Nauchnaya (nauchno-pedagogicheskaya, tvorcheskaya) shkola" i razvitie akademicheskogo soobshchestva vysshey shkoly Rossii ["Scientific (scientific and pedagogical, creative) school" and the development of the academic community of higher education in Russia]. *Vestnik MGUU [Bulletin of MSUU]*, 2013, no. 4, pp. 5-10. (In Russ.).
3. Burlina Y.Y. K yubileyu professora Natalii Ivanovny Voroninoy: nauchnaya shkola kul'turologii v MGU imeni N.P. Ogareva [On the anniversary of Professor Natalia Ivanovna Voronina: Scientific school of cultural studies at N.P. Ogarev Moscow State University]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. Sotsial'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki [Bulletin of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Social, humanitarian, medical and biological sciences]*, 2021, vol. 23, no. 79-2, pp. 168-171. (In Russ.).
4. Burlina Y.Y. Struktura khudozhestvennogo interesa i "Chelyabinskaya shkola" G.G. Dadamyana [The Structure of Artistic Interest and G.G. Dadamyan's "Chelyabinsk School"]. *Vestnik kul'tury i iskusstv [Bulletin of Culture and Arts]*, 2018, no. 2 (54), pp. 124-129. (In Russ.).
5. *Vserossiyskiy khudozhestvennyy nauchno-restavratsionnyy tsentr imeni akademika I.E. Grabarya [All-Russian Art Scientific Restoration Center named after Academician I.E. Grabar]*. (In Russ.). Available at: <https://grabar.ru/> (accessed 26.02.2026).
6. *Gosudarstvennyy nauchno-issledovatel'skiy institut restavratsii [State Research Institute for Restoration]*. (In Russ.). Available at: <https://www.gosniir.ru/> (accessed 26.02.2026).
7. Zaporozhchenko G.M., Shelegina O.N. Mezhdunarodnye aspekty muzeologicheskoy deyatel'nosti Instituta istorii SO RAN [International aspects of the museological activities of the Institute of History of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences]. *Sovremennye tendentsii v razvitii muzeev i muzeeyedeniya: materialy III Vse-*

- rossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Current trends in the development of museums and museology. Proceedings of the III All-Russian scientific-practical conference]. Novosibirsk, Institut istorii SO RAN Publ., 2017, pp. 36-44. (In Russ.).
8. *Izvestnye uchenye [Famous scientists]*. (In Russ.). Available at: <https://famous-scientists.ru/> (accessed 26.02.2026).
 9. *Institut istorii material'noy kul'tury RAN [Institute for the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences]*. (In Russ.). Available at: <https://www.archeo.ru/> (accessed 26.02.2026).
 10. Kurachenko Y.A. [i dr.]. Istoriya i sovremennoe sostoyanie nauchnoy shkoly po yadernoy meditsine v IATE [History and current state of the scientific school of nuclear medicine at the IATE]. *Bezopasnost' AES i podgotovka kadrov. Tezisy dokladov XIV mezhdunarodnoy konferentsii [Nuclear Power Plant Safety and Personnel Training: Abstracts of the XIV International Conference]*. Obninsk, Natsional'nyy issledovatel'skiy yadernyy universitet "MIFI" Publ., 2015, pp. 192-193. (In Russ.).
 11. *Konkurs na pravo polucheniya grantov Prezidenta Rossiyskoy Federatsii dlya gosudarstvennoy podderzhki vedushchikh nauchnykh shkol Rossiyskoy Federatsii [Competition for the Right to Receive Grants from the President of the Russian Federation for State Support of Leading Scientific Schools of the Russian Federation]*. (In Russ.). Available at: https://www.kstu.ru/event.jsp?id=30305&id_cat=0&idparent=102 (accessed 26.02.2026).
 12. Lyapkina T.F. Ot nauchnogo napravleniya – k nauchnoy shkole: formirovaniye nauchnoy shkoly kul'turologii professora S.N. Ikonnikovoy [Lyapkina T.F. From a Scientific Direction to a Scientific School: Formation of the Scientific School of Cultural Studies of Professor S.N. Ikonnikova]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the St. Petersburg State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 4 (25), pp. 9-13. (In Russ.).
 13. Minenko G.N., Dvurechenskaya A.S. Kemerovskaya kul'turologicheskaya shkola: itogi i perspektivy [Kemerovo cultural studies school: results and prospects]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 26, pp. 85-89. (In Russ.).
 14. Miroshnichenko N.M., Chuvilova I.V. Chetvertaya sessiya Krymskoy muzeologicheskoy shkoly "Museum Studio": na poroge yubileya [The fourth session of the Crimean museological school "Museum Studio": on the threshold of the anniversary]. *Muzeynye tetradi Krymskoy muzeologicheskoy shkoly. Metodologicheskie, metodicheskie i informatsionno-spravochnye materialy: materialy Chetvertoy sessii Krymskoy muzeologicheskoy shkoly [Museum notebooks of the Crimean museological school: methodological, methodological and informational-reference materials. Materials of the Fourth session of the Crimean museological school]*. Koktebel, 2019, vol. 4, pp. 6-18. (In Russ.).
 15. Kokoeva L.T. [i dr.]. *Nauchnaya shkola [Scientific school]*. Vladikavkaz, OOO NPKP "MavR" Publ., 2018. 358 p. (In Russ.).
 16. *Nauchnye shkoly [Scientific schools]*. (In Russ.). Available at: <https://famous-scientists.ru/school> (accessed 26.02.2026).
 17. *Nauchnye shkoly RAO [Scientific schools of the Russian Academy of Education]*. (In Russ.). Available at: <https://dev.rusacademedu.ru/nauka-school-rao/> (accessed 26.02.2026).
 18. *Nauchnye shkoly SO RAN [Scientific schools of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences]*. (In Russ.). Available at: <https://prometeus.nsc.ru/science/schools/> (accessed 26.02.2026).
 19. *Nauchnye shkoly. Institut psikhologii Rossiyskoy akademii nauk [Scientific Schools. Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences]*. (In Russ.). Available at: <https://ipran.ru/nauchnye-shkoly/> (accessed 26.02.2026).
 20. *Postanovlenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 27 aprelya 2005 goda № 260 "O merakh po gosudarstvennoy podderzhke molodykh rossiyskikh uchenykh – kandidatov nauk i ikh nauchnykh rukovoditeley, molodykh rossiyskikh uchenykh – doktorov nauk i vedushchikh nauchnykh shkol Rossiyskoy Federatsii" [Resolution of the Government of the Russian Federation of April 27, 2005 No. 260 "On measures of state support for young Russian scientists – candidates of science and their supervisors, young Russian scientists – doctors of science and leading scientific schools of the Russian Federation"]*. (In Russ.). Available at: <https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=386047> (accessed 26.02.2026).
 21. *Postanovlenie pravitel'stva RF № 9/3 ot 29.09.2022 "O Polozhenii o nauchnykh shkolakh Rossiyskoy akademii obrazovaniya" [Resolution of the Government of the Russian Federation No. 9/3 of September 29, 2022 "On the Regulation on Scientific Schools of the Russian Academy of Education"]*. (In Russ.). Available at: <http://ncrao.rsvpu.ru/sites/default/files/post-9-3.pdf> (accessed 26.02.2026).
 22. Royfe A.B. Stanovleniye nauchnykh shkol v otechestvennoy kul'turologii: obshchie tendentsii [Formation of scientific schools in domestic cultural studies: general trends]. *Gosudarstvennoye upravleniye i razvitiye Rossii: tsivilizatsionnye*

- vyzovy i natsional'nye interesy: sbornik statey i materialov Konferents-sessii IGSU RANKhIGS [Public administration and development of Russia: civilizational challenges and national interests. Collection of articles and materials of the Conference session of the Institute of Social and Cultural Studies of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration]. Moscow, OOO "Nauchnyy konsul'tanT" Publ., 2024, pp. 23-27. (In Russ.).*
23. *Rossiyskie nauchnye shkoly = Vedushchie nauchnye shkoly "Rossiyskie nauchnye shkoly" [Russian scientific schools = Leading scientific schools "Russian scientific schools"]*. Moscow, Akad. Estestvoznaniya Publ., 2023, vol. 15. 92 p. (In Russ.).
 24. *Rossiyskiy nauchno-issledovatel'skiy institut kul'turnogo i prirodnogo naslediya imeni D.S. Likhacheva [D.S. Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage]*. (In Russ.). Available at: <https://heritage-institute.ru/?activities=museology> (accessed 26.02.2026).
 25. *Sokhranenie i aktualizatsiya kul'turnogo naslediya: materialy Vserossiyskogo muzeynogo foruma (Kemerovo, 28–30 maya 2025 goda). [Preservation and Updating of Cultural Heritage: Proceedings of the All-Russian Museum Forum]*. Kemerovo, Kemerovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury Publ., 2025. 172 p. (In Russ.).
 26. Shlyakhtina L.M., Mastenitsa Y.N. Stanovlenie nauchnoy shkoly kafedry muzeologii i kul'turnogo naslediya Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Formation of the Scientific School of the Department of Museology and Cultural Heritage of the St. Petersburg State Institute of Culture]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the St. Petersburg State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 3 (28), pp. 116-120. (In Russ.).

УДК 316.354.4

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-201-209

ИНСТИТУЦИАЛИЗАЦИЯ ВОЛОНТЕРСТВА В МУЗЕЙНОЙ СФЕРЕ: ОПЫТ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ РАЗНЫХ СТРАН

Горлова Наталья Ивановна, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры гостиничного и туристического менеджмента, Российский экономический университет имени Г. В. Плеханова (г. Москва, РФ). E-mail: gorlovanat@yandex.ru

Актуальность исследования определяется необходимостью анализа волонтерства в сфере культуры как социального института и выявления механизмов его организационного оформления в условиях трансформации роли культурных учреждений и распространения концепции «третьего места». При этом особое значение приобретает изучение музейного волонтерства, которое демонстрирует наиболее яркие примеры интеграции общественных помощников в деятельность учреждений культуры.

Цель статьи – рассмотреть музейное волонтерство сквозь призму институционального подхода и определить его функции и структурные элементы.

В задачи исследования входит характеристика ключевых функций волонтерства в учреждениях культуры, а также анализ тех структурных компонентов, которые обеспечивают его развитие как устойчивой общественной практики.

В качестве методологической базы использован институциональный подход в сочетании с анализом практик музеев США, Великобритании, Германии и Австралии. Сравнительный метод применен для систематизации различных моделей музейного волонтерства и выявления условий, при которых оно становится устойчивой частью деятельности культурных учреждений.

Результаты исследования показывают, что волонтерство эволюционирует от спонтанных форм участия к институционально закрепленным практикам, включающим нормативное регулирование, формализацию процедур набора и обучения, внедрение кодексов поведения и систем признания вкла-

да добровольцев. Полученные данные свидетельствуют о расширении спектра функций волонтеров – от обслуживания посетителей до участия в исследовательских проектах.

Сделан вывод о том, что развитие музейного волонтерства способствует укреплению социального капитала, расширяет взаимодействие учреждений культуры с сообществами и формирует их как открытые и инклюзивные пространства.

Ключевые слова: добровольческая деятельность, музейное волонтерство, музей, партнерство, учреждения культуры.

INSTITUTIONALIZATION OF VOLUNTEERING IN THE MUSEUM SPHERE: EXPERIENCE OF CULTURAL INSTITUTIONS IN DIFFERENT COUNTRIES

Gorlova Natalya Ivanovna, Dr of Historical Sciences, Assistant Professor, Professor of Department of Hotel and Tourism Management, Plekhanov Russian University of Economics (Moscow, Russian Federation).
E-mail: gorlovanat@yandex.ru

The relevance of this study is determined by the need to analyze cultural volunteering as a social institution and to identify the mechanisms of its organizational structuring in the context of the transformation of the role of cultural institutions and the spread of the “third place” concept. Particular attention is given to museum volunteering, which provides some of the most illustrative examples of the integration of community participants into the activities of cultural organizations. The purpose of the article is to examine museum volunteering through the lens of the institutional approach and to define its functions and structural components.

The objectives of the research include clarifying the conceptual framework, characterizing the key functions of volunteering in cultural institutions, and analyzing the structural components that ensure its development as a stable social practice. The methodological basis combines the institutional approach with an analysis of museum practices in the United States, the United Kingdom, Germany, and Australia. The comparative method is applied to systematize different models of museum volunteering and to identify the conditions under which it becomes a sustainable component of cultural institutions.

The findings demonstrate that volunteering evolves from spontaneous forms of participation to institutionally embedded practices, encompassing the regulatory frameworks, formalized recruitment and training procedures, implementation of codes of conduct, and recognition systems for volunteer contributions. The results also indicate an expanding range of volunteer functions from visitor services to participation in research projects.

It is concluded that the development of museum volunteering strengthens social capital, enhances the interaction of cultural institutions with communities, and contributes to shaping them as open and inclusive spaces.

Keywords: volunteering, museum volunteering, museum, partnership, cultural institutions.

Введение

Становление музейного волонтерства как социального института напрямую связано с потребностями общества, отражающими запрос на появление новых форм участия граждан в культурной жизни. На примере зарубежных стран можно проследить, как этот запрос трансформировался в институциональные практики, встро-

енные в деятельность музеев и обеспечивающие их взаимодействие с сообществами. Предпосылки институционализации волонтерства в учреждениях культуры зарубежных стран во многом обусловлены эволюцией роли музея в обществе, необходимостью расширения его социальных функций, усиления взаимодействия с сообществом и адаптации к условиям меняющейся культурной поли-

тики во второй половине XX – начале XXI века. Все большее распространение получает концепция «третьего места», согласно которой наряду с домом и работой существует особое социальное пространство, обеспечивающее человеку возможность самореализации, общения и культурного взаимодействия. Как отмечает Р. Олденбург, «третье место – это особая сфера повседневной жизни, находящаяся за пределами семьи и профессии, которая обеспечивает человеку ощущение принадлежности, формирует социальные связи и служит площадкой для самовыражения и культурного взаимодействия» [14, р. 16–17]. В этом контексте музеи перестают ограничиваться ролью хранителей и просветителей и начинают выполнять функции площадок для социальной интеграции и формирования сообществ. Здесь создаются условия, где человек может почувствовать свою значимость, завести новые знакомства и ощутить свою причастность к культурному наследию.

Важнейшим инструментом реализации концепции «третьего места» в музейной сфере выступают волонтерские программы. Ю. В. Зинovieva подчеркивает, что «волонтеры в музеях не только выполняют вспомогательные функции, но и становятся важным посредником между профессиональным сообществом и посетителями, способствуя расширению каналов коммуникации и укреплению социального взаимодействия» [2, с. 41]. Это позволяет посетителям переходить от роли пассивных зрителей к роли активных участников музейного процесса, усиливает вовлеченность аудитории и способствует формированию устойчивых социальных связей.

Современные исследования подчеркивают, что музеи, воспринимающие волонтеров как партнеров, демонстрируют более высокий уровень социальной открытости и инклюзивности. Безвозмездная деятельность в этой системе становится не только ресурсом для восполнения кадровых или финансовых дефицитов, но и фактором, укрепляющим социальный капитал и создающим новые формы культурной коммуникации. «В зарубежных странах, – подчеркивают Н. И. Горлова и Л. И. Старовойтова, – волонтерские программы рассматриваются как важнейший инструмент развития социокультурного потенциала учреждений культуры» [1, с. 85].

Цель и задачи исследования

Цель исследования заключается в выявлении особенностей процесса институционализации волонтерской деятельности в музейной сфере зарубежных стран и определении ключевых направлений ее развития в современных условиях. Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи: проанализировать предпосылки институционализации музейного волонтерства во второй половине XX – начале XXI века; определить механизмы правового и организационного оформления волонтерских программ; рассмотреть структурные элементы, обеспечивающие развитие волонтерства как практики социального института.

Материалы и методы

Эмпирическую базу исследования составили официальные документы национальных музейных организаций (Ассоциация музеев Великобритании, Американский альянс музеев, Национальный трест Австралии), стандарты и регламенты ведущих музеев (Британский музей, Смитсоновский институт, Немецкий музей в Мюнхене, Музей изобразительных искусств в Хьюстоне), отчеты профессиональных объединений и экспертных организаций (Совет по делам искусств Англии, Ассоциация независимых музеев). Дополнительные материалы включают публикации в академических изданиях и исследования зарубежных авторов, рассматривающих феномен волонтерства в социокультурном контексте.

В исследовании применялся сравнительно-исторический метод, институциональный подход для выявления этапов и механизмов закрепления волонтерской практики в структуре музеев; а также контент-анализ официальных документов и статистических отчетов, позволивший систематизировать данные о масштабе и формах участия добровольцев в музеях различных стран.

Результаты

С конца 1980-х годов в зарубежной музейной практике начинает активно развиваться институт волонтерства: ведущие учреждения культуры США, Великобритании, Германии и ряда других стран формируют собственные волонтерские сообщества. На практике это проявилось в форми-

ровании активных сообществ вокруг музеев, наиболее распространенной формой которых стали объединения «Клуб друзей музея», действующие, например, при Метрополитен-музее искусств и Музее изобразительных искусств в Бостоне (США) [22].

За несколько десятилетий роль помощников на добровольных началах в музее трансформировалась от выполнения вспомогательных задач к полноценному участию в реализации стратегически значимых направлений – научных, образовательных и просветительских, что отражает процесс их включения в структуру деятельности учреждений культуры.

Масштабы музейного волонтерства подтверждают его значимость для культурной сферы, при этом Великобритания занимает одну из ведущих позиций в его развитии. Согласно результатам исследования Ассоциации независимых музеев (2023) в среднем на одного сотрудника музея приходится от четырех до шести волонтеров [4]. По данным отчета «Экономическое воздействие независимого музейного сектора», в 2024 году в работе независимых музеев задействовано около 38,9 тыс. активистов, чей совокупный вклад превышает 41 млн долларов [7].

В американской музейной практике волонтерство охватывает весь спектр форм участия – от деятельности в самом музее до цифровых инициатив в онлайн-среде. К примеру, на объектах Смитсоновского института – крупнейшего музейно-научного комплекса мира – ежегодно задействуется свыше 6 000 волонтеров, а еще около 7 500 человек принимают участие в онлайн-инициативах [21]. В Музее изобразительного искусства в Хьюстоне ежегодно более 1 000 активистов поддерживают деятельность учреждения, включая проведение экскурсий, образовательные программы и работу с посетителями [8].

Музеи Германии широко используют труд добровольцев, хотя официальная статистика по этому направлению остается фрагментарной. По данным отраслевых исследований, свыше половины музеев страны используют труд волонтеров; их совокупная численность оценивается более чем в 30 тыс. человек [18]. В национальных музеях страны волонтерский корпус превышает 100 участников. Показателен пример Немецкого

музея в Мюнхене, где сегодня активно работают около 184 помощников, вовлеченных в обслуживание посетителей, сопровождение выставок и поддержку различных отделов [6].

По данным Национального совета по наследию Австралии в сфере сохранения историко-культурного наследия трудятся около 7 тыс. волонтеров [13]. Так, в Куинсклиффском историческом музее в 2024 году работало около 130 волонтеров [16], а в Квинслендском музее авиации в 2025 году – 185 человек, суммарно обеспечивших свыше 38 тыс. часов работы [17].

Будучи в основном некоммерческими организациями, музеи во многом зависят от господдержки и пожертвований, что усиливает их потребность в волонтерах, выполняющих задачи от работы с посетителями и проведения экскурсий до каталогизации коллекций и сопровождения выставок. Характерным примером является деятельность Государственной галереи Штутгарта (Германия), где при штате всего в одиннадцать сотрудников трудятся более 70 волонтеров. Помощники играют важную роль во взаимодействии музея с обществом: они помогают в обслуживании посетителей, проведении экскурсий, участии в PR-мероприятиях и клубах друзей, а также поддерживают пожилых людей. Кроме того, они выполняют задачи технической поддержки – контролируют работу аудиогидов, помогают на выставках и способствуют сотрудничеству музея с общественными и культурными организациями.

Пандемия COVID-19 стала серьезным испытанием для музейного сектора, особенно в части сохранения и развития волонтерских программ. Закрытие учреждений культуры и ограничительные меры привели к масштабному сокращению численности и снижению активности добровольных помощников. В США в 2020 году около 70 % музеев временно приостановили или свернули программы с участием волонтеров. Согласно отчетам программы «Развитие музеев» Совета по делам искусства Англии, численность волонтеров в Великобритании сократилась на 16 %, а суммарное количество отработанных часов – на 37 %, по сравнению с 2019/20 годом; при этом к 2023/24 году оба показателя оставались ниже доковидных значений: по численности – на 4–5 %, по вовлеченности – на 5 % [3]. Опросы органи-

зации «Музеи и галереи Нового Южного Уэльса Австралии» демонстрировали аналогичную тенденцию на уровне практической деятельности: значительная часть учреждений сообщила о сокращении числа активистов, при этом наибольшие потери понесли малые музеи и исторические общества. В отдельных случаях фиксировалось сокращение волонтерского корпуса до 20 %, что оказывало прямое влияние на продолжительность работы музеев и объем реализуемых публичных программ [10]. Пандемия COVID-19 выявила зависимость музеев от волонтеров и стимулировала переход к цифровым и онлайн-формам участия. Одним из показательных примеров является программа Smithsonian Digital Volunteers (США), где через платформу Transcription Center волонтеры расшифровывали рукописи и переводили документы, создавая цифровые коллекции. В Великобритании в период закрытия музеев общественные помощники занимались оцифровкой материалов, созданием образовательного контента и онлайн-коммуникацией с аудиторией [11]. В Австралии их участие было связано с описанием и каталогизацией коллекций через цифровые сервисы Национального совета по наследию [12].

В постпандемийный период наблюдается стабилизация и рост участия волонтеров в музейной сфере. В Великобритании число музейных общественных помощников увеличилось на 11 %, по сравнению с 2022 годом, а общий объем их участия лишь на 5 % ниже уровня 2019–2020 годов, что свидетельствует о восстановлении и устойчивости волонтерских программ [9].

Обсуждения

В настоящей статье автор рассматривает процесс институционализации волонтерской деятельности в музейной сфере как поэтапное формирование нового социального института, охватывающее ряд взаимосвязанных стадий.

Институционализация музейного волонтерства начинается с потребности в привлечении дополнительных ресурсов и формировании общих целей взаимодействия. По мере накопления практики первоначального вовлечения вырабатываются нормы и правила, которые со временем закрепляются в процедурах набора, обучения и распределения задач. Далее они получают нормативное

оформление в виде инструкций, кодексов и соглашений, сопровождаются системой поощрений и санкций, а завершается процесс формированием устойчивых ролей и статусов, признающих добровольцев частью музейного сообщества.

В современных исследованиях социокультурных институтов все большее внимание уделяется феномену волонтерской деятельности в учреждениях культуры, отражающему сложный процесс преобразования разрозненных инициатив в устойчивую систему, встроенную в организационную структуру и ценностное пространство организации. Как справедливо отмечал Ф. Сельзник, «организация становится институтом лишь тогда, когда ее деятельность наполняется разделяемыми ценностями и смыслом, выходящим за рамки технических задач» [19, р. 17].

Аналогичную позицию развивает Н. Саймон, рассматривающая добровольческий актив как посредников между профессиональным сообществом культурного учреждения и его посетителями. По ее мнению, «участие волонтеров позволяет перевести сложный научный и профессиональный язык экспозиций на доступный и близкий широкой публике «язык сообщества», тем самым расширяя инклюзивность музейной деятельности и укрепляя ее социальную значимость» [20, р. 41]. Э. Крук интерпретирует волонтерство как ресурс социальной интеграции, подчеркивая, что «музеи следует рассматривать как пространства, где формируются общественные связи и конструируются коллективные идентичности» [5, р. 18]. С этой точки зрения институционализация волонтерства усиливает общественную значимость музея как пространства коллективного взаимодействия.

Организация безвозмездных практик в культурных учреждениях строится вокруг нескольких ключевых направлений. Прежде всего речь идет о правовом и организационном оформлении безвозмездной деятельности, закрепляющем статус добровольных помощников и регламентирующем их участие. Законодательное регулирование музейного волонтерства связано с формированием правовой базы, определяющей порядок взаимодействия добровольцев, учреждений культуры и государственных структур. Наряду с общенациональными нормативными актами важную роль

играют локальные документы самих музеев (положения о волонтерах, соглашения, кодексы поведения и программы обучения), которые конкретизируют права и обязанности участников, а также закрепляют формы их поддержки и признания. Зарубежный опыт демонстрирует стремление к выработке единых профессиональных стандартов, регулирующих деятельность музейных волонтеров и порядок взаимодействия с ними. Стандарт для программ музейного волонтерства, утвержденный в 2011 году Американской ассоциацией музейных волонтеров закрепил ключевые принципы организации добровольческой деятельности: от прозрачного набора и поддержки со стороны сотрудников до системного обучения и развития волонтеров.

Среди ключевых внутренних актов культурных учреждений, регулирующих участие общественности в музейной деятельности, важное место занимает документ «Политика по работе с волонтерами», который определяет цели и принципы волонтерской программы, закрепляет права и обязанности сторон, нормы поведения и механизмы признания вклада, тем самым институционализируя взаимодействие музея и общественных помощников. Подобные документы по работе с волонтерами разработаны и применяются в других музеях [11], включая Национальный музей Австралии, где закреплены принципы равного признания вклада добровольцев и сотрудников, обязательность обучения и механизмы обратной связи, что отражает стратегический подход к развитию волонтерства [15].

Гражданско-правовой договор выступает основой оформления отношений с волонтерами, придавая безвозмездным практикам правовую определенность и закрепляя условия взаимодействия между общественными помощниками и учреждением. В музейной практике Великобритании такие договоры регулируются национальными стандартами организации добровольческой деятельности, разработанными Британской музейной ассоциацией.

Формирование норм поведения и системы ценностей, характерных для волонтеров как социальной группы, представляет собой двусторонний процесс. С одной стороны, добровольческая дея-

тельность регулируется внутренними правилами и нормами, транслируемыми внутри сообщества и нередко закреплёнными в нормативных документах. С другой стороны, через эти нормы общество переосмысливает сам образ волонтера, постепенно отходя от восприятия, характерного для советской традиции. При этом важную роль играет становление особой корпоративной культуры волонтерства, формирующейся внутри организационных структур. Конкретным выражением этого процесса становится кодекс поведения волонтера (этический кодекс) – документ, регламентирующий нормы взаимодействия добровольцев между собой, с организаторами и посетителями мероприятий. В нем закреплены правила уважительного отношения, требования к безопасности, порядок дежурств и нормы внешнего вида. Так, в Музее науки и промышленности Чикаго (США) волонтеры обязаны поддерживать опрятный внешний вид, носить бейдж и фирменную футболку, а также соблюдать требования к одежде и обуви, что формирует единый имидж и обеспечивает безопасность работы.

Процесс становления музейного волонтерства как социального института выражается в формировании устойчивого символического образа бескорыстного помощника, закреплённого в публичных коммуникациях музеев и профессиональном дискурсе. В риторике культурных институций добровольцы все чаще описываются в метафорических категориях, акцентирующих их незаменимость: в Австралийском национальном морском музее их называют «бьющимся сердцем музея», а в Национальном музее Черчилля (США) – «энергичными, образованными и социально ответственными помощниками», без которых невозможно полноценное функционирование организации. Как следствие, волонтеры начинают восприниматься не просто как сторонние помощники, а как полноправные участники музейного сообщества, для которых определены конкретные роли, функции и зоны ответственности.

Несмотря на то, что музейное волонтерство в основном привлекает непрофессиональных участников, процесс его институционализации предполагает вовлечение профессиональных кадров. Их задача заключается в сопровождении добро-

вольных помощников: оказании методической и психологической поддержки, организации обучения, а также ведении юридической и организационной документации. Для музеев это особенно важно, поскольку взаимодействие с посетителями, работа с экспонатами и участие в образовательных или исследовательских проектах требуют специальных знаний и компетенций. Профессионализация музейного волонтерства становится ключевым условием его устойчивости, обеспечивая не только подготовку добровольцев, но и институциональные связи музеев с государственными органами и культурным сообществом. Важной частью этого процесса являются обучающие программы, обеспечивающие включение волонтеров в профессиональную среду музея. Наиболее распространенной формой подготовки является вводная ориентация, включающая знакомство с миссией и коллекциями музея, правилами безопасности и работы с посетителями. В Национальном музее Австралии волонтеры проходят обучение по истории музея и охране предметов, а в Музее Виктории и Альберта (Великобритания) – также тренинги по коммуникации и инклюзии. Подготовка волонтеров включает профильные курсы для участников научных, архивных и цифровых проектов, как в Немецком музее и Баварском национальном музее, где обучение сочетает семинары и практические тренинги.

Признание вклада добровольных помощников является неотъемлемой частью институционализации музейного волонтерства, поскольку закрепляет их статус в организации и подтверждает социальную значимость их деятельности. Добровольцы должны видеть, что их участие замечено и оценено. Это может проявляться в разных формах: от благодарственных писем и сертификатов до официальных мероприятий, публикаций в музейных отчетах, на сайте или в социальных сетях. К примеру, Американский музей естественной истории ежегодно устраивает торжественный ужин в честь добровольцев, а Музей изобразительных искусств в Хьюстоне предлагает своим помощникам приглашения на закрытые лекции, частные показы и специальные события. В Научном музее Миннесоты система поощрений вклю-

чает бесплатное посещение экспозиций, льготные тарифы на образовательные семинары и скидки в музейных магазинах и кафе. Наряду с материальными и символическими бонусами ключевое значение имеет публичное признание вклада добровольцев. Так, в Великобритании действует премия Marsh Trust, вручаемая совместно с Британским музеем за выдающийся вклад в развитие музейного волонтерства, а в Канаде аналогичную функцию выполняет премия «Музейный волонтер года», учрежденная Канадской ассоциацией музеев совместно с Канадской федерацией друзей музеев. Награды присуждаются отдельным лицам или группам, которые бескорыстно инвестировали свое время и усилия в работу музеев и внесли значимый вклад в повышение качества их деятельности.

Выводы

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что институционализация волонтерской деятельности в музейной сфере отражает переход от разрозненных и ситуативных инициатив к устойчивой и воспроизводимой системе, органично встроенной в организационную и ценностную структуру культурных учреждений. Этот процесс предполагает формирование правовых и организационных оснований, которые закрепляют статус добровольцев и регулируют их участие в музейной деятельности. Его ключевыми признаками выступают: наличие нормативно-правовой базы, обеспечивающей легитимность и устойчивость программ; разработка формализованных процедур набора, обучения и распределения обязанностей, позволяющих интегрировать волонтеров в профессиональную среду музея; выстраивание механизмов признания и поощрения, фиксирующих ценность вклада добровольцев; а также формирование устойчивых моделей социального взаимодействия, благодаря которым музеи превращаются в открытые площадки для диалога с обществом и центры культурного единения. Институционализация в этом контексте не только структурирует деятельность волонтеров, но и способствует укреплению их роли как полноправных партнеров музея, вовлеченных в реализацию его миссии и стратегических целей.

Литература

1. Горлова Н. И., Старовойтова Л. И. Зарубежный опыт управления волонтерскими ресурсами в учреждениях культуры // Культура и образование. – М., 2020. – № 1 (36). – С. 82–90.
2. Зиновьева Ю. В. Музейное волонтерство в структуре добровольчества в сфере культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2021. – № 2 (47). – С. 39–44.
3. Annual Museum Survey 2022: National Report. How are museum recovering from the pandemic? [Электронный ресурс]. – URL: <https://southwestmuseums.org.uk/wp-content/uploads/2023/05/AMS-2022-National-Report-1.pdf> (дата обращения: 12.06.2025).
4. Annual Museum Survey 2023 National Report. Arts Council England, South West Museum Development [Электронный ресурс]. – Bristol, 2024. – URL: <https://southwestmuseums.org.uk/wp-content/uploads/2023/10/Annual-Museum-Survey-2023-National-Report-Accessible-format.pdf> (дата обращения: 28.08.2025).
5. Crooke E. Museums and Community: Ideas, Issues and Challenges. – London: Routledge, 2007.
6. Deutsches Museum. Volunteering at the Deutsches Museum [Электронный ресурс]. – Munich, 2025. – URL: <https://www.deutsches-museum.de/en/museum/get-involved/volunteering> (дата обращения: 28.08.2025).
7. Economic Impact of the Independent Museum Sector 2024. Summary Report. Association of Independent Museums (AIM) [Электронный ресурс]. – London, 2024. – URL: <https://aim-museums.co.uk/wp-content/uploads/2024/11/AIM-Economic-Impact-Study-2024-Summary-Report.pdf> (дата обращения: 28.08.2025).
8. Museum of Fine Arts, Houston. Volunteer Program Overview [Электронный ресурс], 2024. – URL: <https://www.mfah.org/about/volunteers> (дата обращения: 28.08.2025).
9. Museum post-pandemic growth hindered by increasing costs – reports Annual Museum Survey 2023 [Электронный ресурс] // South West Museum Development, 2023. – URL: <https://southwestmuseums.org.uk/2023/10/museum-post-pandemic-growth-hindered-by-increasing-costs-reports-annual-museum-survey-2023> (дата обращения: 15.07.2025).
10. Museums & Galleries of NSW. Impacts of COVID-19 on Museums, Galleries and Collecting Organisations in NSW – March 2022 [Электронный ресурс]. – https://mgnsww.org.au/media/uploads/files/Impacts_of_COVID-19_on_Museums_Galleries_and_Collecting_Organisations_in_NSW_-_March_2022.pdf (дата обращения: 12.12.2024).
11. Museums Association. The rise of the remote volunteer [Электронный ресурс]. – London, 2020. – URL: <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/in-practice/2020/08/the-rise-of-the-remote-volunteer> (дата обращения: 28.08.2025).
12. National Trust of Australia. Volunteering and digital initiatives during COVID-19 [Электронный ресурс]. – Canberra, 2021. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/National_Trust_of_Australia (дата обращения: 28.08.2025).
13. National Trust of Australia. Volunteering in the National Trust [Электронный ресурс]. – Canberra, 2020. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/National_Trust_of_Australia (дата обращения: 28.08.2025).
14. Oldenburg R. The Great Good Place. – New York: Paragon House, 1989.
15. Policy on Volunteering [Электронный ресурс]. – URL: https://www.britishmuseum.org/sites/default/files/2021-01/volunteer_policy_2020.pdf (дата обращения: 02.03.2025).
16. Queenscliffe Historical Museum. Volunteers and Members [Электронный ресурс]. – Victoria, 2024. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Queenscliffe_Historical_Museum (дата обращения: 28.08.2025).
17. Queensland Air Museum. Volunteer Program [Электронный ресурс]. – Queensland, 2025. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Queensland_Air_Museum (дата обращения: 18.05.2025).
18. Regione Toscana. Cultural Volunteering in Germany [Электронный ресурс]. – Florence, 2020. – URL: https://www.regione.toscana.it/documents/10180/23904/04ALEXANDREA_HENTSCHELs/d4c7ef5f-c04f-4ce1-b165-e347a4e-f2ec5 (дата обращения: 28.08.2025).
19. Selznick P. Leadership in Administration: A Sociological Interpretation. New York: Harper & Row, 1957.
20. Simon N. The Participatory Museum. – Santa Cruz, CA: Museum 2.0, 2010. – 388 p.
21. Smithsonian Transcription Center. Annual Volunteer Data [Электронный ресурс], 2024. – URL: <https://transcription.si.edu> (дата обращения: 28.08.2025).
22. The Metropolitan Museum of Art. Friends of the Met [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.metmuseum.org/join-and-give/membership> (дата обращения: 28.08.2025).

References

1. Gorlova N.I., Starovoytova L.I. Zarubezhnyy opyt upravleniya voluntorskimi resursami v uchrezhdeniyakh kul'tury [Foreign experience of managing volunteer resources in cultural institutions]. *Kul'tura i obrazovanie [Culture and education]*. Moscow, 2020, no. 1 (36), pp. 82-90. (In Russ.).
2. Zinovyeva Y.V. Muzenoe volonterstvo v strukture dobrovol'chestva v sfere kul'tury [Museum volunteering in the structure of volunteering in the field of culture]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2021, no. 2 (47), pp. 39-44. (In Russ.).
3. *Annual Museum Survey 2022: National Report. How are museum recovering from the pandemic?* (In Engl.). Available at: <https://southwestmuseums.org.uk/wp-content/uploads/2023/05/AMS-2022-National-Report-1.pdf> (accessed 12.06.2025).
4. *Annual Museum Survey 2023 National Report. Arts Council England, South West Museum Development. Bristol, 2024.* (In Engl.). Available at: <https://southwestmuseums.org.uk/wp-content/uploads/2023/10/Annual-Museum-Survey-2023-National-Report-Accessible-format.pdf> (accessed 28.08.2025).
5. Crooke E. *Museums and Community: Ideas, Issues and Challenges*. London, UK, Routledge Publ., 2007. (In Engl.).
6. *Deutsches Museum. Volunteering at the Deutsches Museum*. Munich, 2025. (In Engl.). Available at: <https://www.deutsches-museum.de/en/museum/get-involved/volunteering> (accessed 28.08.2025).
7. *Economic Impact of the Independent Museum Sector 2024. Summary Report. Association of Independent Museums (AIM)*. London, 2024. (In Engl.). Available at: <https://aim-museums.co.uk/wp-content/uploads/2024/11/AIM-Economic-Impact-Study-2024-Summary-Report.pdf> (accessed 28.08.2025).
8. *Museum of Fine Arts, Houston. Volunteer Program Overview, 2024.* (In Engl.). Available at: <https://www.mfah.org/about/volunteers> (accessed 28.08.2025).
9. Museum post-pandemic growth hindered by increasing costs – reports Annual Museum Survey 2023. *South West Museum Development*, 2023. (In Engl.). Available at: <https://southwestmuseums.org.uk/2023/10/museum-post-pandemic-growth-hindered-by-increasing-costs-reports-annual-museum-survey-2023> (accessed 15.07.2025).
10. *Museums & Galleries of NSW. Impacts of COVID-19 on Museums, Galleries and Collecting Organisations in NSW. March 2022.* (In Engl.). Available at: https://mgns.org.au/media/uploads/files/Impacts_of_COVID-19_on_Museums_Galleries_and_Collecting_Organisations_in_NSW_-_March_2022.pdf (accessed 12.12.2024).
11. *Museums Association. The rise of the remote volunteer. London, 2020.* (In Engl.). Available at: <https://www.museum-sassociation.org/museums-journal/in-practice/2020/08/the-rise-of-the-remote-volunteer> (accessed 28.08.2025).
12. *National Trust of Australia. Volunteering and digital initiatives during COVID-19. Canberra, 2021.* (In Engl.). Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/National_Trust_of_Australia (accessed 28.08.2025).
13. *National Trust of Australia. Volunteering in the National Trust. Canberra, 2020.* (In Engl.). Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/National_Trust_of_Australia (accessed 28.08.2025).
14. Oldenburg R. *The Great Good Place*. New York, Paragon House Publ., 1989. (In Engl.).
15. *Policy on Volunteering.* (In Engl.). Available at: https://www.britishmuseum.org/sites/default/files/2021-01/volunteer_policy_2020.pdf (accessed 02.03.2025).
16. *Queenscliffe Historical Museum. Volunteers and Members. Victoria, 2024.* (In Engl.). Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Queenscliffe_Historical_Museum (accessed 28.08.2025).
17. *Queensland Air Museum. Volunteer Program. Queensland, 2025.* (In Engl.). Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Queensland_Air_Museum (accessed 18.05.2025).
18. *Regione Toscana. Cultural Volunteering in Germany. Florence, 2020.* (In Engl.). Available at: https://www.regione.toscana.it/documents/10180/23904/04ALEXANDREA_HENTSCHELs/d4c7ef5f-c04f-4ce1-b165-e347a4ef2ec5 (accessed 28.08.2025).
19. Selznick P. *Leadership in Administration: A Sociological Interpretation*. New York, Harper & Row Publ., 1957. (In Engl.).
20. Simon N. *The Participatory Museum*. Santa Cruz, CA, Museum 2.0, 2010. 388 p. (In Engl.).
21. *Smithsonian Transcription Center. Annual Volunteer Data, 2024.* (In Engl.). Available at: <https://transcription.si.edu> (дата обращения: 28.08.2025).
22. *The Metropolitan Museum of Art. Friends of the Met.* (In Engl.). Available at: <https://www.metmuseum.org/join-and-give/membership> (accessed 28.08.2025).



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 371.3:811.1

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-210-216

СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ ФУНКЦИИ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ СТУДЕНТОВ ВУЗА КУЛЬТУРЫ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)

Библиева Оксана Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры литературы, русского и иностранных языков, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: oxanabi@mail.ru

Золотарева Светлана Александровна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры литературы, русского и иностранных языков, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: s.a.zolotareva@yandex.ru

Изучение иностранных языков представляет собой естественный метод расширения горизонтов сознания личности, способствующий развитию гибких навыков, способности к коммуникации и критическому мышлению, формированию мировоззрения и нравственных ценностей, повышению самооценки, совершенствованию в личностном и профессиональном плане.

Современная образовательная политика акцентирует внимание на перестройке и оптимизации воспитательного пространства высших учебных заведений, признавая воспитание одной из ключевых задач. В контексте вузов культуры обучение иностранному языку обретает особую значимость, выступая мощным инструментом не только лингвистического, но и личностного развития студентов.

Воспитательная задача в обучении иностранному языку в вузе культуры направлена на формирование личностных качеств, формирование уважения к культуре других народов, развитие нравственных, патриотических и эстетических ценностей обучающихся, а также на воспитание коммуникативной культуры.

В данной статье представлены основные методики, активно используемые преподавателями для достижения воспитательных целей: интеграция культурного компонента, метод сравнительного страноведения, работа с календарем праздников и событий, работа с визуальными символами, проектная работа, работа с аутентичным текстом, компаративный анализ и «Неделя иностранных языков».

Обучение иностранному языку в вузах культуры становится не просто приобретением лингвистических знаний, а комплексным процессом, который формирует гармонично развитую личность, способную к эффективному межкультурному взаимодействию и вносящую вклад в сохранение и приумножение мирового культурного наследия.

Ключевые слова: иностранный язык, воспитательные цели, гибкие навыки, методики преподавания, критическое мышление.

ON PECULIARITIES OF IMPLEMENTING THE DEVELOPMENTAL FUNCTION OF FOREIGN LANGUAGE TEACHING FOR STUDENTS OF A UNIVERSITY OF CULTURE

Bibliyeva Oksana Vladimirovna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Literature, Russian and Foreign Languages, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: oxanabi@mail.ru

Zolotareva Svetlana Aleksandrovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Literature, Russian and Foreign Languages, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: s.a.zolotareva@yandex.ru

Learning a foreign language is a natural way of expanding a person's horizons of a promoting the development of soft skills, developing communication and critical thinking abilities, forming the outlook and moral values, increasing self-esteem, and improving personal and professional qualities.

Modern educational strategy emphasizes the rearrangement and optimization of the educational environment in higher education institutions, recognizing personal development a key objective. In a university of culture, teaching foreign languages plays a special significance, being a powerful tool for the linguistic and personal evolution of students.

The developmental task in teaching a foreign language at a university of culture is aimed at: the formation of the following personal qualities, respect for the culture of other nations, moral, patriotic and aesthetic values of students, as well as of communicative culture.

This article describes the main techniques actively used by teachers to achieve developmental goals: integration of the cultural component, the method of comparative country studies, working with the calendar of holidays and events, working with visual symbols, project work, working with authentic text, comparative analysis and the "Week of Foreign Languages."

Teaching foreign languages at universities of culture is no longer just about acquiring linguistic knowledge, but rather a comprehensive process that fosters a broad-minded personality capable of effective intercultural communication and contributing to the preservation and enhancement of the global cultural heritage.

Keywords: foreign language, educational goals, soft skills, teaching methods, critical thinking

«В современных условиях образовательной политики вопросы перестройки и реорганизации системы воспитания, оптимизации воспитательного пространства высшего учебного заведения находятся в центре внимания, так как воспитание считается одной из наиболее сложных проблем современной системы образования на всех уровнях» [4, с. 122]. Федеральный закон № 304 от 31.07.2020 «О внесении изменений в Федеральный закон "Об образовании в Российской Федерации" по вопросам воспитания обучающихся» направлен на усиление воспитательной работы в образовательных организациях и является основополагающим документом, определяющим вектор данной деятельности [7].

Реализация воспитательных и образовательных целей в преподавании иностранных языков для обучающихся творческих направлений подготовки вузов культуры является особым процессом, обусловленным не только спецификой профессиональной направленности обучающихся, но и культурным контекстом, который вместе с тем распространяется на формирование широкого кругозора и приобретение межкультурной компетенции в ходе обучения. В процессе обуче-

ния студенты получают грамматические, лексические знания, а также кросс-культурную компетентность.

В реализации воспитательной задачи используется комплексный подход к подаче и выбору языкового материала. Необходимо учитывать и специфику преподавания иностранного языка на ступени высшего образования; акцент смещается с общего разговорного стиля на специализированные тексты, документы, научные статьи или профессиональную терминологию, что требует специфической лексики.

Студенты вынуждены разрабатывать собственные стратегии обучения, поскольку обучение менее структурировано и предполагает проявление значительной инициативы в усвоении лексики (ментальные карты, списки) и изучении грамматики (ведение записей, грамматических таблиц).

Ключевыми целями при работе с текстами выступают понимание различных типов текстов (например, научных работ, специализированных документов) и написание текстов, адаптированных к целевой аудитории. Наряду с вышеперечисленными направлениями реализации воспи-

тательной задачи следует отметить культурную интеграцию обучающихся: обучение часто связано со взаимодействием с другими культурами и как следствие происходит развитие межкультурной компетенции, которая имеет решающее значение для общения в международном контексте. Таким образом, у студентов формируются навыки работы в коллективе, навыки самостоятельной работы, а также развитие нравственных, патриотических и эстетических ценностей.

«Наметившаяся в обществе (особенно в среде молодёжи) тревожная тенденция к недооценке важности соблюдения культурно-этических норм общения, дефицита культуры в целом и культуры общения в частности заставляет искать резервы воспитательного воздействия на молодёжь» [1, с. 265]. В процессе обучения иностранному языку происходит формирование таких личностных качеств, как ответственность, трудолюбие, настойчивость, умение слушать и выражать свое мнение, коллективизм и взаимопомощь.

Воспитательная функция реализуется через самостоятельную работу и ролевые игры, способствующие развитию трудолюбия, самоорганизации и командной работы. Важным аспектом является привитие толерантного отношения к культуре стран изучаемого языка, а также к их традициям и обычаям; воспитание духовно-нравственных ценностей происходит через обсуждение текстов, культурных материалов и сравнение с культурой своей страны. «К воспитывающим текстам можно отнести тексты проблемного характера, а также несущие в своем содержании некий положительный пример из жизни знаменитых или обычных людей. Положительный пример даст тему для обсуждения и, возможно, станет для кого-то поводом к размышлению о своей жизни или образцом для подражания» [2, с. 48].

Во время практических занятий по иностранному языку воспитываются культура общения, умение вести диалог, критически мыслить, отстаивать свою точку зрения и работать в команде, что способствует всестороннему личностному развитию студентов. Дисциплина «иностранному языку» в целом направлена на развитие патриотических чувств через сравнение культур и традиций, что помогает сформировать уважение к родной стране и одновременно относиться с уважением к ино-

странный культуре. «Основными типами воспитания в процессе изучения иностранного языка являются нравственное, патриотическое, эстетическое и личностное» [6, с. 242].

Методические подходы включают в себя интерактивные формы обучения, ориентированные на активное участие студентов, повышение их мотивации и познавательной активности, создание языковых ситуаций, близких к аутентичным ситуациям, возникающим в социуме.

Таким образом, воспитательная задача реализуется через содержание учебных материалов, методики и технологии обучения, личность и поведение преподавателя, а также через создание условий для формирования нравственных, культурных и коммуникативных компетенций у студентов.

Обучение в вузе культуры предполагает осуществление подготовки специалистов, обладающих глубоким пониманием культурных традиций, истории и искусства разных стран, что требует особого подхода к планированию и организации учебного процесса. С этой точки зрения иностранный язык представляет собой эффективный инструмент в содействии формирования культуры гармонии, которая способствует межкультурному диалогу, взаимопониманию и толерантности.

Специфика реализации воспитательной функции при преподавании иностранного языка в вузе культуры имеет ряд характерных черт:

- интеграция культурного компонента: иностранный язык преподается не только через грамматику и лексику, но и через культурные традиции, искусство, исторические события стран изучаемого языка. Это помогает студентам глубже понять культурный контекст и развить эмпатию и уважение к другим народам;

- метод сравнительного страноведения как один из методов преподавания иностранного языка является, на наш взгляд, очень эффективным фактором привития и сохранения традиционных ценностей у обучающихся. Процесс овладения иностранным языком предполагает не только освоение его лингвистической системы (лексики, грамматики, фонетики, стилистики), но и комплексное знакомство с социокультурным контекстом страны. Данный аспект языкового обучения традиционно обозначается термином «странове-

дение», вошедшим в научный обиход в 80-х годах XIX века. Страноведческий компонент включает в себя изучение следующих аспектов культуры и общественной жизни страны:

- историческая эволюция общества;
- литературное наследие;
- экономическая система и модели хозяйствования;
- географические особенности и их влияние на образ жизни;
- политическая структура и институции;
- элементы быта и повседневные практики;
- традиции и обычаи;
- психологические особенности населения и национальный менталитет.

Анализ практического опыта преподавания иностранных языков позволяет выявить существенную взаимосвязь между овладением языковыми навыками и освоением страноведческого материала. В частности, исследование употребления лексических единиц демонстрирует, что корректное понимание и использование многих слов и фраз требует выхода за рамки их буквального лексического значения.

Можно выделить три ключевых типа страноведческих знаний, необходимых для полноценного владения иностранным языком:

1. **Знание этимологии языковых единиц** – понимание происхождения слов и выражений, их исторической обусловленности.

2. **Контекстуальное знание** – осведомленность о типичных ситуациях употребления лексических единиц, культурно обусловленных сценариях коммуникации.

3. **Фундаментальные знания о социокультурных реалиях** страны изучаемого языка, включая:

- ключевые исторические события и их отражение в языке;
- отсылки к литературным произведениям, фольклору, мемам;
- особенности национальных традиций, праздников, обычаев.

Следовательно, страноведение выступает неотъемлемой составляющей методики преподавания иностранных языков. Интеграция страноведческого компонента в учебный процесс способствует:

- углублению понимания языковых явлений;
- формированию межкультурной компетенции обучающихся;
- повышению эффективности коммуникативной практики;
- преодолению культурно-языковых барьеров.

Полученные данные подтверждают гипотезу о том, что полноценное овладение иностранным языком невозможно без параллельного освоения страноведческого материала, отражающего специфику лингвокультурного сообщества.

Воспитательная значимость изучения иностранного языка обусловлена его тесной взаимосвязью с освоением культуры страны этого языка. Механизм такого познания строится на *сравнительном анализе*: учащийся сопоставляет уже имеющиеся у него знания (в том числе о собственной культуре) с новой информацией, полученной в ходе обучения. Это позволяет не просто накапливать факты, а критически переосмысливать и расширять культурный кругозор.

Ключевым элементом образовательного процесса выступает *страноведческий компонент*, формирующий широкий культурологический контекст.

В качестве следующего способа овладения страноведческим материалом предлагается форма работы под названием «Календарь праздников». Данная форма имеет ряд преимуществ:

- различия между праздниками и традициями родной страны и страны изучаемого языка вызывают у студентов интерес и мотивацию к дальнейшему изучению конкретного праздника;
- погружение в описание праздников позволяет лучше понять культурные особенности;
- систематическое возвращение к одним и тем же праздникам (с постепенным усложнением материала) способствует закреплению знаний;
- формат легко встраивается в практическое занятие – достаточно выделить 5 минут на изучение каждого праздника.

Весьма эффективным методом погружения в систему культурных кодов носителей иностранного языка является работа с визуальными символами. При этом в ситуации недостаточности знания, контекст может быть прояснен при помощи приведения в соответствие индивидуальной концептуальной схемы изучаемого и схемы, раз-

деляемой всеми участниками коммуникативного сообщества. В данном случае общепринятая концептуальная схема представляет собой некоторый минимально допустимый объем знания, и согласование в таком случае будет заключаться в приведении в соответствие с ним наличного объема знаний отдельного участника коммуникации путем получения недостающей информации. Таким образом, индивидуальная концептуальная схема студента может быть скорректирована согласно общеразделяемому образцу – стандартной схеме, с помощью чего мы формируем способность к восприятию культурных кодов на глубинном уровне.

Еще одним способом введения страноведческого материала является проектная работа, которая характеризуется рядом существенных дидактических преимуществ, способствующих развитию воспитательной функции, и представляет собой форму самостоятельной учебно-исследовательской деятельности.

Проектная работа обеспечивает коллективную вовлеченность обучающихся в практическую деятельность, что позволяет достичь максимальной активности всех участников образовательного процесса. При подготовке проекта происходит углубленное освоение тематического материала. В проектной работе всегда хорошо прослеживается культурологический компонент обучения, позволяющий изучить социокультурные реалии, исторические особенности и традиционные практики носителя изучаемого языка. Проведение сравнительного анализа культурно-бытовых характеристик родной и изучаемой лингвокультурной среды способствует формированию позитивного когнитивного и эмоционального отношения к иноязычной культуре.

Спектр возможных проектных тем охватывает различные сферы обучения в вузе и коррелирует с:

- профильной специализацией обучающихся;
- индивидуальными познавательными интересами студентов;
- спецификой образовательной программы высшего учебного заведения.

Приведем примеры тематических направлений, которые могут быть заявлены обучающими в проектной деятельности: исследование музы-

кальных традиций различных культур, анализ образовательных систем зарубежных стран, изучение культурно-выставочной деятельности (музеи, галереи, арт-проекты), анализ современных хореографических направлений и др.

Работа с аутентичным текстом выступает еще одним из методов изучения иностранного языка [5]. Аутентичный текст – ключевой ресурс в преподавании иностранного языка, поскольку воссоздаёт условия естественного речевого общения и знакомит обучающихся с культурой страны изучаемого языка. Работа с аутентичными текстами формирует межкультурную компетенцию, студенты осознают особенности культуры страны изучаемого языка, учатся уважать иные традиции и обычаи. Через анализ текстов (например, интервью, новостей) они видят разнообразие взглядов и жизненных ситуаций, учатся принимать различия. При сопоставлении реалий родной и иностранной культуры осознают ценности собственной культурной идентичности. Интерес к реальным материалам (соцсети, блоги, подкасты) повышает вовлеченность обучающихся и способствует развитию мотивации к дальнейшему изучению языка.

Таким образом, работа с аутентичными текстами не только совершенствует языковые навыки, но и решает важные воспитательные задачи, способствуя всестороннему развитию личности обучающегося.

Студент, изучающий иностранный язык, безусловно, остается носителем своей собственной культуры, вместе с тем, в процессе обогащаются его фоновые знания; тем самым, как личность, он становится в определенной степени носителем мировой культуры и начинает лучше понимать и ценить свою собственную. В результате происходит реализация ряда важных целей:

- формирование межкультурной компетенции – обучение направлено на развитие способности к эффективному межкультурному общению, пониманию и принятию различий, что важно для будущих специалистов культуры, работающих на международном уровне;
- развитие критического мышления и рефлексии – студенты учатся анализировать культурные феномены, сравнивать их с национальными особенностями, что способствует воспитанию независимого и устойчивого мировоззрения;

– активизация деятельностного и коммуникативного подходов – обучение строится на активном взаимодействии, ролевых играх, обсуждениях культурных тем, что развивает не только языковые навыки, но и социальные компетенции, необходимые для культурной профессиональной деятельности;

– воспитание ценностей и этического отношения – особое внимание уделяется формированию гуманистических ценностей, уважения к культурному многообразию, что подкрепляет профессиональное самосознание студентов.

Одним из наиболее продуктивных методов, на наш взгляд, является традиция проводить «Неделю иностранных языков». Опыт проведения недели иностранного языка показывает, что общая непринужденная, психологически подготовленная атмосфера содействуют проявлению индивидуальных возможностей всех студентов с различными уровнями владения иностранным языком. Мероприятия недели содействуют расширению и обогащению приобретенного учебного, языкового и речевого опыта в курсе овладения иностранным языком, повышают престиж изучения иностранного языка [3].

Традиционно неделя иностранных языков проводится в Кемеровском государственном институте культуры весной, во втором семестре, и состоит из нескольких конкурсов и заданий, которые преподаватели подготавливают в течение

первого семестра. При отработке студентами языкового материала укрепляются межпредметные связи, углубляются страноведческие знания. Студенты больше узнают о традициях, обычаях, нравах, культуре, которые отражены в творческих конкурсах и заданиях. Все мероприятия основаны на страноведческом, лингвострановедческом материале. По существующей традиции студенты готовят домашнее задание – творческий номер (песня, чтение поэтического или прозаического произведения наизусть). Преподаватели со своей стороны подготавливают материал для страноведческой викторины, а также стихи современных авторов для поэтического перевода на русский язык. Итоговое мероприятие проходит в виде небольшого концерта с творческими номерами и объявлением победителей в номинациях: а) лучший творческий номер, б) лучший поэтический перевод, в) победитель страноведческой викторины.

Таким образом, воспитательная задача обучения иностранному языку в вузах культуры реализуется через комплексный подход, интегрирующий языковое обучение с культурологическим содержанием и личностным развитием студентов. Это способствует формированию не только профессиональных, но и гражданских качеств, необходимых для успешной международной деятельности.

Литература

1. Батыршина Р. В. Воспитательная роль курса «Иностранный язык» в вузе [Электронный ресурс] // Вестник Казанского технологического университета. – 2014. – № 10. – С. 265–268. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vospitatelnaya-rol-kursa-inostrannyy-yazyk-v-vuze> (дата обращения: 03.12.2025).
2. Бородихина С. Л. Воспитательный потенциал дисциплины «иностранный язык» в вузе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 6 (24): в 2 ч. – Ч. II. – С. 46–48. – URL: www.gramota.net/materials/2/2013/6-2/10.html (дата обращения: 03.12.2025).
3. Золотарёва С. А., Межова М. В. Обучение говорению как виду речевой деятельности в контексте международного взаимодействия студентов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 207–212.
4. Куприянич Т. В., Ермакина Н. А. Реализация воспитательного потенциала дисциплины «иностранный язык» в вузе (на примере метода проектов) [Электронный ресурс] // Современные наукоемкие технологии. – 2024. – № 9. – С. 122–127.
5. Максименко Е. Ю., Волошенко А. А., Дзукаева Е. Н. Направленность воспитательного воздействия в процессе обучения студентов иностранным языкам [Электронный ресурс] // Общество: социология, психология, педагогика. – 2021. – № 10. – С. 87–91. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/napravlennost-vospitatelnogo-vozdeystviya-v-protseesse-obucheniya-studentov-inostrannym-yazykam/viewer> (дата обращения: 03.12.2025).
6. Мерзлякова О. А., Хаусманн-Ушкова Н. В. Воспитательный потенциал урока иностранного языка: к постановке проблемы // Язык и культура. – 2024. – № 67. – С. 233–248.

7. Российская Федерация. Законы. Федеральный закон № 304 от 31.07.2020 «О внесении изменений в Федеральный закон “Об образовании в Российской Федерации” по вопросам воспитания обучающихся» (последняя редакция) [Электронный ресурс] // Российская Федерация. Законы. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_358792/ (дата обращения: 03.12.2025).

References

1. Batyrshina R.V. Vospitatel'naya rol' kursa "Inostranny yazyk" v vuze [Educational Role of the Course "Foreign Language" at the University]. *Vestnik Kazanskogo tekhnologicheskogo universiteta [Bulletin of the Kazan Technological University]*, 2014, no. 10, pp. 265-268. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/vospitatelnaya-rol-kursa-inostranny-yazyk-v-vuze> (accessed 03.12.2025).
2. Borodikhina S.L. Vospitatel'nyy potentsial distsipliny "inostranny yazyk" v vuze [Educational Potential of the Discipline "Foreign Language" at the University]. *Filologicheskie nauki Voprosy teorii i praktiki [Philological Sciences. Theoretical and Practical Issues]*. Tambov, Gramota Publ., 2013, no. 6 (24), vol. II, pp. 46-48. (In Russ.). Available at: www.gramota.net/materials/2/2013/6-2/10.html (accessed 03.12.2025).
3. Zolotareva S.A., Mezheva M.V. Obuchenie govoreniyu kak vidu rechevoy deyatel'nosti v kontekste mezhdunarodnogo vzaimodeystviya studentov [Teaching Speaking as a Type of Speech Activity in the Context of International Student Interaction]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 48, pp. 207-212. (In Russ.).
4. Kupriyanchik T.V., Ermyakina N.A. Realizatsiya vospitatel'nogo potentsiala distsipliny "inostranny yazyk" v vuze (na primere metoda proektov) [Realization of the Educational Potential of the Discipline "Foreign Language" in a University (using the project method as an example)]. *Sovremennye naukoemkie tekhnologii [Modern Science-Intensive Technologies]*, 2024, no. 9, pp. 122-127. (In Russ.).
5. Maksimenko E.Y., Voloshenko A.A., Dzukaeva E.N. Napravlennost' vospitatel'nogo vozdeystviya v protsesse obucheniya studentov inostrannym yazykam [The focus of educational influence in the process of teaching students foreign languages]. *Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika [Society: sociology, psychology, pedagogy]*, 2021, no. 10, pp. 87-91. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/napravlennost-vospitatelnogo-vozdeystviya-v-protsesse-obucheniya-studentov-inostrannym-yazykam/viewer> (accessed 03.12.2025).
6. Merzlyakova O.A., Khaumann-Ushkova N.V. Vospitatel'nyy potentsial uroka inostrannogo yazyka: k postanovke problemy [The educational potential of a foreign language lesson: towards a problem statement]. *Yazyk i kul'tura [Language and Culture]*, 2024, no. 67, pp. 233-248. (In Russ.).
7. Rossiyskaya Federatsiya. Zakony. Federal'nyy zakon № 304 ot 31.07.2020 "O vnesenii izmeneniy v Federal'nyy zakon "Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii" po voprosam vospitaniya obuchayushchikhsya" (poslednyaya redaktsiya) [Russian Federation. Laws. Federal Law No. 304 of July 31, 2020 "On Amendments to the Federal Law "On Education in the Russian Federation" on the Education of Students" (latest revision)]. (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_358792/ (accessed 03.12.2025).

УДК 37.013.43

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-216-226

КИНО И ШКОЛА: КИНОПЕДАГОГИКА В КОНТЕКСТЕ РЕАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Симбирцева Наталья Алексеевна, доктор культурологии, доцент, заведующий кафедрой философии, социологии и культурологии, Уральский государственный педагогический университет (г. Екатеринбург, РФ). E-mail: simbirtseva.nat@yandex.ru

Актуальность. Кинопросвещение и кинообразование подрастающего поколения сегодня находится в фокусе задач реализации культурной политики Российской Федерации. Приобщение школьников к истории отечественного кинематографа для укрепления связи поколений и осмысления опыта прошлого через экранные образы видится логичным и закономерным в условиях современной культуры.

Кинопедагогика рассматривается в двух аспектах: как инструмент формирования проницательного зрителя, обладающего навыками визуальной грамотности, критического, аналитического и творческого мышления, навыками самовыражения через анализ кинопроизведения и эстетическим вкусом; и как инструмент педагогического воздействия на подрастающее поколение с целью приглашения к диалогу. Фигура кинопедагога, умеющего выстраивать сложные связи между произведением на экране и непрофессиональной аудиторией, рассматривается как основная.

На данном этапе выявляется противоречие: потребность интеграции кино и киноматериалов в образовательную деятельность и готовность педагогов к кинообразовательной и дидактической деятельности в области киноискусства. *Цель исследования* – выделить ключевые идеи кинопедагогики, направленные на эстетическое освоение мира, обретение опыта совместного просмотра и обсуждения фильма/фрагмента.

Материалы и методы: методология исследования выстроена с учетом культурно-исторического подхода, в рамках которого развитие и формирование ребёнка понимается как социально направленный процесс; системно-деятельностного подхода, культурологического как основы для выстраивания связей внутри культуры в условиях образования, аксиологического, интегративного подходов к изучению кинопроизведений как обоснование единства задач в изучении произведений искусства. На теоретическом этапе проводился дискурсивный анализ актуальных аспектов кинообразования и ключевых проблем, связанных с кинопедагогикой, применялся метод синтеза и анализа информации.

Механизмы кинопедагогики позволяют использовать киноматериалы в урочной и внеурочной деятельности с учетом условий процесса взросления личности. Но для реализации идей кинопедагогики с учетом потребностей общеобразовательных организаций необходимо заполнить лакуны, связанные наличием алгоритмов и методик работы с аудиовизуальным материалом; осмысленным включением педагогов и обучающихся в социокультурные проекты; подготовка педагогических кадров к работе с киноматериалами уже на стадии получения профессии вне зависимости от профиля подготовки, чтобы в дальнейшем использовать кино как инструмент воспитания и образования подрастающего поколения.

Ключевые слова: искусство кино, язык кино, кинообразование, кинопедагогика, кинопедагог, механизмы кинопедагогики, киноклуб, критическое мышление, подрастающее поколение, школа.

CINEMA AND SCHOOL: FILM EDUCATION IN THE CONTEXT OF THE IMPLEMENTATION OF CULTURAL POLICY OF THE RUSSIAN FEDERATION

Simbirtseva Natalya Alekseevna, Dr of Culturology, Associate Professor, Department Chair of Philosophy, Sociology and Culturology, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: simbirtseva.nat@yandex.ru

The relevance of the study: The film education of young people today is focused on implementing the cultural policy of the Russian Federation. Getting to know the history of Russian cinema helps strengthen ties between generations.

At this stage, a contradiction is identified: the need for integration of cinema and film materials into educational activities versus the readiness of educators for cinematic educational and didactic activities in the field of cinema. *The aim of the study* is to identify key ideas of film pedagogy aimed at aesthetic exploration of the world, gaining experience in joint viewing and discussion of a film/fragment.

Materials and methods: The research methodology was developed based on the cultural-historical approach, within which child development and formation are understood as socially oriented processes; systemic activity-based approach, cultural studies as a foundation for establishing connections within culture under educational conditions; axiological and integrative approaches to studying films as justification for unity of tasks in studying works of art. At the theoretical stage, discursive analysis of current aspects of film

education and key issues associated with film pedagogy were conducted, along with methods of synthesis and information analysis.

The mechanisms of film pedagogy allow the use of film materials, considering the conditions of personal maturation process. To implement the ideas of film pedagogy considering the needs of general education institutions, it is necessary to fill gaps related to the availability of algorithms and methodologies for working with audiovisual material, meaningful involvement of teachers and students in sociocultural projects, preparation of pedagogical personnel for work with film materials already at the stage of professional training regardless of specialization profile, so that they can further utilize cinema as a tool for educating and nurturing younger generations.

Keywords: art of cinema, language of cinema, film education, film pedagogy, film teacher, mechanisms of film pedagogy, cinema club, critical thinking, younger generation, school.

Введение

Кинопедагогика как элемент кинообразования сегодня активно внедряется в систему образования, поскольку, по словам К. Г. Шахназарова, позволяет удерживать «связь между поколениями, когда дети узнают мысли, чувства, эмоции своих родителей, дедушек, бабушек, узнают историю своей страны через художественные образы» [18, с. 43]. Кинообразование в совокупности с изучением истории кино, живописи, музыки и литературы необходимо не только для людей, обретающих техническую профессию в области киноиндустрии (реквизиторы, ассистенты по костюмам и др.), но и для более широкого круга. Это позволяет решать просветительские задачи, которые сегодня стоят перед школой.

Обращение к содержанию кинематографа в образовательной, воспитательной и просветительской деятельности – устоявшаяся практика, уходящая своими корнями в советское прошлое. За более чем вековую историю ставились и решались разные задачи, связанные с развитием массовой культуры, популяризацией идеологических воззрений, с духовно-нравственным и эстетическим воспитанием подрастающего поколения. Кино (анимация, документальное и художественное) выступало и продолжает выступать сегодня в качестве богатого материала для обсуждения значимых для социума и культуры вопросов.

К настоящему времени сложились разные аспекты взаимодействия кино и школы. В 1980-е годы Ю. Н. Усовым были предложены идеи, связанные с системным кинообразованием для эстетического воспитания и художественного развития школьников, и разработана методика анализа, моделирующего процесс восприятия

художественной концепции фильма, которая интегрирует задачи идейно-эстетического воспитания школьников: «развитие образного мышления, логического мышления, эстетического сознания, мировоззренческих ориентаций, формирование творческой и социальной активности школьников, активизация знаний, полученных на уроках литературы, истории, обществоведения, изобразительного искусства, музыки [16, с. 19]. Обязательным условием, при соблюдении которого данная методика работает, является наличие у обучающихся развитых эстетических ориентаций и потребностей в области экранных искусств, умений эмоционально воспринимать и самостоятельно оценивать идейно-художественную концепцию фильма [16, с. 8].

Кинообразование как процесс *образования* (от слова – *образ*) человека является неотъемлемой частью формирования и развития целостной личности в ее связях с реальностью – художественной и историко-культурной. Каждый из этапов такого процесса – результат системной работы, который достигается благодаря усилиям не одного человека, а группой единомышленников, обучающих зрителя вести осмысленный диалог с экранным произведением на разных уровнях его интерпретации.

Выявляя особенности кинообразования учащейся молодежи в социокоммуникативной перспективе, М. И. Жабский и К. А. Тарасов отмечают необходимость «продуманного формирования учащимися индивидуального кинорепертуара, аналитического отношения к продуктам киноиндустрии и приемам кинематографического ремесла, осмысления увиденного в купе с пониманием реального кинематографического и обществен-

ного контекста, вступления в мысленный диалог с создателями кинопроизведений» [7, с. 30]. В этом смысле кинопедагогика выступает дидактической основой, обеспечивающей содержание обучения, его методы и формы, тонкости организации учебного процесса, представление оценки достижения результатов.

Как отмечает О. А. Милькевич, «кинопедагогика способна решать задачи любого из видов воспитания (патриотического, нравственного, эстетического, трудового и др.), формируя образы – примеры для подражания, поддерживая мотивацию, культуру эмоций» [12, с. 216]. При этом необходимо понимать, что, являясь областью системы образования, кинопедагогика включает в себя три этапа – «воспитание через уже готовое кино, воспитание посредством снимаемого фильма, воспитание самих педагогов» [5, с. 32], где последний – один из обязательных и основных.

Е. В. Куценко отмечает: «Через фильмы мы узнаём полезную информацию, которая остаётся у нас в памяти на всю жизнь. <...> Фильм воспитывает. Можно много раз говорить с детьми о патриотизме, духовно-нравственных, семейных ценностях, но достаточно посмотреть художественный, документальный, даже короткометражный фильм, и мы получим колоссальный эффект» (см. [1]). Эмоционально-эстетическое воздействие кино на восприятие зрителя обусловлено природой этого искусства, а эффект – след, который остается в сознании зрителя и порой является собой результат отложенного действия. Поэтому важная задача для педагога – выбор правильного и нужного кинопроизведения.

Подборки фильмов, к которым обращаются педагоги, размещены на платформах, порталах, сайтах. Это разнообразные по жанрам, содержанию и тематике кинопроизведения, и они дают широкой аудитории возможность доступа не только к самим фильмам, но и к методическим разработкам. В контексте образования обращение к ним должно носить мотивированный характер как для педагога, так и для обучающихся, соответствовать возрастным ограничениям и не нарушать закон об авторском праве.

Просветительские возможности медиасреды XXI века отмечены влиянием Интернета и социальных сетей, создающих поле взаимодействия между зрителем и создателями фильмов, где бло-

геры как медиаторы между аудиторией и киноиндустрией представляют альтернативный взгляд на фильмы, оказывая влияние на формирование новых тенденций в восприятии кинематографа (см. об этом [6, с. 46]). Эта ситуация занимает определенное место в повседневности современного человека, но создаваемое подобным образом информационное поле не совсем вписывается в круг вопросов, связанных с кинопедагогикой как системной и направленной деятельностью в образовании. Наблюдать за выражением позиции другого еще не означает быть в диалоге: знакомство с анонсами и комментариями в виртуальном пространстве зачастую предшествует просмотру фильма и настраивает на дальнейшее восприятие; точка зрения блогера – это опыт, которым он готов поделиться, решая при этом самые разные задачи, и чтобы понять, насколько он является репрезентативным и обладает экспертностью, необходимы навыки критического мышления, а главное – знание материала, о котором идет речь. Для этого нужна подготовка, а именно – формирование навыков зрительской культуры и визуальной грамотности.

Сегодня предлагается рассматривать кинопедагогика как самостоятельную теоретическую «отрасль педагогики об обучении и воспитании человека средствами кинематографа» [14, с. 374]. Согласимся, что интенсивно развивающаяся тенденция интеграции кино в область современного образования нуждается в дополнительной научной рефлексии и требует методологических оснований. Они необходимы для принятия консолидированных методических решений во избежание поверхностности и профанации в обучении подрастающего поколения именно средствами кинематографа.

Материал и методы

Методология исследования выстроена с учетом культурно-исторического подхода, в рамках которого развитие и формирование ребёнка понимается как социально направленный процесс; системно-деятельностного подхода, культурологического как основы для выстраивания связей внутри культуры в условиях образования, аксиологического, интегративного подходов к изучению кинопроизведений как обоснование единства задач в изучении произведений искусства. На тео-

ретическом этапе проводился дискурсивный анализ актуальных аспектов кинообразования и ключевых проблем, связанных с кинопедагогикой, метод синтеза и анализа информации.

Результаты исследования

На сайте Минпросвещения 29 августа 2025 года появился список 100 фильмов. Во все регионы России были направлены методические рекомендации по изучению произведений отечественного кинематографа в общеобразовательных организациях [19]. В публикации на портале Минпросвещения России говорится, что «уже сейчас общеобразовательные организации готовы использовать кинофильмы из списка 100 фильмов на всех уровнях общего образования при изучении содержания учебных предметов "Литературное чтение", "Литература", "История", "Изобразительное искусство", "Музыка"» [19], и приводится пример: «изучение джаза в 8-м классе на уроках музыки может включать просмотр фрагментов фильма Карена Шахназарова "Мы из джаза". Это поможет школьникам узнать историю этого направления, развить умение анализировать музыку и понять ее связь с историей» [19].

Следовательно, учитель музыки должен посмотреть фильм, отобрать кинофрагменты для урока в 8-м классе или домашнего задания, подумать над вопросами и обосновать, почему именно этот фильм можно использовать в работе с обучающимися; рассказать, в чем состоит видение режиссера и как организовано художественное повествование фильма, выстроить алгоритм анализа кинофрагментов. Отсюда возникает потребность сформулировать *ключевую проблему данной статьи*: насколько готов педагог к кинообразовательной и дидактической деятельности в области киноискусства на данном этапе?

Понятно, что обращение к искусству кинематографа в школе – практика не новая и хорошо знакомая. Сложились и определенные традиции в этом направлении. Однако в связи с интенсивной интеграцией киноискусства в образовательный процесс высвечиваются и проблемные зоны:

- техническое оснащение образовательной организации должно соответствовать методическим рекомендациям Минпросвещения РФ (хорошо, если оснащен киноклуб, но для массовой интеграции кино в образовательную деятельность

необходимы технические условия в каждом кабинете, чтобы педагог мог показывать фрагменты);

- нагрузка действующих педагогов дополняется работой по просмотру и отбору киноматериалов, подготовкой к обсуждению и выявлению рефлексии;

- потребность педагогов в методической поддержке и наставничестве на каждом этапе образования – от начальных до старших классов;

- обмен позитивным опытом и успешными практиками использования кино в качестве образовательного материала, которые актуализируют ценности и смыслы художественной культуры, культуры конкретного историко-культурного периода, культуры региона, отечественной и мировой культуры.

Дополнительное образование в рамках среднего общего образования предусматривает реализацию возможностей обязательного знакомства с фильмами, включенными в список Минпросвещения РФ. Однако необходимо понимать, как эти возможности содержательно будут связаны с организацией образовательного/учебного процесса: визуальный материал должен коррелировать с теми задачами, которые решаются в освоении предметных областей, и быть направлен на достижение образовательного результата – «побудить обучающихся к пониманию и самостоятельной оценке окружающего мира, что должно способствовать не только развитию образного восприятия, но и формированию навыков аналитической работы, критического мышления и соотнесения получаемой художественной информации с научно обоснованным знанием» [11, с. 3].

При условии, что в образовательной организации функционирует киноклуб, есть возможность проведения беседы и диалога относительно просмотренного фильма со всеми привходящими моментами: погружение в историко-культурный и творческий контекст создания кинопроизведения; анализ киноповествования и киноязыка, ключевых и второстепенных персонажей, музыкальное оформление, ценностно-смысловое наполнение фильма и т. д. И педагог должен владеть инструментами и методиками работы с произведением кинематографа, которое предлагается аудитории.

Киноклубы, как правило, реализуют принципы неформального образования, объединяя раз-

новозрастную аудиторию, равнодушную к кино и создают атмосферу погружения в кино. Обобщая опыт кинопросвещения жителей Крыма, Е. В. Куценко предложила классификацию кино клубов [8, с. 38–39] и заостряет внимание на модераторах, которые включаются в работу по обсуждению фильмов: это подготовленные специалисты, ориентированные на сотрудничество и взаимодействие с педагогами в школе. Такая ситуация как раз и объединяет два сюжета кинопедагогики – формирование зрителя как такового и организацию направленного педагогического воздействия на подрастающее поколение средствами кино. Основная задача состоит в том, чтобы выстроить координационные связи. Это нейтрализует стихийность обращения к киноматериалам в пределах Федеральной образовательной программы основного общего образования и Федеральной образовательной программы среднего общего образования и позволит избежать использования произведений кинематографа в качестве иллюстративного материала.

Кинопедагогика как направление в обучении восприятию экранных текстов традиционно рассматривается в двух аспектах: *кинопедагогика как инструмент формирования проницательного зрителя*, обладающего навыками визуальной грамотности, критического, аналитического и творческого мышления, навыками самовыражения через анализ кинопроизведения и эстетическим вкусом; и *кинопедагогика как инструмент педагогического воздействия* на подрастающее поколение с целью приглашения к диалогу в узком и широком смысле этого слова. Оба направления не противоречат друг другу, но в условиях современной действительности и, в особенности, современного образования происходит регулярная путаница.

В первом случае логичен вопрос, который был задан Ю. М. Лотманом, о том, «как согласовать кинематограф большой семиотической сложности с доходчивостью, понятностью широкому кругу зрителей самой различной степени подготовки. Ведь кино по природе – массово» [10, с. 363]. Фильм как полифонический текст требует осведомленности в области языка кино и навыков его интерпретации. И основная задача кинопедагога – научить распознавать коды, которые даются зрителю посредством экрана. Эта деятель-

ность носит поэтапный и планомерный характер. Ее цель – воспитание культуры зрителя, обладающего умением проникать в ткань кинопроизведения, видеть смысловые структуры, выражать свое восприятие увиденного. Учить смотреть кино, следуя принципу «от простого к сложному», необходимо грамотно. Этим может заниматься тот, кто имеет определенный опыт интерпретации киноязыка, обладает насмотренностью и способен интегрировать педагогические приемы в практику работы со зрителем.

Развитие навыков визуальной культуры невозможно без обращения к образцам визуального искусства. Это условие нередко забывается и нивелируется в работе с кино, когда она приобретает массовый характер. Эстетика кадра формирует вкус, эмоциональное отношение к экранной действительности, образное мышление и вызывает желание вступить в диалог с образом, режиссером, с другим зрителем, с самим собой. Нельзя пренебрегать той силой, которой обладает киноискусство: «Сложность структуры человека на экране интеллектуально и эмоционально усложняет человека в зале (и наоборот, примитив создает примитивного зрителя)» [10, с. 362]. Уметь смотреть кино – это не про то, как его показать и заполнить время. Это несколько про другое – про чувствительность восприятия, движение ума и сердца: кинопедагог выбирает фильм и/или фрагмент так, чтобы материал нашел отклик; ставит вопрос таким образом, чтобы зритель задумался, осмыслил увиденное, соотнес с имеющимся у него опытом.

Фигура кинопедагога в этом процессе является ключевой: он выстраивает сложные связи между произведением на экране и непрофессиональной аудиторией. Его цель – пробудить эмоцию, вооружить знанием и побудить к творческому диалогу, который может быть выражен в самых разных формах.

Второе направление, актуализирующее ресурсы кинопедагогики, связано с задачами, которые решаются сегодня в контексте реализации государственной культурной политики. Отечественный кинематограф – часть исторического и культурного наследия нашей страны, и он не может восприниматься вне мирового опыта. Сегодня взят курс на осмысление традиционных духовно-нравственных ценностей, отечественной истории, значимости историко-культурного на-

следа России в контексте мирового сообщества посредством искусства кинематографа. Поскольку оно обладает силой воздействия на зрителя, то предлагается использовать механизмы кинопедагогики, направленные на укрепление гражданской идентичности, трансляцию от поколения к поколению традиционных для российской цивилизации ценностей и норм, традиций, обычаев и образцов поведения [15].

Эти механизмы сопряжены с обеспечением условий процесса взросления личности, основой которого является формирование ценностно-смысловых ориентаций и определенной мировоззренческой картины мира у обучающихся:

- *опыт встречи с произведением киноискусства*: формирование и развитие эмоционально-образного мышления, ценностно-смысловых ориентиров с использованием диалоговых форм общения с аудиторией;

- *сопричастность*: формирование и становление личностной и субъектной позиции, которые тесно связаны между собой, определяют способ и воплощают в жизнь ценностно-смысловые ориентиры человека;

- *выстраивание коммуникации*: специально организованная методическая работа со смыслами внутри произведения, в историко-культурном контексте и настоящей действительностью;

- *применение форм для выявления зрительской рефлексии*: элементы творческой работы, исследовательской, проектной деятельности и т. д. для получения обратной связи и понимания степени влияния экранных образов на развитие компетенций обучающихся.

Потенциал кинопедагогики в воспитании подрастающего поколения – от детских садов до просветительских практик в высшем образовании – обладает рядом преимуществ, которые необходимо учитывать на уровне междисциплинарных решений для выработки методик и технологий, способствующих развитию визуального и критического мышления подрастающего поколения:

- обеспечивается преемственность образовательных этапов, обучающийся проходит путь от зрителя до исследователя и творца;

- развиваются навыки критического мышления, эмоционального интеллекта и умения вести осмысленный диалог;

- формирование общей культуры, навыков понимания искусства и повышение уровня гуманитарного образования;

- возможность творческого самовыражения и развития индивидуальных способностей каждого обучающегося не только на уровне интерпретации кино с опорой на его языковые средства, но и на уровне создания собственных фильмов и мультфильмов.

В настоящее время кинопедагогика как направление испытывает *кадровый дефицит*: во-первых, кинопедагог как штатная единица не зафиксирован в штатном расписании, во-вторых, кинопедагог должен соответствовать квалификационным требованиям, которых нет (не закреплены в квалификационных справочниках и/или профессиональных стандартах); в-третьих, педагоги, реализующие идею методических рекомендаций Минпросвещения РФ в большинстве случаев не обладают должными компетенциями, в основе которых лежит работа с аудиовизуальным и киноматериалом. Педагогу-предметнику необходимо время, чтобы «наработать» определенный опыт и создать медиатеку, актуальную и отвечающую задачам воспитания подрастающего поколения.

Заключение

Кинематограф – это искусство. И, как отмечал Д. С. Лихачев, «всегда, чтобы понимать произведение искусства, надо знать условия творчества, цели творчества, личность художника и эпоху. Искусство нельзя поймать голыми руками. Зритель, слушатель, читатели должны быть “вооружены” – вооружены знаниями» [9, с. 110]. Научить смотреть кино для решения образовательных задач может тот, кто знает специфику киноискусства с технической и эстетической стороны и обладает достаточными компетенциями для выстраивания связей между программой обучения в школьном образовании и содержанием кино. И такой опыт есть. Он представлен деятельностью кино клубов, которые функционируют в системе дополнительного образования и/или являются компонентом программы воспитания для ОО на 2025/26 год. Этот опыт может быть полезен и актуален для осмысления на этапе массовой интеграции кино в школьную практику в соответствии с методическими рекомендациями Минпросвещения РФ.

Для реализации идей кинопедагогики с учетом программы воспитания для общеобразовательных организаций необходимо соблюдение ряда условий, обеспечивающих готовность педагогов:

- *наличие алгоритмов и методик работы* с аудиовизуальным материалом в урочной и внеурочной деятельности: это позволяет минимизировать риски использования кино/кинофрагментов исключительно в качестве иллюстративного материала;

- *осмысленное включение педагогов и обучающихся в социокультурные проекты* разного уровня и масштаба, что обеспечит содержательную направленность в развитии мировоззрения и интеллектуальной деятельности, навыков критического мышления и эмоционального интеллекта, в выражении творческой позиции и готовности вступать в диалог с собеседником (конкурсы, фестивали, мастер-классы, дискуссионные площадки и другие актуальные формы просветительской работы в области кино на уровне пространства города и региона и т. п.);

- *подготовка педагогических кадров* к работе с киноматериалами уже на стадии получения профессии вне зависимости от профиля подготовки с тем, чтобы они могли использовать кино как инструмент воспитания и образования подрастающего поколения.

В настоящее время существуют алгоритмы и методики работы с кинопроизведениями. Усилия педагогов-специалистов, работающих в данном направлении, могут быть обобщены и актуализированы как системный и действенный опыт, полезный для школы и дающий инструменты для практической деятельности. Таких материалов сегодня не так много. В частности:

- А. К. Бернатоните разработаны методические рекомендации по кинопросвещению подростков [3], где представлены материалы для педагога по теории кинематографа, особенностям написания аналитического материала по фильму, приведены примеры индивидуальных и групповых кинокритических рецензий подростков; предложен действенный алгоритм анализа фильма для детей и сделана подборка детских фильмов на примере советского кинематографа [2];

- А. В. Бондарчук и И. Н. Соловей собраны дидактические материалы, которые можно ис-

пользовать на традиционных уроках и в рамках дистанционного обучения; предложены конспекты уроков и лекционная информация, которую можно применять в рамках домашнего обучения, что позволяет обучающимся приобрести и закрепить знания при изучении программных произведений литературы [5];

- Е. А. Бондаренко, Е. В. Дубровской разработано методическое пособие «Киноуроки в современной школе: роль, значение, перспективы» [4], в котором уделяется внимание формированию экранной культуры школьников на уровне предложенных киноуроков, совмещающих элементы воспитания и образования, дающих школьникам возможность приобщиться к ценностям человеческой культуры, морали, этики через работу с короткометражными фильмами, снятыми специально для этой цели.

Если обратить внимание на содержательный аспект перечисленных материалов, то отмечается ориентация на эстетическое освоение произведений кинематографа. Обращение к языку искусства кино является необходимым и принципиальным условием для постижения целостности экранного образа и, следовательно, проживания эмоционально-чувственного опыта, для формирования мировоззренческих установок и ценностно-смысловых ориентиров подрастающего поколения. Без элементов киноэстетики кинопедагогика утрачивает свой смысл, и кинопоказ превращается в заполняющую время иллюстрацию.

Для реализации задач культурной политики Российской Федерации в области приобщения подрастающего поколения к наследию отечественного кинематографа требуется системная работа по кинопросвещению и кинообразованию в школе. Киноклубная деятельность дает возможность вести диалог с искусством кино и обучающимся, и педагогам, которые в дальнейшем могут выстраивать связи с конкретной предметной областью и содержанием изучаемых тем, обращаясь к ценностям и смыслам экранных образов. Это способствует и укреплению связей между поколениями: формируется общее поле для дискуссий, примеров, эмоционально-чувственных переживаний относительно героев/персонажей, актуальных и значимых в историко-культурном контексте событий...

Педагогов к такой деятельности нужно начинать готовить в вузе и развивать универсальные компетенции, которые позволили бы интегрировать опыт кинематографа в образовательный и воспитательный процесс в профессиональной преподавательской деятельности. И здесь нельзя не согласиться с Г. Н. Миненко, В. И. Марковым, И. П. Ивановым в том, что компетенции, связанные с формированием мировоззрения, «представляют собой не просто набор знаний о культуре, но способность ориентироваться в культурном многообразии, понимать и интерпретировать культурные феномены, выстраивать собственную деятельность с учетом значений культурного кон-

текста» [13, с. 257]. Сегодня существует разнобразное множество событий, в которые можно и нужно включать студентов-будущих педагогов: фестивали анимации, документального и регионального кино, проекты и мастер-классы по созданию анимационных фильмов, конкурсы по написанию эссе и рецензий на кинопроизведения, встречи с экспертами в области профессионального кинообразования. Подобный опыт позволяет развивать медиакультуру и визуальную грамотность обучающихся и осмысленно говорить о кино на языке кино как искусства с учетом историко-культурного контекста и коммуникативных особенностей аудитории.

Литература

1. Белоус Н. Кино как окно в мир: как выстраивать диалог со школьниками и студентами? [Электронный ресурс]. – URL: <https://kinokanon.ru/news/1775-kino-kak-okno-v-mir-kak-vystraivat-dialog-so-shkolnikami-i-studentami.html> (дата обращения: 20.09.2025).
2. Бернатоните А. К. Алгоритм анализа фильма для детей (Жанровая специфика детского фильма в советском кинематографе). – Томск: Изд-во ТГПУ, 2019. – 188 с.
3. Бернатоните А. К. Методические рекомендации по кинопросвещению подростков. – М.: Бумеранг, 2023. – 79 с.
4. Бондаренко Е. А., Дубровская Е. В. Киноуроки в современной школе: роль, значение, перспективы. – М.: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, 2018. – 203 с.
5. Бондарчук А. В., Соловей И. Н. Кино и классика. Русская литература // Образовательный проект «Берега» имени Дарьи Дугиной. – М., 2025. – Вып. 12. – 96 с.
6. Деева Н. В. Воспитательный потенциал кино: переосмысление в современном контексте // Народное образование. – 2025. – № 1(1512). – С. 43–47.
7. Жабский М. И., Тарасов К. А. Процесс кинообразования учащейся молодежи в социокоммуникативной перспективе // Вестник ВГИК. – 2023. – Т. 15, № 1(55). – С. 22–33.
8. Куценко Е. В. Кино клуб как центр развития, воспитания и образования подростков и молодежи // Экранные искусства в контексте современных культурных и образовательных процессов: мат-лы II Междунар. науч.-практ. конф. и науч.-практ. круглого стола, Москва, 09 июня 2022 года. – М.: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, 2024. – С. 35–43.
9. Лихачев Д. С. Письмо тридцать второе. Понимать искусство // Письма о добром / отв. ред. С. О. Шмидт. – М.: Наука; СПб.: LOGOS, 2006. – 321 с.
10. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 2005. – С. 288–373.
11. Методические рекомендации по изучению произведений отечественного кинематографа в общеобразовательных организациях [Электронный ресурс]. – URL: <https://docs.edu.gov.ru/document/c87c9be575a8cd470628ec0ff67b4a22/?ysclid=mgj0vs7z7q112367982> (дата обращения: 29.09.2025).
12. Милькевич О. А. Кинопедагогика в предметном поле педагогической науки и образовательной практике // Проблемы современного педагогического образования. – 2023. – № 80-1. – С. 214–216.
13. Миненко Г. Н., Марков В. И., Иванова И. П. Культурологизация личности в образовательном пространстве вуза // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 3(72). – С. 254–261. – DOI 10.31773/2078-1768-2025-372-254-261.
14. Неборский Е. В., Козлов И. И., Клипакова Д. М. Кинопедагогика: теоретическая область, средство обучения и воспитания, образовательный тренд // ЦИТИСЭ. – 2024. – № 3(41). – С. 370–384.
15. Указ Президента РФ от 24.12.2014 № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208> (дата обращения: 15.09.2025).

16. Усов Ю. Н. Кинообразование как средство эстетического воспитания и художественного развития школьников: дис. ... д-ра пед. наук. – М., 1989. – 362 с.
17. Фищенко Е. П. Кинопедагогика и вечные ценности: воспитание искусством // Педагогический поиск. – 2019. – № 1. – С. 30–34.
18. Шахназаров К. Г. Карен Георгиевич Шахназаров: «Кинообразование – это связь между поколениями» // Magister. – 024. – № 2(10). – С. 42–50.
19. Школьникам покажут шедевры отечественного кинематографа. 29 августа 2025 года [Электронный ресурс]. – URL: <https://edu.gov.ru/press/10349/shkolnikam-pokazhut-shedevry-otechestvennogo-kinematografa/?ysclid=mgbox4enuw9641990> (дата обращения: 29.08.2025).

References

1. Belous N. *Kino kak okno v mir: kak vystraivat' dialog so shkol'nikami i studentami?* [Cinema as a window to the world: How to build a dialogue with schoolchildren and students?]. (In Russ.). Available at: <https://kinokanon.ru/news/1775-kino-kak-okno-v-mir-kak-vystraivat-dialog-so-shkolnikami-i-studentami.html> (accessed 20.09.2025).
2. Bernatonite A.K. *Algoritim analiza fil'ma dlya detey (Zhanrovaya spetsifika detskogo fil'ma v sovetskom kinematografe)* [Algorithm for analyzing children's films (Genre specifics of children's films in Soviet cinema)]. Tomsk, TGPU Publ., 2019. 188 p. (In Russ.).
3. Bernatonite A.K. *Metodicheskie rekomendatsii po kinoprosveshcheniyu podroستkov* [Methodological recommendations for film education of teenagers]. Moscow, Bumerang Publ., 2023. 79 p. (In Russ.).
4. Bondarenko E.A., Dubrovskaya E.V. *Kinouroki v sovremennoy shkole: rol', znachenie, perspektivy* [Film lessons in modern schools: Role, significance, and prospects]. Moscow, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov Publ., 2018. 203 p. (In Russ.).
5. Bondarchuk A.V., Solovey I.N. *Kino i klassika. Russkaya literatura. Obrazovatel'nyy proekt "Berega" imeni Dar'i Duginoy* [Cinema and classics. Russian literature. Educational project "Berega" named after Darya Dugina]. Moscow, 2025, iss. 12. 96 p. (In Russ.).
6. Deeva N.V. *Vospitatel'nyy potentsial kino: pereosmyslenie v sovremennoy kontekste* [The educational potential of cinema: A rethinking in a modern context]. *Narodnoe obrazovanie* [Public Education], 2025, no. 1(1512), pp. 43–47. (In Russ.).
7. Zhabskiy M.I. *Protsess kinoobrazovaniya uchashcheysya molodezhi v sotsiokommunikativnoy perspektive* [The process of film education of young students in a socio-communicative perspective]. *Vestnik VGIK* [VGIK Bulletin], 2023, vol. 15, no. 1(55), pp. 22–33. (In Russ.).
8. Kutsenko E.V. *Kinoklub kak tsentr razvitiya, vospitaniya i obrazovaniya podroستkov i molodezhi* [Film club as a center for the development, education and upbringing of teenagers and young people]. *Ekrannye iskusstva v kontekste sovremennykh kul'turnykh i obrazovatel'nykh protsessov: materialy II Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii i nauchno-prakticheskogo kruglogo stola, Moskva, 09 iyunya – 07 2022 goda* [Screen arts in the context of contemporary cultural and educational processes. Proceedings of the II International scientific and practical conference and scientific and practical round table, Moscow, June 9–June 7, 2022]. Moscow, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov Publ., 2024, pp. 35–43. (In Russ.).
9. Likhachev D.S. *Pis'mo tridsat' vtoroe. Ponimat' iskusstvo* [Letter thirty-two. Understanding art]. *Pis'ma o dobrom* [Letter about the good]. Moscow, Nauka Publ., St. Petersburg, LOGOS Publ., 2006. 321 p. (In Russ.).
10. Lotman Y.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics]. *Ob iskusstve* [About art]. St. Petersburg, Iskustvo-SPB Publ., 2005, pp. 288–373. (In Russ.).
11. *Metodicheskie rekomendatsii po izucheniyu proizvedeniy otechestvennogo kinematografa v obshcheobrazovatel'nykh organizatsiyakh* [Methodological recommendations for the study of works of Russian cinema in general education organizations]. (In Russ.). Available at: <https://docs.edu.gov.ru/document/c87c9be575a8cd470628ec0ff67b4a22/?ysclid=mgj0vs7z7q112367982> (accessed 29.09.2025).
12. Milkevich O.A. *Kinopedagogika v predmetnom pole pedagogicheskoy nauki i obrazovatel'noy praktike* [Film pedagogy in the subject field of pedagogical science and educational practice]. *Problemy sovremennoy pedagogicheskoy obrazovaniya* [Problems of modern pedagogical education], 2023, no. 80-1, pp. 214–216. (In Russ.).
13. Minenko G.N., Markov V.I., Ivanova I.P. *Kul'turologizatsiya lichnosti v obrazovatel'nom prostranstve vuza* [Film Pedagogy in the Subject Field of Pedagogical Science and Educational Practice]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2025, no. 3(72), pp. 254–261. (In Russ.), DOI 10.31773/2078-1768-2025-372-254-261.

14. Neborsky E.V., Kozlov I.I., Klipakova D.M. Kinopedagogika: teoreticheskaya oblast', sredstvo obucheniya i vospitaniya, obrazovatel'nyy trend [Film pedagogy: Theoretical field, teaching and educational tool, educational trend]. *TSITISE [CITISE]*, 2024, no. 3(41), pp. 370-384. (In Russ.).
15. Ukaz Prezidenta RF ot 24.12.2014 № 808 "Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoy kul'urnoy politiki" [Decree of the President of the Russian Federation of 24.12.2014 No. 808 "On Approval of the Fundamentals of State Cultural Policy"]. (In Russ.). Available at: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208> (accessed 15.09.2025).
16. Usov Y.N. Kinoobrazovanie kak sredstvo esteticheskogo vospitaniya i khudozhestvennogo razvitiya shkol'nikov: dis. ... d-ra. ped. nauk [Film education as a means of aesthetic education and artistic development of schoolchildren. Diss. Dr of Pedagogical Sciences]. Moscow, 1989. 362 p. (In Russ.).
17. Fishchenko E.P. Kinopedagogika i vechnye tsennosti: vospitanie iskusstvom [Film pedagogy and eternal values: Education through art]. *Pedagogicheskiy poisk [Pedagogical Search]*, 2019, no. 1, pp. 30-34. (In Russ.).
18. Shakhnazarov K.G. Karen Georgievich Shakhnazarov: "Kinoobrazovanie – eto svyaz' mezhdru pokoleniyami" [Karen Georgievich Shakhnazarov: "Film education is a link between generations"]. *Magister*, 2024, no. 2(10), pp. 42-50. (In Russ.).
19. *Shkol'nikam pokazhut shedevry otechestvennogo kinematografa [Schoolchildren will be shown masterpieces of Russian cinema]*. (In Russ.). Available at: <https://edu.gov.ru/press/10349/shkolnikam-pokazhut-shedevry-otechestvennogo-kinematografa/?ysclid=mgbox4enuw9641990> (accessed 29.08.2025).

УДК 37.013

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-226-232

РЕЖИССУРА МАССОВЫХ ФОРМ КАК «СИСТЕМА ВЫСКАЗЫВАНИЙ» О ФАКТАХ ЖИЗНИ

Авдеева Валерия Александровна, магистрант кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: avdeevavaleria15@yandex.ru

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). E-mail: ponomarev63@mail.ru

В отличие от других сценических направлений, режиссура массовых форм обладает уникальной силой воздействия на широкую публику. Митинг-концерт, как жанр, объединяющий политику и искусство, является ярким примером подобного влияния, сочетая в себе элементы политической агитации и художественной выразительности. Основа митинга-концерта – сценарий, который представляет собой стройную драматургическую концепцию, а не просто список выступлений. Эта концепция преобразует реальные события и общественные дискуссии в художественные образы, наделяя их философским значением. Театрализация становится еще одним способом преобразования «фактов жизни» в «факты искусства». Режиссер, используя игру актеров, декорации, музыку и другие выразительные средства, создает эмоциональную систему, способную увлечь зрителя и передать ему главную идею митинга-концерта. Важно подчеркнуть, что эти средства выразительности здесь не просто украшение, а инструменты усиления воздействия на аудиторию. Таким образом, режиссерская «система высказываний» в массовом искусстве формируется как результат сложного процесса, объединяющего актуальность события, его моральную глубину и художественные приемы. «Система высказываний» представляет собой феномен, влияющий на общественное мнение и формирование ценностей. В статье рассматриваются творческие аспекты образования «системы высказываний» в режиссуре массовых форм искусства. На примере митинга-концерта раскрываются этапы творческого процесса преобразования «фактов жизни» в «факты искусства» на основе создания сценария и реализации творческого метода

театрализации. Таким образом, в творческом процессе подчеркивается актуальность события, его духовно-нравственная глубина, представленная через художественно-выразительную «систему высказываний».

Ключевые слова: режиссура массовых форм, митинг-концерт, факты жизни, факты искусства, драматургия, театрализация, система высказываний.

DIRECTING THE MASS FORMS AS A “SYSTEM OF STATEMENTS” ABOUT FACTS OF LIFE

Avdeeva Valeriya Aleksandrovna, Master Student of Department of Directing the Theatrical and Holiday Performances, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: avdeevavaleria15@yandex.ru

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) E-mail: ponomarev63@mail.ru

Unlike more chamber stage directions, directing the mass forms has a unique power of influencing the general public. A rally-concert, as a genre combining politics and art, is a vivid example of such an influence, combining the elements of political campaigning and artistic expression. The basis of the rally-concert is a script, which is a coherent dramatic concept, and not just a list of performances. This concept transforms real events and public discussions into artistic images, endowing them with philosophical significance. Theatricalization is becoming another way to transform “facts of life” into “facts of art.” The director, using the play of actors, scenery, music and other expressive means, creates an emotional system capable of captivating the viewer and conveying to him the main idea of the rally-concert. It is important to emphasize that this means of expression is not just decoration here, but a means of enhancing the impact on the audience. Thus, the director’s “system of statements” in mass art is formed as the result of a complex process that combines the relevance of an event, its moral depth and artistic techniques. The “system of statements” is a phenomenon of influencing the public opinion and forming the values. The article examines the creative aspects of the formation of a “system of statements” in the direction of mass art forms. Using the example of a rally-concert, the stages of the creative process of transforming “facts of life” into “facts of art” based on the creation of a script and implementation of a creative method of theatricalization are revealed. Thus, the creative process emphasizes the relevance of the event, its spiritual and moral depth, represented through an artistically expressive “utterance system.”

Keywords: directing mass forms, rally concerts, facts of life, facts of art, drama, theatricalization, system of statements.

Режиссура массовых форм – это искусство создания масштабных, впечатляющих и вызывающих сильные эмоции художественных событий, предназначенных для широкой публики. Специфической особенностью режиссуры массовых форм является активное использование в профессиональной практике понятия «*системы высказываний*» как ключевого аспекта в выражении событийной актуальности, трансляции духовно-нравственных ценностей и смыслов, определения «главных героев» массового праздника, идейно-тематического анализа, сверхзадачи мероприятия.

Творческий процесс здесь подразумевает понимание принципов массовой коммуникации, изучение психологии больших групп людей и, безусловно, создание художественно-выразительной «системы высказываний».

Художественная концепция «системы высказываний» в контексте режиссуры массовых зрелищ включает в себя все художественно-выразительные средства, применяемые для передачи определенной идеи и смыслов, сообщения или эмоционального импульса зрителям. Это сложный и многоаспектный творческий процесс, тре-

бующий внимательного планирования и реализации для достижения желаемого результата.

В культурологии и искусствоведении нет конкретного и четкого определения, которое смогло бы передать сущность понятия «система высказываний» в режиссуре театрализованных представлений и праздников. В педагогической практике это понятие передается от педагога-мастера к студенту через профессиональный творческий опыт.

Сущность же понятия «система высказываний» можно будет рассмотреть в следующей исследовательской логике.

Лев Ительсон, доктор психологических наук, в своей книге «Лекции по общей психологии» объясняет это явление так: «В нашей Вселенной все вещи, явления и процессы связаны неисчислимыми отношениями и взаимодействиями, находятся в бесконечном круговороте развития, изменения, возникновения, исчезновения, взаимных переходов и превращений» [4, с. 14].

А, например, основатель советского государства В. И. Ленин давал такой сравнительный анализ мировому порядку: «Река и капли в этой реке. Положение каждой капли, ее отношение к другим; ее связь с другими; направление ее движения; скорость; линия движения – прямая, кривая, круглая – вверх, вниз. Сумма движений. Понятия как учеты отдельных сторон движения, отдельных капель (“вещей”), отдельных “струй”...» [5, с. 122].

Таким образом, мы делаем вывод о том, что «система высказываний» – это определенный ряд, порядок, совокупность событий – «фактов жизни», которые связаны между собой, при этом могут быть обособленными друг от друга, но несомненно влияющими на *смыслы* каждого из них. Исторические события, войны, экономические ситуации разных государств, беды и радости, эмоциональные переживания каждого человека лично, каждой семьи, города, народа, государства и всего мира – это целая сеть из связанных между собой «струй», соединяющихся в общие направления, имеющие общее «русло».

Но как это знание можно применить к режиссуре массового события? Какова роль режиссера в этом творческом «мироустройстве»?

«Система высказываний» обязательно определяет логику творческого процесса режиссу-

ры массовых художественно-публицистических событий, так как именно на взаимоотношения, исторические события, людей, принимающих в них участие, судьбы этих людей опирается это понятие.

И в данных «предлагаемых обстоятельствах» режиссер через «систему высказываний» способен творчески воплотить «нравственные ориентиры, формирующие мировоззрение граждан России, передаваемые от поколения к поколению, лежащие в основе общероссийской гражданской идентичности и единого культурного пространства страны, укрепляющие гражданское единство, нашедшие свое уникальное, самобытное проявление в духовном, историческом и культурном развитии многонационального народа России» (Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей») [1].

Гражданская и творческая задача – находить отдельные «капли», соединять их в общие смысловые связи между определенными общественными и историческими событиями, тем самым художественно реализуя режиссерскую идею.

Режиссерская «система высказываний» опирается на «**факты жизни**» – общественные и исторические события, судьбы людей, их взаимоотношения, документы, которые в дальнейшем творчески преобразуются в «**факты искусства**»: драматургию и приемы театрализации в массовых формах искусства (знаки и символы, медиаконтент, праздничные церемонии, творческие номера артистов, митинги-концерты, флешмобы и др.) в поддержку того или иного общественного и исторического события.

Особенность же **драматургии** массовых форм праздничной культуры, включая и митинги-концерты, состоит, на наш взгляд, в ее тесной связи с документальными свидетельствами. Сюжетная, сценарная основа масштабных представлений, как правило, формируется на правдивых событиях и их рефлексии. Это не исключает возможности использования художественного вымысла: сценарий праздничного действия, концерта или иного массового мероприятия вполне может включать в себя собирательные образы героев, представляющих прошлое, настоящее

или будущее. Скорее, именно сбалансированное соединение документальной достоверности и художественного вымысла придает сценарию *масштабность, выразительность и содержательность*.

«Драматургия массового праздника (действия) — это драматическое произведение, в котором заложены принципы и условия реального общения людей (организаторов и исполнителей со зрителями и активными участниками праздника), а также выразительные средства, раскрывающие смысл и призванные создать духовную атмосферу праздничного жизненного события. В празднике иные выразительные средства, иное воздействие на зрителя. Такие компоненты, как песня, танец, живокартинная композиция заменяют в массовом представлении психологическое обоснование поведения героев. Свойственная этому жанру эмоциональность предполагает мгновенное переключение внимания зрителей с одного объекта на другой без детализации и психологических мотивировок. Иначе говоря, драматургия массового праздника должна строиться так, чтобы во внешней форме подачи материала найти внутренний образ, соответствующий его идее, ритму дыхания» [7, с. 64].

Документальная драматургия обращает внимание зрителя на психологию героев и действующих реальных лиц, расставляет нравственные акценты, выделяет самые сильные эмоциональные моменты действия, глубину рассказа действующих лиц, значимые смысловые эпизоды сюжета. Акцент смещается с психологической глубины на эмоциональное воздействие, формирование ярких впечатлений и памятной обстановки.

Для создателей массовых представлений, как для сценаристов, так и для режиссеров, фактическая основа служит не самоцелью, а инструментом для освещения значимых проблем и целей общественно-политического характера, для их ясного и понятного представления широкой публике. Отображение глобальных тенденций через отдельные события и истории реальных людей — суть документальной драматургии, используемой в массовых мероприятиях. Она представляет собой уникальный способ художественного осмысления социальной информации. Именно художественное решение преобразует документальные свидетельства в произведение искусства — из «факта жизни» в «факт искусства».

Документ (закон, публичная речь исторического лица, письма, запись разговора и т. д.) выступает точкой отсчета, исходным моментом, от которого режиссер отталкивается, создавая новый художественный образ. Возможности театрализованного действия позволяют представить в документальном формате не придуманных, а настоящих людей. Знание реальных прототипов, лежащих в основе созданных образов, или непосредственное участие самих прототипов в представлении значительно повышают степень вовлеченности зрительской аудитории и способствуют более глубокому эмоциональному восприятию.

Одним из ярких и вызывающих восхищение талантом режиссера является эпизод сценария из встречи-манифестации, создателем которой стал И. М. Туманов. Сам автор описывает эту сцену так:

«На сцене группа молодых японцев — «Поющие голоса». Они поют песню о Хиросиме, о гибели этого города. Песня звучит, а на сцену выходит Хисако Нагата, одна из жертв атомной катастрофы. У нее сожжены голосовые связки, и ее рассказ о трагедии японского народа переводит на русский язык молодой японец. Нагата просит почтить память погибших в Хиросиме минутным молчанием. На площади возникает тишина. На сцену поднимается мать Зои Космодемьянской. Сняв с себя белую шаль, она укрывает ею Нагату. Эта ласка матери героини, погибшей во время войны, слабый голос Нагаты, белая шаль на ее плечах и полет голубя над площадью — все было настолько эмоционально точно, что люди, видевшие это, вставали на колени и не стыдились своих слез» [6, с. 16].

Именно в этом соединении публичной встречи девушки, чудом уцелевшей при атомной катастрофе, потерявшей свою семью, и матери погибшей храброй смертью партизанки Зои Космодемьянской, которая потеряла свою дочь слишком рано, они как будто обрели друг друга, поддержали, и в этом чувствуется масштабность сценарного момента, так как это и есть поддержка народов и наций, пострадавших от Второй мировой войны. Сильный сценарный текст и реальные герои (доверенные лица, судьба которых вызывает уважение и сочувствие народа) помогают публике заострить внимание на значимом моменте, прожить вместе события на сцене, всю боль и

глубокую грусть, заставляют сопереживать. Реальные люди (участники исторических событий) становятся важными «проводниками» между режиссером и народом.

Документальная основа драматургии массовых форм искусства и участие реальных героев является исходным требованием для реализации художественного замысла режиссера.

Массовые формы – это активный отклик участников на историческое или общественное событие, что невозможно без критерия актуальности события и его злободневности. Следовательно, в выборе и определении документальной основы массовой формы искусства необходимо опираться на такие критерии, как **злободневность и актуальность**. Эти критерии в выборе документальной основы драматургии праздника всегда должны быть ориентиром творческого процесса режиссера. Иначе массовое событие теряет значимость.

Важная творческая задача режиссера массовых форм искусства – добиться, чтобы публика той или иной массовой формы искусства стала активным, полноправным участником события. Именно тогда эта праздничная форма приобретает особые признаки, присущие только ей. Активное участие публики, актуальность и злободневность закладываются режиссером при создании драматургической основы (сценария) массовой формы искусства.

Применение же метода **театрализации** помогает режиссеру художественно оформить событие, придать особую эмоционально-психологическую атмосферу, добиться реализации всех смыслов, заложенных в идейно-тематическую основу сценария.

«Театрализация компилированного (или комбинированного) вида – это тематический отбор и использование режиссером готовых художественных образов из различных видов искусства и соединение их между собой сценарно-режиссерским приемом (ходом). В практической массовой работе такой вид чаще всего применяется в театрализованном концерте» [3, с. 6].

Процесс создания образного решения в театрализации всегда начинается с максимальной детализации персонажей сценария, особенно в каждом отдельном эпизоде, и приводит к обобщенному, собирательному образу, который наи-

более точно передает суть праздничного события. При этом источником выразительности служат подлинные факты и биография персонажей, которые лежат в основе сценарного и режиссерского замысла. Взаимосвязь общего и частного, собирательного и конкретного – определяющая черта театрализации, формирующая ее сценарную базу.

Ключевым методологическим принципом театрализации является необходимость адаптации сценария любого праздничного мероприятия или знаменательной даты к специфике той аудитории, для которой он предназначен. Это предполагает вдумчивый выбор персонажей, чьи истории, жизненный путь и профессиональные достижения созвучны отмечаемому событию. Воспитательный эффект театрализации достигается именно через демонстрацию таких личностей, через влияние образа современника, его позитивного примера, что необходимо всячески подчеркивать.

Так, например, театрализация используется в праздничном концерте, посвященном 70-летию Победы в Великой Отечественной войне «Дороги Великой Победы» на Красной площади 9 мая 2015 года.

С помощью театрализации сценическая площадка с действующими лицами (артистами, перевоплотившимися в советских людей, переживших войну) в каждом новом эпизоде видоизменяется: из современной России переходит в довоенное мирное время, становится перроном вокзала, где провожают солдат, заводом. Затем действие переносится в блокадный Ленинград и далее развивается в соответствии с историей Великой Отечественной войны. Добиться этого эффекта помогает прием театрализации. К этому приему мы также должны добавить аспекты, которые влияют на зрительское восприятие, являются вспомогательными при создании массовой формы: художественность, визуальные и пространственные решения, музыкально-звуковое оформление [8].

Один из примеров актуального использования **«системы высказываний»** в музыкальном оформлении события в режиссуре массовых зрелищ – это применение творчества Виктора Цоя в современных патриотических мероприятиях. Так, в митинге-концерте «Слава защитникам Отечества» в Лужниках, прошедшем 22 февраля 2023 года, популярными исполнителями была спета вокальная композиция «Группа крови» ав-

торства Виктора Цоя. Творчество этого известного в поздние советские годы певца оказало огромное влияние на целое поколение россиян. Недооценить феномен текстов и музыки группы «Кино» невозможно. А главное, что и до сих пор песни этого автора популярны, известны всем, пользуются успехом и у молодого поколения. Слова «Группа крови на рукаве, мой порядковый номер на рукаве» ассоциируются с каждым в отдельности и со всем обществом в целом, члены которого находятся в едином эмоциональном порыве. Таким образом, культовая песня рок-жанра приобретает патриотический характер на данном митинге-концерте, она узнаваема всеми, эмоционально заряжает, дает публике на стадионе душевные силы, укрепляет веру в лучшее, находит отклик в сердцах людей, соперничающих патриотической тематике и идее мероприятия, посвященного Дню защитника Отечества. Так образовывается новая взаимосвязь в «системе высказываний», где знаковая песня использовалась в одном контексте, когда исполнялась автором. Все смыслы из этой точки события переносятся в современность и приобретают особое значение, создавая новое «звено» в сети событий [2].

Немаловажным аспектом театрализованного массового зрелища является использование ярких символов в ходе события. Белоснежный голубь, которого выпускает девочка в лучах прожектора, как символ, использованный в митинге-концерте в рамках встречи-манифестации молодежи «За мир и дружбу» на Манежной площади, играет большую роль для восприятия зрителями эмоционального момента мероприятия. Это еще один аспект, относящийся к семиотике: представление некоего объекта в качестве знака-символа, придание ему особого значения. Для всего человечества голубь – это символ мира, добра и сожаления об ошибках прошлого. Вместе с тем

голубям раньше поручали доставлять письма, что может служить символом добрых вестей. Талантливое использование режиссером этого символа в контексте данного мероприятия помогает в раскрытии художественного замысла и усиливает эмоциональность зрительского восприятия, а также создает еще одну взаимосвязь в «системе высказываний» [6, с. 16].

Существенным моментом синтеза «фактов искусства» и «фактов жизни» выступает воплощение действительных ситуаций и сложностей через художественные средства. Воссоздание исторических периодов, театральные парады, праздники в честь памятных дат или выдающихся личностей – все это методы, позволяющие преобразить бесстрастные факты прошлого или настоящего во впечатляющее, запоминающееся представление. Ключевая задача постановщика заключается не в буквальном пересказе событий, а в особом их эмоциональном насыщении, дополнении художественным вымыслом, что дает возможность зрителю полнее осознать суть происходящего.

Режиссер же митинга-концерта является художником, раскрывающим для народных масс смысл исторического события, помогающим понять его значимость, формирующим патриотическое (гражданское) сознание. Режиссер-постановщик – ключевая фигура в переформатировании и адаптации «системы высказываний» для массовых мероприятий.

«Система высказываний» является сложным и многогранным инструментом, используемым в организации массовых зрелищ для передачи определенной идеи, сообщения или эмоционального импульса аудитории. Внимательное планирование и реализация каждого элемента системы способов выражения, а также учет особенностей аудитории и целей мероприятия – важные факторы успеха.

Литература

1. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей [Электронный ресурс]. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/> (дата обращения: 16.06.2025).
2. АО «Первый канал». Митинг-концерт «Слава защитникам Отечества!». Выпуск от 24.02.2023 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.1tv.ru/shows/koncerty/koncerty/miting-koncert-slavazashitnikam-otechestva-vypusk-ot-22-02-2023> (дата обращения: 06.10.2025).
3. Вершковский Э. В. Режиссура массовых клубных представлений. – 3-е уч. изд. – Ленинград: тип. газ. «На страже Родины», 1981. – 54 с.

4. Ительсон Л. Лекции по общей психологии. Теоретическое мышление. Лекция XXIV [Электронный ресурс]. – URL: https://bookap.info/genpsy/itelson_lektsii_po_obshchey_psihologii/gl14.shtm (дата обращения: 06.10.2025).
5. Ленин В. И. Философские тетради [Электронный ресурс]. – URL: <https://djvu.online/file/FE2S2dO7qFxQQ> (дата обращения: 06.10.2025).
6. Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. – М.: Просвещение, 1976. – 88 с.
7. Футлик Л. И., Козлова Р. П. Словарь. – Пермь: УПЦ «ДИККС», 1999. – 113 с.
8. Шаболтай П. М. Концерт в честь 70-летия Великой Победы [Электронный ресурс] // Президент России. – URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/49450> (дата обращения: 06.10.2025).

References

1. *Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 09.11.2022 № 809 "Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoy politiki po sokhraneniyu i ukrepleniyu traditsionnykh rossiyskikh dukhovno-nravstvennykh tsennostey"* [Decree of the President of the Russian Federation of November 9, 2022, No. 809, "On Approval of the Fundamentals of State Policy for the Preservation and Strengthening of Traditional Russian Spiritual and Moral Values"]. (In Russ.). Available at: <http://publication.pravo.gov.ru/> (accessed 16.06.2025).
2. АО "Pervyy kanal". Miting-kontsert "Slava zashchitnikam Otechestva!". Vypusk ot 24.02.2023 [JSC Channel One. Rally-concert "Glory to the Defenders of the Fatherland!". Episode of February 24, 2023]. (In Russ.). Available at: <https://www.1tv.ru/shows/koncerty/koncerty/miting-koncert-slavazashitnikam-otechestva-vypusk-ot-22-02-2023> (accessed 06.10.2025).
3. Vershkovskiy E.V. *Rezhissura massovykh klubnykh predstavleniy* [Directing Mass Club Performances]. 3rd academic ed. Leningrad, tip. gaz. "Na strazhe Rodiny" Publ., 1981. 54 p. (In Russ.).
4. Itelson L. *Lektsii po obshchey psikhologii. Teoreticheskoe myshlenie, Lektsiya XXIV* [Lectures on General Psychology. Theoretical Thinking, Lecture XXIV]. (In Russ.). Available at: https://bookap.info/genpsy/itelson_lektsii_po_obshchey_psihologii/gl14.shtm (accessed 06.10.2025).
5. Lenin V.I. *Filosofskie tetradi* [Philosophical Notebooks]. (In Russ.). Available at: <https://djvu.online/file/FE2S2dO-7qFxQQ> (accessed 06.10.2025).
6. Tumanov I.M. *Rezhissura massovogo prazdnika i teatralizovannogo kontserta* [Directing a Mass Festival and Theatrical Concert]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1976. 88 p. (In Russ.).
7. Futlik L.I., Kozlova R.P. *Slovar'* [Dictionary]. Perm, UPTs "DIKKS" Publ., 1999. 113 p. (In Russ.).
8. Shabol'tay P.M. *Kontsert v chest' 70-letiya Velikoy Pobedy Prezident Rossii* [Concert in Honor of the 70th Anniversary of the Great Victory of the President of Russia]. (In Russ.). Available at: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/49450> (accessed 06.10.2025).

УДК 342.813

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-232-241

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПРОЕКТНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ У СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ

Бурцева Галина Вячеславовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры хореографии, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: burtseva1957@mail.ru

Левицкая Олеся Анатольевна, старший преподаватель кафедры хореографии, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: belunis2002@mail.ru

Савченко Марина Владимировна, старший преподаватель кафедры хореографии, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: marypoti@mail.ru

Статья посвящена разработке содержательных основ проектировочной деятельности в рамках учебно-творческого процесса. В этой связи актуальность темы исследования обусловлена социально-культурным заказом на выпускников, способных интенсивно, своевременно и в режиме систематиче-

ской профессиональной деятельности решать насущные проектировочные задачи художественной педагогики. С учетом подобной образовательной установки возникает необходимость целенаправленного использования проектной технологии в вузовской подготовке специалиста-хореографа. Целесообразность данного подхода определяется и требованиями федерального государственного образовательного стандарта высшего образования (ФГОС ВО 51.03.02). Целью данной статьи является аргументация введения в тезаурус науки о танце расширенного теоретического и практического содержания понятия «профессионально-проектная компетентность педагога-хореографа».

Основу исследования составляет разработанный авторами алгоритм проектировочной деятельности, который структурно включает мотивационно-целевой, содержательно-технологический и рефлексивно-оценочный этапы. Его особенность заключается в ориентации на специфику хореографического творчества, где центральным звеном становится процесс познания и воплощения художественного образа.

Изложены результаты опыта преподавателей Алтайского государственного института культуры по совершенствованию качества образовательного процесса в вузе в контексте формирования профессионально-проектной компетентности у студентов – будущих руководителей любительских хореографических коллективов. Раскрыт алгоритм проектировочной деятельности с учетом специфики хореографического творчества в процессе познания художественного образа. Описан пример творческого проекта студентов и преподавателей из опыта кафедры хореографии Алтайского государственного института культуры.

Ключевые слова: хореографическое образование, профессионально-проектная компетентность, творческий проект, алгоритм проектировочной деятельности, критерии оценки профессионально-проектной компетентности.

FORMATION OF PROFESSIONAL AND PROJECT COMPETENCE AMONG CHOREOGRAPHY STUDENTS IN THE PROCESS OF STUDYING

Burtseva Galina Vyacheslavovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Choreography, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: burtseva1957@mail.ru

Levitskaya Olesya Anatolyevna, Sr Instructor of Department of Choreography, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: belunis2002@mail.ru

Savchenko Marina Vladimirovna, Sr Instructor of Department of Choreography, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: marypoti@mail.ru

The article is devoted to the development of the substantive foundations of design activity within the framework of the educational and creative process. In this regard, the relevance of the research topic is determined by the socio-cultural demand for graduates who are capable of solving the urgent design problems in the field of art pedagogy in an intensive, timely, and systematic manner. Given this educational objective, there is a need for the purposeful use of design technology in the university training of a choreographer. The expediency of this approach is also determined by the requirements of the Federal State Educational Standard for Higher Education (FSES VO 51.03.02). The purpose of this article is to argue for the introduction of an expanded theoretical and practical content of the concept of “professional and project competence of a choreographer” into the thesaurus of dance science.

The study is based on the authors’ algorithm for design activities, which includes the motivational-target, content-technological, and reflexive-evaluative stages. The algorithm focuses on the specific features of choreographic creativity, where the process of cognition and embodiment of an artistic image becomes the central element.

The article presents the results of the experience of the teachers of the Altai State Institute of Culture in improving the quality of the educational process at the university in the context of the formation of professional and project competence among students who will become future leaders of amateur choreographic groups. The article reveals the algorithm of design activity, taking into account the specifics of choreographic creativity in the process of learning the artistic image. The article describes an example of a creative project by students and teachers from the experience of the Department of Choreography at the Altai State Institute of Culture.

Keywords: choreographic education, professional and project competence, creative project, the algorithm of design activity, criteria for assessing professional and project competence.

Творческая активность и профессиональные навыки в современном мире являются одними из важнейших условий развития личности, определяющими факторами личностного успеха. Осознание потребностей рынка труда требует от педагога вуза более высокого уровня руководства учебным процессом, что, бесспорно, влияет на процесс «совершенствования его профессиональной компетентности» [8] в различных видах образовательных учреждений культуры и искусства.

Новизна статьи заключается в обобщении педагогического опыта и обосновании применения проектной технологии в хореографическом образовании. В рамках поставленной цели решён ряд задач: от теоретического обоснования и терминологического уточнения до анализа содержания, алгоритмов и психологических особенностей проектной деятельности студентов-хореографов. Также определены пути внедрения полученных результатов в практику.

Происхождение метода проектов исследователи связывают с именем американского философа Дж. Дьюи. Опыт педагогической работы в вузе по методу проектов в дальнейшем стал объектом пристального изучения российских ученых. Теоретическую основу проектного обучения в 1990-е годы активно разрабатывали О. Агапова, А. Ушакова, В. Ермоленко, В. Монахов [1; 7; 10]. На современном этапе внимание к методу проектов как «инновационной педагогической технологии» не ослабевает, появляются все новые и новые исследования [9]. В контексте нашего исследования особое значение в теории и практике проектного обучения приобретает проблема формирования у студентов-хореографов профессионально-проектной компетентности.

Профессионально-проектная компетентность включает в себя способность студентов-хореографов создавать собственные творческие

(хореографические) проекты, умение успешно их реализовывать, учитывая погрешности и непредвиденные обстоятельства проектной деятельности. Будущему выпускнику вуза необходимо научиться интегрировать теоретические знания и практические умения, учитывая вектор личностного развития в профессии.

Создание творческого хореографического проекта основывается на комплексе действий, инициированных студентами под руководством преподавателей с целью формирования оригинального художественного результата с использованием новых, неизвестных форм, содержания, приемов композиции в танцевальном искусстве. Прежде всего проект начинается с рождения концепции (образное представление автора о будущем произведении, визуализация идеи на ранних этапах проектирования), которая связана с активной мыслительной деятельностью хореографа.

Хореографическое мышление, хореографическая логика, процесс познания объекта теснейшим образом связаны друг с другом. В мыслительном процессе творца происходит формирование и усвоение смыслов создаваемых хореографических образов, нестандартного решения творческих задач. Обязательным условием этого процесса является создание «позитивного мотивационно-деятельностного состояния хореографа в логике последовательных ключевых шагов: “надо”, “хочу”, “могу”, “смею”, “умею”, “достигаю”» [3, с. 63–64].

Анализ практики подготовки специалистов-хореографов показывает, что хореографическое мышление отличает ряд показателей. Перечислим их: художественный интеллект, эмоциональная образность, символический и метафорический язык, воображение и фантазирование, интуиция, рефлексия, сознательная инициатива, знание эвристики танца, визуализация музыки, подвиж-

ность психомоторики к восприятию движений, яркая экспрессивная жестикуляция и мимика, комбинаторные навыки танцевальных элементов, потребность к двигательной импровизации, склонность к ага-переживаниям.

Формируя у студентов-хореографов профессионально-проектную компетентность, преподаватель воспитывает и творческие качества будущего специалиста. Эти процессы всегда взаимосвязаны и взаимозависимы, тем более, когда педагог организует занятия по проектированию и реализации специфических творческих проектов: открытый показ по базовым хореографическим дисциплинам с приглашением зрителей, практический экзамен в форме концерта, отчет выпускного курса на сцене концертного зала, представление хореографического целостного спектакля.

Творческий проект или прообраз художественного объекта ориентирован на применение принципа коллективного сотрудничества. Разработка творческого проекта требует углубленного изучения языка танца и стилистики будущего хореографического образа. Для этого студенты собирают многочисленный теоретический материал, изучают большой пласт видеоматериалов, для того чтобы отобрать необходимые и достаточные танцевальные элементы для воплощения художественной концепции. Хореограф постоянно работает с музыкой. Педагогический опыт выделяет три подхода к визуализации музыки в танце. При первом подходе содержание музыки раскрывается в танце через показ образно близкого события, исполнители выступают в роли конкретных персонажей. Другой путь визуализации музыки хореографом заключается в конкретизации характера и внутреннего мира героя вне конкретных временных связей. Наконец, хореограф подходит к визуализации музыки через истолкование отвлеченных понятий, образов философского порядка средствами танца (жизнь, гармония, покой, смятение и пр.).

Характер общения и проявление эмпатии в проектном обучении между преподавателем и студентами зависит от сформированности уровня профессионально-проектной компетентности. На уровне неосознанной некомпетентности наблюдается общение в группе, где пассивность переплетается с активными действиями. Участники характеризуются отношениями по типу «преодо-

ления непродуктивности действий и сопротивления в достижении поставленных целей». Оптимальными формами и методами обучения, на наш взгляд, могут стать систематические специальные упражнения, анализ и самоанализ предъявляемой в процессе создания творческого проекта художественной информации. В опыте используется метод управления организованной дискуссией, погруженность в тематическую коллективную, групповую и индивидуальную деятельность, активное ведение диалога.

На уровне осознанной некомпетентности чаще всего проявляется репродуктивно-стимульный характер общения. Субъекты входят в отношения по типу «сотворчество с последующей коррекцией умений и навыков». К актуальным формам коммуникаций следует отнести «практикум по развитию художественно-творческого потенциала студентов-хореографов, проблемную видеолекцию, технические уроки, систематическое решение профессионально-дидактических задач» [3, с. 54].

Осознанную компетентность проектировочной деятельности отличает продуктивно-эвристический характер общения. Субъекты деятельности входят в отношения по типу «равное партнерство». Оптимальные формы коммуникаций на этом уровне: индивидуальная и групповая работа над выполнением творческих заданий, конкурс подготовленных студентами учебных практических проектов уроков, проведение творческих семинаров и мастер-классов.

Высший уровень профессионально-проектной компетентности (творческий) – это уровень, проявляющийся в творческом и конструктивном взаимодействии и характеризующийся креативным и созидательным подходом к общению, «субъекты проектировочной деятельности входят в отношения по типу «творческая команда» [3, с. 54]. В подобном сотрудничестве появляются лучшие совместные художественно-творческие и научно-исследовательские проекты, шоу-программы, различные виды курсового и дипломного проектирования, возможно участие в международных и всероссийских конкурсах хореографического творчества. Так, например, на выпускном курсе были разработаны и представлены на различных международных конкурсах в течение 2025 учебного года пять танцевальных проектов

(«Орбита талантов», г. Барнаул; «Звездный проект», г. Новосибирск; «Вокруг света», г. Москва; «Таланты Великой страны», г. Москва; «Битва талантов», г. Москва). Представленные на конкурс творческие проекты получили высокую оценку компетентного жюри. Два диплома Гран-при и семь дипломов лауреатов 1-й степени теперь есть в творческой копилке кафедры хореографии Алтайского государственного института культуры.

Организация процесса обучения в контексте формирования профессионально-проектной компетенции у студентов-хореографов позволяет в целом достигать запланированных результатов по программе «Народная художественная культура», профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом». Прежде всего, формируется теоретическая основа проектной деятельности. Педагогические наблюдения показывают, что в учебно-творческом процессе непосредственно совершенствуется художественно-проектная культура студентов, а также содержание и тематика практических показов, групповых и индивидуальных занятий, самостоятельной подготовки.

Важным содержательным компонентом процесса формирования профессионально-проектной компетентности у студентов-хореографов является их теоретическая подготовка. Студенты знакомятся с историей хореографического искусства, методикой преподавания базовых хореографических дисциплин, с психологией и педагогикой танца, с различными жанрами и стилями в хореографии, с условностью хореографического языка и его признаками. Дидактическая цель этого этапа – осознание возможностей хореографического творчества в контексте проектной деятельности специалиста.

Практический опыт студентов в учебно-творческом процессе является существенным фактором формирования профессионально-проектной компетентности. Для осуществления этих целей в учебный процесс интегрируются проекты, позволяющие развивать креативные качества и творческую индивидуальность студента: гибкость мышления, способность генерировать идеи, оригинальность и открытость к экспериментам.

Хореография – это созидательное творчество, в процессе которого рождаются новые танцевальные формы, эстетически осмысленные визу-

альные пластические образы. Интерес человека к танцу, его стремление к телесному самовыражению питает потребность расширения репертуара собственных движений и жестов, которые дают ему ощущение телесной свободы. Источником хореографического творчества является личностная энергия переживания, которая приводит к росту духовной энергии хореографа. Человек творящий повышает в себе градус выносливости, упорства, воли, терпения, самоотдачи, созидания. Процесс переживания хореографа во время творческого акта практики метафорически называют «приятными муками творчества». А танец как особая форма игры позволяет личности творца преобразовывать свои негативные эмоции в позитивные.

Наконец, проектная деятельность является стержневым направлением в действиях педагога по формированию профессионально-проектной компетенции у студентов-хореографов. Возможности реализации своих идей в учебно-творческом процессе многообразны. Студенты могут проявить себя как при написании курсовых и дипломных работ, так и в участии в конкурсах и мастер-классах, творческих лабораториях и курсовых спектаклях.

В учебном процессе полезно использовать диалогические формы общения, дискуссии и диспуты, обсуждения и анализ увиденного, просмотренного и услышанного. Студенты в подобных формах общения учатся анализировать и развивать способность к рефлексии в творчестве, необходимой для выработки адекватной самооценки своего художественного результата.

Следует отметить, что студенты в процессе учебного хореографического творчества используют введенный в педагогическую практику алгоритм проектировочной деятельности, который соотносится с фазами творческого акта сочинения танца. Происходит последовательное познание хореографического образа. Механизм рождения хореографического образа в логике проектировочной деятельности выявлен в процессе анализа и обобщения многолетнего опыта работы в вузе [3].

Каждый этап проектирования образа танца отражает определенный психолого-педагогический аспект проявления индивидуальных качеств и свойств личности постановщика и сочинителя хореографического произведения. Выявленный в

педагогическом опыте алгоритм проектирования хореографического образа позволяет понять психологический механизм концентрации внимания на этапе «интуитивного проблеска идеи», который контролирует и направляет работу творческого воображения. Так рождается отдаленный от реальной сценической жизни хореографический образ. В логике проектировочной деятельности этот этап творчества соответствует выбору цели и программированию, выявляя социально значимые позиции автора.

Этап рождения замысла направляет действия постановщика по пути осмысления содержания проекта-эскиза. Хореограф намечает план дальнейших действий по поиску недостающей художественной и технологической информации.

Этап создания первоначального эскиза хореографического образа усиливает волевые возможности постановщика танца для создания и длительного удержания творческого самочувствия, необходимого для плодотворной деятельности. Постановщик посредством планирования устанавливает упорядоченность процесса работы творческого воображения, выстраивает определенную логику шагов с учетом индивидуального метода создания творческого проекта.

В дальнейшем начинается активный этап реализации замысла посредством технологических приемов и дальнейшей работы композиторского воображения. На этом этапе раскрывается весь потенциал профессионально-проектной компетентности хореографа. Наконец, наступает этап творческой рефлексии, обдумывания и размышления, поиска новых знаний для доработки образа и развития авторской мысли и смысла будущего хореографического произведения. Средством самоанализа формируются оценочные знания и отношение к собственному творческому опыту проектирования хореографического образа. Таким образом, в индивидуальном опыте учебно-творческого процесса формируется система концептов и технических приемов, необходимых постановщику в дальнейшей профессиональной деятельности.

В технологии проектного обучения активно развиваются субъект-субъектные отношения. Участники творческого проекта осваивают логику профессиональной деятельности с учетом личностного смысла творчества. Такой подход

в хореографической педагогике развивает внутреннюю мотивацию к самообразованию и творческой самостоятельности. У участников творческого проекта возникает значительный интерес к поиску нужной для достижения художественных целей информации. В процессе разработки и реализации творческого проекта развиваются системно-образное хореографическое мышление, импровизационные способности, организационно-управленческие навыки, вырабатываются способы профессионального общения, умения владеть эмоциональным состоянием в конфликтных ситуациях, которые иногда возникают при постановочных репетициях.

Раскроем систему действий педагога и студентов в процессе учебно-творческой проектировочной деятельности. На этапе рождения замысла педагог может предложить идеи для обсуждения, студенты высказывают своё мнение и делают выбор. Педагог использует метод «мозгового штурма». Все участвуют в обсуждении. На этапе формирования общего замысла творческого проекта обсуждается общий замысел по определенным характеристикам: форме, содержанию, стилистике, жанру, количественным показателям и материальным затратам. Этап создания эскиза-образа предполагает планирование коллективной работы и распределение функций и творческих задач среди участников. Каждый вносит посильный личный вклад в общее планирование работы над проектом. Реализация замысла требует конкретных практических действий от участников проекта. Преподаватель наблюдает, консультирует и корректирует действия, организует обсуждения промежуточных результатов.

На всех этапах проектировочной деятельности используется импровизационный способ исследования и поиска движений, который дает автору проекта предварительные возможности для сочинения хореографического текста. Танцевальный язык становится спонтанным потоком, комбинацией неконтролируемых реакций, которые в дальнейшем преобразуются в сценическую художественную форму выражения эмоционального состояния. Так происходит поиск мотивов поведения исполнителя с учетом органики его существования в предлагаемых обстоятельствах танцевальной реальности. В творческом проекте

постепенно создаётся хореография, разрабатываются пластические мотивы, лейтдвижения, драматургия, характер общения персонажей, атмосфера действия и взаимодействия исполнителей.

Педагог планирует репетиционный процесс от постановочных деталей до генерального прогона. Регулярные репетиции помогают автору творческого проекта отрабатывать технику и качество исполнительского мастерства. Параллельно ведётся работа по созданию костюмов для хореографического произведения, утверждается фасон, цвет, фактура материала. Наконец, наступает этап презентации для зрителя, экспертная оценка которого помогает провести коррекционные действия и доработать проект, понять причины затруднений и неудач при публичном выступлении участников. Автор выделяет параметры, требующие доработки, и начинается заключительный этап работы над проектом, после которого полученные результаты активно начинают использоваться в хореографической практике. Но полученные профессиональные знания имеют тенденцию к старению. Поэтому творчество всегда направлено на генерирование новых концепций и идей, которые хореограф интегрирует в содержание дальнейшей профессиональной проектировочной деятельности.

Методическую базу для разработки творческих проектов на основе базовых хореографических дисциплин составляют труды таких исследователей, как Г. В. Бурцева [2], О. Н. Вернигора, О. А. Воробьева [4], К. Б. Демина [6], О. А. Левицкая, Л. В. Перлина [5]. В научно-исследовательской и учебно-методической литературе ведущих преподавателей-хореографов Алтайского государственного института культуры (АГИК) обобщен теоретический, методический и практический материал для использования его в качестве опорных конспектов, необходимых при проектировании хореографических произведений различной жанровой и стилистической направленности.

Рассмотрим алгоритм опорных действий по проектированию практического занятия по танцу, который включает следующие задания: определить главную тему; четко сформулировать цели и задачи; отобрать содержание, учитывая базовую подготовку студентов; выбрать вид и форму практического занятия; разработать фонд оценочных средств; активно управлять мотивацией на уроке;

провести самоанализ; скорректировать дальнейшие действия; рассмотреть необходимые элементы творческого проекта, которые должны быть включены в процесс разработки.

Подобный проект был реализован в декабре 2024 учебного года преподавательским коллективом кафедры хореографии АГИК совместно со студентами 4-го курса. Прежде всего, определили название проекта, в котором отразили видение целостного образа будущей формы выпускного концерта: «Мечты сбываются». Концерт выпускного курса – важное событие, которое открывает дверь в профессиональную деятельность, где можно заниматься любимым делом самостоятельно. Выпускники преодолели финишную ступень к вершине творческого успеха. Концерт студентов и есть воплощение их творческой мечты. Обозначили цель проекта – дать возможность студентам проявить свои творческие способности через исполнение и сочинение различных видов танцевальных композиций (индивидуальных, групповых, массовых) на основе лексики и техники классического, народного, русского танцев.

Задачи проекта:

1. Создать отдельные танцевальные блоки по базовым хореографическим дисциплинам (классический танец, народно-сценический танец, композиция и постановка танца, русский танец) в рамках содержания концерта, которое нужно направить на показ мастерства и умения студентов исполнять танцевальные движения и вариации из классических балетов («Дочь фараона», «Ручей», «Раймонда»), различных видов народного танца (молдавского, испанского, еврейского, памирского, русского), авторских танцевальных произведений («В поисках вдохновения», «Милые бранятся, только тешатся», «Вепские перетопы», «Мелодия апсары», хорезмский танец «Лязги»).

2. Подобрать танцевальный материал с учетом творческой и технической индивидуальности каждого исполнителя, который принимает участие в концерте.

3. Составить план репетиций концертных номеров (постановочных, по отработке исполнительского и актерского мастерства, технических со светом, с видеоподборками и включением экрана, с проверкой соответствия костюмов содержанию и образу номера, работой над финалом концерта с представлением участников и преподавателей,

которые подготовили концерт, генеральным прогоном с ведущими и постановочной группой).

4. Представить творческий проект: пригласить зрителей и экспертов из числа коллег и руководства вуза, организовать обратную связь со зрителем и экспертами для получения объективной оценки творческого успеха в реализации проекта, собрать отзывы от приглашенных гостей и зрителей.

5. Обсудить с участниками проекта результаты публичного выступления, сам процесс создания формы и содержания выпускного концерта «Мечты сбываются», поделиться друг с другом впечатлениями, полученными от исполнительской деятельности во время концерта, от зрительского восприятия отдельных номеров.

6. Разобрать и проанализировать проблемы, которые возникали в процессе работы над проектом и непосредственно в организации самого концерта в день его проведения; выяснить, на каком этапе было неверное планирование, распределение времени для постановок и репетиций; где и когда в концерте возникли сложности, связанные со светом, переодеванием исполнителей,

техникой сцены; проанализировать конфликтные ситуации и разногласия между участниками проекта; обобщить сведения о финансовых затратах и ограничениях, которые помешали выразить в полном объеме художественные идеи и концепции.

Проект дал возможность студентам апробировать практический материал, который вошел в содержание выпускных квалификационных работ. Отдельные номера были представлены в дальнейшем на хореографических конкурсах. Творческие авторские работы на конкурсе оценивались по следующим критериям: исполнительское мастерство, оригинальность композиции танца, актерская выразительность, артистизм, сценическое оформление танца. В процессе реализации проекта значительно повысился уровень профессионально-проектной компетенции участников, дальнейшее развитие получили танцевальные способности будущих выпускников.

Завершая изучение темы исследования, выделим критерии оценки профессионально-проектной компетентности у студентов-хореографов, разработанные в педагогической практике творческого вуза.

Таблица 1

Критерии оценки профессионально-проектной компетентности студентов-хореографов

Уровень освоения проектировочных действий и функций	Характеристики качества	Степень проявления (в баллах)
Творческий (неосознанная компетентность)	Полно и подробно знает и понимает сущность понятия «профессионально-проектная компетентность хореографа», технологию проектного обучения, легко ориентируется в формах творческих хореографических проектов. Своеобразно проектирует учебные и концертно-сценические танцевальные композиции. Легко идет на импровизацию в процессе проектирования. В целом сформированы необходимые и достаточные свойства творческой личности. Отличается высокой продуктивностью и инициативой в коллективной проектировочной деятельности. Очень высокая профессиональная мотивация к хореографическому эксперименту, поиску и творчеству	9–10
Допустимый (осознанная компетентность)	В основном знает и понимает сущность понятия «профессионально-проектная компетентность хореографа», технологию проектного обучения. Часто оригинально сочиняет учебные и концертно-сценические композиции танца. В основном развита импровизация в процессе проектирования. Необходимые, но недостаточные свойства творческой личности. Как правило, отличается продуктивностью в процессе творчества. В целом сформирована внутренняя мотивация к творческой деятельности	6–8

Окончание таблицы 1

Уровень освоения проектировочных действий и функций	Характеристики качества	Степень проявления (в баллах)
Посредственный (осознанная некомпетентность)	Неглубоко и фрагментарно знает и понимает сущность понятия «профессионально-проектная компетентность хореографа», технологию проектного обучения, поверхностно ориентируется в формах творческих хореографических проектов. Редко оригинально сочиняет учебные и сценические композиции танца. Слабо развита импровизация и интуиция. Слабая продуктивность в профессионально-проектном опыте. Слабая внутренняя мотивация к профессиональной деятельности	4–5
Недопустимый (неосознанная некомпетентность)	Не знает и не понимает сущность понятия «профессионально-проектная компетентность хореографа», технологию проектного обучения, не ориентируется в формах творческих хореографических проектов. Без интереса сочиняет учебные и сценические композиции танца. Не развита импровизация в танце. Отсутствует элементарная продуктивность в профессиональном опыте. Нет внутренней мотивации к созданию творческих проектов	0–3

Резюмируя вышеизложенное, можно отметить, что на современном этапе развития хореографического образования понятие «профессионально-проектная компетентность хореографа» необходимо ввести в словарный запас преподавателя хореографических дисциплин в творческом вузе. Это существенно повысит качество подготовки будущего специалиста. Опыт преподавателей кафедры хореографии АГИК свидетельствует о том, что направленность учебного процесса на профессионально-проектную деятельность повышает качество создания творческих проектов выпускников вуза, создает благоприятные условия для внедрения экспериментальных идей, приемов, методов в их практической деятельности,

способствует личностному успеху, стимулирует к дальнейшему профессиональному саморазвитию. Выработанные в хореографической педагогике результаты требуют дальнейшего обобщения. Важно, чтобы профессиональное сообщество понимало значимость внедрения в образовательный процесс творческого вуза инновационного курса «Теория и практика проектировочной деятельности специалиста-хореографа», а также значимость разработки методического обеспечения по курсу и программы переподготовки руководителей любительских хореографических коллективов с учетом полученных в процессе исследования результатов.

Литература

1. Агапова О., Кривошеева А., Ушакова А. Проектно-созидательная модель обучения // Alma Mater (Вестник высшей школы). – 1994. – № 1. – С. 18–22.
2. Бурцева Г. В. Роль организационно-педагогических условий в обучении джазовому танцу в вузе // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 1 (86) – С. 196–199.
3. Бурцева Г. В. Технология профессионального обучения педагога-хореографа в контексте инновационной деятельности. – Барнаул: АлтГАКИ, 2006. – 314 с.
4. Вернигора О. Н., Воробьева О. А. Современный танец. – Барнаул: АГИК, 2020. – 211 с.
5. Вернигора О. Н., Левицкая О. А., Перлина Л. В. Элективные занятия по физической культуре и спорту. – Барнаул: АГИК, 2022. – 137 с.

6. Демина К. Б. Танец и методика его преподавания: джазовый танец. – Барнаул: АГИК, 2022. – 135 с.
7. Ермоленко В. А. Теоретические основы проектирования содержания непрерывного профессионального образования: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – Казань, 1999. – 40 с.
8. Мезенцева О. И. Организационно-педагогические условия развития профессиональной компетентности педагога: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Барнаул, 2014. – 23 с.
9. Минюк Ю. Н. Метод проектов как инновационная педагогическая технология // Инновационные педагогические технологии: мат-лы Междунар. науч. конф. – Казань: Бук, 2014. – С. 6–8.
10. Монахов В. М. Технологические основы проектирования и конструирования учебного процесса. – Волгоград: Перемена, 1995. – 152 с.
11. ФГОС 51.03.02 Народная художественная культура [Электронный ресурс]: Приказ Минобрнауки России от 06.12.2017 № 1178 (ред. от 08.02.2021). – URL: <https://fgos.ru/fgos/fgos-51-03-02-narodnaya-hudozhestvennaya-kultura-1178/?ysclid=mg8tmhwag7421275108> (дата обращения: 26.09.2025).

References

1. Agapova O., Krivosheeva A., Ushakova A. Proektno-sozidatel'naya model' obucheniya [Project-Creative Model of Learning]. *Alma Mater (Vestnik vysshey shkoly) [Alma Mater (Bulletin of the Higher School)]*, 1994, no. 1, pp. 18-22. (In Russ.).
2. Burtseva G.V. Rol' organizatsionno-pedagogicheskikh usloviy v obuchenii dzhazovomu tatsnu v vuze [The Role of Organizational and Pedagogical Conditions in Teaching Jazz Dance at a University]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The World of Science, Culture, Education]*, 2021, no. 1 (86), pp. 196-199. (In Russ.).
3. Burtseva G.V. Tekhnologiya professional'nogo obucheniya pedagoga-khoreografa v kontekste innovatsionnoy deyatel'nosti [Technology of Professional Training of a Choreography Teacher in the Context of Innovative Activity]. Barnaul, AltGAKI Publ., 2006. 314 p. (In Russ.).
4. Vernigora O.N., Vorobyeva O.A. Sovremennyy tanets [Modern Dance]. Barnaul, AGIK Publ., 2020. 211 p. (In Russ.).
5. Vernigora O.N., Levitskaya O.A., Perlina L.V. Elektivnye zanyatiya po fizicheskoy kul'ture i sportu [Elective Classes in Physical Culture and Sports]. Barnaul, AGIK Publ., 2022. 137 p. (In Russ.).
6. Demina K.B. Tanets i metodika ego prepodavaniya: dzhazovyy tanets [Dance and Methods of Teaching It: Jazz Dance]. Barnaul, AGIK Publ., 2022. 135 p. (In Russ.).
7. Ermolenko V.A. Teoreticheskie osnovy proektirovaniya soderzhaniya nepreryvnogo professional'nogo obrazovaniya: avtoref. dis. ... d-ra ped. nauk [Theoretical Foundations of Designing the Content of Continuous Professional Education. Author's abstract of diss. of the Dr of Pedagogical Sciences]. Kazan, 1999. 40 p. (In Russ.).
8. Mezentsseva O.I. Organizatsionno-pedagogicheskie usloviya razvitiya professional'noy kompetentnosti pedagoga: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk [Organizational and Pedagogical Conditions for the Development of a Teacher's Professional Competence. Author's abstract of diss. of the PhD in Pedagogy]. Barnaul, 2014. 23 p. (In Russ.).
9. Minyuk Y.N. Metod proektov kak innovatsionnaya pedagogicheskaya tekhnologiya [The Project Method as an Innovative Pedagogical Technology]. *Innovatsionnye pedagogicheskie tekhnologii: mat-ly Mezhdunar. nauch. konf. [Innovative Pedagogical Technologies: Materials of the International Scientific Conference]*. Kazan, Buk Publ., 2014. Pp. 6-8. (In Russ.).
10. Monakhov V.M. Tekhnologicheskie osnovy proektirovaniya i konstruirovaniya uchebnogo protsessa [Technological Foundations of Designing and Constructing the Educational Process]. Volgograd, Peremena Publ., 1995. 152 p. (In Russ.).
11. FGOS 51.03.02 Narodnaya khudozhestvennaya kul'tura. Prikaz Minobrnauki Rossii ot 06.12.2017 No. 1178 (red. ot 08.02.2021) [Federal State Educational Standard 51.03.02 Folk Artistic Culture. Order of the Ministry of Education and Science of Russia dated December 6, 2017 No. 1178 (as amended on February 8, 2021)]. (In Russ.). Available at: <https://fgos.ru/fgos/fgos-51-03-02-narodnaya-hudozhestvennaya-kultura-1178/?ysclid=mg8tmhwag7421275108> (accessed 26.09.2025).

УДК 378.14

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-242-248

РОМАНСОВАЯ МЕЛОДИКА КАК ОСНОВА СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Татьянкина Марина Юрьевна, преподаватель кафедры народного танца, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatyankina.mar@mail.ru

Палилей Александр Васильевич, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры балетмейстерского творчества, заведующий кафедрой народного танца, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: palileyav@mail.ru

В статье рассматривается взаимодействие романса и народного танца от непосредственного использования мелодии в качестве музыкального сопровождения до создания оригинальных хореографических номеров. Дается краткая характеристика исторического пути развития романса и его воплощения в творчестве композиторов и балетмейстеров.

Выявлены и описаны характерные особенности взаимодействия музыкального жанра романса и народного танца в хореографическом творчестве. Описана структура основных выражений романсовой музыки в танце, образный мир романса и его воплощение в танце, палитра человеческих чувств. Раскрыта структура музыкального языка как канва для пластического повествования: вступление, подготавливающее зрителя к восприятию основной темы; развитие темы, основанное на нарастании динамики; кульминация, требующая максимальной экспрессии, концентрации энергии; заключение, которое может быть выражено завершением истории через замедление темпа, успокоение движений, возвращение к исходной позе.

Анализируется важный аспект в работе балетмейстера при создании танцевального произведения – это исторический контекст романса, который находит отражение в танцевальной лексике, костюмах и сценографии.

Определены требования к исполнителям, заключающиеся не только в отточенной технике, но в глубоком понимании музыкального материала, профессиональном актерском мастерстве и способности передавать сложные, противоречивые эмоции.

Даны рекомендации по использованию сценографии при создании танцевального номера для полного раскрытия темы и идеи романса.

Ключевые слова: романс, танцевальное произведение, пластический язык, динамика, темп, народный танец, стилизованный танец, хореография, образный мир.

ROMANOVSKAYA MELODICA AS THE BASIS FOR CREATING ARTISTIC IMAGES IN A CHOREOGRAPHIC WORK

Tatyankina Marina Yuryevna, Teacher of Department of Folk Dance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatyankina.mar@mail.ru

Paliley Aleksandr Vasilyevich, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Ballet Mastering, Department Chair of Folk Dance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: palileyav@mail.ru

The article examines the interaction of romance and folk dance from the direct use of melody as musical accompaniment, to the creation of original choreographic numbers. A brief description of the historical path of the development of the romance and its embodiment in the work of composers and choreographers is given.

Characteristic features of the interaction of the musical genre of romance and folk dance in choreographic work have been identified and described. The structure of the main expressions of romance music in dance, the figurative world of romance and its embodiment in dance, the palette of human feelings are described. The structure of the musical language as a canvas for plastic storytelling is revealed: an introduction that prepares the viewer for the perception of the main theme; development of the topic based on increasing dynamics; climax requiring maximum expression, energy concentration; conclusion, which can be expressed by the completion of the story through slowdowns, calming movements, returning to the original position.

An important aspect in the work of the choreographer when creating a dance work is analyzed – this is the historical context of the romance, which is reflected in dance vocabulary, costumes and scenography.

The requirements for performers are determined, consisting not only of honed technique, but also a deep understanding of musical material, professional acting and the ability to convey complex, contradictory emotions.

Recommendations are given on the use of set design when creating a dance number to fully reveal the theme and idea of the romance.

Keywords: romance, dance work, plastic language, dynamics, tempo, folk dance, stylized dance, choreography, figurative world.

В музыкальном искусстве обычно выделяют четыре направления (народная, духовная, академическая и популярная музыка). Каждому из них, в свою очередь, принадлежит определённое количество жанров. Одним из жанров популярной музыки является романс. Впитав в себя тенденции развития культурного наследия и музыкального искусства разных эпох, романс проделал долгий путь жанрового формирования. Он имеет богатую и многоликую историю с различными культурными традициями.

Свое начало романс берет в испанском фольклоре, где «романс» (romance) обозначал народную песню, рассказывающую о различных событиях, приключениях и героях [7]. В дальнейшем романс последовательно распространился по Европе, в эпоху Возрождения и барокко вошел в аристократические салоны и придворный круг, где стал более благородным и изящным.

Своего расцвета романс достигает в эпоху романтизма. В это время композиторы Франц Шуберт, Роберт Шуман и Иоганнес Брамс создают шедевры романсовых произведений.

В России в XIX веке романс переживает период большого подъема. На наш взгляд, это вызвано понятной и близкой русскому слушателю интонацией, восходящей к образцам народной песни, бытового романса, салонной музыки.

Это образец подлинно русской музыкальной лирики – мелодичной, глубокой, душевной. Романс отличается естественность и простота музыкального высказывания, сердечность и теплота чувства, обращение к внутреннему, душевному миру человека и к сокровищам народного искусства [1].

В русских романсах часто звучат темы любви, разлуки, тоски по родине и жизненных испытаний. Такие известные композиторы, как Александр Алябьев, Александр Варламов и Михаил Глинка, Пётр Чайковский создавали произведения, полные мелодической грации, теплоты и искренности.

В период советской эпохи композиторы, создавая романсовые музыкальные произведения, адаптировались под новые идеологические условия. Музыка была связана с народными мелодиями и стихами, отображая настроения и чувства простых людей. Композиторы советского времени Анатолий Александров и Дмитрий Шостакович писали романсы, которые обогащали жанр.

В современном хореографическом искусстве романсы пересматриваются и объединяются с другими музыкальными стилями, образуя новые формы и виды танцевального воплощения. Балетмейстеры современной хореографии, Жан-Кристоф Майо и Радуга Поклитару, обогащая ре-

пертуар своих ансамблей, используют романсы для воодушевления, сочетая их с новаторскими танцевальными движениями и современными музыкальными аранжировками. Насыщенный лирикой и эмоциональностью, романс, как вокальный жанр, отлично подходит для хореографической интерпретации, иллюстрирует весь спектр человеческих чувств: любви, тоски, гордости, радости и др.

Взаимодействие народного танца и романса дает возможность балетмейстерам создавать в своих хореографических произведениях выразительные и аутентичные художественные образы.

Народный танец с его разнообразием ритмов, движений и символики привносит в интерпретацию романса особый колорит, подчеркивает национальные черты и усиливает эмоциональное воздействие. Сочетание лиричности романса с энергией и жизнерадостностью народного танца позволяет создавать контрастные и динамичные хореографические постановки. Примером может служить хореографический номер «Воспоминание». Это хореографический романс, поставленный М. Кольцовой в Государственном академическом хореографическом ансамбле «Берёзка» имени Н. С. Надеждиной.

Актуальность данной статьи заключается в рассмотрении взаимодействия романса и народного танца, а также в раскрытии целесообразности применения элементов народного танца для углубления эмоционального и смыслового содержания романса.

В творческо-педагогической и балетмейстерско-постановочной деятельности взаимодействие романса и народного танца проявляется следующим образом:

- использование мелодии романса в качестве музыкального сопровождения танцевальных движений народного танца как у станка, так и на сцене;

- создание авторских хореографических постановок, основанных на музыкальной структуре романса, его содержании.

При осуществлении постановки хореографического произведения в сопровождении романса в практике творческих коллективов применяется метод сочинения хореографического текста участниками танцевального этюда с использованием танцевальных элементов на основе народно-

го танца и принципов актерского мастерства в решении хореографических образов. Исполнитель демонстрирует характерные движения для решения конкретного образа, чтобы передать характер, чувства, эмоции и даже социальный контекст, которые отражены в тексте романса. Например, хороводные движения (шаги, проходки с применением положений рук) могут выражать тоску и одиночество, любовь и радость, а динамичные движения (дроби и присядки, прыжки и подскоки) – страсть и надежду.

Следующий прием при постановке хореографического произведения заключается в построении сюжетной канвы, заложенной в романсе и воплощении ее средствами народного танца. В данном случае балетмейстер излагает исполнителям линию сюжета, выстраивает драматургически композицию танца, артисты ансамбля передают поставленные балетмейстером задачи (историю любви, разлуки или трагедии) посредством лексического материала и рисунком танца. При этом балетмейстеру необходимо в период проведения репетиции контролировать исполнительский уровень артистов, чтобы танцевальные движения исполнялись на высоком техническом и эмоциональном уровне и зритель мог понять смысл танцевальной композиции, почувствовать переживания героев.

Не менее важным моментом эффективного взаимодействия романса и танцевальной композиции на основе народного танца является подбор музыкального материала. Музыкальная структура романса должна соответствовать характеру и стилистике выбранного народного танца, а также иметь достаточную выразительность и эмоциональную глубину, чтобы исполнители вдохновлялись сценическим решением хореографических образов. Если танцевальный номер исполняется под живую музыку, то применяется аранжировка романса, скорректированная для сопровождения композиции танца, учитывающая ритмические особенности народного танца.

В процессе работы над хореографической постановкой, необходимо тщательно продумать ее драматургию. Романс может служить отправной точкой для создания сюжетной линии, которая раскрывается языком танца. В данном случае балетмейстеру, чтобы создать гармоничное и захватывающее зрелище, необходимо установить

баланс между лирическим содержанием романа и процессом динамического развития народного танца.

Приступая к постановке танцевального номера, балетмейстер обращает особое внимание на технику исполнения участников коллектива. Они должны демонстрировать высокий уровень профессионального мастерства, показывать органическую связь композиционного рисунка, лексического материала с сюжетной линией хореографического номера, взаимодействуя друг с другом на сцене. Синхронное и выразительное исполнение доносит до зрителя всю глубину и красоту хореографического произведения. Творческий синтез музыкального романа и народного танца требует от балетмейстера профессионального подхода к драматургическому построению номера и глубокого понимания как музыкальной, так и танцевальной культуры.

Рассмотрим базовые особенности использования романсовой музыки при создании хореографического полотна:

1. *Воплощение в танцевальном номере образа мира романа.*

Роман способен передать всю палитру человеческих чувств: от лучезарной любви до щемящей тоски, от горькой разлуки до робкой надежды, от мучительного разочарования до светлой грусти. Его образный строй – это симфония тонких переживаний, психологической глубины души, часто окрашенная трагическими оттенками. Задача балетмейстера – найти хореографический текст, соответствующий этим внутренним эмоциональным выражениям и раскрыть их в танцевальной лексике. Например, в русском народном танце чувство любви может выражаться медленными, элегантными движениями, нежными соприкосновениями рук в парном исполнении, особыми, проникновенными позами и жестами. Важно передать в композиции танца всю противоречивую бурю эмоций, присущих любовным отношениям: не только гордость и радость при встрече, но и неуверенность, беззащитность, страх потерять друг друга.

Для образного решения мира тоски и разлуки балетмейстер применяет особые выразительные средства, построение поз как в сольном исполнении, так и в парах, помогающие выразить отчаяние, печаль, одиночество и грусть.

Контрастными движениями, резкими сменами направления, динамичными переходами от взрывной экспрессии к бессильному упадку может быть передана образность надежды и разочарования.

При постановке хореографического номера на основе цыганского романа требуется раскрытая, бурная экспрессивная лексика высокой эмоциональной насыщенности: резкие, порывистые движения, головокружительные вращения, отважные прыжки, подчеркивающие и выражающие характер музыки, ее структуру. Хореограф создает лексический материал на основе цыганских народных элементов, используя метод стилизации, что добавляет танцевальному рисунку и композиции в целом колорита и остроты.

2. *Структура музыкального языка как канва для пластического повествования.*

Музыкальный язык романа, как правило, отличается стройной структурой: вступление, развитие темы, кульминация, заключение. Каждому из этих этапов необходимо найти соответствующее пластическое воплощение.

Вступление может быть выражено застывшей позой, медленным, словно просыпающимся движением, подготавливающим зрителя к восприятию основной темы.

Развитие темы предполагает нарастание динамики, усложнение движений, расширение пространства, вовлечение большего количества танцоров в общее действо.

Кульминация требует максимальной экспрессии, концентрации энергии, достижения пика эмоционального напряжения через сложные поддержки, головокружительные прыжки, акробатические элементы.

Заключение предусматривает медленное угасание энергии, выраженное соответствующими движениями.

3. *Темп и ритм танца – основа сочинения хореографической лексики.*

При построении драматургии хореографического произведения соответствие темпа, ритма музыки и танца – это основополагающий ход выразительности всей композиции. Определив темп и метр романа, хореограф сочиняет соответствующие движения, подчеркивающие его ритмическую структуру.

Темп медленный предполагает плавные, движения, акцентирование на выразительности линий тела, использование пауз для создания эмоционального напряжения. Этот прием сочинения лексики дает зрителю возможность понять художественный образ, воплощенный танцорами на сцене.

Темп средний позволяет балетмейстеру начинать и использовать в композиции более динамичные, разнообразные движения, включая вращения, прыжки, сложные комбинации шагов, создавая ощущение легкости и эмоционально-образной выразительности.

Темп быстрый требует от танцора виртуозной техники, четкости ритма, энергичных движений, подчеркивающих стремительность и полетность музыки.

При создании композиции хореографу необходимо знать, что постановка танца под романсовую музыку – это не просто отражение музыкальной структуры, а авторское создание особого хореографического полотна, углубляющего и обогащающего тему и идею романса. Основательный анализ музыкального материала и его образного художественного стиля, а также профессиональное сочинение хореографической лексики и воплощение ее в композиции с учетом ритмической структуры позволят создать выразительное и незабвенное танцевальное полотно для демонстрации на сцене.

Особое внимание балетмейстеру необходимо уделять восприятию исполнителями музыкального сопровождения. На данном этапе работы над образом необходимо не просто оттанцовывать ритм, но и выражать мелодические нюансы, акценты, словно вслушиваясь в тайный шепот души. Движения должны стать эхом музыки, отражая ее внутреннюю динамику и раскрывая скрытые смыслы.

Сценография при создании танцевального номера – средство раскрытия глубокого смысла романса. Она должна создавать атмосферу, созвучную настроению романса. Использование света, цвета, декораций может многократно усилить эмоциональное воздействие танца на восприимчивого зрителя.

Необходимо подчеркнуть, что успешная интерпретация романса в танце требует от танцора не только отточенной техники, но и глубокого

понимания музыкального материала, актерского мастерства и способности передавать сложные, противоречивые эмоции. Танцор должен быть не просто исполнителем, а соавтором, способным внести в произведение свою индивидуальность и создать неповторимый образ. Эмоциональная вовлеченность танцора, его искренность и способность прочувствовать музыку – вот что делает танцевальное воплощение романса по-настоящему запоминающимся и трогательным.

Танец, интерпретирующий романс, – это сложное и многогранное искусство, требующее от хореографа и танцоров глубоких знаний, творческого подхода и трепетной любви к музыке. Умелое сочетание образного строя, стилистических особенностей, структуры музыкального языка и ритмической организации, а также грамотное использование танцевальной лексики, сценографии и костюмов позволит создать выразительное и незабываемое танцевальное воплощение этого прекрасного жанра, способное тронуть сердца зрителей и оставить в их душах неизгладимый след.

Сплетение романса и народного танца рождает феерию красок и движений, где каждый жест – слово, каждое па – признание. Романсовая музыка, с её лирической исповедальностью и эмоциональным накалом, становится благодатной почвой для хореографических откровений, позволяет балетмейстеру выражать в танце всю палитру чувств, присущих этому жанру.

Мелодия романса, трепетная и задушевная, служит незыблемым фундаментом для создания хореографических полотен в народном стилизованном танце. Хореограф, подобно алхимику, превращает звуки в жесты, создавая пластический эскиз, отражающий саму квинтэссенцию романса.

Творение хореографического образа в народном танце под сенью романса требует от ваятеля танца не только музыкальной чуткости, но и глубокого знания народных традиций, соответствующих стилистических особенностей и выразительных приёмов. Рождение замысла начинается с постижения музыкальной души произведения, его структуры, настроения и сокрытых смыслов. Хореограф, словно дешифровщик, переводит язык музыки на язык тела, рождая пластическую

поэму, которая вторит мелодии романса. Гармония – вот краеугольный камень хореографического произведения: танец должен быть не только безупречен технически, но и дышать эмоциями, быть истинным и правдивым.

Выразить романс в танце – задача сложная и многогранная, требующая от хореографа не только отточенного мастерства, но и артистической интуиции. Образный строй, жанровые особенности музыкального повествования, ритмический рисунок – всё это должно органично перейти в пластический узор танца, дабы соткать цельное и гармоничное произведение искусства.

Техника исполнения – ещё один важный аспект в передаче чувственной сущности романса. Движения танцовщиков должны быть плавными, выразительными и эмоционально заряженными. Необходимо использовать весь арсенал танцевальных средств (вращения, прыжки, поддержки и т. д.), чтобы создать яркий и запоминающийся образ. Особое внимание следует уделить мимике и жестам, которые должны отражать душевные переживания, заложенные в романсе. В народном стилизованном танце можно использовать элементы народной хореографии (присядки, дробы, хлопушки и т. д.), но при этом важно сохранить гармонию с романсовой мелодией.

Костюмы и сценография также призваны создавать нужную атмосферу и передавать эмоциональное послание романса. Костюмы должны соответствовать стилистике народного танца и отвечать характеру романса. Цветовая палитра, фактура и декор – всё должно работать на создание единого художественного образа.

Так, сквозь призму народных танцев и стилизованных хореографических элементов романс

продолжает жить, передавая из поколения в поколение культурные традиции и глубинные чувства. Можно с уверенностью сказать, что романсовая музыка в тандеме с хореографией позволяет глубже проникнуть не только в суть самого жанра, но и оценить его влияние на музыкальное и танцевальное искусство в целом.

Романсы были и остаются ничем не заменимой частью русской художественной культуры. Доступные самым широким кругам общества, они равно волнуют и тех, кто равнодушен к другим видам искусства, и людей, искушенных в философии, науке, поэзии и музыке. Романс был и остается преимущественно сценическим произведением, его можно сделать зримым, используя выразительные средства танца. Каждый найдет в поистине безграничном мире романсов то, чему отзовется его душа, а для творческих профессий романс – это благодатная почва для воплощения креативных идей [1].

Романс – не просто драгоценный музыкальный жанр, но и неиссякаемый источник вдохновения для других видов искусства, в том числе и для хореографии. Слияние романса и народного танца способствует созданию эмоциональных, колоритных художественных образов. Данный синтез искусств обогащает культурное наследие, устанавливает новые горизонты для творчества хореографов, рождает на сцене изящество и красоту. Хореографические полотна, основанные на музыке романса, становятся не просто танцевальным искусством, а своеобразной хореографической поэмой, которая раскрывается языком тела, поэмой о страсти и любви, утрате и надежде, поэмой, которая оставляет неизгладимый след в душе как у исполнителей, так и у зрителей.

Литература

1. Афанасьева А. Б. К вопросу о классификации музыкальных произведений, созданных на живописной основе // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2016. – № 1 (42). – С. 167–173.
2. Беляева А. П. Русский романс. – М.: Московский педагогический государственный университет, 2017. – 108 с.
3. Базилевич М. В. Романс как феномен отечественной художественной культуры // Евразийский Союз Ученых. – Вып. 76, т. 6. – С. 38–45.
4. Глебов В. Русские песни и романсы. – М.: Просвещение, 1989. – 246 с.
5. Захаров Р. В. Сочинение танца. – М.: Искусство, 1983. – 224 с.
6. Мартыненко Г. Я. Семантика корпуса русского городского романса // Корпусная лингвистика – 2006: труды Международной конференции. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – С. 256–261.
7. Процесс создания хореографического образа в народном стилизованном танце // Балет. – 2019. – № 4 (215). – С. 42–45.

8. Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. – М.: Советский композитор, 1969. – 223 с.
9. Романс [Электронный ресурс]. – URL: [https://gramota.ru/poisk?query=романс&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=романс&mode=slovari&dicts[]=42).
10. Федорова С. Н., Сидорова К. С. Влияние русской культуры на формирование жанра народного романа // Международный научно-исследовательский журнал IRJ. – 2023. – Вып. № 12 (138). – С. 1–10.

References

1. Afanasyeva A.B. K voprosu o klassifikatsii muzykal'nykh proizvedeniy, sozdannykh na zhivopisnoy osnove [On the Classification of Musical Works Created on a Painting Basis]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A.Y. Vaganovoy* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet], 2016, no. 1 (42), pp. 167-173. (In Russ.).
2. Belyayeva A.P. *Russkiy romans* [Russian Romance]. Moscow, Moscow Pedagogical State University Publ., 2017. 108 p. (In Russ.).
3. Bazilevich M.V. Romans kak fenomen otechestvennoy khudozhestvennoy kul'tury [Romance as a Phenomenon of Russian Artistic Culture]. *Evraziyskiy Soyuz Uchenykh* [Eurasian Union of Scientists], iss. 76, vol. 6, pp. 38-45. (In Russ.).
4. Glebov V. *Russkie pesni i romansy* [Russian Songs and Romances]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1989. 246 p. (In Russ.).
5. Zakharov R.V. *Sochinenie tantsa* [Dance Composition]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 224 p. (In Russ.).
6. Martynenko G.Y. Semantika korpusa russkogo gorodskogo romansa [Semantics of the Corpus of Russian Urban Romance]. *Korpusnaya lingvistika – 2006: trudy Mezhdunarodnoy konferentsii* [Corpus Linguistics – 2006. Proceedings of the International Conference]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 2006, pp. 256-261. (In Russ.).
7. Protsess sozdaniya khoreograficheskogo obraza v narodnom stilizovannom tantse [The Process of Creating a Choreographic Image in Stylized Folk Dance]. *Balet* [Ballet], 2019, no. 4 (215), pp. 42-45. (In Russ.).
8. Rudneva A.V. *Russkoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: Ocherki po teorii fol'klora* [Russian Folk Musical Creativity: Essays on the Theory of Folklore]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1969. 223 p. (In Russ.).
9. *Romans* [Romance]. (In Russ.). Available at: <https://gramota.ru/poisk?query=romans>.
10. Fedorova S.N., Sidorova K.S. Vliyaniye russkoy kul'tury na formirovaniye zhanra narodnogo romansa [The Influence of Russian Culture on the Formation of the Folk Romance Genre]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal IRJ* [International Research Journal IRJ], 2023, iss. 12 (138), pp. 1-10. (In Russ.).

УДК 37.01

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-248-263

ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ СТУДЕНТОВ ВУЗОВ

Гильмеева Римма Хамидовна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и социально-культурной деятельности, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: gimma.prof@mail.ru

Разяпов Ильяс Габдуллович, кандидат технических наук, старший преподаватель кафедры информационных систем и фиджитал спорта, Поволжский государственный университет физической культуры, спорта и туризма (г. Казань, РФ). E-mail: razyapovig@yandex.ru

Любагина Ольга Анатольевна, кандидат педагогических наук, и. о. заведующего кафедрой, доцент кафедры информационных систем и фиджитал спорта, Поволжский государственный университет физической культуры, спорта и туризма (г. Казань, РФ). E-mail: o.a.basova@mail.ru

В статье рассматривается актуальная педагогическая проблема формирования профессиональной направленности студентов высших учебных заведений, которая является одной из ключевых задач со-

временной педагогической науки и практики. Профессиональная направленность подразумевает осознание личностью своего места в системе профессиональных отношений, понимание своих сильных и слабых сторон, целей и предпочтений в профессиональной деятельности. Определены внутренние и внешние факторы, влияющие на формирование профессиональной направленности студентов. Внутренние факторы – интересы, склонности, способности, ценности, мотивы, характер и темперамент студентов. Внешние факторы – семья, друзья, общество, школа, вуз, рынок труда, экономическая ситуация в стране. На основании данных опроса и выявленных пожеланий студентов были определены направления учебного процесса, способствующие формированию представлений о будущей профессии: переосмысление профориентации, интеграция профориентации в учебный процесс; усиление практической подготовки; создание поддерживающей образовательной среды; развитие soft skills компетенций; использование цифровых технологий. Подчеркивается, что решение данных задач требует комплексного межведомственного взаимодействия между вузами, работодателями, государством и обществом в целом.

В качестве ключевых направлений модернизации и совершенствования образовательного процесса определены индивидуализация и практико-ориентированный характер профориентационной деятельности с первых курсов обучения в стенах высшего учебного заведения, а также создание в вузе поддерживающей образовательной среды, способствующей развитию мотивации и личностных качеств студентов.

Эмпирическая часть исследования включила организацию выездных практических стажировок и познавательных экскурсий, а также встречи с представителями предприятий-партнеров. Полученные данные подтверждают высокую эффективность практико-ориентированного подхода, выражающуюся в повышении у студентов уверенности в выборе специальности, формировании реалистичных профессиональных представлений и росте академической мотивации. Таким образом, реализация предложенных мер позволяет высшему образованию в достаточной мере выполнять свою ключевую миссию по подготовке конкурентоспособных, адаптивных и всесторонне развитых специалистов на благо своей страны.

Ключевые слова: профессиональная направленность, студенты, педагогическая проблема, профессиональная идентичность, рынок труда, факторы, профориентационные мероприятия, стажировки.

FACTORS OF FORMATION OF PROFESSIONAL ORIENTATION OF UNIVERSITY STUDENTS

Gilmeeva Rimma Khamidovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy and Social and Cultural Activities, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation), E-mail: rimma.prof@mail.ru

Razyapov Ilyas Gabdullovich, PhD in Techniques, Sr Lecturer of Department of Information Systems and Digital Sports, Volga State University of Physical Education, Sports and Tourism (Kazan, Russian Federation), E-mail: razyapovig@yandex.ru

Lyubyagina Olga Anatolyevna, PhD in Pedagogy, Acting Department Chair, Associate Professor of Department of Information Systems and Digital Sports, Volga State University of Physical Culture, Sports and Tourism (Kazan, Russian Federation), E-mail: o.a.basova@mail.ru

The article considers the current pedagogical problem of developing the professional orientation of students of higher educational institutions, which is one of the key tasks of modern pedagogical science and practice. Professional orientation implies an individual's awareness of their place in the system of professional relations, an understanding their strengths and weaknesses, goals and preferences in professional activity. Internal and external factors influencing the formation of students' professional orientation are identified. Internal factors include interests, inclinations, abilities, values, motives, character and temperament of students. External

factors include family, friends, society, school, university, labor market, and the economic situation in the country. Based on the survey data and the identified wishes of students, the following areas of the educational process were determined that contribute to the formation of ideas about the future profession: rethinking the career guidance, integrating the career guidance into the educational process; strengthening the practical training; creating the supportive educational environment; developing the soft skills competencies; using the digital technologies. It is emphasized that solving these problems requires comprehensive interdepartmental interaction between universities, employers, the state and society as a whole.

Individualization and practice-oriented career guidance from the first year of study at a higher education institution, as well as the creation of a supportive educational environment that fosters the development of students' motivation and personal qualities, have been identified as key areas for modernizing and improving the educational process.

The empirical portion of the study included the organization of off-site practical internships and educational excursions, as well as meetings with representatives of partner companies. The obtained data confirms the high effectiveness of a practice-oriented approach, resulting in increased student confidence in their choice of specialization, the development of realistic professional ideas, and increased academic motivation. Thus, the implementation of the proposed measures enables higher education to fully fulfill its key mission of preparing competitive, adaptive, and well-rounded specialists for the benefit of their country.

Keywords: professional orientation, students, pedagogical problem, professional identity, labor market, factors, career guidance activities, internships.

При выборе направления специальности для высшего образования важно, чтобы студенты получили не только диплом об окончании, но и нашли свое место в жизни, чтобы их будущая работа приносила им не только деньги, но и душевное удовлетворение от самореализации собственного потенциала. Именно на этой стадии возникает вопрос формирования профессиональной направленности – того самого «вектора», который помогает студентам двигаться в нужном направлении.

Актуальность этой проблемы обусловлена рядом причин.

Во-первых, современный рынок труда очень изменчив. Новые профессии появляются и исчезают, становятся неактуальными. А спектр требований к специалистам востребованных на рынке труда профессий постоянно расширяется. Если раньше можно было выбрать направление, отучиться по специальности и работать всю жизнь, то сегодня все иначе. Нужно быть гибким, уметь быстро учиться и адаптироваться к новым условиям, тем самым процесс обучения становится непрерывным.

Во-вторых, наблюдается разрыв между образованием и реальными потребностями работодателей. Студенты могут получать теоретические знания, но при этом не иметь практических навы-

ков, необходимых для работы. Кроме того, многие студенты не понимают, какие именно профессии им подходят, и часто выбирают специальности, руководствуясь советами родителей, модными трендами или просто случайностью.

В-третьих, растет количество студентов, которые учатся без должной мотивации. Они не видят смысла в учебе, не понимают, как полученные знания пригодятся им в будущем. Это приводит к снижению качества образования, отчислению студентов и их разочарованию в выбранной специальности. А если студенту удастся все-таки закончить вуз по выбранному направлению, то в результате мы получаем специалиста мало заинтересованного в самореализации.

Именно поэтому формирование профессиональной направленности – это не просто еще одна галочка в списке задач вуза, а важнейшая педагогическая проблема, от решения которой зависит не только успешная карьера выпускников, но и развитие всего общества.

Таким образом, формирование профессиональной направленности становится критически важной педагогической задачей. Научная новизна данного исследования заключается в разработке комплексного, практико-ориентированного подхода к ее решению, учитывающего как внутренние (личностные), так и внешние (средовые) фак-

торы в контексте вызовов цифровой эпохи, что определяет его теоретическую и практическую значимость для системы высшего образования.

Исследование проводилось в период с сентября 2024 по май 2025 года среди студентов 1-го и 2-го курса (в возрасте от 19 лет до 21 года) ФГБОУ ВО «Поволжский ГУФКСиТ» и состояло из ряда этапов. Это первичный срез для диагностики исходного уровня удовлетворенности выбранным направлением обучения, уровнем мотивации и уровнем практических знаний студентов. Также проведены опросы и анкетирование по аспектам учебного процесса, которые, по мнению студентов, необходимо улучшить для более эффективного формирования профессиональной направленности. При этом были выявлены факторы, повлиявшие на выбор профессионального направления студентов.

На этой базе разработаны рекомендации, ориентированные на развитие профессиональной направленности с учетом выявленных пожеланий студентов, и организованы выездные практические стажировки и экскурсии. Затем был проведен повторный срез с использованием идентичного инструментария для оценки эффективности экспериментальной программы. Рассчитан Т-критерий Вилкоксона для статистических данных, полученных на одной и той же группе испытуемых в двух разных условиях. Получено математическое подтверждение достоверности их изменения.

Для решения поставленных задач был применен комплекс взаимодополняющих методов.

Теоретические методы – системный и сравнительный анализ психолого-педагогической литературы по проблеме формирования профессиональной направленности и вызовам цифровизации.

Эмпирические методы – педагогический эксперимент и наблюдение (включенное и невключенное) за деятельностью студентов в рамках экспериментальной программы.

Методы математико-статистической обработки данных. Для проверки достоверности полученных результатов использовался Т-критерий Вилкоксона для зависимых выборок, что позволило оценить статистическую значимость изменений до и после проведения формирующего эксперимента.

Профессиональная направленность подразумевает осознание личностью своего места в системе профессиональных отношений, понимание своих сильных и слабых сторон, целей и предпочтений в профессиональной деятельности. Это особенно важно для студентов, которые стоят на пороге выбора своей будущей профессии. Профессиональная направленность – квинтэссенция того, что человек понимает, чего он хочет от своей будущей работы, к чему он стремится, что ему интересно и что у него хорошо получается. Одним словом, это компас или вектор, следуя которому студент придет к профессиональной цели, и в моменты трудности наличие четко выбранного направления помогает ему не сбиться с пути и выбрать профессию, которая будет приносить ему удовлетворение и радость [1; 2; 5].

Таким образом, нами под профессиональной направленностью студентов понимается целостная система его личностных убеждений, которая формируется на протяжении всей жизни под воздействием различных внутренних и внешних факторов и играет важную роль в определении жизненного пути и выбора карьеры.

Структуру профессиональной направленности студента можно разбить на три ключевых элемента [2; 5; 17]: профессиональные намерения, профессиональные интересы и склонности, мотивы выбора профессии.

Профессиональные намерения представляют собой осознанные цели и стремления студента относительно его учебной и профессиональной карьеры. Одним из важных аспектов данного элемента является удовлетворенность студента выбором обучения. Студенты, которые довольны своим образовательным выбором, с большей вероятностью будут активно стремиться к достижению профессиональных целей.

Профессиональные интересы и склонности определяют, какие виды деятельности привлекают студентов и соответствуют их природным предрасположенностям. Одним из важных аспектов этого компонента являются практические навыки. Опыт, полученный через различные учебные или внеучебные мероприятия, такие как стажировки, проекты, клубы или волонтерские программы, формирует навыки и квалификации, которые являются важными для успешной профессиональной деятельности.

Мотивы выбора профессии являются основополагающими факторами, которые побуждают студентов делать тот или иной выбор в сфере своей профессиональной деятельности.

Все элементы профессиональной направленности взаимосвязаны и динамично развиваются под воздействием различных факторов профессиональной направленности, которые можно условно разделить на внешние и внутренние составляющие.

Для более детального понимания проблемы разделим внешние и внутренние факторы профессиональной направленности на ряд составных частей.

Внутренние факторы: интересы, склонности, способности, ценности, мотивы, характер и темперамент студентов. Внешние факторы: семья, друзья, общество, школа, вуз, рынок труда, экономическая ситуация в стране (см. Приложение, рис. 1).

Внешние факторы – это те обстоятельства и условия, которые окружают студента и оказывают влияние на его профессиональное самоопределение [6; 7; 9].

1. Рынок труда и в целом экономическая ситуация в стране. Пожалуй, один из самых значимых факторов, влияющих на все остальные. Востребованность определенных профессий, уровень заработной платы, наличие вакансий – всё это существенно влияет на выбор студента. Если на рынке труда высокий спрос на специалистов определенного профиля, то это может мотивировать студентов выбирать соответствующую специальность. И наоборот, низкая востребованность может отбить желание обучаться даже по интересной профессии. В то же время экономический кризис, безработица, высокая инфляция могут вносить неуверенность в профессиональное будущее, заставляя студентов выбирать «гарантированные» специальности, даже если они не соответствуют их интересам. Также не стоит забывать и об уровне обеспеченности семьи, который также влияет на выбор профессии. Часть семей в силу низкого дохода физически не могут позволить себе дополнительные траты, связанные с образованием ребенка [11; 13; 14].

2. Образовательная среда в совокупности с организацией учебного процесса и уровнем

профессионализма преподавателей. Заинтересованность преподавателей в своем предмете, их умение вдохновлять студентов, делиться практическим опытом, создавать условия для развития – всё это играет ключевую роль в формировании профессиональной направленности. Преподаватели являются образцом для студентов, поэтому их личная увлеченность делом может стать сильным мотиватором.

Семья – первый и наиболее важный социальный институт, который формирует личность ребенка. Она определяет не только психологическое состояние, но и ценностные установки, которые во многом влияют на профессиональный выбор [16; 17].

Общество в целом формирует контекст, в котором происходит выбор профессии. Социальные установки, доступность информации и культурные нормы играют важную роль в этом процессе.

Гибкость учебных планов, наличие элективных курсов, возможность выбора специализации, доступность дополнительных образовательных программ – всё это создает условия для более осознанного выбора студентом своего профессионального пути.

Учитывая, что на первых двух курсах практически во всех вузах даются общие предметы, считаем важным обратить внимание на возможности перехода и смены специальности в рамках одного вуза, так как часть студентов в процессе погружения на 1-м и 2-м курсе осознает верность выбранного направления, а часть, наоборот, понимает, что выбрали не ту специальность, которую хотели.

Внутренние факторы – это индивидуальные особенности самого студента, его психологические характеристики и личные предпочтения.

1. Собственные интересы и увлечения – это то, что нас привлекает, что нам интересно изучать и чем хочется заниматься даже бесплатно.

2. Склонности или таланты от природы – деятельность, которая у нас получается лучше всего.

3. Внутренние ценности – то, что для нас важно в работе. Например, профессии, связанные с возможностью помогать людям (врачи) или животным (ветеринары), возможностью созидать или творить. Одним словом заниматься творчеством.

4. Мотивация – причина или фактор, который нас побуждает к действию, желание учиться, развиваться и достигать профессиональных целей.

5. Характер и темперамент – совокупность устойчивых, как приобретенных, так и врожденных, психологических качеств личности. Они также являются одним из определяющих факторов для выбора профессиональной направленности [19].

Реальное представление о профессии – это понимание круга задач, положительных и негативных сторон выбранного направления развития, а также требований, предъявляемых к специалистам.

Возникает естественный вопрос, можем ли мы влиять на эти факторы и сделать так, чтобы эти показатели достигли своего пика?

Фактически преподаватель входит в категорию внешнего фактора и может влиять на выбор профессиональной направленности не только в стенах вуза, но и при должной проработке вопроса и извне.

В настоящее время в вузах предпринимаются определенные шаги для решения проблемы формирования профессиональной направленности. Это и профориентационные мероприятия, и тренинги, и профессиональные практики, и встречи с представителями работодателей. Однако часто эти мероприятия носят фрагментарный характер и не всегда приводят к желаемому результату.

Важно понимать, что внешние и внутренние факторы не существуют изолированно друг от друга. Они находятся в постоянном взаимодействии, усиливая или ослабляя друг друга. Например, высокий спрос на определенную профессию может мотивировать студента, даже если он не очень заинтересован в ней. И наоборот, сильный внутренний интерес может помочь студенту преодолеть внешние трудности [3; 8; 20].

Нами были искусственно созданы факторы профессиональной направленности путем взаимодействия с рынком труда посредством стажировок и выездных профориентационных мероприятий в АНО ВО «Университет Иннополис», встреч с представителями предприятий АО «ОЭЗ ППТ «АЛАБУГА» и АО «АйСиЭл – КПО ВС». В ходе выездных стажировок студенты имели возможность осваивать и применять современ-

ные цифровые инструменты (программное обеспечение, платформы, языки программирования). Все это уже на этапе обучения формирует у студента чувства собственной компетентности и веру в способность успешно освоить профессию. В совокупности с возможностью увидеть результаты своего труда в цифровом виде, например, разработанный прототип какого-либо проекта усиливает внутреннюю мотивацию и способствует постановке четких профессиональных целей.

В процессе обучения студенты были причастны к созданию онлайн-портфолио проектов, что дополнительно стимулировало студентов к активной работе над своим профессиональным образом.

Студенты принимали участие в реальных проектных заданиях в рамках хакатонов, направленных на решение актуальных проблем для компаний. Работая в команде с профессионалами, получая опыт совместной работы, студенты развивали практические навыки [10; 18; 21].

Были проведены индивидуальные консультации, групповые обсуждения, где студенты анализировали свои ценности, интересы и карьерные цели. Это позволило им связать обучение с их личными стремлениями. Каждый студент разработал собственный план, определяющий краткосрочные и долгосрочные цели в учебе и карьере. Все это помогло понять им уровень удовлетворенности выбором обучения [4; 12; 15].

С целью исследования влияния факторов на ключевые элементы профессиональной направленности студентов, а именно на удовлетворенность студента выбором обучения, развитие практических навыков, определенность мотивов выбора профессии нами было проведено анкетирование студентов в количестве 31 человека. Разработана тест-анкета на 24 вопроса по определению причин и ключевых моментов, влиявших на выбор профессиональной направленности студентов 1-го и 2-го курса ФГБОУ ВО «Поволжский ГУФКСИТ». Опрос проводился анонимно, доступ к анкете был предоставлен по ссылке, для прохождения анкетирования не требовалась никакая-либо авторизация. Анонимность также диктовалась тем, чтобы получить как можно более достоверные ответы, чтобы студенты не опасались последствий или какого-либо порицания в свой адрес (табл. 1).

Таблица 1

Результаты опроса студентов до и после педагогического эксперимента (ПЭ)

Студент	ДО ПЭ				ПОСЛЕ ПЭ			
	Уровень удовлетворенности студента по 100-балльной шкале	Уровень мотивации	Уровень практических навыков	Средне-арифметическое	Уровень удовлетворенности студента по 100-балльной шкале	Уровень мотивации	Уровень практических навыков	Средне-арифметическое
1	91	73	78	80,7	91	96	81	89,3
2	36	58	24	39,3	56	65	10	43,7
3	65	37	42	48,0	89	59	65	71,0
4	40	52	89	60,3	89	39	89	72,3
5	83	81	81	81,7	91	79	82	84,0
6	70	97	70	79,0	68	75	59	67,3
7	36	36	54	42,0	63	62	64	63,0
8	96	56	57	69,7	68	84	70	74,0
9	48	39	97	61,3	81	53	90	74,7
10	68	89	91	82,7	74	76	96	82,0
11	34	48	60	47,3	37	39	61	45,7
12	64	49	65	59,3	86	86	75	82,3
13	69	89	86	81,3	98	100	73	90,3
14	83	36	50	56,3	83	72	60	71,7
15	63	52	48	54,3	49	57	63	56,3
16	67	76	86	76,3	74	76	68	72,7
17	100	37	38	58,3	76	95	54	75,0
18	84	81	84	83,0	79	91	94	88,0
19	27	16	8	17,0	33	14	17	21,3
20	83	91	96	90,0	75	89	82	82,0
21	20	5	14	13,0	44	64	33	47,0
22	69	79	95	81,0	72	99	83	84,7
23	37	46	64	49,0	45	66	48	53,0
24	18	6	16	13,3	13	12	33	19,3
25	38	60	85	61,0	85	45	93	74,3
26	86	71	99	85,3	83	89	93	88,3
27	50	42	5	32,3	35	50	15	33,3
28	53	62	62	59,0	86	92	51	76,3
29	93	99	56	82,7	69	76	58	67,7
30	92	75	87	84,7	76	72	81	76,3
31	31	24	10	21,7	30	9	20	19,7

С целью упрощения анализа полученных данных результаты были разбиты на 3 группы по уровню удовлетворенности выбором на-

правления обучения (табл. 2), уровнем мотивации (табл. 3) и уровнем практических навыков (табл. 4).

Таблица 2

Уровень удовлетворенности выбором направления обучения

Уровень удовлетворенности	ДО ПЭ		ПОСЛЕ ПЭ		Δ
	Среднее арифм. баллов до ПЭ	%	Среднее арифм. баллов после ПЭ	%	
Полностью удовлетворен (66 < баллы < 100)	15	48,4 %	21	67,7 %	19,4 %
Скорее удовлетворен (33 < баллы < 66)	12	38,7 %	7	22,6 %	16,1 %
Скорее неудовлетворен (1 < баллы < 33)	4	12,9 %	3	9,7 %	3,2 %

Таблица 3

Уровень мотивации студентов

Уровень удовлетворенности	Среднее арифм. баллов до ПЭ	%	Среднее арифм. баллов после ПЭ	%	Δ
Полностью удовлетворен (66 < баллы < 100)	12	38,7 %	17	54,8 %	16,1 %
Скорее удовлетворен (33 < баллы < 66)	15	48,4 %	11	35,5 %	12,9 %
Скорее неудовлетворен (1 < баллы < 33)	4	12,9 %	3	9,7 %	3,2 %

Таблица 4

Уровень практических навыков

Уровень удовлетворенности	Среднее арифм. баллов до ПЭ	%	Среднее арифм. баллов после ПЭ	%	Δ
Полностью удовлетворен (66 < баллы < 100)	14	45,2 %	15	48,4 %	3,2 %
Скорее удовлетворен (33 < баллы < 66)	11	35,5 %	10	32,3 %	3,2 %
Скорее неудовлетворен (1 < баллы < 33)	6	19,4 %	6	19,4 %	0,0 %

Результаты опроса после ПЭ показали, что количество студентов удовлетворенных выбором направления обучения увеличилось от 48,4 % до 67,7 %, что свидетельствует о положительной стороне образовательной среды (см. Приложение, рис. 2).

Однако изменение данного показателя в большинстве своем связано с убеждением и подтверждением выбранного направления обучения самому себе студентов из категории «скорее удовлетворен», так как их показатель уменьшился от 38,7 % до 22,6 %. Также следует отметить,

что 1 из 4 студентов, полностью неудовлетворенных своим выбором, после ПЭ перешли в категорию «скорее удовлетворен».

Уровень мотивации также изменился от 38,7 % до 54,8 % (см. Приложение, рис. 3), аналогично уровню удовлетворенности выбором направления обучения. Данное увеличение мотивации коррелирует с переходом определенного количества студентов 12,9 % из категории «скорее удовлетворен» в «полностью удовлетворен».

Таким образом, уровень мотивации студентов находится в прямой зависимости с уровнем удовлетворения выбранным направлением обучения.

Среднее арифметическое значение уровня удовлетворенности и уровня мотивации увеличи-

лись на 6,6 % и 10,3 % соответственно, что также свидетельствует о положительном эффекте образовательных нововведений (см. Приложение, рис. 4).

Среднее арифметическое значение уровня практических навыков повысилось на 2,1 %. С целью математического подтверждения данных изменений был отдельно рассчитан Т-критерия Вилкоксона для выборки соответствующей для двух групп значений уровня практических навыков. Результаты расчетов подтвердили рост практических навыков.

Также с целью математического подтверждения или опровержения результатов ПЭ в целом был проведен статистический расчет Т-критерия Вилкоксона (табл. 5).

Таблица 5

Расчет Т-критерия Вилкоксона после ПЭ

Студент	ДО ПЭ	ПОСЛЕ ПЭ	$\Delta 1$	$ \Delta 1 $	Ранг1	Ранг1 (+)	Ранг1 (-)
	Сред. арифметическое значение баллов	Сред. арифметическое значение баллов					
1	80,7	89,3	8,67	8,67	18,00	8,67	0,00
2	39,3	43,7	4,33	4,33	11,50	4,33	0,00
3	48,0	71,0	23,0	23,0	30,0	23,0	0,0
4	46,0	72,3	12,0	12,0	21,0	12,0	0,0
5	81,7	84,0	2,3	2,3	6,0	2,3	0,0
6	79,0	67,3	-11,7	11,7	20,0	0,0	11,7
7	42,0	63,0	21,0	21,0	28,0	21,0	0,0
8	69,7	74,0	4,3	4,3	11,5	4,3	0,0
9	61,3	74,7	13,3	13,3	23,0	13,3	0,0
10	82,7	82,0	-0,7	0,7	1,0	0,0	0,7
11	47,3	45,7	-1,7	1,7	3,0	0,0	1,7
12	59,3	82,3	23,0	23,0	29,0	23,0	0,0
13	81,3	90,3	9,0	9,0	19,0	9,0	0,0
14	56,3	71,7	15,3	15,3	25,0	15,3	0,0
15	54,3	56,3	2,0	2,0	4,5	2,0	0,0
16	76,3	72,7	-3,7	3,7	8,0	0,0	3,7
17	58,3	75,0	16,7	16,7	26,0	16,7	0,0
18	83,0	88,0	5,0	5,0	14,0	5,0	0,0
19	17,0	21,3	4,3	4,3	13,0	4,3	0,0
20	90,0	82,0	-8,0	8,0	16,0	0,0	8,0
21	13,0	47,0	34,0	34,0	31,0	34,0	0,0

Студент	ДО ПЭ	ПОСЛЕ ПЭ	ΔI	$ \Delta I $	Ранг1	Ранг1 (+)	Ранг1 (-)
	Сред. арифметическое значение баллов	Сред. арифметическое значение баллов					
22	81,0	84,7	3,7	3,7	9,0	3,7	0,0
23	49,0	53,0	4,0	4,0	10,0	4,0	0,0
24	13,3	19,3	6,0	6,0	15,0	6,0	0,0
25	61,0	74,3	13,3	13,3	22,0	13,3	0,0
26	85,3	88,3	3,0	3,0	7,0	3,0	0,0
27	32,3	33,3	1,0	1,0	2,0	1,0	0,0
28	59,0	76,3	17,3	17,3	27,0	17,3	0,0
29	82,7	67,7	-15,0	15,0	24,0	0,0	15,0
30	84,7	76,3	-8,3	8,3	17,0	0,0	8,3
31	21,7	19,7	-2,0	2,0	4,5	0,0	2,0
—	—	—		Σ	496,0	246,7	51,0

Проверяемые гипотезы:

H_0 – проведение ПЭ не способствует изменению уровня удовлетворенности выбранным направлением обучения, мотивации студента и уровня практических навыков, а также интенсивность сдвигов в типичном направлении не превышает интенсивности сдвигов в нетипичном.

H_1 – проведение ПЭ способствует изменениям уровня удовлетворенности выбранным направлением обучения, мотивации студента и уровня практических навыков, и сдвиги в типичном направлении достоверно превышают сдвиги в нетипичном.

Расчеты показали, что $T_{\text{эксп}} = 51$. По таблице критических значений Т-критерия Вилкоксона для уровня статистической значимости $p \leq 0.05$ при $n = 31$ соответствует значение $T_{\text{кр}} = 163$.

Учитывая, что $T_{\text{эксп}} < T_{\text{кр}}$, гипотеза H_1 подтверждена.

Таким образом, под воздействием внутренних и внешних факторов произошли существенные изменения по ключевым элементам профессиональной направленности у студентов: удовлетворенность студента выбором обучения, развитие практических навыков, определенность мотивов выбора профессии.

Данные результаты подтверждают положительное влияние факторов формирования профессиональной направленности и позволяют ре-

комендовать их для широкого внедрения в образовательный процесс.

Заключение

Проблема формирования профессиональной направленности студентов вузов – это не просто еще одна академическая задача в стенах вуза, а вопрос стратегической важности, уходящей далеко за его пределы. Решение этой задачи определяет будущее нашего общества, его экономический подъем, прогресс в сфере технологий и благополучие граждан. Однако в рамках одного лишь вуза решение задачи невозможно, так как она требует комплексного подхода в тесном сотрудничестве вузов, работодателей, государства и общества.

Необходимо пересмотреть подходы к профориентации, нужно постараться сделать ее индивидуальной и практико-ориентированной с самого начала обучения. Создание внутри вузов благоприятной атмосферы, способствующей непрерывному развитию, росту мотивации, самооценки и уверенности в своих силах, укрепит готовность выпускников к вызовам современного рынка труда, способных к непрерывному обучению и профессиональному развитию. И тогда можно будет сказать, что высшее образование действительно выполняет свою главную миссию – помогает молодым людям найти свой путь в жизни и внести свой вклад в развитие общества.

Литература

1. Абдуллина Л. Б. Профессиональная направленность у студентов вуза // Проблемы и перспективы развития гуманитарных наук и образования в XXI веке: сборник материалов VII Всероссийской молодежной научно-практической конференции, Стерлитамак, 17 ноября 2020 года. – Стерлитамак: Башкирский государственный университет, 2020. – С. 3–5.
2. Базаева Ф. У. Профессиональное самоопределение студентов университета: критерии и показатели как факторы самостоятельного планирования карьерных целей // Мир науки, культуры, образования. – 2023. – № 3. – С. 88–91.
3. Богуславская М. М. Факторы эффективного развития профессиональной направленности личности будущих педагогов // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2021. – № 4(157). – С. 26–30.
4. Бугров В. А. Исследование влияния студенческих клубов и объединений на профессиональное развитие будущих педагогов // Наука, образование и культура: сборник научных статей XI Международной научно-практической конференции, Шуя, 01 марта 2021 года. – Шуя: Издательство Шуйского филиала ИвГУ, 2021.
5. Владимиров И. А. Академические факторы формирования профессиональных ценностных ориентаций современных студентов в вузовской среде // Российское общество сегодня: ценности, институты, процессы: материалы Всероссийской научной конференции, Санкт-Петербург, 16–18 ноября 2023 года. – СПб.: Сциентия, 2023. – С. 1395–1398.
6. 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.
7. Гильмеева Р. Х., Разяпов И. Г. Чат-боты как эффективный инструмент педагогического взаимодействия в гибридной (цифровой) образовательной среде // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 2. – С. 184–190. – EDN PWWPBP.
8. Гордова Т. С., Гревцева Г. Я. Формирование профессиональной направленности личности в условиях меняющегося мира профессий // Современная высшая школа: инновационный аспект. – 2022. – Т. 14, № 1(55). – С. 114–124.
9. Жданова Н. Е., Романова А. А. Исследование профессиональной направленности и профессиональной идентичности студентов колледжа // Инновации в профессиональном и профессионально-педагогическом образовании: материалы 28-й Международной научно-практической конференции, Екатеринбург, 23–24 мая 2023 года. – Екатеринбург: Российский государственный профессионально-педагогический университет, 2023. – С. 124–126.
10. Илюхина И. Б., Редькина А. Д. Гибкие навыки (soft skills) как фактор формирования конкурентных преимуществ в профессиональной деятельности // Вестник ОрелГИЭТ. – 2021. – № 3(57). – С. 75–80.
11. Истомина М. М. Факторы формирования профессиональной направленности у студентов современного педагогического вуза // Аграрная наука в инновационном развитии АПК: материалы международного молодежного аграрного форума: сборник научных статей, Мичуринск, 08–10 ноября 2017 года / под ред. В. А. Бабушкина. – Мичуринск: Мичуринский государственный аграрный университет, 2018. – С. 115–119.
12. Кисляков, Н. И., Мороз Т. Г., Рощин А. С. Цифровая трансформация педагогики высшего образования: от сертификации digital-компетенций педагогов до цифровой психологии студентов // Гуманитарный научный вестник. – 2022. – № 2. – С. 80–87.
13. Корепанова Е. В., Порфирьева М. В. Психолого-педагогические основы формирования профессиональной направленности личности студентов педагогического вуза // Актуальные проблемы многоуровневой языковой подготовки в условиях модернизации высшего образования: материалы V Международной научно-практической конференции (заочное участие), Мичуринск, 03–04 июля 2017 года / под ред. Г. В. Короткова. – Мичуринск: Мичуринский государственный аграрный университет, 2017. – С. 176–182.
14. Леньков С. Л., Рубцова Н. Е., Букинич А. М. Профессиональная направленность абитуриентов вузов как предиктор успешности профессионального становления // Национальный психологический журнал. – 2023. – № 2. – С. 103–118.
15. Медведева Е. С. Участие в волонтерском движении как фактор профессионального становления будущего специалиста // Вестник Восточно-Сибирской Открытой Академии. – 2013. – № 11. – С. 9.

16. Покровская С. Е., Жевнова Т. А. Динамика профессиональной направленности у студентов в процессе обучения // Актуальные проблемы психологии и педагогики в современном образовании: материалы международной заочной научно-практической конференции, Ярославль – Минск, 31 марта 2017 года. – Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет имени К. Д. Ушинского, 2017. – С. 171–173.
17. Разяпов И. Г., Любягина О. А. Чат-бот как инструмент поддержки индивидуальной образовательной траектории: персонализация обучения и повышение академической успеваемости // Научные открытия и инновационные стратегии: сборник статей III Международной научно-практической конференции. – М.: Международный центр «Новые научные исследования», 2025. – С. 244–250.
18. Ромадина О. Г., Соловье М. С. Дебаты как средство формирования профессиональных компетенций бакалавров в сфере педагогического образования // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2016. – № 12(177). – С. 94–99.
19. Саенко Л. А., Затева Т. Г. Особенности профессионального становления студентов в вузе // Мир науки, культуры, образования. – 2020. – № 4. – С. 271–272.
20. Скробут Т. А. Исследование траекторий профессионального развития студентов педагогического вуза // Условия успешной социализации детей и молодежи: перспективные исследования будущих педагогов-психологов, социальных педагогов и социальных работников: материалы Международной научно-практической конференции: в 2 ч., Минск, 12 апреля 2023 года. – Минск: Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», 2023. – Т. Ч. 1. – С. 98–101.
21. Сорокопуд Ю. В., Амчиславская Е. Ю., Ярославцева А. В. Soft skills («мягкие навыки») и их роль в подготовке современных специалистов // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 1(86). – С. 194–196.

References

1. Abdullina L.B. Professional'naya napravlennost' u studentov vuza [Professional orientation for university students]. *Problemy i perspektivy razvitiya gumanitarnykh nauk i obrazovaniya v XXI veke: sbornik materialov VII Vserossiyskoy molodezhnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Sterlitamak, 17 noyabrya 2020 goda* [Problems and prospects for the development of humanities and education in the 21st century: Collection of materials from the VII All-Russian youth scientific and practical conference, Sterlitamak, November 17, 2020]. Sterlitamak, Bashkirskiy gosudarstvennyy universitet Publ., 2020, pp. 3-5. (In Russ.).
2. Bazaeva F.U. Professional'noe samoopredelenie studentov universiteta: kriterii i pokazateli kak faktory samostoyatel'nogo planirovaniya kar'yernykh tseley [Professional self-determination of university students: criteria and indicators as factors of independent planning of career goals]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The world of science, culture, education], 2023, no. 3, pp. 88-91. (In Russ.).
3. Boguslavskaya M.M. Faktory effektivnogo razvitiya professional'noy napravlennosti lichnosti budushchikh pedagogov [Factors of effective development of professional orientation of the personality of future teachers]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Volgograd State Pedagogical University], 2021, no. 4(157), pp. 26-30. (In Russ.).
4. Bugrov V.A. Issledovanie vliyaniya studencheskikh klubov i ob"edineniy na professional'noe razvitie budushchikh pedagogov [Study of the influence of student clubs and associations on the professional development of future teachers]. *Nauka, obrazovanie i kul'tura: sbornik nauchnykh statey XI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Shuya, 01 marta 2021 goda* [Science, education and culture: collection of scientific articles from the XI International scientific and practical conference, Shuya, March 1, 2021]. Shuya, Izdatel'stvo Shuyskogo filiala IvGU Publ., 2021. (In Russ.).
5. Vladimirov I.A. Akademicheskie faktory formirovaniya professional'nykh tsennostnykh oriyentatsiy sovremennykh studentov v vuzovskoy srede [Academic factors in the formation of professional value orientations of modern students in the university environment]. *Rossiyskoe obshchestvo segodnya: tsennosti, instituty, protsessy: materialy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii, Sankt-Peterburg, 16–18 noyabrya 2023 goda* [Russian society today: values, institutions, processes: Proceedings of the All-Russian scientific conference, St. Petersburg, November 16-18, 2023]. St. Petersburg, Stsiyentia Publ., 2023, pp. 1395-1398. (In Russ.).
6. Gilmeeva R.K., 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'turi i iskusstv* [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts], 2024, no. 4, pp. 148-153. (In Russ.).

7. Gilmeeva R.K., Razyapov I.G. Chat-boty kak effektivnyy instrument pedagogicheskogo vzaimodeystviya v gibridnoy (tsifrovoy) obrazovatel'noy srede [Chatbots as an effective tool for pedagogical interaction in a hybrid (digital) educational environment]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kulturi i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]*, 2025, no. 2, pp. 184-190, EDN PWWBPB. (In Russ.).
8. Gordova T.S., Grevtseva G.Y. Formirovanie professional'noy napravlenosti lichnosti v usloviyakh menyayushchegosya mira professiy [Forming the professional direction of personality in the conditions of the changing professional world]. *Sovremennaya vysshaya shkola: innovatsionnyy aspekt [Modern Higher School: Innovative Aspect]*, 2022, vol. 14, no. 1(55), pp. 114-124. (In Russ.).
9. Zhdanova N.E., Romanova A.A. Issledovanie professional'noy napravlenosti i professional'noy identichnosti studentov kolledzha [Research of professional orientation and professional identity of college students]. *Innovatsii v professional'nom i professional'no-pedagogicheskom obrazovanii: materialy 28-y Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Ekaterinburg, 23–24 maya 2023 goda [Innovations in Professional and Vocational-Pedagogical Education: Proceedings of the 28th International Scientific-Practical Conference, Ekaterinburg, May 23-24, 2023]*. Ekaterinburg, Rossiyskiy gosudarstvennyy professional'no-pedagogicheskiy universitet Publ., 2023, pp. 124-126. (In Russ.).
10. Ilyukhina I.B., Redkina A.D. Gibkie navyki (soft skills) kak faktor formirovaniya konkurentnykh preimushchestv v professional'noy deyatel'nosti [Soft skills as a factor of competitive advantages formation in professional activity]. *Vestnik OrelGIET [Bulletin of OrelGIET]*, 2021, no. 3(57), pp. 75-80. (In Russ.).
11. Istomina M.M. Faktory formirovaniya professional'noy napravlenosti u studentov sovremennogo pedagogicheskogo vuza [Factors of formation of professional orientation in students of modern pedagogical university]. *Agrarnaya nauka v innovatsionnom razviti APK: materialy mezhdunarodnogo molodezhnogo agrarnogo foruma: sbornik nauchnykh statey, Michurinsk, 08–10 noyabrya 2017 goda [Agrarian science in the innovative development of the agro-industrial complex: Proceedings of the international youth agrarian forum. Collection of scientific articles, Michurinsk, November 8–10, 2017]*. Edited by V.A. Babushkin. Michurinsk, Michurinskiy gosudarstvennyy agrarnyy universitet Publ., 2018, pp. 115-119. (In Russ.).
12. Kislyakov N.I., Moroz T.G., Roshchin A.S. Tsifrovaya transformatsiya pedagogiki vysshego obrazovaniya: ot sertifikatsii digital-kompetentsiy pedagogov do tsifrovoy psikhologii studentov [Digital transformation of higher education pedagogy: from certification of digital competencies of teachers to digital psychology of students]. *Gumanitarnyy nauchnyy vestnik [Humanitarian Scientific Bulletin]*, 2022, no. 2, pp. 80-87. (In Russ.).
13. Korepanova E.V., Porfiryeva M.V. Psikhologo-pedagogicheskie osnovy formirovaniya professional'noy napravlenosti lichnosti studentov pedagogicheskogo vuza [Psychological and pedagogical foundations for the formation of professional orientation of the personality of students of a pedagogical university]. *Aktual'nye problemy mnogourovnevnoy yazykovoy podgotovki v usloviyakh modernizatsii vysshego obrazovaniya: materialy V Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (zaочноye uchastie), Michurinsk, 03–04 iyulya 2017 goda [Current issues of multi-level language training in the context of modernization of higher education: Proceedings of the V International scientific and practical conference (distance participation), Michurinsk, July 3–4, 2017]*. Edited by G.V. Korotkov. Michurinsk, Michurinskiy gosudarstvennyy agrarnyy universitet Publ., 2017, pp. 176-182. (In Russ.).
14. Lenkov S.L., Rubtsova N.E., Bukinich A.M. Professional'naya napravlenost' abiturientov vuzov kak prediktor uspekhov professional'nogo stanovleniya [Professional orientation of university applicants as a predictor of successful professional development]. *Natsional'nyy psikhologicheskiy zhurnal [National Psychological Journal]*, 2023, no. 2, pp. 103-118. (In Russ.).
15. Medvedeva E.S. Uchastie v volonterskom dvizhenii kak faktor professional'nogo stanovleniya budushchego spetsialista [Participation in the volunteer movement as a factor in the professional development of a future specialist]. *Vestnik Vostochno-Sibirskoy Otkrytoy Akademii [Bulletin of the East Siberian Open Academy]*, 2013, no. 1, p. 9. (In Russ.).
16. Pokrovskaya S.E., Zhevnova T.A. Dinamika professional'noy napravlenosti u studentov v protsesse obucheniya [Dynamics of professional orientation of students during the learning process]. *Aktual'nye problemy psikhologii i pedagogiki v sovremennom obrazovanii: materialy mezhdunarodnoy zaочноy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Yaroslavl' - Minsk, 31 marta 2017 goda [Actual problems of psychology and pedagogy in modern education:*

- Proceedings of the international correspondence scientific and practical conference, Yaroslavl - Minsk, March 31, 2017]. Yaroslavl, Yaroslavskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni K.D. Ushinskogo Publ., 2017, pp. 171-173. (In Russ.).*
17. Razyapov I.G. Chat-bot kak instrument podderzhki individual'noy obrazovatel'noy traektorii: personalizatsiya obucheniya i povyshenie akademicheskoy uspevaemosti [Chatbot as a tool for supporting individual educational trajectories: personalization of learning and improving academic performance]. *Nauchnye otkrytiya i innovatsionnye strategii: sbornik statey III Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Scientific discoveries and innovative strategies. Collection of articles from the III International scientific and practical conference]*. Moscow, Mezhdunarodnyy tsentr "Novye nauchnye issledovaniya" Publ., 2025, pp. 244-250. (In Russ.).
 18. Romadina O.G., Solovyev M.S. Debaty kak sredstvo formirovaniya professional'nykh kompetentsiy bakalavrov v sfere pedagogicheskogo obrazovaniya [Debate as a means of formation of professional competence of bachelors in the field of teacher education]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Tomsk State Pedagogical University]*, 2016, no. 12(177), pp. 94-99. (In Russ.).
 19. Saenko L.A., Zateeva T.G. Osobennosti professional'nogo stanovleniya studentov v vuze [Features of professional formation of students at a university]. *Mir nauki, kul'tury', obrazovaniya [The world of science, culture, education]*, 2020, no. 4, pp. 271-272. (In Russ.).
 20. Skrobut T.A. Issledovanie trayektoriy professional'nogo razvitiya studentov pedagogicheskogo vuza [Research of professional development trajectories of pedagogical university students]. *Usloviya uspezhnoy sotsializatsii detey i molodezhi: perspektivnye issledovaniya budushchikh pedagogov-psikhologov, sotsial'nykh pedagogov i sotsial'nykh rabotnikov: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii: v 2 ch., Minsk, 12 aprelya 2023 goda [Conditions for successful socialization of children and youth: promising research of future educational psychologists, social educators and social workers: Proceedings of the International scientific and practical conference: in 2 parts, Minsk, April 12, 2023]*. Minsk, Educational Institution "Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University" Publ., 2023, vol. part 1, pp. 98-101. (In Russ.).
 21. Sorokopud Y.V., Amchislavskaya E.Y., Yaroslavtseva A.V. Soft skills ("myagkiye navyki") i ikh rol' v podgotovke sovremennykh spetsialistov [Soft skills and their role in training modern]. *Mir nauki, kul'tury', obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2021, no. 1(86), pp. 194-196. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Внешние (а) и внутренние (б) факторы профессиональной направленности

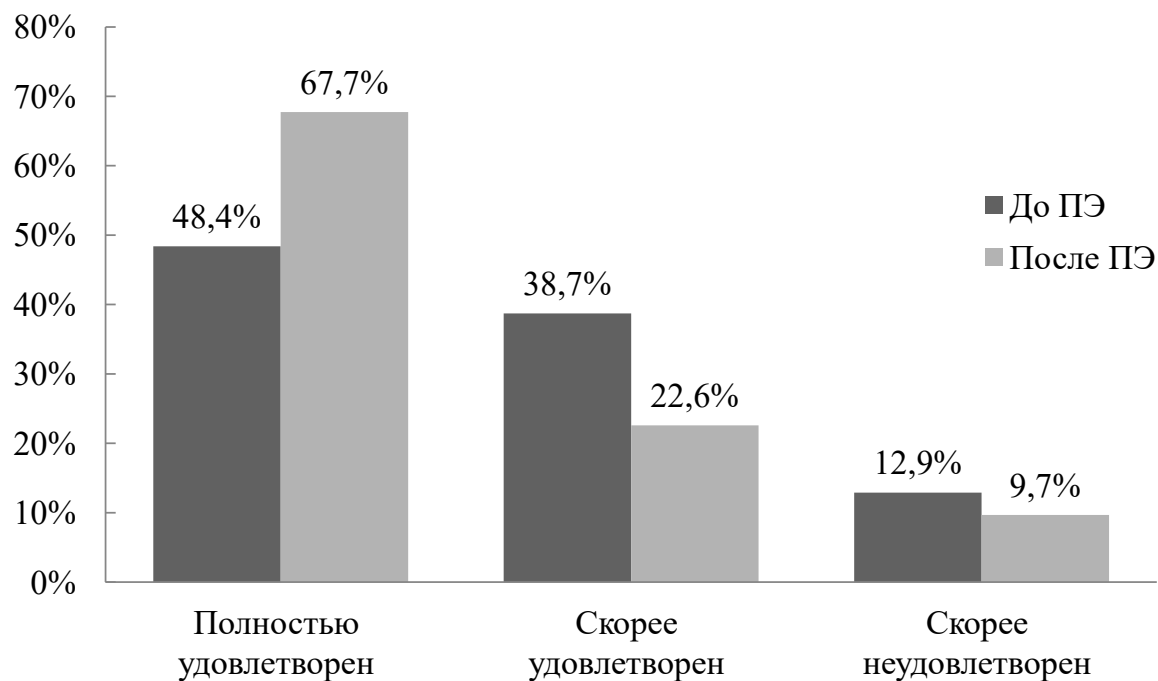


Рисунок 2. Оценка удовлетворенностью выбора профессионального направления студентов до и после ПЭ

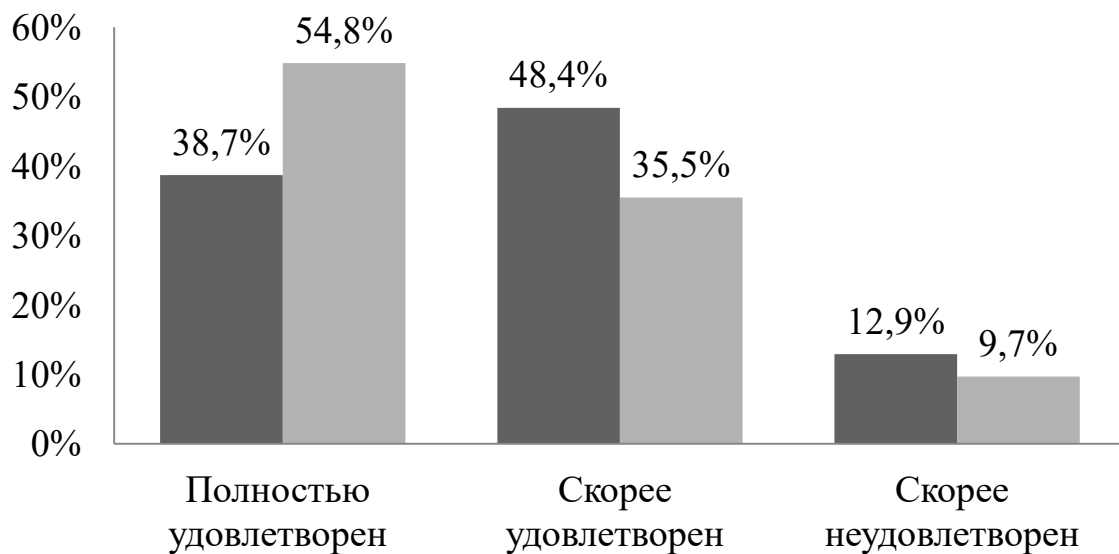


Рисунок 3. Уровень мотивации студентов до и после ПЭ

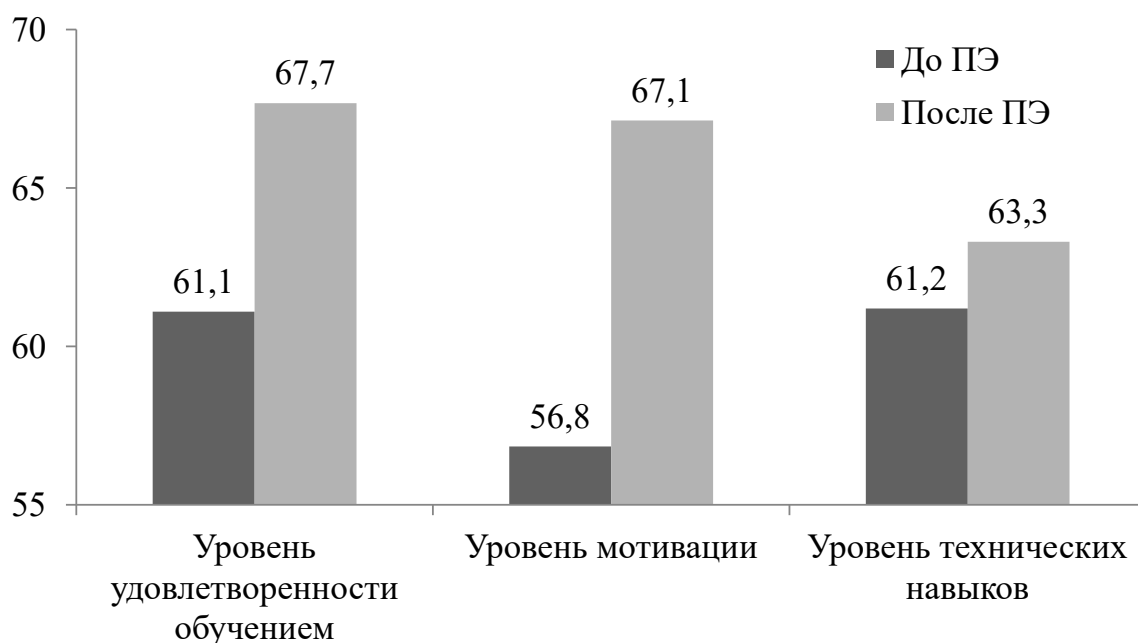


Рисунок 4. Сравнение уровня удовлетворенности, мотивации и практических навыков студентов до и после ПЭ

УДК 37.06

DOI 10.31773/2078-1768-2026-174-263-275

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СИСТЕМЕ РОССИЙСКОГО ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СТАНОВЛЕНИИ ЛИЧНОСТИ ПОДРОСТКА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ И ПЕРСПЕКТИВЫ АДАПТАЦИИ В КИТАЕ

Цао Ифань, кандидат педагогических наук, доцент, Российский университет дружбы народов (г. Москва, РФ). E-mail: caoyifan626@gmail.com

Мишаткина Мария Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, Российский университет дружбы народов (г. Москва, РФ). E-mail: mmishatkina@yandex.ru

Тянь Яцян, аспирант, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова (г. Москва, РФ). E-mail: tiffany.ya@mail.ru

Настоящее исследование направлено на теоретический анализ роли художественного образования в дополнительном образовании в становлении личности подростка. На основе эмпирической верификации моделей международных институциональных условий и личностных характеристик на вовлеченность в художественные программы разработаны теоретические выводы. Исследовано потенциальное усиление данных выводов в практике дополнительного образования Китая в контексте реформы «двойного сокращения». Проанализированы опосредующая роль внешней поддержки во взаимосвязи, личностных чертах и увлеченности образованием; создание интегрированной образовательной среды

«семья – школа – установления культуры». Обозначены риски и ограничения, связанные с трансляцией российского опыта в иную социокультурную реальность.

Ключевые слова: художественное образование, дополнительное образование, личностное развитие подростков, политика «двойного сокращения», сравнительная педагогика, структурное моделирование.

THE ART EDUCATION WITHIN THE RUSSIAN SUPPLEMENTARY EDUCATION SYSTEM AS A FACTOR OF ADOLESCENT PERSONALITY DEVELOPMENT: A THEORETICAL ANALYSIS AND PROSPECTS FOR ADAPTATION IN CHINA

Cao Yifan, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Peoples' Friendship University of Russia (Moscow, Russian Federation). Email: caoyifan626@gmail.com

Mishatkina Mariya Vladimirovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Peoples' Friendship University of Russia (Moscow, Russian Federation). Email: mmishatkina@yandex.ru

Tian Yaqian, Postgraduate, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts (Moscow, Russian Federation). Email: tiffany.ya@mail.ru

This study aims to provide a theoretical analysis of the role of art education within the Russian supplementary education system in adolescent personality development. Based on the empirical verification of a model of the influence of external institutional conditions and personality characteristics on engagement in art programs, theoretical conclusions are drawn. The paper considers the potential for adapting these findings to the practice of supplementary education in China within the context of the “Double Reduction” reform. It concludes that external support plays a mediating role in the relationship between personality traits and educational engagement. Recommendations are formulated for creating an integrated “family-school-cultural institutions” educational environment, and the risks and limitations associated with transferring the Russian experience to a different socio-cultural context are outlined.

Keywords: art education, supplementary education, adolescent personality development, “Double Reduction” policy, comparative pedagogy, structural equation modeling.

Введение

Современная образовательная политика характеризуется повышенным вниманием к всестороннему развитию личности обучающихся. В Российской Федерации дополнительное образование занимает статус равноправного элемента образовательной системы, обеспечивая индивидуализацию образовательных траекторий и развитие личностного потенциала школьников [9]. Особое значение в этом процессе приобретает художественное образование, выступающее эффективным инструментом формирования целостной личности подростков.

Актуальность настоящего исследования обусловлена реформами в области общего образования Китайской Народной Республики, в частности реализацией политики «двойного сокращения».

Данная политика, направленная на снижение учебной нагрузки школьников и реформирование системы внешкольного образования, актуализировала поиск новых моделей образовательной практики, способствующих гармоничному развитию личности [7]. В этом контексте российский опыт организации художественного образования в системе дополнительного образования представляет значительный научный и практический интерес.

Художественное образование в российской образовательной системе обладает уникальным потенциалом для решения задач личностного развития подростков. Через интеграцию таких дисциплин, как изобразительное искусство, театральная педагогика и хореография, осуществляется целостный подход к развитию личности, включа-

ющий формирование эстетического восприятия, творческого мышления и ценностно-нравственных ориентиров. В условиях китайских образовательных реформ данный опыт требует тщательного изучения и адаптации.

Цель исследования заключается в выявлении механизмов влияния художественного образования в системе российского дополнительного образования на личностное развитие подростков и разработке на этой основе рекомендаций для совершенствования внешкольной образовательной практики Китая в условиях политики «двойного сокращения».

Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

- теоретически обосновать потенциал художественного образования в личностном развитии подростков;
- провести сравнительный анализ нормативно-правовых основ и практик художественного образования в России и Китае;
- эмпирически верифицировать модель влияния художественного образования на личностные характеристики подростков;
- разработать практические рекомендации по адаптации российского опыта в контексте китайских образовательных реформ.

Методологическую основу исследования составляет комплексный подход, включающий:

- сравнительный анализ нормативно-правовых основ дополнительного образования в России и Китае [5];
- эмпирическое исследование с применением структурного моделирования (SEM) для проверки гипотез о влиянии внешних факторов и личностных характеристик на вовлеченность подростков в художественное образование [8];

– качественный анализ данных глубинных интервью с педагогами дополнительного образования.

Научная новизна исследования заключается в:

- интегративном сочетании теории психосоциального развития Э. Эриксона с мультииндексной моделью диагностики личностных характеристик подростков;
- эмпирической верификации вклада художественного образования в формирование ключевых личностных черт подростков;
- разработке сравнительных рекомендаций по адаптации российского опыта художественного образования в условиях китайской политики «двойного сокращения».

Практическая значимость работы определяется возможностью использования полученных результатов для совершенствования программ художественного образования в системе дополнительного образования Китая, а также для оптимизации образовательной политики в условиях реформирования внешкольной работы.

1. Теоретические основы исследования и постановка проблемы

Теоретической основой для понимания подростковой стадии служит модель психосоциального развития Э. Эриксона (Erikson, 1994). Восемистадийная модель фиксирует, что на каждом возрастном этапе человек сталкивается с конкретным конфликтом, решая ключевой вопрос самоопределения. Для настоящего исследования центральное значение имеет подростковая стадия (12–18/20 лет), в рамках которой разворачивается конфликт «идентичность против ролевой диффузии». Именно в этот период юноши и девушки активно уточняют собственные ценности, цели и социальные роли, стремясь избежать кризиса самоидентичности (см. табл. 1).

Таблица 1

Стадии психосоциального развития по Э. Эриксону [7]

Этап	Возрастной диапазон	Ключевой конфликт	Ключевой вопрос	Успешный результат	Неудачный результат
1	0–1 год	Доверие против недоверия	«Мир безопасен и надежен?»	Надежда (вера в будущее)	Страх (потеря доверия к миру)
2	1–3 года	Автономия против стыда	«Могу ли я быть самостоятельным?»	Самостоятельность	Стыд и сомнения в себе

Окончание таблицы 1

Этап	Возрастной диапазон	Ключевой конфликт	Ключевой вопрос	Успешный результат	Неудачный результат
3	3–6 лет	Инициатива против вины	«Мои действия и мысли допустимы?»	Целеустремлённость	Вина (подавление инициативы)
4	12–18 лет	Идентичность против дезориентации	«Кто я? Кем я стану в будущем?»	Четкая идентичность	Дезориентация (потеря цели)
5	18–40 лет	Близость против одиночества	«Могу ли я установить глубокие отношения?»	Любовь (здоровые связи)	Одиночество (изоляция)
6	40–65 лет	Продуктивность против стагнации	«Могу ли я внести вклад в общество или следующее поколение?»	Забота и ответственность	Стагнация (бессмысленность)
7	65 лет и старше	Целостность против отчаяния	«Имеет ли смысл моя жизнь?»	«Имеет ли смысл моя жизнь?»	Отчаяние (сожаление и отрицание)

Эриксон подчеркивает, что каждая стадия логически продолжает предыдущую и подготавливает следующую; вследствие этого подростковая фаза занимает привилегированное положение в структуре личностного развития, поскольку она задает контуры будущей идентичности. Психосоциальная теория раскрывает, как внешние влияния и внутренние изменения взаимодействуют в ходе участия подростков во внеклассных образовательных практиках, выявляя конфликтные точки и ресурсы их разрешения.

Данные положения формируют теоретическую рамку настоящего исследования, направленного на изучение влияния участия молодежи в системе дополнительного образования на личностное развитие. В педагогической практике накопилось множество наблюдений о позитивном эффекте дополнительного образования на личностное становление. Вместе с тем междисциплинарные эмпирические работы, в которых проводится операционализация личностных показателей и проверяется связь между участием в дополнительном образовании и развитием личности, остаются редкими. Настоящее исследование нацелено на проверку гипотезы о том, что включенность подростков во внеклассные образо-

вательные программы способствует их личностному развитию, и опирается на описанную теоретическую модель как на исходную аналитическую рамку.

II. От внеклассной деятельности к целостному образованию: становление личностно ориентированного дополнительного образования в России

Российская система дополнительного образования складывалась из советской модели внешкольной работы. В 1992 году Закон «Об образовании в Российской Федерации» закрепил термин «дополнительное образование» и окончательно включил эту сферу в правовое поле [6]. В XXI веке государственная образовательная политика поставила дополнительное образование в один ряд с общим и профессиональным образованием как одну из трех системообразующих подсистем [2]. Новая позиция усилила его миссию: не только расширять спектр занятий после уроков, но и развивать потенциал личности, обеспечивать социализацию и формировать целостную идентичность учащихся. Так образование сменило парадигму от приоритета усвоения знаний к стратегии целостного личностного развития.

Эволюция российского дополнительного образования демонстрирует устойчивый акцент на личностном росте подростков. Исторически переход от «внешкольной работы» к «дополнительному образованию» сопровождался сменой целей от формирования изолированных навыков к выстраиванию целостных траекторий развития. Этот опыт представляет особый интерес для Китая в контексте политики «двойного сокращения», где художественное образование приобретает новое значение как инструмент компенсации снижения академической нагрузки и средство обеспечения всестороннего развития личности [4].

Выбор шкалы. Современная психология располагает большим числом валидированных методик диагностики личности. Настоящее исследование использует адаптированный вариант оп-

росника CPI, ориентированного на молодежь, поскольку он соответствует задачам оценки личностных характеристик в контексте художественного образования и позволяет выявить его вклад в формирование личностных ресурсов подростков.

Структура измеряемых конструкторов. Теория психосоциального развития Э. Эриксона выделяет становление целостного самосознания как центральную задачу подросткового возраста. Исходя из этого положения, а также учитывая специфику художественного образования как средства развития личности, авторы сократили исходный набор из 16 шкал CPI и собрали подвыборку из четырех субшкал, наиболее релевантных изучению влияния художественных программ на личностное развитие подростков (см. табл. 2).

Таблица 2

Операционализация личностных конструкторов в адаптированной шкале CPI

Ключевые концепции	Шкала (измерение)	Интерпретация переменной
Личность	Доминантность	Эта шкала измеряет лидерские качества, стремление к доминированию и социальную активность
	Амбициозность	Эта шкала измеряет способность человека активно стремиться к достижению социального статуса
	Ответственность	Эта шкала измеряет уровень ответственности и надежности личности
	Самоконтроль	Эта шкала измеряет степень саморегуляции, способности избегать импульсивности и эгоцентричности

Теоретическая рамка, основанная на психосоциальной модели Эриксона, позволяет рассматривать подростковый период как критическую стадию формирования самосознания, а участие в программах художественного образования – как значимый ресурс интеграции внешних влияний и внутренних изменений. В контексте китайских образовательных реформ данный подход приобретает особую актуальность, поскольку художественное образование в условиях «двойного

сокращения» призвано компенсировать сокращение академической нагрузки через развитие творческого потенциала и личностных качеств учащихся [11].

Многомерная образовательная функция художественного образования: практический путь формирования целостной личности молодежи. Художественные программы закрепляют дополнительное образование в России как инструмент комплексного личностного развития. Эмпири-

ческие данные позволяют выделить четыре сопряженных измерения влияния: эстетическое восприятие, созидательную активность, социально-коммуникативные практики и ценностно-нравственную ориентацию. Каждое измерение соотносится с конкретными образовательными механизмами, что обеспечивает наблюдаемую динамику личностных показателей.

Эстетическое измерение вовлекает подростков в анализ и создание художественных смыслов через освоение выразительных средств искусства. Художественное образование развивает эмоциональную регуляцию посредством работы с ритмом и динамикой художественных произведений; интериоризация художественных образов способствует формированию эмпатии; систематическое engagement с визуальными искусствами укрепляет чувствительность к композиции и цвету. В контексте политики «двойного сокращения» развитие эстетического восприятия приобретает особую значимость как компенсаторный механизм снижения академической нагрузки [1].

Созидательное измерение стимулирует образное и гибкое мышление через проектную деятельность в различных видах искусства. Тематические художественные проекты формируют способность к отказу от стереотипных решений, а интеграция элементов разных культур развивает междисциплинарный синтез. Данное направление художественного образования особенно востребовано в условиях реформирования китайской системы дополнительного образования, где акцент смещается с механического усвоения знаний на развитие творческого потенциала [3].

Диагностика осуществляется с помощью опросника с пятибалльной шкалой Лайкерта, специально адаптированного для оценки влияния художественного образования на личностное развитие подростков. Структура инструмента включает шесть блоков: доминирование, целеустремленность, добросовестность, саморегуляция, внешние факторы и вовлеченность в художественное образование; суммарно 25 утверждений. Репрезентативная выборка из 206 подростков обеспечивает валидность полученных данных для сравнительного анализа российского и китайского опыта (см. табл. 3).

Таблица 3

Надежность и конвергентная валидность измерительных шкал

Статистика надёжности	
Кронбаха альфа	Количество вопросов
.910	25

КМО и тест Бартлетта		
КМО Мера соответствия выборки		.887
Тест сферичности Бартлетта	Приближенный хи-квадрат	2840.492
	степени свободы	300
	значимость	.000

Результаты психометрического анализа подтверждают адекватность измерительного инструментария для оценки воздействия художественного образования на личностное развитие подростков. Высокие показатели надежности и валидности свидетельствуют о релевантности выбранной методологии для исследования роли художественного образования в условиях реформирования системы дополнительного образования Китая.

Стандарт анализа надёжности равен 0,5. На графике коэффициент Кронбаха составляет 0,910. Результат анализа надёжности превышает 0,5, что указывает на допустимость полученных результатов.

Стандарт проверки валидности составляет 0,6 и выше. На графике коэффициент валидности равен 0,887, статистическая значимость ниже 0,05. Результат проверки валидности превышает 0,6, что подтверждает допустимость валидности пунктов анкеты, соответствующих измеряемым факторам.

Проверка надежности показала коэффициент Кронбаха $\alpha = 0,910$; все частные шкалы имеют α выше 0,728. Согласованность подтверждена значениями комбинированной надежности: CR варьирует от 0,731 (вовлеченность) до 0,929 (внешние факторы). Среднеквадратичная извлеченная дисперсия превышает 0,41 во всех блоках; максимальные значения отмечены у внешних факторов (0,724) и добросовестности (0,570), минимальное – у вовлеченности (0,411), что сигнализирует о необходимости дальнейшего уточнения индикаторов участия (см. табл. 4).

Таблица 4

Корреляции между внешними факторами, личностными параметрами и вовлеченностью в дополнительное образование

Измерительные показатели	Наблюдаемые переменные	Факторные нагрузки	Cronbach's α	CR	AVE
Внешние влияющие факторы	A Внешние влияющие факторы	0.869	0.927	0.9292	0.7242
	A Внешние влияющие факторы	0.874			
	A Внешние влияющие факторы	0.861			
	A Внешние влияющие факторы	0.847			
	A Внешние влияющие факторы	0.802			
Участие в дополнительном образовании	B Участие в дополнительном образовании	0.727	0.728	0.7309	0.4109
	B Участие в дополнительном образовании	0.509			
	B Участие в дополнительном образовании	0.744			
	B Участие в дополнительном образовании	0.55			
Доминантность	C Доминантность	0.596	0.805	0.7945	0.5075
	C Доминантность	0.541			
	C Доминантность	0.631			
	C Доминантность	0.992			
Амбициозность	D Амбициозность	0.61	0.748	0.7313	0.4372
	D Амбициозность	0.469			
	D Амбициозность	0.396			
	D Амбициозность	1.044			
Ответственность	E Ответственность	0.585	0.838	0.8367	0.57
	E Ответственность	0.808			
	E Ответственность	0.638			
	E Ответственность	0.937			
Самоконтроль	F Самоконтроль	0.586	0.785	0.8076	0.5262
	F Самоконтроль	0.625			
	F Самоконтроль	0.609			
	F Самоконтроль	1.028			

Как видно из таблицы 4, все коэффициенты Кронбаха (Cronbach's α) для переменных превышают 0,7. Рассчитано, что составные коэффициенты надёжности (CR) выше 0,8, а средняя

объяснённая дисперсия (AVE) – выше 0,5. Это указывает на хорошую внутреннюю согласованность, а также подтверждает надёжность и валидность измерений.

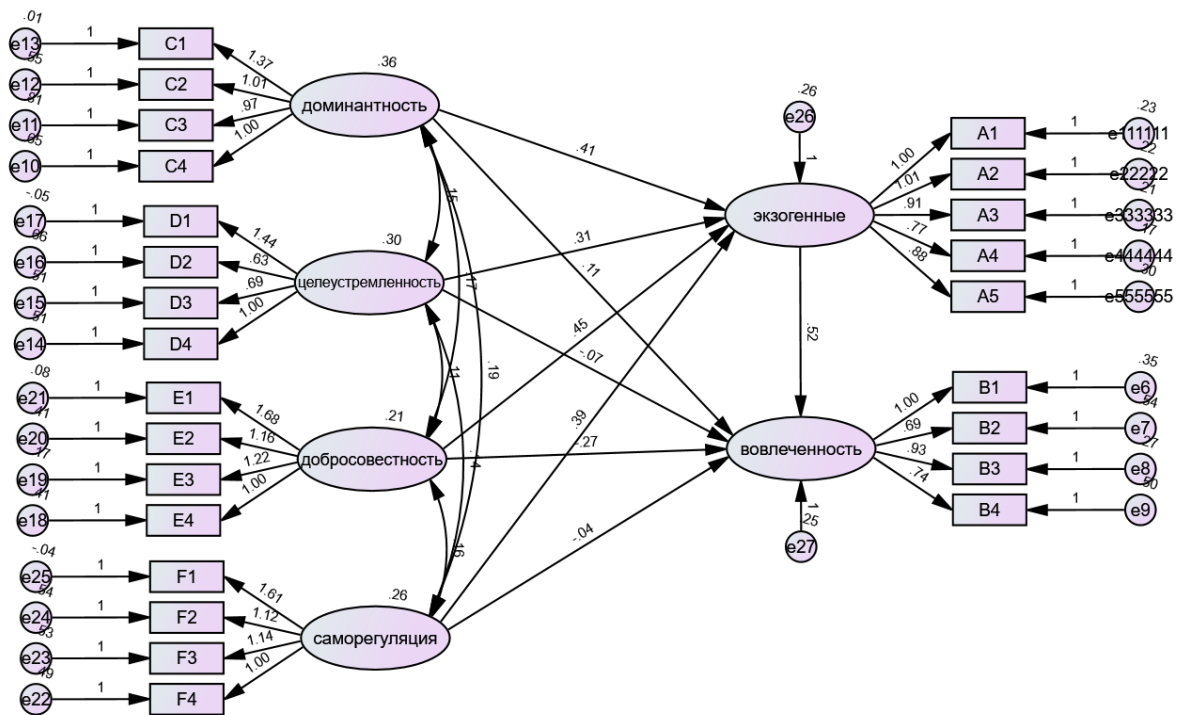
Таблица 5

**Результаты оценки структурной модели влияния дополнительного образования
на личностное развитие**

Корреляции							
		Экзо- генные	Вовлечен- ность	Доминант- ность	Целеустрем- ленность	Добросовест- ность	Саморегу- ляция
Экзогенные	Корреляция Пирсона	—					
	N	206					
Вовлечен- ность	Корреляция Пирсона	.467**	—				
	знач. (двухсто- ронняя)	.000					
	N	206	206				
Доминант- ность	Корреляция Пирсона	.516**	.239**	—			
	знач. (двухсторонняя)	.000	.001				
	N	206	206	206			
Целеустрем- ленность	Корреляция Пирсона	.362**	.154*	.285**	—		
	знач. (двухсторонняя)	.000	.027	.000			
	N	206	206	206	206		
Добросовест- ность	Корреляция Пирсона	.570**	.155*	.406**	.289**	—	
	знач. (двухсторонняя)	.000	.026	.000	.000		
	N	206	206	206	206	206	
Саморегу- ляция	Корреляция Пирсона	.581**	.269**	.408**	.378**	.500**	—
	знач. (двухсторонняя)	.000	.000	.000	.000	.000	
	N	206	206	206	206	206	206
**. Корреляция значима на уровне 0,01 (двухсторонняя)							
*. Корреляция значима на уровне 0,05 (двухсторонняя)							

Анализ пригодности факторной модели дал показатель Кайзера – Мейера – Олкина 0,887; тест Бартлетта ($\chi^2 = 2840,492$; $df = 300$; $p < 0,001$) подтвердил наличие межпеременных связей. Стандартизированные факторные нагрузки лежат в диапазоне 0,509–1,044. Значения выше 0,80

зафиксированы для большинства индикаторов внешних факторов, что объясняет их высокую конвергентную валидность. На шкале вовлеченности минимальная нагрузка 0,509 указывает на возможный эффект неоднородности данного конструируемого блока.



Модель структурных уравнений влияния дополнительного образования на самосовершенствование личности подростков

Разработанная модель структурных уравнений позволяет выявить опосредованный характер влияния художественного образования на личностное развитие подростков. Полученные результаты имеют важное значение для китайской образовательной системы, где в условиях политики «двойного сокращения» художественное образование призвано выполнять компенсаторную функцию, обеспечивая баланс между снижением учебной нагрузки и сохранением возможностей для всестороннего развития личности [10].

Корреляционный анализ ($n = 206$) выявил устойчивые положительные связи между внешними факторами и личностными характеристиками (см. табл. 5): $r = 0,362$ с целеустремленностью, $r = 0,570$ с добросовестностью, $r = 0,581$ с саморегуляцией ($p < 0,01$). Вовлеченность в дополнительное образование соотносится с доминированием ($r = 0,239$; $p = 0,001$) и саморегуляцией ($r = 0,269$; $p < 0,001$), что говорит о роли этих черт

в расширении образовательного поведения. Полученные зависимости формируют эмпирическую основу для последующего структурного моделирования влияния художественного образования на личностное развитие подростков.

III. Проверка модели

Исследование использует SPSS для оценки измерительной модели. Коэффициент Кронбаха α по совокупности переменных составляет 0,910; частные значения по шкалам варьируют от 0,728 (вовлеченность) до 0,927 (внешние факторы) и соответствуют требованию $\alpha \geq 0,70$. Комбинированная надежность (CR) находится в пределах 0,731–0,929, что подтверждает внутреннюю согласованность блоков. Среднеквадратичная извлеченная дисперсия (AVE) превышает 0,41; максимальные значения демонстрируют внешние факторы (0,724) и добросовестность (0,570), минимальное значение у вовлеченности (0,411)

сигнализирует о необходимости дальнейшей доработки индикаторов участия. Показатель Кайзера – Мейера – Олкина равен 0,887, тест Бартлетта ($\chi^2 = 2840,492$; $df = 300$; $p < 0,001$) подтверждает факторизуемость матрицы. Стандартизированные факторные нагрузки лежат в интервале 0,509–1,044; значения ниже 0,55 фиксируются только у отдельных индикаторов вовлеченности и целеустремленности, что требует контроля на следующих этапах.

Результаты верификации модели подтверждают комплексный характер влияния художественного образования на личностное развитие подростков. В контексте сравнительного анализа российского и китайского опыта данные результаты подчеркивают важность сохранения и развития художественных программ в системе дополнительного образования как эффективного средства реализации целей политики «двойного сокращения» в КНР.

Таблица 6

Проверка модели

	Путь		Estimate (стандар- тизированные коэффициенты)	Estimate (нестандар- тизированные коэффициенты)	S.E.	C.R.	P	Провер- ка гипотезы
Внешние влияющие факторы	←	Доминантность	0.294	0.413	0.102	4.056	***	Да
Внешние влияющие факторы	←	Амбициозность	0.2	0.307	0.085	3.624	***	Да
Внешние влияющие факторы	←	Ответственность	0.247	0.452	0.145	3.122	0.002	Да
Внешние влияющие факторы	←	Самоконтроль	0.233	0.386	0.117	3.299	***	Да
Участие в дополнительном образовании	←	Доминантность	0.107	0.112	0.11	1.013	0.311	Нет
Участие в дополнительном образовании	←	Амбициозность	-0.061	-0.07	0.092	-0.762	0.446	Нет
Участие в дополнительном образовании	←	Ответственность	-0.198	-0.27	0.163	-1.661	0.097	Нет
Участие в дополнительном образовании	←	Самоконтроль	-0.035	-0.044	0.124	-0.354	0.723	Нет
Участие в дополнительном образовании	←	Влияющие факторы	0.7	0.523	0.103	5.062	***	Да

AMOS обеспечивает проверку структурной модели. Согласованность модели с данными подтверждают показатели $\chi^2/df = 1,377$, GFI = 0,880, AGFI = 0,850, TLI = 0,958, IFI = 0,964, CFI = 0,963, RMSEA = 0,043. Личностные ресурсы усиливают восприятие внешней поддержки (см. табл. 6): доминирование $\rightarrow$ внешние факторы ($\beta = 0,294$; $p < 0,001$), добросовестность ($\beta = 0,247$; $p = 0,002$), саморегуляция ($\beta = 0,233$; $p < 0,001$), целеустремленность ($\beta = 0,200$; $p < 0,001$). Прямые связи с вовлеченностью статистически не подтверждены: доминирование ($\beta = 0,107$; $p = 0,311$), целеустремленность ($\beta = -0,061$; $p = 0,446$), добросовестность ($\beta = -0,198$; $p = 0,097$), саморегуляция ($\beta = -0,035$; $p = 0,723$). Внешние факторы остаются ключевым предиктором вовлеченности ($\beta = 0,700$; $p < 0,001$), что показывает опосредованную роль личностных характеристик: они укрепляют оценку институциональных и семейных условий, а через нее воздействуют на участие в программах дополнительного образования.

Выявленная опосредующая роль внешних факторов в воздействии художественного образования на личностное развитие имеет особое значение для китайской образовательной практики. В условиях «двойного сокращения» создание благоприятной институциональной среды для развития художественного образования становится ключевым условием обеспечения его эффективности как инструмента гармоничного развития личности.

Заключение

Ключевая роль институциональной среды. Результаты структурного моделирования (SEM) однозначно показывают, что воспринимаемая подростками внешняя поддержка (со стороны семьи, школы и учреждений культуры) является основным прямым предиктором их вовлеченности в художественное образование ($\beta = 0,700$). Этот вывод прямо следует из эмпирических данных, представленных в разделе верификации модели в повышении вовлеченности подростков в художественные образовательные программы. В частности, в исследовании выявлена важная

роль семьи, школы и культурных учреждений, способствующих увеличению участия подростков в подобных программах.

Опосредованный характер влияния личностных черт. Гипотеза о прямом влиянии личностных черт на вовлеченность не получила статистического подтверждения (все пути $p > 0,05$). Однако выявлена значимая опосредующая роль: такие черты, как доминирование, целеустремленность, добросовестность и саморегуляция, существенно усиливают восприятие подростками внешней поддержки (β от 0,200 до 0,294), которая, в свою очередь, определяет вовлеченность. Таким образом, исследование выявляет не прямое влияние личности на выбор образования, а механизм, при котором существующие личностные ресурсы повышают чувствительность подростка к качеству образовательной среды, создаваемой художественными программами.

Рекомендации для Китая. В условиях китайской образовательной реформы, в частности в рамках политики «двойного сокращения», необходимо адаптировать российский опыт в области художественного образования. Рекомендуется усилить взаимодействие между семьей, школой и культурными учреждениями, что обеспечит развитие целостной личности подростков и будет способствовать гармоничному сочетанию академической нагрузки и внеучебной деятельности.

Перспективы дальнейших исследований. Важным шагом в дальнейших исследованиях является расширение выборки подростков, применение лонгитюдных методов и уточнение критериев вовлеченности в художественное образование. Это позволит глубже понять механизмы влияния художественного образования на личностное развитие в контексте международного обмена практиками.

Таким образом, данное исследование подчеркивает важность и эффективность художественного образования как средства формирования личностных ресурсов подростков и предлагает значимые направления для совершенствования образовательной практики в России и Китае.

Литература

1. Ван Цзяньцзянь. Исследование инновационной практики художественного образования в начальных и средних школах в условиях политики «Двойного сокращения» // Дом драмы. – 2023. – № 35. – С. 187–189.
2. Герасименко В. Г. Современное состояние отечественной системы дополнительного профессионального образования как подсистемы непрерывного образования // Вестник ГУУ. – 2015. – № 3.
3. Зубрилин К. М., Чжан Юн. Особенности художественного образования в Китае // Наука и школа. – 2025. – № 1-1.
4. Ифань Цао, Яцзюань Ли. Заимствование российского опыта в развитии дополнительного образования в Китае // Управление образованием: теория и практика. – 2025. – №8-2.
5. Карпова О. М., Майбуров И. А. Сравнительный анализ систем НДС в России и Китае // Вестник ТГЭУ. – 2018. – № 2 (86).
6. Концепция дополнительного образования детей в Российской Федерации (проект) // Образовательная политика. – 2014. – № 2 (64).
7. Международная научная школа «Парадигма». Лето – 2015. В 8 т. Т. 4. Психология: сборник научных трудов / под ред. А. В. Берлова, Л. Ф. Чупрова. – Варна: ЦНИИ «Парадигма», 2015. – 414 с.
8. Орлова М. А. Эмпирическое исследование развития художественного восприятия подростков в процессе обучения // МНКО. – 2019. – № 6 (79).
9. Распоряжение Правительства РФ от 31 марта 2022 года № 678-р об утверждении Концепции развития дополнительного образования детей до 2030 года и плана мероприятий по ее реализации [Электронный ресурс]. – URL: <http://government.ru/docs/all/140314>.
10. Цзян Сюэ. Современное художественное образование в Китае // Искусствознание и педагогика диалектика. Взаимосвязи и взаимодействия: материалы VII Международной межвузовской научно-практической конференции, 16 декабря 2020 года. – СПб.: Центр научно-информационных технологий Астерион, 2020. – С. 395–402.
11. Чэнь Липин. Особенности и стратегии развития художественного образования в контексте политики «Двойного сокращения» // Народное искусство. – 2024. – № 21. – С. 109–111.

References

1. Van Tszyantszyan. Issledovanie innovatsionnoy praktiki khudozhestvennogo obrazovaniya v nachal'nykh i srednikh shkolakh v usloviyakh politiki «Dvoynogo sokrashcheniya» [Research on the Innovative Practice of Art Education in Primary and Secondary Schools under the Double-Cut Policy]. *Dom dramy [Drama House]*, 2023, no. 35, pp. 187-189. (In Russ.).
2. Gerasimenko V.G. Sovremennoe sostoyanie otechestvennoy sistemy dopolnitel'nogo professional'nogo obrazovaniya kak podsistemy nepreryvnogo obrazovaniya [The Current State of the Russian System of Additional Professional Education as a Subsystem of the National Education System]. *Vestnik GUU [Bulletin of GUU]*, 2015, no. 3. (In Russ.).
3. Zubrilin K.M., Chzhan Yun. Osobennosti khudozhestvennogo obrazovaniya v Kitae [Features of Art Education in China]. *Nauka i shkola [Science and School]*, 2025, no. 1-1. (In Russ.).
4. Ifan Tsao, Yatszyuan Li. Zaimstvovanie rossiyskogo opyta v razvitii dopolnitel'nogo obrazovaniya v Kitae [Borrowing Russian Experience in the Development of Additional Education in China]. *Upravlenie obrazovaniem: teoriya i praktika [Education Management: Theory and Practice]*, 2025, no. 8-2. (In Russ.).
5. Karpova O.M., Mayburov I.A. Sravnitel'nyy analiz sistem NDS v Rossii i Kitae [Comparative Analysis of VAT Systems in Russia and China]. *Vestnik TGEU [Bulletin of TSUE]*, 2018, no. 2 (86). (In Russ.).
6. Kontseptsiya dopolnitel'nogo obrazovaniya detey v Rossiyskoy Federatsii (proekt) [The Concept of Additional Education for Children in the Russian Federation (Draft)]. *Obrazovatel'naya politika [Educational Policy]*, 2014, no. 2 (64). (In Russ.).
7. *Mezhdunarodnaya nauchnaya shkola «Paradigma». Leto – 2015. V 8 t. T. 4. Psikhologiya: sbornik nauchnykh trudov [International Scientific School “Paradigm”. Summer 2015. In 8 volumes. Vol. 4. Psychology. Collection of Scientific Papers]*. Varna, Central Research Institute “Paradigm” Publ., 2015. 414 p. (In Russ.).
8. Orlova M.A. Empiricheskoe issledovanie razvitiya khudozhestvennogo vospriyatiya podrostkov v protsesse obucheniya [Empirical Research of the Development of Artistic Perception of Teenagers in the Process of Learning]. *MNKO*, 2019, no. 6 (79). (In Russ.).

9. *Rasporyazhenie Pravitel'stva RF ot 31 marta 2022 goda № 678-r ob utverzhdenii Kontseptsii razvitiya dopolnitel'nogo obrazovaniya detey do 2030 goda i plana meropriyatiy po yeye realizatsii* [Order of the Government of the Russian Federation No. 678-r dated March 31, 2022, on the Approval of the Concept for the Development of Additional Education for Children until 2030 and the Action Plan for its Implementation]. (In Russ.). Available at: <http://government.ru/docs/all/140314>.
10. Tszyan Syue. *Sovremennoe khudozhestvennoe obrazovanie v Kitae* [Modern Art Education in China]. *Iskusstvoznanie i pedagogika dialektika. Vzaimosvyazi i vzaimodeystviya: materialy VII Mezhdunarodnoy mezhvuzovskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 16 dekabrya 2020 goda* [Art Studies and Pedagogy Dialectics. Relationships and Interactions: Proceedings of the 7th International Interuniversity Scientific and Practical Conference, December 16, 2020]. St. Petersburg, Asterion Center for Scientific and Information Technologies Publ., 2020, pp. 395-402. (In Russ.).
11. Chen Lipin. *Osobennosti i strategii razvitiya khudozhestvennogo obrazovaniya v kontekste politiki «Dvoynogo sokrashcheniya»* [Features and Strategies of Art Education Development in the Context of the Double Reduction Policy]. *Narodnoe iskusstvo [Folk Art]*, 2024, no. 21, pp. 109-111. (In Russ.).

Алфавитный указатель авторов

Авдеева В. А.	226
Акимов С. С.	134
Анестратенко М. В.	100
Басалаев С. Н.	109
Берсенева Е. В.	92
Библиева О. В.	210
Бурцева Г. В.	232
Вакер А. Н.	21
Гарибов Р. Г.	115
Гильмеева Р. Х.	248
Гордеева А. А.	109
Горлова Н. И.	201
Григорьянц Т. А.	121
Ермак Е. С.	127
Золотарева С. А.	210
Карташов В. Д.	33
Карташова Т. В.	33
Кимеева Т. И.	175
Козерлыга А. Г.	162
Левицкая О. А.	232
Лепешкина Л. Ю.	13
Любягина О. А.	248
Мастеница Е. Н.	185
Медведева О. П.	73
Мирная Р. Р.	44
Мишаткина М. В.	263
Молодов И. А.	115
Мороз Т. И.	109
Нехвядович Л. И.	162
Палилей А. В.	242
Панкратова А. В.	144
Подьячев А. Б.	67
Пономарев В. Д.	226
Прокопова Н. Л.	82
Разяпов И. Г.	248
Родионова Д. Д.	194
Сабитова Л. А.	60
Савченко М. В.	232
Симбирцева Н. А.	216
Татьянкина М. Ю.	242
Тянь Яцянь	263
Фаттахова Л. Р.	60
Цао Ифань	263
Цыремпилова И. С.	153
Чепурина В. В.	92
Эпова Е. М.	50

List of Authors in Alphabetical Order

Avdeeva V.A.	226
Akimov S.S.	134
Anestratenko M.V.	100
Basalaev S.N.	109
Berseneva E.V.	92
Biblieva O.V.	210
Burtseva G.V.	232
Vaker A.N.	21
Garibov R.G.	115
Gilmeeva R.K.	248
Gordeeva A.A.	109
Gorlova N.I.	201
Grigoryants T.A.	121
Ermak E.S.	127
Zolotareva S.A.	210
Kartashov V.D.	33
Kartashova T.V.	33
Kimeeva T.I.	175
Kozerlyga A.G.	162
Levitskaya O.A.	232
Lepeshkina L.Y.	13
Lyubyagina O.A.	248
Mastenitsa E.N.	185
Medvedeva O.P.	73
Mirnaya R.R.	44
Mishatkina M.V.	263
Molodov I.A.	115
Moroz T.I.	109
Nehvyadovich L.I.	162
Paliley A.V.	242
Pankratova A.V.	144
Podyachev A.B.	67
Ponomarev V.D.	226
Prokopova N.L.	82
Razyapov I.G.	248
Rodionova D.D.	194
Sabitova L.A.	60
Savchenko M.V.	232
Simbirtseva N.A.	216
Tatyankina M.Y.	242
Tian Yaqian	263
Fattakhova L.R.	60
Cao Yifan	263
Tsyrempilova I.S.	153
Chepurina V.V.	92
Epova E.M.	50

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://vestnik.kemgik.ru/>) с концепцией издания, содержанием вышедших номеров.

1. Статью следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала.
2. Статья должна включать:
 - наименование рубрики журнала, где будет размещена статья (в соответствии с рубрикатом журнала);
 - индекс УДК (Универсальной десятичной классификации), отражающий содержание статьи;
 - название статьи на русском и английском языках;
 - аннотацию статьи (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 25.
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://vestnik.kemgik.ru/>.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: <https://vestnik.kemgik.ru/>.

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 25.03.2026

Подписано в печать 25.02.2026

Формат 60x84¹/₈.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 5.

Уч.-изд. л. 27,1. Усл. печ. л. 32,6.

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, 2026

Signed for print on February 25, 2026

Format 60x84¹/₈.

Offset paper. Font «Times».

Order № 5.

Author's sheets 27,1. Printer's sheets 32,6.

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