

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ  
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года  
Выходит 4 раза в год

№ 68/2024

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-40132  
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», 2024

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

**JOURNAL OF THEORETICAL  
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006  
Published quarterly

№ 68/2024

The Mass Media Registration Certificate  
ПИ No. ФС77-40132 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", 2024

## 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, председатель Совета ректоров Университета шанхайской организации сотрудничества (УШОС) (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 премии (1996), президент факультета иностранных

**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 Studies, Chairman of the Council of Rectors of University of Shanghai Cooperation Organization (USCO) (Dalian, China).

**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 (1996), President of Foreign Languages and Re-

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. Халала, Мексика).

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

gional 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»*

**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).

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

**Мартынов Анатолий Иванович**, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры музейного дела, Кемеровский государственный

## SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

### *Scientific Editors of Sections*

*Section of Culturology and Art History*

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

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

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

**Martynov Anatoliy Ivanovich**, Dr of Historical Sciences, Professor, Professor of Department of Museology, Kemerovo State University of Culture,

ный 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, директор института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ).

**Прокопова Наталья Леонидовна**, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, филиал РГИСИ в г. Кемерово «Сибирская высшая школа музыкального и театрального искусства» (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 искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член Союза композиторов России (г. Кемерово, РФ).

**Умнова Ирина Геннадьевна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музы-

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, Director of the Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

**Prokopova Natalya Leonidovna**, Dr of Culturology, PhD in Art History, Professor, RGISI Branch in Kemerovo "Siberian Higher Institute of Music and Theater 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, Kemerovo 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

кознания 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, заведующий 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).

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

of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of the Russian Academy of Natural History, Member of Union Composers of Russia (Kemerovo, Russian Federation).

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

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

*Section of Pedagogical Sciences*

**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).

**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).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## СОДЕРЖАНИЕ

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<b>Казиков Е. Ф.</b> «Русский Бог» как концепт отечественной культурной идентичности.....	13
<b>Мищенко И. Е.</b> Стратегия национально-культурной безопасности и роль института армии в ее формировании и реализации.....	23
<b>Ермолаев В. А.</b> Кулинарные и гастрономические особенности русской пищи, изложенные в трудах В. В. Похлебкина с позиций культурологии.....	32
<b>Ишугина Ю. А.</b> К вопросу о трансформации национального характера китайцев в эпоху осуществления концепции «Китайская мечта».....	40
<b>Ласкавая Е. В., Тагильцева Е. П.</b> Аксиологические основания голосоречевых методик в отечественной сценической речевой культуре.....	48
<b>Умнова И. А., Городилова Е. А.</b> Когнитивный потенциал интонационных теорий XX века в трактовке музыкального произведения.....	56
<b>Былевский П. Г.</b> Философско-культурологический анализ доверия к технологиям «искусственного интеллекта».....	65
<b>Деген Г. А., Родионова Д. Д., Боброва Е. И.</b> «Музеи музыки» в проблемном поле музеологии: анализ документопотока.....	77
<b>Тарасевич Е. Е.</b> Актуальные проблемы отечественной музыкотерапии.....	86
<b>Сабитова Л. А., Фаттахова Л. Р.</b> Ансамбль хоровых тембров: взаимосвязь с вокальной оснащенностью голосов.....	94
<b>Верба Н. И.</b> Жанр музыкальной арабески в многообразии инструментальных тембров XX–XXI веков.....	99
<b>Стачинский В. И.</b> Многомерность как свойство искусства: на примере творчества М. И. Глинки (к 220-летию со дня рождения композитора).....	118
<b>Пыльнева Л. Л.</b> Роль слова в произведениях Ю. П. Юкечева.....	123
<b>Шао Минян, Петрова А. М.</b> Народные песни провинции Шаньдун: к вопросу жанровой типологии.....	132
<b>У Юйчжэнь, Санникова Н. В.</b> Исторические и социокультурные особенности развития скрипичного искусства в Китае.....	139
<b>Шань Личжуан.</b> Китайский скульптор Се-И: Жэнь Яньмин.....	147
<b>Шунков А. В., Корнева В. А.</b> Круг образов и тем в уникальной графике А. В. Панина.....	153
<b>Гук А. А.</b> Самодостаточность фотографии в контексте функционирования современного искусства.....	166
<b>Мелехова К. А.</b> Особенности творческого метода художника из Монголии Нурдыхан Риян улы на примере коллекции произведений Музея казахов Алтая.....	174
<b>Крылов И. А.</b> Разрушение барьеров между сценой и зрительным залом: реализация социальной ориентированности театральной культуры XXI столетия.....	181

<b>Шмаков А. А., Берсенева Т. П.</b> Сценический и социальный танец: общее и особенное.....	190
<b>Проконова Н. Л., Прокопов В. Л., Крылов И. А.</b> К вопросу о профессиональных компетенциях педагога по сценической речи в драматическом театре.....	197
<b>Абрамкин И. А.</b> Образ Лопухиной: опыт пристального взгляда.....	209
<b>Ибрагимов А. И.</b> Этномодернизм как новое направление ювелирного искусства Казахстана XXI века.....	217
<b>Труевцева О. Н., Давыдова Л. В.</b> Декабристы в Туринске: к 200-летию со дня восстания на Сенатской площади.....	229
<b>Баторова Е. А.</b> Скульптура Д. Намдакова в ленд-арте Тужи: поиск художественной идентичности.....	239

### **ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ**

<b>Шаховалова Е. Г.</b> Педагогические условия формирования исследовательских компетенций обучающихся высшей школы (на примере Алтайского государственного института культуры).....	250
<b>Мирная Р. Р.</b> Развивающий потенциал интеграции музыковедческих дисциплин в формировании исполнительской культуры эстрадно-джазовых вокалистов.....	258
<b>Долгина Е. Е.</b> Возможности эстетического воспитания средствами музыкального искусства.....	265
<b>Султанова Р. Р., Файзрахманова Л. Т.</b> Вокальное образование в Казани (период НЭПа, 1925–1932 годы).....	271
<b>Кагакина Е. А., Русакова Н. А., Лесникова С. Л.</b> Моделирование педагогического управления проектной деятельностью школьников.....	279
Алфавитный указатель авторов.....	288

# CONTENTS

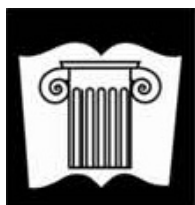
## CULTUROLOGY AND ART HISTORY

<b>Kazakov E.F.</b> <i>Russian God</i> as a Concept of National Cultural Identity.....	13
<b>Mishchenko I.E.</b> Strategy of National Cultural Security and the Role of the Army Institute in its Formation and Implementation.....	23
<b>Ermolaev V.A.</b> Culinary and Gastronomic Features of Russian Food, Described in the Works of V.V. Pokhlebin from the Standpoint of Culturology.....	32
<b>Ishutina Y.A.</b> On the Question of the Transformation of the National Character of the Chinese in the Era of the Realization of the Concept of the <i>Chinese Dream</i> .....	40
<b>Laskavaya E.V., Tagiltseva E.P.</b> Axiological Foundations of Voice-speech Techniques in Russian Stage Speech Culture.....	48
<b>Umnova I.G., Gorodilova E.A.</b> Cognitive Potential of Intonation Theories of the 20th Century in the Interpretation of a Musical Composition.....	56
<b>Bylevskiy P.G.</b> Philosophical and Cultural Analysis of Trust in <i>Artificial Intelligence</i> Technologies.....	65
<b>Degen G.A., Rodionova D.D., Bobrova E.I.</b> <i>Music Museums</i> in the Problem Field of Museology: Document Flow Analysis.....	77
<b>Tarasevich E.E.</b> Current Problems of Domestic Music Therapy.....	86
<b>Sabitova L.A., Fattakhova L.R.</b> Ensemble of Choral Voices: Relationship with the Vocal Equipment of Voices.....	94
<b>Verba N.I.</b> The Genre of Musical Arabesque in the Variety of Instrumental Timbres of the 20th-21st Centuries.....	99
<b>Stachinskiy V.I.</b> Multidimensionality as a Property of Art: on the Example of Creativity of M.I. Glinka (to the 220th anniversary of the Composer's Birth).....	118
<b>Pylneva L.L.</b> Word Function in Creative Works of Y.P. Yukechev.....	123
<b>Shao Mingyang, Petrova A.M.</b> Folk Songs of Shandong Province: a Question of Genre Typology.....	132
<b>Wu Yuzhen, Sannikova N.V.</b> Historical and Socio-cultural Features of the Development of Violin Art in China.....	139
<b>Shan Lizhuan.</b> Chinese Sculptor Xie-Yi: Ren Yanming.....	147
<b>Shunkov A.V., Korneva V.A.</b> The Range of Images and Themes in the Unique Graphics of A.V. Panin..	153
<b>Guk A.A.</b> Self-sufficiency of Photography in the Context of Functioning of Contemporary Art.....	166
<b>Melekhova K.A.</b> Features of the Creative Method of Artist from Mongolia Nurdykhan Riyan uly on the Example of the Collection of Works of the Museum of Kazakhs of Altai.....	174
<b>Krylov I.A.</b> Breaking Down the Barriers Between the Stage and the Auditorium: the Realization of the Social Orientation of the Theatrical Culture of the 21st Century.....	181
<b>Shmakov A.A., Berseneva T.P.</b> Stage and Social Dance: General and Specific.....	190

<b>Prokopova N.L., Prokopov V.L., Krylov I.A.</b> On the Issue of Professional Competencies of a Stage Speech Teacher at the Drama Theater.....	197
<b>Abramkin I.A.</b> Image of Lopukhina: Case of the Gaze.....	209
<b>Ibragimov A.I.</b> Ethnomodernism as a New Direction in Jewelry Art in Kazakhstan of the 21st Century..	217
<b>Truevtseva O.N., Davydova L.V.</b> The Decembrists in Turinsk: on the 200th Anniversary of the Uprising on Senate Square.....	229
<b>Batorova E.A.</b> D. Namdakov’s Sculpture in the Land Art Tuji: the Search for Artistic Identity.....	239

#### **PEDAGOGICAL SCIENCES**

<b>Shakhovalova E.G.</b> Pedagogical Conditions for the Formation of Research Competencies of Students of Higher Education (on the Example of the Altai State Institute of Culture).....	250
<b>Mirnaya R.R.</b> The Developing Potential of the Integration of Musicological Disciplines in the Formation of the Performing Culture of Pop-jazz Vocalists.....	258
<b>Dolgina E.E.</b> Possibilities of Aesthetic Education by Means of Musical Art.....	265
<b>Sultanova R.R., Fayzrakhmanova L.T.</b> Vocal Education in Kazan (the Period of NEP, 1925-1932).....	271
<b>Kagakina E.A., Rusakova N.A., Lesnikova S.L.</b> Modeling the Pedagogical Management of Student’s Project Activities.....	279
List of Authors in Alphabetical Order.....	288



# КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ CULTUROLOGY AND ART HISTORY



УДК 130.2

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-13-23

## «РУССКИЙ БОГ» КАК КОНЦЕПТ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

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

Понятие «русский Бог» начинает использоваться на рубеже XVIII–XIX веков как метафора благо-расположения Бога к Руси-России, выполнение ею предназначенной Создателем исторической миссии. В XIX веке это понятие приобрело официозный характер, обусловивший иронизирование над ним. Во второй половине XIX – начале XX века начинается его осмысление в религиозно-философской литературе, однако завершено категориального оформления оно до сих пор не получило. Актуальность концептуализации данного понятия обусловлена прохождением переломных исторических трансформаций, меняющих современный геокультурный ландшафт. В такие эпохи как никогда важно не просто сохранить, а актуализировать свою культурную идентичность. Понятие «русский Бог» является той культурно-исторической идиомой, в которой выражается своеобразие отечественного миропонимания и мироощущения, приоритетная система высших ценностей. Актуализированная позже категория «русский Христос» является сущностной фокусировкой понятия «русский Бог», неся в своем содержании ценностные особенности православного видения взаимосвязи горнего и дольного миров русским народом. Смысловые «слои» этого понятия выявляются через категориальную цепочку «всеобщее – общее – особенное – единичное». На уровне «всеобщего» определяется онтически-когнитивный смысл понятия, несущий в себе общечеловеческое содержание (на этом уровне, в значительной степени, «сходятся» мировые религии). Три другие категории выражают когнитивные различия в восприятии Бога, обусловленные культурно-национальными особенностями. На уровне «общего» фиксируется христианский смысл понятия «русский Бог», отличающий его от восприятия Бога в исламе и иудаизме. На уровне «особенного» выявляется своеобразие православного восприятия Бога, отличающее его от католической и протестантской традиций. На уровне «единичного» фиксируются собственно русское православное восприятие, отличающее его, например, от видения византийского православия. Делается вывод, что в образе «русского Бога» («русского Христа») соединяются все выделенные понятийные «слои». «Русский Христос» – и русский, и православный, и всечеловеческий, несущий в себе идею соборного единства национального и всеобщего спасения.

**Ключевые слова:** христианство, православие, концепт, русский Бог, русский Христос, соборность, мессианство, всеобщее, общее, особенное, единичное.

## **RUSSIAN GOD AS A CONCEPT OF NATIONAL CULTURAL IDENTITY**

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

The concept of *Russian God* was used since the turn of the 18-19th centuries as a metaphor for God's favor for Rus-Russia, its fulfillment of the historical mission intended by the Creator. In the 19th century, this concept acquired an official character, which led to irony over it. In the second half of the 19th-early 20th century, its comprehension in religious and philosophical literature has begun but not yet received a complete categorical formalization. The relevance of the conceptualization of this concept is due to the passage of crucial historical transformations that change the modern geocultural landscape. In such epochs, it is more important than ever not just to preserve but to actualize one's cultural identity. The concept of *Russian God* is that cultural and historical idiom, which expresses the originality of the national world view and world perception, a priority system of higher values. *Russian Christ*, which was updated later, is the essential focus of the concept of *Russian God*, bearing in its content the value features of the Orthodox vision of the interconnection of the upper and lower worlds by the Russian people. The semantic *layers* of this concept are revealed through the categorical chain *universal – general – special – singular*. At the level of the *universal*, the ontic-cognitive meaning of the concept is determined, which carries a universal content (at this level, to a large extent, the world religions *converge*). The other three categories express cognitive differences in the perception of God due to cultural and national characteristics. At the level of *general*, the Christian meaning of the concept of *Russian God* is fixed, which distinguishes it from the perception of God in Islam and Judaism. At the level of the *special*, the originality of the Orthodox perception of God is revealed, which distinguishes it from the Catholic and Protestant traditions. At the level of the *singular*, the Russian Orthodox perception itself is fixed, which distinguishes it, for example, from the vision of the Byzantine Orthodoxy. *Russian God (Russian Christ)* combines all the selected conceptual *layers* in the image of the *Russian God (Russian Christ)*. Russian Christ is both Russian, Orthodox, and all-human, bearing the idea of the conciliar unity of national and universal salvation.

**Keywords:** Christianity, concept, Russian God, Russian Christ, conciliarity, Messianism, universal, general, special, singular.

Генеалогия понятия «русский Бог» восходит к летописям XI–XII веков и приписывается, обычно, хану Мамаю после его поражения в Куликовской битве: «Силен русский Бог!» [25, с. 119–122]. Благословение Творца, обуславливающее стойкость и непобедимость русского народа, выполняющего великую историческую миссию, выразил В. А. Озеров в трагедии «Димитрий Донской» (1807): «Языки, ведайте – велик российский бог!»<sup>1</sup>. В. А. Жуковский в стихотворении «Певец во стане русских воинов» (1812) пишет: «О! будь же, русский Бог, нам щит!»<sup>2</sup>. Выражение «русский Бог» выражает одну из граней Творца, повернутую именно к Руси-России. Войны народов всегда, в той или иной степени, есть «войны богов», то есть столкновение ценностей, традиций, вер. Победить другой народ можно, лишь победив его веру, а значит, и душу<sup>3</sup>. Воюют не только за родную

землю, но и за отеческую веру, за «своего» Бога. «Мы русские, с нами Бог», – говорил А. В. Суворов. Победа в важном сражении есть победа *нашего* Бога, свидетельство Его истинствования и величия, правоты и силы *нашей* веры. Стремление быть с Богом, приблизиться к Нему есть выражение становления русского народа в *бого-человечество*; в противоположность стремлению к самодостаточности, независимости от Него (вплоть до неверия, «бунта» и «убийства» Его), ведущее к актуализации *человекобожия*.

В XIX веке выражение «русский Бог» получает распространение как в литературе (Н. М. Карамзин, Н. А. Львов, В. В. Капнист, С. Н. Марин, В. К. Кюхельбекер, Н. М. Языков, Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой), так и в официальных документах (М. И. Кутузов). Сакрально-патриотический смысл этого понятия нивелируется в «николаевскую эпоху» (30–40-е годы XIX века), когда оно приобретает официальный характер; что вызвало ироническое отношение к нему (А. А. Бестужев, К. Ф. Рылеев, А. С. Пушкин, П. И. Якушкин, П. В. Шумахер) [20, с. 64–69.]. Например, в поэме

<sup>1</sup> Озеров В. А. Димитрий Донской. – М.: ARCHIVE PUBLICA, 2024. – С. 12.

<sup>2</sup> Жуковский В. А. Стихотворения. Баллады. – М.: Художественная литература, 2010. – С. 51.

<sup>3</sup> Это поняли еще персы, намеренно разрушая в войне с греками их храмы и статуи богов.

П. А. Вяземского «Русский Бог» (1828) читаем: «К глупым полон благодати, / К умным беспощадно строг, / Бог всего, что есть некстати, / Вот он, вот он русский бог»<sup>4</sup>.

В поэме «Евгений Онегин» (1831) А. С. Пушкин понимает «русского Бога» как то чудо, ту вышнюю волю, которая, несмотря на неподготовленность к войне, помогла победить: «Гроза двенадцатого года / Настала – кто тут нам помог? / Остервенение народа, Барклай, зима иль русский бог?»<sup>5</sup>. Великая победа свидетельствует о том, что Россия не оставлена, не забыта Богом, ведома Им: «Но бог помог – стал ропот ниже, / И скоро силою вещей / Мы очутились в Париже, / А русский царь главой царей»<sup>6</sup>. В выражении «русский Бог» заключена идея посещения Богом Русской земли, ее благословения. Эту тему раскрывает Ф. И. Тютчев в стихотворении «Эти бедные селения» (1855): «Удрученный ношей крестной, / Всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь небесный / Исходил, благословляя»<sup>7</sup>. Поэт говорит здесь о близости, родственности качеств русского народа и Спасителя: долготерпение, «смирненная нагота». У Н. С. Лескова в рассказе «На краю света» (1876) в понятие «русский Бог» вкладывается своеобразие национальных религиозных представлений, отличающихся от «пышного византизма»: «Я более всяких представлений о божестве люблю этого нашего русского бога, который творит себе обитель “за пазушкой...” и попросту всюду ходит»<sup>8</sup>.

Дедуктивная эволюция понятия «русский Бог» к понятию «русский Христос»<sup>9</sup> происходит в работах религиозных философов (Н. А. Бердяев, Г. П. Федотов, И. А. Ильин, П. Б. Струве), литературоведов (С. С. Аверинцев, И. Есаулов, К. Исупов), в мировой славистике (Т. Альтицер, О. фон Шульц). Здесь происходит уточнение по-

нятия «русский Бог» через актуализацию в ней той грани, которая особенно важна и характерна для отечественной культуры, многоконфессиональной, но, прежде всего, христианской. Понятийное оформление дефиниции «русский Бог (Христос)» продолжается в настоящее время (В Аксютин, Н. И. Ильинская, К. Г. Исупов, А. М. Лидов, С. Ю. Николаева, А. Парменов), но завершенной четкости она еще не приобрела, что обуславливает актуальность данного дискурса.

В христианской традиции (из которой мы исходим) Бог – единый для всех людей, для Него «нет ни эллина, ни иудея, ни варвара, ни скифа» (Кол. 3:11). Мировые религии «в глубинах сходятся» [19, с. 167]; «в глубинах сходятся» и образ Бога (в монотеистических религиях). Идея общечеловеческого Бога, на первый взгляд, противоречит идее «национального» Бога (способной, вопреки христианскому мировоззрению, рождать чувство национальной исключительности и превосходства, разделяющего народы и противопоставляющего их друг другу). Разрешить это противоречие позволяет категориальная цепочка «всеобщее – общее – особенное – единичное». Категория «всеобщее» несет в себе *онтическое* содержание образа Бога: на уровне реального бытия – Бог един для всех людей. Есть в этой категории и *когнитивное* содержание: с «осевого времени истории» мирочувствование и миропонимание разными народами, «в глубинах совпадая», включает в себя и их культурно-историческое своеобразие.

На уровне «всеобщего», «русский Бог» – общечеловеческий («всечеловеческий»), страдающий за все человечество, спасающий всех живущих на земле людей; потому что все люди – Его дети; все равны пред Ним<sup>10</sup>. «Всешность» Бога находит выражение во «всешности» русского человека, проявившейся, например, в свойственном ему максимализме притязаний на спасение *всего* мира<sup>11</sup>. «Русский Бог» открыт всему человечеству,

<sup>4</sup> Вяземский П. А. Итальянские стихи, записки, письма. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2023. – С. 68.

<sup>5</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин. – М.: АСТ, 2024. – С. 48.

<sup>6</sup> Там же. С. 62

<sup>7</sup> Тютчев Ф. И. Стихотворения. – М.: Проф-Издат, 2018. – С. 71.

<sup>8</sup> Лесков Н. С. На краю света. – М.: АСТ, 2018. – С. 116.

<sup>9</sup> Формулирование понятия «русский Христос» обычно связывается с творчеством Ф. М. Достоевского [6, с. 109].

<sup>10</sup> См., напр., русские поговорки: «всяк про себя, а Бог про всех»; «перед Богом все равны, перед Богом все холопы, все мы рабы божьи».

<sup>11</sup> «Нетерпеливы русские мальчики, им хочется сразу всего, одним разом либо пристукнуть весь мир зла и несправедливости, либо обнять и жизнью своей защитить его красоту от прихлопывания других. Все или ничего» [22, с. 119].

в Нем нет презрения к *чужому*; а есть чувство сопричастности судьбам других народов. «Что такое сила духа русской народности, как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и всечеловечности» [6, с. 97]. «Русский Бог» несет в Себе идею общечеловеческого единения. Об этом свидетельствуют утвердившиеся в отечественной культуре идеи соборности, мессианства, богочеловечества<sup>12</sup>, веротерпимости, интернационализма, нацеленные на спасение не только лишь своего народа, но всех людей (без чего любой народ не спасется)<sup>13</sup>.

Три другие категории выражают *когнитивное* содержание образа Бога. «Общее», в контексте настоящей статьи, – это восприятие Бога, свойственное для христианской традиции (отличающее его от исламского и иудаистского представления). На этом уровне «русский Бог» – это христианский Бог. Именно христианская призма восприятия Бога, прежде всего, утвердилась на Руси-России. «Общее» и «всеобщее» здесь совпадают: христианский Бог – общечеловеческий (все люди на земле – Его «дети»; во всех душах – Его образ). В то же время христианский Бог, будучи единственным и всеблагим, отличается от богов египетского, греческого, зороастрийского пантеонов; будучи всемилосердным и вселюбящим, отличается от Аллаха и Саваофа, предстающих, в значительной степени, олицетворением закона, справедливости и всемогущества. На данной ступени категориальной дедукции сквозь образ «русского Бога» уже проступает Лик «русского Христа».

«Особенное» – восприятие, присущее той или иной христианской конфессии: православию, католицизму или протестантизму [5]. На этом уровне «русский Бог (русский Христос)» – это Бог православной традиции мировосприятия, утверждающей, что Святой Дух исходит только

<sup>12</sup> В «Чтениях о богочеловечестве» В. С. Соловьев доказывает, что соединение с Богом может произойти не на уровне отдельного народа, а лишь на уровне всего человечества.

<sup>13</sup> Это контрастирует с западным представлением (католически-протестантским, прежде всего) о возможности спасения лишь себя, «золотого миллиарда», «европейского сада». Спасая себя, можно спасти тело («тело народа»), но при этом губится душа. А если губится душа, то губится весь человек (народ).

от Бога-Отца (отказ от филиокве); что жизнь человека зависит не только от Бога, а и от него самого («На Бога надейся, а сам не плошай»)<sup>14</sup>; что для спасения человека нужны и вера, и добрые дела («вера без дел мертва»)<sup>15</sup>; стремящейся к симфонии горнего и дольного, духовного и светского<sup>16</sup>. «Русский Христос» – это Христос воскресший, победивший ад и смерть; в православии (в отличие от других христианских конфессий) Пасха – главный праздник. «Если нет воскресения мертвых, то и Христос не воскрес; а если Христос не воскрес, то и проповедь наша тщетна, тщетна и вера ваша» (1Кор. 15:13–14). Христос Воскресший есть утверждение воскресения человеческого. В России есть и католики, и протестанты, но именно православное мировосприятие стало основополагающим для русской культуры. «Русский Бог» – это, прежде всего, «русский Христос»; «русский Христос» – это, прежде всего, *православный Христос*.

В отличие от католической церкви, в православной традиции нет единого наднационального центра, поэтому она «всегда и везде существует только в национальной форме» [17]. На уровне «единичного» происходит фиксация различий в восприятии Бога внутри православной традиции, например, византийской и русской [17]. Византийский образ Христа-Пантократора (Всевластителя-Судии) более соответствует ветхозаветному представлению о Боге как Законе (сходство с иудаистским, католическо-протестантским, исламским видением Бога), следование которому движимо страхом божьего наказания. Превыше закона нет ничего, поэтому «закон должен свершиться, если даже погибнет мир»; исходя из него, и происходит справедливый суд. Русский православный образ Христа более соответствует Его новозаветному видению как олицетворению милосердия и любви. Милосердие ставится выше закона, ведь «милость превыше суда» (Иак. 2:13). Своеобразие русского мировосприятия выразил Нил Сорский: «Если Бог будет судить меня по

<sup>14</sup> В отличие от протестантов (считающих, что все зависит только от Бога) и католиков (считающих, что жизнь человека зависит только от него самого).

<sup>15</sup> В отличие от протестантской традиции, считающей, что достаточно только веры.

<sup>16</sup> В отличие от католическо-протестантской традиции, считающей, что светское (государство) вторично [5].



справедливости, то я пропал»<sup>17</sup>. Русский человек уповает на то, чтобы Бог («русский Христос») судил его не по справедливости, а по милости и любви<sup>18</sup>. «Выше закона может быть только любовь, выше правды лишь милость, а выше справедливости лишь прощение» [14, с. 29].

В византийской традиции больший акцент делается на божественную сущность Христа, в русской – и на Его человеческую природу. Поэтому «русский Христос» более открыт скорбям и бедам людским. Земной путь Спасителя, Его смирение, сомнения<sup>19</sup>, гнев (изгнание торговцев из храма), отчаяние, распятие и воскрешение близки русскому человеку, рождая чувство сопереживания, мотивируя к совершенствованию. «Русский Христос» направляет человека, прежде всего, не на богословское теоретизирование (что свойственно византийской традиции), а на преобразование жизни, своей души. На первое место в русской православной традиции выходит не тема выполнения божьих законов, а тема спасения, победы над своими грехами, становления дальнего в горнее, «тела – в душу» [23, с. 91]. Поэтому «грехи против ближнего или против милосердия в русских канонах занимают больше места, чем в греческих» [26]. «Русский Христос» не требует ухода от мирской суеты для спасения собственной души (это проявилось в различии приоритетов византийского и русского монашества), а стремится спастись всем миром.

Генетический исток русскости<sup>20</sup> «русского Христа» можно найти еще в дохристианской истории – в образе главного народного героя Ивана-дурака, этого «святого юродивого»

<sup>17</sup> Сорский Нил. Наставления о душе и страстях. – Иваново: Роца, 2013. – С. 94.

<sup>18</sup> См., напр., русские поговорки: «не по грехам нашим Господь милостив»; «живем, доколе Господь грехам нашим терпит».

<sup>19</sup> Показательно, что самая большая картина в русской живописи – полотно А. А. Иванова «Явление Христа народу» – изображает, прежде всего, многообразие гаммы людских переживаний, связанных с приходом Мессии; И. А. Крамской в картине «Христос в пустыне» выбирает тот момент, когда Спаситель (по-человечески) «собирается с духом», чтобы объявить Себя Сыном Отца Небесного.

<sup>20</sup> О понятии «русскость русского» рассуждает И. А. Ильин [7, с. 68].

[27, с. 39], «христианина до Христа», «христианина, не знающего, что он – христианин». За те качества, которые несет в себе этот образ (он ни на кого не обижается, не держит зла, не меркантилен, не тщеславен, не властолюбив, отзывчив на помощь, смиренен, добр, простодушен, не корыстен), его вполне можно было бы отнести к «несвятым святым». Иванушка-дурачок – это первый русский «святой», воплотивший в себе важнейшие христианские добродетели, не знающий об этом, и потому не превозносящий их.

Своеобразие восприятия Христа в русской традиции выражается в своеобразии окружающего и представляющего Его собора святых. «Нам ближе именно Христос преп. Серафима и преп. Сергия, нежели Христос Бернарда Клервоского или Христос Екатерины Сиенской или даже Франциска Ассизского» [4, с. 342]. Символично, что первыми русскими святыми стали Борис и Глеб, всецело последовавшие евангельской заповеди «нет больше той любви, аще кто положит душу свою за други своя» (Ин. 15:13). Жертвенность Христа, жертвенность первых святых актуализировала сущностную ценность души русского народа, которая принципиально отличает его от западного индивидуализма. Выше «себя любимого» в русской традиции пребывает жертвенность *за другое, другого*: за веру, правду, честь, Родину, людей (не случайно, суворовское «сам погибай, а товарища выручай» стало народной поговоркой). Для русских святых больше характерен не уход от мира, а открытость ему, помощь людям в их бедах. Один из самых почитаемых на Руси праведников – святитель Николай, которого иностранцы прозвали «русским Богом»<sup>21</sup>. Никола выбрал не путь отшельника, а служение людям, помогая всем нуждающимся. В исторической памяти он превратился в доброго дедушку Мороза, помощника и покровителя страждущих.

Католический квиетизм предполагает сосредоточение на спасении души без преобразования телесного, земного. Православная же традиция обосновывает необходимость становления дальнего в горнее, «тела – в душу» (В. С. Соловьев).

<sup>21</sup> Об этом пишет, например, в 1578 году итальянец А. Гваньини в «Описании Московии» [15]; см. также русские поговорки: «на поле Никола – общий Бог», «проси Николу, а он Спасу скажет».

«Третий Завет», по Д. С. Мережковскому, будет знаменовать не отречением от плоти, а созиданием «святой плоти» [16, с. 87]. В католической традиции больший акцент делается на страдание Спасителю, доходящее до состояния мистического экстаза (св. Тереза), экзальтации, приводящим к появлению стигматов (Франциск Ассизский, Екатерина Сиенская). Если в католической традиции большее внимание обращается на переживания телесно-душевные (то есть, душевно-психические, наполненными страстями) [8], то в русском православии – на душевно-телесные. В католической святости больше испупления, забвения своих грехов, в чем просматриваются черты духовной прелести [2].

«Русский Христос» открыт дольнему миру, Он обходит веси и юдоли, чтобы вобрать в Свое сердце горе людское, и возвести в горний мир не только преобразенные души, но и преобразенные тела и земли. В соответствии с католической версией (использованной в «Божественной комедии» Данте), пороки грешников не прощаются, они обречены на вечные муки. На Руси же получает распространение византийский апокриф «Хождение Богородицы по мукам» (XII век)<sup>22</sup>, где рассказывается, как Она сошла в ад для облегчения участи грешников, спасения их душ (Богородица даже просит оставить Ее в аду, чтобы разделить с грешниками их муки)<sup>23</sup>. И Никола (также, как Христос и Богоматерь) сходит в ад для спасения душ умерших людей, предстывая их заступником перед Богом [15].

«Русский Бог» открыт миру и, прежде всего, его бедам и печалям (именно в горе человек нуждается в дольней и горней помощи). Так же – и русский человек, движимый идеей мессианства<sup>24</sup> и соборности<sup>25</sup>. Святость, в русской традиции, включает в себя предельную степень от-

крытости миру<sup>26</sup>. Если «германская идея» есть идея «господства, преобладания, могущества»; то «русский Христос» – носитель идеи «братства людей и народов» [3, с. 106]. По П. Флоренскому, «русский народ живет с Христом страдающим, а не с воскресшим и преобразенным. Это русский Христос, такой близкий к скудному русскому пейзажу. Это – Христос – друг грешников, убогих, немощных, сирых духом» [28, с. 93]. Страдания Христа соотносились в русской традиции со страданиями народа<sup>27</sup>; Его милосердие – с «милостью к падшим» (А. С. Пушкин). Народность «русского Христа» (например, «мужицкого Бога» в крестьянской поэзии С. Есенина и Н. Клюева) Ф. М. Достоевский резюмировал в мысли, что «народ – это тело Божие» [6, с. 89]. Отсюда формируется представление о русском народе как «народе-богоносце» (Ф. М. Достоевский). После Октябрьской революции этот образ обрел светское содержание: в движении «богостроительства» (А. В. Луначарский, А. А. Богданов, А. М. Горький) «новым богом» были объявлены народные массы, трудящиеся, пролетариат. Здесь мы подходим к тонкой грани, разделяющей богочеловечество и человекобожие, движение к Христу и движение к Антихристу.

Одна из особенностей русской души – ее амбивалентность и отсюда – противоречивость, метания из одной крайности в другую. Разнополюсность русской души нашла выражение в противостоянии «русского Христа» и «русского Антихриста». Выражением этого, например, была конфронтация св. Бориса и Глеба – и Святополка Окаянного; царевича Алексея – и Петра Первого (в интерпретации Д. С. Мережковского); св. Иоанна Кронштадтского – и «святого черта» Г. Рас-

<sup>22</sup> Хождение Богородицы по мукам // Литература Древней Руси. – М.: Просвещение, 1996. – С. 112–146.

<sup>23</sup> В «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова, по просьбе Христа, Воланд отправляет главных героев не в ад, а в «царство покоя».

<sup>24</sup> «Русский национальный мессианизм всегда выражался в утверждении *русского Христа*, в более или менее тонкой русификации Евангелия» [24, с. 76].

<sup>25</sup> «Спасти в одиночку нельзя, спасти можно только всем вместе с всеми» (Н. Ф. Федоров).

<sup>26</sup> Одна из картин Н. К. Рериха называется «Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится»; у В. С. Высоцкого в одной из песен есть строка: «Я всю скорбь скорблю мировую».

<sup>27</sup> См., напр., русскую поговорку «Христос терпел и нам велел»; «жажду страдания» Ф. М. Достоевский называл «национальным качеством русского народа... высокий и неотмирный смысл Голгофы напрямую соотносен с мирской мукой и повседневными тяготами жизни» [6, с. 21–22]; Савелий из рассказа Н. А. Лескова «Соборяне» говорит о том, что «готов пострадать за веру».

путина; духовного песнопевца П. Г. Чеснокова – и «композитора-люцифера» А. Н. Скрябина. Антихристу нужно быть как можно более похожим на Христа, чтобы завладеть людскими душами и погубить их<sup>28</sup>. Сходство может быть настолько велико, что, даже А. Блок, например, способен их перепутать. В конце поэмы «Двенадцать» по улице Петрограда идут олицетворяющие революцию крестьянин, солдат и рабочий и... «в белом венчике из роз впереди Иисус Христос». Христос не мог вести Россию к братоубийственной гражданской войне, пролившей реки крови, это был Антихрист. В XIX–XX веках оформляется образ мирового «русского Антихриста», в лице которого выступали Наполеон<sup>29</sup> и Гитлер<sup>30</sup> («мировой Антихрист» здесь становится «антирусским Антихристом»). Актуализируется общечеловеческая миссия России как страны-мессии, страны-Христа: спасение мира от нашествия Антихриста. И в XXI веке Россия продолжает выполнять данное историческое предназначение противостояния мировому Антихристу<sup>31</sup>.

Западная система ценностей, ставящая на вершину собственное «я», предстает не просто нехристианской, а антихристианской [10, с. 15; 12, с. 91–92]. «Мое я» (в соответствии, например, с иерархией пирамиды Маслоу, констатирующей утвердившуюся доминанту торжествующей индивидуальности), ставится или на один уровень с Богом или выше Его; или отрывается от Него, замыкаясь в собственной самооценности и самодостаточности<sup>32</sup>. В западной традиции высшей ценностью является *моя* карьера, *мое* богатство, *моя* слава и *моя* власть; *мои* любовные пережи-

вания<sup>33</sup>. Гедонистическо-прагматические ценности (удовольствие, выгода) ставятся здесь выше моральных ценностей (справедливости, правды, милосердия) [31]. Образ Христа олицетворяет абсолютную нравственность, Он милосерден, жертвенен, справедлив. Ставя моральные ценности выше гедонистическо-прагматических, русская культура следует за Христом<sup>34</sup>. Моральные ценности (честь и достоинство, например) не только выше «моего я», но и важнее самой *моей* жизни<sup>35</sup>.

В своеобразии видения образа Бога отображаются особенности русской души, наделенной традиционными женскими чертами: нерациональность, сострадание, смирение, жертвенность. Русский человек, в большой степени, воспринимает божественный мир через образ Богородицы [11]. «Русская религиозность – женственная религиозность. Это не столько религия Христа, сколько религия Богородицы... Русская земля больше связывает себя с заступничеством Богородицы, чем с путем Христовых страстей» [3, с. 119]. Больше всего молитв в русском православии обращено именно к Богородице, больше всего икон – именно с Ее Ликом<sup>36</sup>.

Богородица – «Царица Руси» (С. А. Есенин), ее главное упование<sup>37</sup>. Она несет в Себе те черты,

<sup>28</sup> Резюмировал эту тенденцию И. А. Глазунов в картине «Христос и Антихрист» (1999), где образы настолько похожи, что их почти невозможно различить.

<sup>29</sup> См. «Сказание о Наполеоне-антихристе» // Славяноведение. – 2012. – № 2. – С. 42–48.

<sup>30</sup> См. Голомшток И. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1998. – С. 82.

<sup>31</sup> Патриарх Кирилл: Россия удерживает мир «от тотального господства зла, то есть пришествия антихриста» [Электронный ресурс]. – URL: <https://ria.ru/20230710/antikhris-1883373074.html> (дата обращения: 20.03.2024).

<sup>32</sup> См., напр., французские поговорки: «помогай себе, и Бог тебе поможет»; «каждый за себя, а Бог за всех»; «нельзя хорошо служить и Богу и людям».

<sup>33</sup> См., напр., апологию культа *моего* богатства и *моей* власти в трилогии Т. Драйзера «Финансист. Титан. Стоик»; превознесение *моих* любовных чувств у Г. Флобера в «Госпоже Бовари», Ги де Мопассана в «Милом друге».

<sup>34</sup> В. Мономах в «Поучении детям» пишет: «не убивайте ни правого, ни виноватого, не губите души христианской»; в «Эпосе об Илье Муромце» отец наставляет богатыря: «не помысли злом на татарина» [18, с. 69, 127].

<sup>35</sup> У Н. В. Гоголя в «Тарасе Бульбе» предавший Родину Остап принимает смерть от руки отца, понимая справедливость возмездия; у А. И. Куприна в рассказе «Брегет» офицер Чекмарев, ошибочно заподозренный в воровстве, защищая честь, лишает себя жизни; на дуэли погибает «невольник чести» А. С. Пушкин.

<sup>36</sup> В доме было столько богородичных икон, сколько в нем жило людей (Шмелев И. С. Лето Господне. – М.: Азбука, 2022. – С. 136).

<sup>37</sup> Символично, что самый одухотворенный образ Богородицы (вообще, самый одухотворенный образ в искусстве) – икона Владимирской Богоматери (XII век) – пребывает именно в России.

которые в православной традиции считаются чертами Бога: сострадание, милость, любовь. «Почти неотличимая от Бога-Вседержителя, Она вся – в заботах о дольном человеке» [11, с. 207]. На одном из древних языков Библии, арамейском, слово «дух» («Rucha») – женского рода. Исходя из этого, дух в православной Троице отождествляется (например, Д. С. Мережковским) с Божьей Матерью; Святая Троица – это Отец, Сын и Мать-Дух. На этом основании был провозглашен «третий завет» как царство Духа-Матери [16, с. 119]. В моменты самых тяжелых испытаний Руси-России, «сквозь» Лик Богородицы проступает суровый взыскующий Лик Христа<sup>38</sup>. Символично, что наполненный наибольшей духовной силой образ Христа не только пребывает в России, но и создан здесь; это икона А. Рублева «Спас Вседержитель».

Таким образом, понятие «русский Бог» не «игра слов», не метафора и идиома лишь, а концепт культурной идентичности русского народа. Бог един, вечен, всесовершенен, неизменен (онтический аспект). Он (в Своей глубинной сущности) один и тот же во все эпохи, у всех народов. Разнится лишь (в силу исторически сложившихся культурно-национальных особенностей) Его восприятие (когнитивный аспект). «Каков поп, таков и приход»; каков образ Бога у народа – таков и сам этот народ. Образ Бога, с одной стороны, – отображение Его народного видения. С другой стороны, каждый народ – проекция образа («своего») Бога. «Всякий народ до тех только пор и народ, пока имеет своего Бога особого... пока верует в то, что своим Богом победит» [6, с. 55]. «Русский Бог» – это исторически сложившийся национально-культурный концепт, выражающий своеобразие восприятия Бога именно в русской православной традиции.

В выражении «русский Бог» сходятся все звенья категориальной цепочки «всеобщее – общее – особенное – единичное». Крайности (всеобщее и единичное) «сходятся»: «русский Бог» – это Бог всего человечества; «всечеловечный» Бог есть, в том числе, и «русский Бог». «Единичное»,

неся в себе «всеобщее», «общее» и «особенное», включает в свое содержание и то, что характерно только для него. Выявление «понятийных слоев» дефиниции «русский Бог» позволяет выявить ее интегральное содержание: те или иные черты «русского Христа» есть и у других народов, но в полноте они есть только у русского народа (примечательно, что этот вывод делает иностранный исследователь) [29]. «Русский Бог» – русский и общечеловеческий, национально-наднациональный, национально-вселенский<sup>39</sup>. «Мы русские, с нами Бог» (А. В. Суворов); Бог с нами, когда мы со всеми, за всех. Бог – со всеми, кто стоит за правое дело. Миссия России – спасение всего человечества, и у Христа миссия – спасение всего человечества. «Русский народ несет Бога в себе для других» [1]. «Русский Христос» спасает все человечество, спасается со всем человечеством.

С точки зрения концепции «вызова-и-ответа»<sup>40</sup> каждый народ не случайно появился в истории, пред ним поставлена свыше определенная сверхзадача, которую он должен понять и осуществить. Концепт «русский Бог» и является тем культурным «кодом», в котором открывается историческое предназначение Руси-России. «Вызовом» является не какая-то сиоминутная цель, а миссия народа в масштабе человеческой истории, и даже – в масштабе вечности, каковой предстает Бог. «На все смотри с точки зрения вечности» (Б. Спиноза); сверхзадача культуры есть «не то, что она сама думает о себе во времени, но то, что Бог думает о ней в вечности» (В. С. Соловьев). В России издревле сложилось представление об особом, предназначенном ей Богом, месте в мире (нашедшей выражение в поговорке «наше место – свято»). В православной (прежде всего) русской культуре безусловным ориентиром для самооценивания и единственной целью для устремлений предстает образ Бога милосердного и любящего.

Приближение к Богу (через богосотворчество) происходит внутри человеческой души через ее обоживание (происходящее через до-

<sup>38</sup> «В наиболее строгие эпохи Лик Божией Матери отступал, и на первое место почти испуганного воображения выступал Иисус Христос» [21, с. 19].

<sup>39</sup> См., напр.: «Русский бог и бог вселенных!» (Н. М. Карамзин «Илья Муромец»).

<sup>40</sup> Тойнби А. Дж. Постижение истории. – М.: Академический проект, 2022. – С. 61–62.

бротолобие), актуализирующее в ней Его образ. В русской душе актуализируется образ «русского Бога», несущий в себе своеобразие культурно-исторического пути Руси-России [30; 32]. Сама актуализация в душе образа «русского Бога» (позже, «русского Христа») есть свидетельство восходящей духовной линии русской истории. Чем ближе к духовному «оку-зеркалу» Бога, тем четче, точнее видно самое себя, тем вернее осуществляется самоидентификация души русской культуры [9, с. 23–24]. Концепт «русский Бог» является культурно-религиозным «сгустком» рус-

ской национальной идентичности. Актуализация этого концепта – важнейший «маркер» духовного рождения русской культуры<sup>41</sup>, ее становления и расцвета. Идея «русского Бога» – это и есть выражение русской идеи, нацеленной не на мирские блага, а на высшие духовные ценности. «Русский Бог» в душе отечественной культуры не может не мотивировать ее стремление к царству Божию на земле. Пока эта идея актуализирована в русской душе (представая ее сущностью самого глубокого порядка), она имеет высшую целеустремленность, осуществление которой и делает ее живой.

### Литература

1. Аксютин В. Русская идея [Электронный ресурс]. – URL: <https://pravoslavie.ru/32.html> (дата обращения: 28.02.2024).
2. Бекорюков А. Франциск Ассизский и католическая святость [Электронный ресурс] // Благодатный огонь. – 2001. – № 7. – URL: <http://www.pravoslavie.ru/press/blagogon/07/05.htm> (дата обращения: 28.02.2024).
3. Бердяев Н. А. Судьба России. – М.: АСТ, 2023. – 256 с.
4. Булгаков С. Н. Два Града. – СПб., 1997. – 367 с.
5. В чем сходство и отличия трех направлений христианства [Электронный ресурс]. – URL: <https://rossyanka.ru/religion> (дата обращения: 22.03.2024).
6. Достоевский Ф. М. Дневник писателя. – М.: Т8RUGRAM, 2018. – 241 с.
7. Ильин И. А. О России. – М.: Детская литература, 2020. – 322 с.
8. Иов (Гумеров), архимандрит. Страсть [Электронный ресурс] // Азбука веры. – URL: <https://azbyka.ru/strast> (дата обращения: 22.03.2024).
9. Казаков Е. Ф. Душа русской культуры. – М.: ИНФРА-М, 2024. – 167 с.
10. Казаков Е. Ф. Метафизическая пограничная ситуация и «эпоха обнаженных истин» // Вестник Кемеровского государственного института культуры. – 2024. – № 66. – С. 13–22.
11. Казаков Е. Ф. Образ Богородицы как архетип русской души // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2014. – № 3 (59). – Т. 1. – С. 206–209.
12. Казаков Е. Ф. От теизма – к эготеизму: эволюция отношений человека и Бога. – М.: ИНФРА-М, 2024. – 226 с.
13. Исупов К. Г. Русский Христос [Электронный ресурс]. – URL: <http://russculture.ru/2020/02/21/russkii-christos/> (дата обращения: 28.02.2024).
14. Коновалов В., Сердюков М. Патриарх Алексей II: жизнь и служение на переломе тысячелетий. – М.: Эксмо, 2012. – 211 с.
15. Лидов А. М. «Русский Бог». О почитании образа св. Николая в Древней Руси [Электронный ресурс]. – URL: <https://dzen.ru/a/X91n2DcTo3uGR2Nf> (дата обращения: 28.02.2024).
16. Мережковский Д. С. Избранное. – М.: Литература артистикэ, 1989. – 341 с.
17. Отличие русского православия от византийского [Электронный ресурс]. – URL: <https://babylon.ru/motivational-models-socio-economic-formations/otlichie-russkogo-pravoslaviya-ot-vizantijskogo/> (дата обращения: 22.03.2024).
18. Памятники литературы Древней Руси. XI – начало XII века. – М.: Художественная литература, 1978. – 452 с.
19. Померанц Г. С., Миркина З. И. Великие религии мира. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. – 284 с.
20. Рейсер С. А. Русский Бог // Известия АН СССР. Отдел литературы и языка. – 1961. – Т. 20. – Вып. 1. – С. 64–69.
21. Розанов В. В. Русская мысль. – М.: Родина, 2022. – 326 с.
22. Селезнев Ю. Достоевский. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 294 с.
23. Соловьев В. С. Оправдание добра. – М.: Азбука, 2021. – 345 с.
24. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. – М., 1994. – 347 с.

<sup>41</sup> «Возраст русской идеи есть возраст самой России» [7, с. 56].

25. Успенский Б. М. Филологические разыскания в области славянских древностей. – М., 1982. – 262 с.
26. Федотов Г. П. Русская религиозность. Часть 1. Русские византилисты [Электронный ресурс] // Сайт «Электронная библиотека Одинцовского благочиния Московской епархии Русской Православной Церкви». – URL: [http://www.odinblago.ru/filosofiya/fedotov/fedotov\\_russkaya\\_relig/6](http://www.odinblago.ru/filosofiya/fedotov/fedotov_russkaya_relig/6) (дата обращения: 28.02.2024).
27. Федотов Г. Святые Древней Руси. – М.: Сатисъ, 2020. – 256 с.
28. Флоренский П. А. Православие // Соч.: в 4 т. – М.: Наука, 1990. – Т. 1. – 314 с.
29. Шульц фон О. Русский Христос [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-hristos/viewer> (дата обращения: 28.02.2024).
30. Gavrilov E.O., Gavrilov O.F., Kazakov E.F. Metamorphoses of religion and the human in the modern world // Smart Innovation, Systems and Technologies. – 2019. – Т. 139. – P. 716–724. – Doi 10.1007/978-3-030-18553-4\_89.
31. Gritskovich T.I., Zolotukhin V.M., Kazakov E.F. Sociocultural grounds for transforming the concept of «man without essence» // Smart Innovation, Systems and Technologies. – 2019. – Т. 139. – P. 743–751. – Doi 10.1007/978-3-030-18553-4\_92.
32. Kazakov E.F., Gavrilov E.O., Gavrilov O.F., Markov V. I. Religion and philosophy: experience and perspectives of interaction // Proceeding of the international science and technology confertnce «Fareastson 2020». – Singapore, 2021. – Vol 227. – P. 39–49. – Doi 10.52575/2712-746X-2022-47-4-839-846.

#### References

1. Aksyuchits V. *Russkaya ideya [The Russian idea]*. (In Russ.). Available at: <https://pravoslavie.ru/32.html> (accessed 28.02.2024).
2. Bekoryukov A. Frantsisk Assizskiy i katolicheskaya svyatost' [Francis of Assisi and Catholic holiness]. *Blagodatnyy ogon' [Holy Fire]*, 2001, no. 7. (In Russ.). Available at: <http://www.ppravoslavie.ru/press/blagogon/07/05.htm> (accessed 28.02.2024).
3. Berdyaev N.A. *Sud'ba Rossii [The Fate of Russia]*. Moscow, AST Publ., 2023. 256 p. (In Russ.).
4. Bulgakov S.N. *Dva Grada [Two Hail]*. St. Petersburg, 1997. 367 p. (In Russ.).
5. *V chem skhodstvo i otlichiya trekh napravleniy khristianstva [What are the similarities and differences between the three directions of Christianity]*. (In Russ.). Available at: <https://rossyanka.ru/religion> (accessed 22.03.2024).
6. Dostoevskiy F.M. *Dnevnik pisatelya [The writer's diary]*. Moscow, T8RUGRAM Publ., 2018. 241 p. (In Russ.).
7. Iyin I.A. *O Rossii [About Russia]*. Moscow, Detskaya literatura Publ., 2020. 322 p. (In Russ.).
8. Iov (Gumerov), arkhimandrit. Strast' [Passion]. *Azbuka very [The ABC of Faith]*. (In Russ.). Available at: <https://azbyka.ru/strast/> (accessed 22.03.2024).
9. Kazakov E.F. *Dusha russkoy kul'tury [The soul of Russian culture]*. Moscow, INFRA-M Publ., 2024. 167 p. (In Russ.).
10. Kazakov E.F. Metafizicheskaya pogranichnaya situatsiya i “epokha obnazhennykh istin” [The metaphysical borderline situation and the “age of naked truths”]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of the Kemerovo State Institute of Culture]*, 2024, no. 66, pp. 13-22. (In Russ.).
11. Kazakov E.F. Obraz Bogoroditsy kak arkhetyip russkoy dushi [The Image of the Virgin as the archetype of the Russian soul]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Kemerovo State University]*, 2014, no. 3 (59), vol. 1, pp. 206-209. (In Russ.).
12. Kazakov E.F. *Ot teizma – k egoteizmu: evolyutsiya otnosheniy cheloveka i Boga [From theism to egotheism: the evolution of the relationship between man and God]*. Moscow, INFRA-M Publ., 2024. 226 p. (In Russ.).
13. Isupov K.G. *Russkiy Khristos [The Russian Christ]*. (In Russ.). Available at: <http://russculture.ru/2020/02/21/russkii-christos/> (accessed 28.02.2024).
14. Kononov V., Serdyukov M. *Patriarkh Aleksiy II: zhizn' i sluzhenie na perelome tysyacheletiy [Patriarch Alexy II: life and ministry at the turn of the millennium]*. Moscow, Eksmo Publ., 2012. 211 p. (In Russ.).
15. Lidov A.M. “Russkiy Bog”. *O pochitanii obraza sv. Nikolaya v Drevney Rusi [“Russian God”. On the veneration of the image of St. St. Nicholas in Ancient Russia]*. (In Russ.). Available at: <https://dzen.ru/a/X91n2DcTo3uGR2Nf> (accessed 28.02.2024).
16. Merezhkovskiy D.S. *Izbrannoe [Favorites]*. Moscow, Literatura artistike Publ., 1989. 341 p. (In Russ.).
17. *Otlichie russkogo pravoslaviya ot vizantiyskogo [The difference between Russian Orthodoxy and Byzantine Ort]*. (In Russ.). Available at: <https://babylon.ru/motivational-models-socio-economic-formations/otlichie-russkogo-pravoslaviya-ot-vizantiyskogo/> (accessed 22.03.2024).
18. *Pamyatniki literaturny Drevney Rusi. XI-nachalo XII veka [Monuments of literature of Ancient Russia. XI-the beginning of the XII century]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1978. 452 p. (In Russ.).

19. Pomerants G.S., Mirkina Z.I. *Velikie religii mira [Great religions of the world]*. Moscow, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2019. 284 p. (In Russ.).
20. Reysner S.A. Russkiy Bog [Russian God]. *Izvestiya AN SSSR. Otdel literatury i yazyka [News of the USSR Academy of Sciences. Department of Literature and Language]*, 1961, vol. 20, iss. 1, pp. 64-69. (In Russ.).
21. Rozanov V.V. *Russkaya mysl' [Russian thought]*. Moscow, Rodina Publ., 2022. 326 p. (In Russ.).
22. Seleznev Y. *Dostoevskiy [Dostoevsky]*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1990. 294 p. (In Russ.).
23. Solovyev V.S. *Opravdanie dobra [Justification of goodness]*. Moscow, Azbuka Publ., 2021. 345 p. (In Russ.).
24. Trubetskoy E.N. *Smysl zhizni [The meaning of life]*. Moscow, 1994. 347 p. (In Russ.).
25. Uspenskiy B.M. *Filologicheskie razyskaniya v oblasti slavyanskikh drevnostey [Philological research in the field of Slavic antiquities]*. Moscow, 1982, pp. 119-122. (In Russ.).
26. Fedotov G.P. Russkaya religioznost'. Chast' 1. Russkie vizantinisty [Russian religiosity. Part 1. Russian Byzantinists]. *Sayt "Elektronnaya biblioteka Odintsovskogo blagochiniya Moskovskoy eparkhii Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi" [Website "Electronic library of the Odintsovo deanery of the Moscow diocese of the Russian Orthodox Church"]*. (In Russ.). Available at: [http://www.odinblago.ru/filosofiya/fedotov/fedotov\\_russkaya\\_relig/6](http://www.odinblago.ru/filosofiya/fedotov/fedotov_russkaya_relig/6) (accessed 28.02.2024).
27. Fedotov G. *Svyatye Drevney Rusi [Saints of Ancient Russia]*. Moscow, Satis" Publ., 2020. 256 p. (In Russ.).
28. Florenskiy P.A. Pravoslavie [Orthodoxy]: *Soch.: v 4 tomakh [Essays. In 4 vols.]*. Moscow, Nauka Publ., 1990, vol. 1. 314 p. (In Russ.).
29. Shults fon O. *Russkiy Khristos [The Russian Christ]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-khristos/viewer> (accessed 28.02.2024).
30. Gavrilov E.O., Gavrilov O.F., Kazakov E.F. Metamorphoses of religion and the human in the modern world. *Smart Innovation, Systems and Technologies*, 2019, vol. 139, pp. 716-724. (In Engl.), Doi 10.1007/978-3-030-18553-4\_89.
31. Gritskovich T.I., Zolotukhin V.M., Kazakov E.F. Sociocultural grounds for transforming the concept of "man without essence". *Smart Innovation, Systems and Technologies*, 2019, vol. 139, pp. 743-751. (In Engl.), Doi 10.1007/978-3-030-18553-4\_92.
32. Kazakov E.F., Gavrilov E.O., Gavrilov O.F., Markov V. I. Religion and philosophy: experience and perspectives of interaction. *Proceeding of the international science and technology confertnce "Fareastson 2020"*. Singapore, 2021, vol. 227, pp. 39-49. (In Engl.), Doi 10.52575/2712-746X-2022-47-4-839-846.

УДК 008

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-23-32

## СТРАТЕГИЯ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ БЕЗОПАСНОСТИ И РОЛЬ ИНСТИТУТА АРМИИ В ЕЕ ФОРМИРОВАНИИ И РЕАЛИЗАЦИИ

**Мищенко Игорь Евгеньевич**, кандидат педагогических наук, докторант, Челябинский государственный институт культуры (г. Челябинск, РФ). E-mail: [mievg@bk.ru](mailto:mievg@bk.ru)

Концепт «национальная безопасность» на первый взгляд включает в себя внешнюю, внутреннюю, экономическую и политическую безопасность, однако не менее важным является ее культурный аспект. Актуальность данной статьи заключается в выявлении многоуровневой аспектации данного концепта, что особенно важно в сложившейся геополитической обстановке. Целью данной работы становится выявление прямых и обратных связей между составляющими национальной безопасности, а вместе с тем и роли армии как социокультурного института в них. Для этого была проанализирована Стратегия национальной безопасности России и научные публикации, посвященные данному вопросу. В результате автор пришел к выводу, что роль армии как социокультурного института заключается не только в обеспечении военного аспекта национальной безопасности, но и в реализации ее культурной составляющей. Данная функция основана на социализации и инкультурации молодежи: конструируя широкое понимание военной культуры, армия участвует в формировании общего понятия и содержания национально-культурной идентичности граждан.

**Ключевые слова:** национальная безопасность, культурная безопасность, национально-культурная идентичность, традиционные ценности, национальная идентичность, военная культура.

## STRATEGY OF NATIONAL CULTURAL SECURITY AND THE ROLE OF THE ARMY INSTITUTE IN ITS FORMATION AND IMPLEMENTATION

*Mishchenko Igor Evgenyevich*, PhD of Pedagogy, Doctoral Student, Chelyabinsk State Institute of Culture (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: mievg@bk.ru

The concept of *national security* at the first glance includes external, internal, economic and political security but its cultural aspect is no less important. In this connection, the relevance of this article lies in identifying the multi-level aspect of this concept, which is especially important in the current geopolitical situation, dictated by the current agenda. The purpose of this work is to identify direct and inverse connections between cultural and other components of national security and, at the same time, the role of the army as a sociocultural institution in them. For this purpose, the National Security Strategy of Russia and scientific publications devoted to this issue were analyzed. As a result, the author came to the conclusion that the connections between aspects of the national security make it possible to capture the concept of national cultural identity, by which he understands citizens' sense of themselves as part of a long and continuous historical and cultural community and their sharing the common ideas and ideas about the future of the country. At the same time, the role of the army as a sociocultural institution is not only to ensure the military aspect of national security but also to implement its cultural component. This function is based on the socialization and inculturation of youth: by constructing a broad understanding of military culture, the army participates in the formation of the general concept and content of the national cultural identity of citizens.

**Keywords:** national security, cultural security, national cultural identity, traditional values, national identity, military culture.

### Введение

Первые государства в человеческих сообществах возникли около 5000 лет назад из протогосударственных образований. В это время формируются институты, обеспечивающие безопасность общества, а одним из них была профессиональная армия. Вместе с тем профессиональная бюрократия и профессиональное сообщество ученых (в те времена жрецов) также играли свою роль в обеспечении функционирования еще социально неустойчивых и природозависимых обществ древнейших цивилизаций – Египта, Шумера, Хараппы, Китая и др.

В то время зарождается концепт *государственной безопасности*, сводящийся к четырем аспектам:

1) обеспечение внешней безопасности: оборона границ, создание сети пограничных наблюдательных постов и укреплений, мобилизация и обучение армии, как временной, так и постоянно-профессиональной, в зависимости от конкретного сообщества;

2) обеспечение внутренней безопасности: поддержание устойчивости социальной структуры и организация преемственности власти;

3) обеспечение экономической безопасности: создание необходимых запасов на случай неурожая, природных катаклизмов, трудовая мобилизация населения, реализация глобальных хозяйственных проектов;

4) обеспечение сакральной безопасности: совершение необходимых ритуалов и обрядов, обеспечивающих воспринимаемую обществом как реальную связь с божественным миром, которая и обеспечивает благополучный ход событий и естественный порядок вещей.

Рассуждения о способах обеспечения безопасности государства встречаются уже в древнейших социально-философских и политических произведениях, например, «Книге правителя области Шан» Шан Яна, одного из видных теоретиков и практиков легизма (фацзя) в циньском Китае. Некоторые аспекты этих рассуждений присутствуют в политических трактатах Средневековья и раннего Нового времени. Об этом писал и Т. Мор и Н. Макиавелли [18]. В начале XX века происходит сначала малозаметное, а затем все более значимое терминологическое смещение: вместо «государственной безопасности» более часто начинает употребляться термин «нацио-



нальная безопасность» [24]. Тем не менее вплоть до 1986 года использование концепта «национальная безопасность» не имело систематического характера. Понятие становится признанным в общественных науках только после ежегодного обращения Президента США к Конгрессу, известного как «Стратегия национальной безопасности США» [5, с. 165].

Стоит заметить, что нации, как считается в политологической и исторической науке, возникли в конце XVIII – начале XIX столетия. В связи с чем появляется вопрос о причинах позднего возникновения концепта «национальная безопасность» в политической практике и научном дискурсе.

Ответ представляется в том, что данный концепт включает в себя не только привычные аспекты, внешнюю, внутреннюю, экономическую и политическую (заменившую сакральную) безопасность, но и новые измерения, которым до становления наций не находилось места в прежнем концепте «государственной безопасности». А после эпохи национального становления потребовался длительный период осознания того, что безопасность нации обеспечивается не только квантифицируемыми (измеряемыми) инструментами: численностью населения, размером ВВП, количеством вооружения и военной техники, золотовалютными резервами и т. д. Безопасность нации обеспечивается также научными успехами, качеством образования, а главное – глубиной национально-культурной идентичности, то есть ощущением граждан себя как части длительной и преемственной историко-культурной общности и разделением ими общих представлений и идей о будущем страны.

### **Формирование и аспектационное содержание российской концепции национальной безопасности**

Первоначальная концептуализация «национальной безопасности» происходит в начале XX века, а активное использование этого концепта в политической практике и затем научная рецепция формируются в последней четверти XX века.

Доктрина национальной безопасности постсоветской России формируется в 1996 году [13]. Затем в 2009 году принята Концепция нацио-

нальной безопасности Российской Федерации<sup>1</sup>, приоритеты которой направлены в сторону разработки суверенной международной политики [22; 25]. «Стратегия национальной безопасности»<sup>2</sup>, утвержденная Президентом РФ В. В. Путиным в 2015 году [1; 6; 10; 12] – пятый доктринальный документ высшего уровня [4, с. 10]. Он четко определил позиции России в сфере обеспечения национальной безопасности. Но в связи с появлением новых внешних угроз, включая информационные или информационно-психологическое воздействие на граждан нашей страны, в 2021 году издан Указ Президента РФ от 02.07.2021 № 400 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации»<sup>3</sup> [17].

Данный документ определяет национальную безопасность нашей страны как состояние полной «защищенности национальных интересов Российской Федерации от внешних и внутренних угроз, при котором обеспечиваются реализация конституционных прав и свобод граждан, достойные качество и уровень их жизни, гражданский мир и согласие в стране, охрана суверенитета Российской Федерации, ее независимости и государственной целостности, социально-экономическое развитие страны»<sup>4</sup>. Принятое определение имеет комплексный характер и несмотря на видимую ясность нуждается в некоторых пояснениях.

Во-первых, из него следует, что объектами обеспечения национальной безопасности являются в первую очередь граждане, затем – государство и государственные институты.

Во-вторых, национальная безопасность достижима только в случае сохранения безопасно-

<sup>1</sup> Концепция национальной безопасности Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&firstDoc=1&lastDoc=1&nd=102063972> (дата обращения: 06.12.2023).

<sup>2</sup> Указ Президента Российской Федерации от 31.12.2015 № 683 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – URL: <https://rg.ru/2015/12/31/nac-bezopasnost-site-dok.html> (дата обращения: 06.12.2023).

<sup>3</sup> Указ Президента Российской Федерации от 02.07.2021 № 400 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=389271&dst=100001#3t8sHySkVwyWhyeS1> (дата обращения: 06.12.2023).

<sup>4</sup> Там же.

сти как извне, поддержание государственного суверенитета, так и изнутри.

В-третьих, национальная безопасность понимается не только как потенциал нейтрализации возникающих угроз, но и как необходимое обеспечение прав и свобод граждан, достойного качества и уровня их жизни, наличия в обществе гражданского мира и согласия, устойчивого социально-экономического развития.

Представляется, что полной и содержательной будет следующая аспектация концепта национальной безопасности:

1) **обороноспособность государства, способная противостоять существующим и перспективным вызовам**, включающая наличие:

а) средств, обеспечивающих защиту от нанесения по Российскому государству глобального удара оружием массового поражения;

б) перспективных военно-технических разработок, обеспечивающих выполнение пункта а) в среднесрочной перспективе;

в) вооруженных сил, способных *и готовых* отразить агрессию с применением обычных вооружений и обеспечить непроницаемость государственных границ для любых криминальных или террористических субъектов;

2) **внутриполитическая стабильность и суверенность**, недопущение/отсутствие политических волнений и обстоятельств, в которых может быть организован любой вариант государственного переворота (как извне, так и изнутри), и других социальных флуктуаций, имеющих критические последствия для российской нации;

3) **внешнеполитический потенциал влияния на союзников и реализация независимой внешней политики**, отвечающей национальным интересам;

4) **экономическая стабильность и независимость**, обеспечение потенциала экономического роста;

5) **высокий уровень научно-технического потенциала и качества образования**, гарантирующие пролонгацию военно-технического превосходства и наличие перспективных разработок, устойчивое экономическое развитие, инвестиционную привлекательность государства и т. д.

6) **информационная безопасность** – поддержание и устойчивое развитие информационно-коммуникационной инфраструктуры, наличие

в информационном пространстве страны влиятельных акторов, независимых от внешних интересов и влияний, разработка и создание программно-аппаратных комплексов, обеспечивающих функционирование внутрироссийских сетей связи, включая Интернет, в том числе в случае злонамеренного отключения страны от Глобальной сети, разработка программного обеспечения, обеспечивающего защиту от кибератак и вирусных угроз как для объектов критически значимой инфраструктуры, так и для обеспечения повседневных потребностей граждан;

7) **демографический потенциал** – не только сохранение устойчивого воспроизводства населения, но и рост его численности;

8) **гуманитарный (человеческий) потенциал** – высокий уровень жизни граждан и ее качество, позитивные смысложизненные цели и т. д.;

9) **социокультурная самобытность и устойчивое развитие культуры**.

Пункты 6–9 практически не рассматриваются в контексте национальной безопасности в российской науке. Для проверки этого было проанализировано более 50 наиболее цитируемых статей, индексируемых РИНЦ. Вместе с тем важное значение придается пунктам 7 и 9 в статье военного эксперта и политолога Е. Морозова «Геополитическая методология разработки стратегии национальной безопасности» [21].

Представленная система компонентов связана с концепцией национальной безопасности через логическое условие «если... то», определяющее, что необеспеченность одного из указанных аспектов государственной политикой приведет к общей уязвимости национальной безопасности. Некоторые из упомянутых пунктов интуитивно могут казаться более значимыми, но на практике это не иерархическая система, а комплекс, в котором различные аспекты оказывают разное по своему характеру воздействие: одни – мгновенно, другие – долгосрочно; некоторые поддаются математическому анализу, в то время как другие нет. Кроме того, многие из них имеют как положительные, так и отрицательные обратные связи. Например, обнаружение феномена «демографического перехода» [29; 30] гласит, что повышение уровня образования, необходимое для обеспечения научно-технической и образовательной составляющих национальной безопасности,

приводит к значительному снижению рождаемости, что создает отрицательную обратную связь с демографическим аспектом. В то же время резкий демографический рост оказывает влияние на обороноспособность государства, что сказывается на уровне человеческого потенциала, а также на научно-технической и образовательной сферах.

### Культурный аспект национальной безопасности

В контексте данной статьи особое внимание уделяется обеспечению культурной безопасности. Стратегия национальной безопасности к национальным интересам на современном этапе относит укрепление традиционных российских духовно-нравственных ценностей, сохранение культурного и исторического наследия народа России, а к стратегическим национальным приоритетам – защиту традиционных российских духовно-нравственных ценностей, культуры и исторической памяти. Также указаны задачи по защите традиционных духовно-нравственных ценностей, культуры и исторической памяти России<sup>5</sup>. При этом общекультурная значимость сохранения культурного наследия уже достаточно давно не вызывает вопросов [28, с. 12–22].

«Культура представляет собой *идейный* (здесь и далее выделено мной – *И. М.*) и ценностно-нормативный фундамент любого общества. Она определяет *способ восприятия мира*, ценностные предпочтения и *поведенческие модели*, а также служит *главным механизмом социальной интеграции и легитимации социального и политического порядка*» [27]. Несмотря на то что в российской науке наблюдается достаточно низкая артикуляция значимости сохранения российской культуры для обеспечения национальной безопасности, культурная безопасность представляется важным аспектом обеспечения национальной безопасности, выведение которого из фокуса научных исследований является упущением. Исходя из того, что аспекты национальной безопасности связаны оператором «если... то» («если обеспе-

чены обороноспособность, внутривнутриполитическая стабильность и суверенитет, внешнеполитический потенциал и др., то обеспечена национальная безопасность»), уязвимость одного из них создает уязвимость для всей системы.

В определенной степени культура выступает как система ценностей и смыслов, определяющая цели других аспектов национальной безопасности. Далее раскрывается сложность взаимосвязей культурной безопасности с другими компонентами:

- возникновение деформированных морально-нравственных ориентиров, провоцирующих негативное искажение культурных ценностей и появление националистических идей, определяет трансформацию государства в агрессора, что как минимум нарушает состояние национальной безопасности;

- изменение системы ориентиров общества, при которой служба в армии перестает быть ценностью участия в обеспечении безопасности государства и рассматривается как негативный жизненный опыт или потеря времени для образования и карьеры, может привести к снижению потенциала армии, деконструкции восприятия гражданами своей конституционной обязанности и человеческого долга воспитанника нации;

- укрепление национальной идентичности, поддерживаемой всей системой культуры, способствует недопущению внутривнутриполитической дестабилизации;

- эгоистические и индивидуалистические модели поведения в культурном пространстве будут способствовать формированию стратегий корыстного обогащения, демонстративного потребления и др., что наносит вред экономическому аспекту национальной безопасности или приводит к росту социальной напряженности и утрате внутривнутриполитической стабильности;

- дегуманизация системы культурных ценностей нации приводит к тому, что государство становится аутсайдером в мировой политике, лишаясь поддержки своих внешнеполитических и экономических инициатив, а также предопределяет неспособность реализовать свой потенциал;

- высокий уровень культуры, конструктивные общественные дискуссии формируют научно-технический и творческий потенциал, а также способствуют развитию университетов, являю-

<sup>5</sup> Указ Президента Российской Федерации от 02.07.2021 № 400 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации». Ст. 25, 26, 93 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=389271&dst=100001#3t8sHySkVwyWhyeS1> (дата обращения: 06.12.2023).

щихся ключевыми двигателями научно-технического прогресса в современном мире.

Перечень указанных связей культуры с оборонным, внутри- и внешнеполитическим, экономическим, научно-техническим и образовательными аспектами национальной безопасности являются неполным. Его можно продолжать: культура участвует *многими способами* в демографическом, гуманитарном, информационном аспектах национальной безопасности.

### **Роль армии в обеспечении культурных аспектов национальной безопасности**

Армия является одним из основных *акторов*, обеспечивающих квантифицируемые аспекты национальной безопасности: сохранение внешней обороноспособности, поддержание внутреннего порядка и т. д.

Вместе с тем армия также является социальным или социально-культурным институтом. Соотношение этих терминов является темой достойной отдельного исследования, и вопрос, каким именно институтом является армия, может быть дискуссионным. Но несомненно то, что армия в наиболее общем определении является таким *институтом*, который представляет собой исторически-устойчивую форму организации социальных связей и взаимодействий, транслирующую приобретаемый социальный опыт между поколениями. Следуя логике основателей и ключевых исследователей, работавших в русле структурно-функционального подхода (см., например [8; 9; 19; 26]), *любой институт выполняет культурные функции*.

Из этого логично следует, что функционал армии не может ограничиваться только обеспечением обороноспособности страны или исполнением исключительно военной функции, потому что само ее существование и высокий уровень кадровой подготовки личного состава и технического оснащения направлены на то, чтобы государству *не приходилось вести войну за свое существование*. Иными словами, большую часть времени армия функционирует в условиях мира и, таким образом, решает задачи мирного времени.

Часть этих задач относится к охране границ, поддержанию внутреннего правопорядка, подготовке личного состава и т. д. Но другая часть связана с двумя взаимосвязанными и взаимодей-

полняющими механизмами полной интеграции молодого поколения в общество: социализации и инкультурации. В общем понимании первое является усвоением норм и правил поведения в обществе, освоением принятых сложных моделей поведения, моделей успеха и т. д. Второе же – механизм принятия и разделения культурных ценностей и норм, то есть формирование *культурной идентичности* [20]. Эти функции армия выполняет планомерно-проектным образом на основе государственного социального заказа, исходя из общей модели культурно-проектной деятельности (см., например, [3, с. 78–86]).

Кроме того, что армия *ретранслирует* принятые модели поведения, ценности и нормы, прививает важные социальные навыки, она также является институтом, внутри которого возникают новые культурные феномены. Это связано с функционированием *военной культуры*, концептуализация которой активно ведется в последние десятилетия в российской и мировой науке [2; 7; 11; 16].

Наконец, наиболее значительной и масштабной представляется такая социокультурная функция армии, как участие в формировании национально-культурной идентичности. Это происходит на двух уровнях. Во-первых, армия как институт является носителем, обеспечителем, транслятором и необходимым модификатором ценностей и традиций, то есть элементом социокультурной реальности, который наряду с прочими определяет *содержание* национально-культурной идентичности. Во-вторых, активно реализуя функции социализации и инкультурации новых поколений, армия на практике претворяет эту функцию в жизнь, формируя идентичность у прошедших военную службу молодых людей.

### **Выводы**

Концепция национальной безопасности зародилась в политической практике в начале XX века и стала активно использоваться лишь в конце XX века, на что потребовалось около 70–80 лет. От времени начала активного использования концепции до осознания невозможности реализации национальной безопасности без культурного аспекта прошло гораздо меньше времени. Уже в 2000–2010-х годах о значимости культурного фактора для безопасности начинают говорить ученые [23], в том числе и такой видный предста-

витель технических и общественно-гуманитарных наук, как К. К. Колин [14; 15]. Современная Стратегия национальной безопасности уделяет значительное внимание вопросам ее культурных оснований.

Армия реализует не только милитарный аспект национальной безопасности как институт прямого действия, но и культурные аспекты как социокультурный институт. Армия *социализирует и инкультурирует* молодое поколение, таким образом, участвуя в *формировании у него чувства национально-культурной идентичности. Создавая и транслируя культурные ценности*, являясь одним из ключевых агентов формирования военной культуры в комплексном понимании этого

понятия, армия также и *участвует в образовании общего концепта и содержания национально-культурной идентичности*. Иными словами, определяет, по меньшей мере, часть образа того, кем является россиянин.

Таким образом, приходим к заключению, что концепт национальной безопасности значительно шире своего первичного интуитивного понимания как безопасности в военном и экономическом плане. А армия, исторически сформировавшаяся для решения в первую очередь военных задач, сохраняет эту функцию и в современном мире, но приобретает дополнительные функции, связанные с культурными аспектами обеспечения национальной безопасности.

### Литература

1. Бажуков В. И. Стратегия национальной безопасности Российской Федерации: новые тенденции и акценты // Глобальные процессы и новые форматы многостороннего сотрудничества. – М., 2016. – С. 36–41.
2. Бажуков В. И. Культурный поворот в исследовании войны в России [Электронный ресурс] // Управленческое консультирование. – 2013. – № 9 (57). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-povorot-v-issledovanii-voynu-v-rossii> (дата обращения: 25.04.2023).
3. Балабанов П. И., Басалаева О. Г., Заурвайн Л. Т. Социальный заказ в структуре управления современными культурными процессами // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 78–86.
4. Белозеров В. К. От Стратегии национальной безопасности – к глобальному и перспективному стратегическому проектированию // Власть. 2016. – № 7. – С. 10–15.
5. Виноградов А. С. Стратегии национальной безопасности России и Великобритании: сравнительный анализ // Социология власти. – 2010. – № 2. – С. 164–172.
6. Глушков Ф. Р., Андрейцо С. Ю. Сравнение стратегии национальной безопасности Российской Федерации и стратегии национальной безопасности США 2015 // Безопасность личности, общества и государства: теоретико-правовые аспекты. – СПб., 2017. – С. 86–93.
7. Гребеньков В. Н. Военная культура российского общества: философско-культурологическая концепция: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.13. – Ставрополь, 2011. – 307 с.
8. Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. Метод социологии. – М.: Наука, 1991. – 576 с.
9. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод и назначение [Электронный ресурс] / пер. с фр., сост., послесл. и прим. А. Б. Гофмана. – М.: Канон, 1995. – 352 с. – URL: <http://library.khpg.org/files/docs/1372596651.pdf> (дата обращения: 01.11.2023).
10. Еремичев Ф. С. Некоторые вопросы стратегии национальной безопасности 2015 как правовой основы обеспечения национальной безопасности России // Государственный аудит. Право. Экономика. – 2016. – № 1. – С. 130–139.
11. Ермоченко С. Н. Российская воинская культура: опыт интерпретации: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Саратов, 2009. – 150 с.
12. Ковалева А. В. Стратегия национальной безопасности как основа стабильности Российского государства // Электронный вестник Ростовского социально-экономического института. – 2016. – № 2. – С. 94–100.
13. Коваленко М. П. Стратегия обеспечения национальной безопасности современной России: механизмы противодействия вызовам и угрозам: автореф. дис. канд соц. наук: 09.00.11. – Ростов н/Д., 2008. – 18 с.
14. Колин К. К. Культура безопасности: концептуальные основы постановки и изучения актуальной проблемы развития цивилизации в XXI веке // Знание. Понимание. Умение. – 2023. – № 3. – С. 34–49.
15. Колин К. К. Неоглобализм и культура: новые угрозы для национальной безопасности // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 2. – С. 80–87.

16. Коротенко А. В. Военная культура: понятие и структурные элементы [Электронный ресурс] // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2013. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/voennaaya-kultura-ponyatie-i-strukturnye-elementy> (дата обращения: 25.04.2023).
17. Ласария А. О. Вопросы обороны страны в стратегии национальной безопасности Российской Федерации // Вестник военного права. – 2021. – № 4. – С. 60–67.
18. Макиавелли Н. О военном искусстве: [пер. с итал.]; [предисл. и примеч. Р. В. Светлова]. – СПб.: Амфора, 1999. – 252 с.
19. Малиновский Б. К. Научная теория культуры. – М.: ОГИ, 2005. – 184 с.
20. Мищенко И. Е. К проблематике формирования социокультурной идентичности армии образовательными инструментами // Мир науки. Социология, филология, культурология. – 2020. – Т. 11, № 1. – С. 17.
21. Морозов Е. Геополитическая методология разработки стратегии национальной безопасности [Электронный ресурс] // Государственная служба. – 2009. – № 5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geopoliticheskaya-metodologiya-razrabotki-strategii-natsionalnoy-bezopasnosti-1> (дата обращения: 02.11.2023).
22. Нигматьянов И. Г., Дондоков Ц. С. Личная и общественная безопасность гражданина в свете «Стратегии национальной безопасности Российской Федерации» // Актуальные проблемы государственно-правового развития России. – Чита, 2017. – С. 108–113.
23. Николаев П. А. Культура как фактор национальной безопасности. – М.: Русский импульс, 2007. – 320 с.
24. Носов М. П. Безопасность как институциональная концепция современной науки [Электронный ресурс] // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история. – 2014. – № 33. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bezopasnost-kak-institucionalnaya-kontseptsiya-sovremennoy-nauki> (дата обращения: 02.01.2024).
25. Пономарев Н. Н. Стратегия национальной безопасности Российской Федерации до 2020 года как важнейшее направление обеспечения национальной безопасности [Электронный ресурс] // Вестник КПУ МВД России. – 2016. – № 1 (31). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/strategiya-natsionalnoy-bezopasnosti-rossiyskoj-federatsii-do-2020-goda-kak-vazhneyshee-napravlenie-obespecheniya-natsionalnoy> (дата обращения: 06.12.2023).
26. Рэдклифф-Браун А. Р. Структура и функция в примитивной обществе. – М.: Восточная литература: РАН, 2001. – 305 с.
27. Самыгин С. И., Верещагина А. В., Рачипа А. В. Государственная культурная политика в контексте эскалации рисков и угроз национальной безопасности России // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2016. – № 1–2. – С. 53–57.
28. Тараненко Л. Г. Реализация задач государственной культурной политики по сохранению и продвижению культурного наследия в вузах культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 65. – С. 12–22.
29. Landry A. Adolphe Landry on the Demographic transition Revolution // Population and Development Review. – 1987. – № 13. – P. 731–740.
30. Woods R. The Demography of Victorian England and Wales [Электронный ресурс]. Cambridge University Press. – P. 18. – URL: [https://books.google.ru/books?id=75DZmQtybMwC&pg=PA18&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ru/books?id=75DZmQtybMwC&pg=PA18&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (дата обращения: 01.11.2023).

#### References

1. Bazhukov V.I. Strategiya natsional'noy bezopasnosti Rossiyskoj Federatsii: novye tendentsii i aktsenty [National security strategy of the Russian Federation: new trends and accents]. *Global'nye protsessy i novye formaty mnogostoronnego sotrudnichestva [Global processes and new formats of multilateral cooperation]*. Moscow, 2016, pp. 36-41. (In Russ.).
2. Bazhukov V.I. Kul'turnyy povorot v issledovanii voyny v Rossii [Cultural turn in the study of war in Russia]. *Upravlencheskoe konsul'tirovanie [Management consulting]*, 2013, no. 9 (57). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-povorot-v-issledovanii-voyny-v-rossii> (accessed 04.25.2023).
3. Balabanov P.I., Basalaeva O.G., Zauervayn L.T. Sotsial'nyy zakaz v strukture upravleniya sovremennymi kul'turnymi protsessami [Social order in the structure of management of modern cultural processes]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 54, pp. 78-86. (In Russ.).
4. Belozеров V.K. Ot Strategii natsional'noy bezopasnosti – k global'nomu i perspektivnomu strategicheskomu proektirovaniyu [From the National Security Strategy to global and long-term strategic design]. *Vlast' [Power]*, 2016, no. 7, pp. 10-15. (In Russ.).

5. Vinogradov A.S. Strategii natsional'noy bezopasnosti Rossii i Velikobritanii: sravnitel'nyy analiz [National security strategies of Russia and Great Britain: comparative analysis]. *Sotsiologiya vlasti [Sociology of power]*, 2010, no. 2, pp. 164-172. (In Russ.).
6. Glushkov F.R., Andreytso S.Y. Sravnenie strategii natsional'noy bezopasnosti Rossiyskoy Federatsii i strategii natsional'noy bezopasnosti SShA 2015 [Comparison of the national security strategy of the Russian Federation and the national security strategy of the United States 2015]. *Bezopasnost' lichnosti, obshchestva i gosudarstva: teoretiko-pravovye aspekty [Security of the individual, society and state: theoretical and legal aspects]*. St. Petersburg, 2017, pp. 86-93. (In Russ.).
7. Grebenkov V.N. *Voennaya kul'tura rossiyskogo obshchestva: filosofsko-kul'turologicheskaya kontseptsiya: dis. ... d-ra filosofskikh nauk [Military culture of Russian society: philosophical and cultural concept. Diss. Dr of Philosophical Sciences]*. Stavropol, 2011. 307 p. (In Russ.).
8. Dyurkgeym E. *O razdelenii obshchestvennogo truda. Metod sotsiologii [On the division of social labor. Method of sociology]*. Moscow, Nauka Publ., 1991. 576 p. (In Russ.).
9. Dyurkgeym E. *Sotsiologiya. Ee predmet, metod i naznachenie [Sociology. Its subject, method and purpose]*. Moscow, Kanon Publ., 1995. 352 p. (In Russ.).
10. Eremichev F.S. Nekotorye voprosy strategii natsional'noy bezopasnosti 2015 kak pravovoy osnovy obespecheniya natsional'noy bezopasnosti Rossii [Some issues of the national security strategy 2015 as a legal basis for ensuring national security of Russia]. *Gosudarstvennyy audit. Pravo. Ekonomika [State Audit. Right. Economy]*, 2016, no. 1, pp. 130-139. (In Russ.).
11. Ermochenko S.N. *Rossiyskaya voinskaya kul'tura: opyt interpretatsii: dis. ... kand. kul'turologii [Russian military culture: experience of interpretation. Diss. PhD of Culturology]*. Saratov, 2009. 150 p. (In Russ.).
12. Kovaleva A.V. Strategiya natsional'noy bezopasnosti kak osnova stabil'nosti Rossiyskogo gosudarstva [National security strategy as the basis for the stability of the Russian state]. *Elektronnyy vestnik Rostovskogo sotsial'no-ekonomicheskogo instituta [Electronic Bulletin of the Rostov Social-Economic Institute]*, 2016, no. 2, pp. 94-100. (In Russ.).
13. Kovalenko M.P. *Strategiya obespecheniya natsional'noy bezopasnosti sovremennoy Rossii: mekhanizmy protivodeystviya vyzovam i ugrozam: avtoreferat dis. ... kand. sots. nauk [Strategy for ensuring the national security of modern Russia: mechanisms for countering challenges and threats. Author's abstract of diss. PhD of Sociology]*. Rostov-on-Don, 2008. 18 p. (In Russ.).
14. Kolin K.K. Kul'tura bezopasnosti: kontseptual'nye osnovy postanovki i izucheniya aktual'noy problemy razvitiya tsivilizatsii v XXI veke [Security culture: conceptual foundations for posing and studying the actual problem of the development of civilization in the 21st century]. *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Skill]*, 2023, no. 3, pp. 34-49. (In Russ.).
15. Kolin K.K. Neoglobalizm i kul'tura: novye ugrozy dlya natsional'noy bezopasnosti [Neoglobalism and culture: new threats to national security]. *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Skill]*, 2005, no. 2, pp. 80-87. (In Russ.).
16. Korotenko A.V. *Voennaya kul'tura: ponyatie i strukturnye elementy [Military culture: concept and structural elements]. Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki [Humanitarian, socio-economic and social sciences]*, 2013, no. 3. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/voennaya-kultura-ponyatie-i-strukturnye-elementy> (accessed 04.25.2023).
17. Lasariya A.O. Voprosy oborony strany v strategii natsional'noy bezopasnosti Rossiyskoy Federatsii [Issues of national defense in the national security strategy of the Russian Federation]. *Vestnik voennogo prava [Military Law Bulletin]*, 2021, no. 4, pp. 60-67. (In Russ.).
18. Makiavelli N. *O voennom iskusstve [On the art of war]*. St. Petersburg, Amphora Publ., 1999. 252 p. (In Russ.).
19. Malinovskiy B.K. *Nauchnaya teoriya kul'tury [Scientific theory of culture]*. Moscow, OGI Publ., 2005. 184 p. (In Russ.).
20. Mishchenko I.E. K problematike formirovaniya sotsiokul'turnoy identichnosti armii obrazovatel'nymi instrumentami [On the issues of forming the sociocultural identity of the army with educational tools]. *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul'turologiya [World of Science. Sociology, philology, cultural studies]*, 2020, vol. 11, no. 1, p. 17. (In Russ.).
21. Morozov E. Geopoliticheskaya metodologiya razrabotki strategii natsional'noy bezopasnosti [Geopolitical methodology for developing a national security strategy]. *Gosudarstvennaya sluzhba [State Service]*, 2009, no. 5. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/geopoliticheskaya-metodologiya-razrabotki-strategii-natsionalnoy-bezopasnosti-1> (accessed 11.02.2023).

22. Nigmatyanov I.G., Dondokov T.S. Lichnaya i obshchestvennaya bezopasnost' grazhdanina v svete "Strategii natsional'noy bezopasnosti Rossiyskoy Federatsii" [Personal and public safety of a citizen in the light of the "National Security Strategy of the Russian Federation"]. *Aktual'nye problemy gosudarstvenno-pravovogo razvitiya Rossii* [Current problems of state and legal development of Russia]. Chita, 2017, pp. 108-113. (In Russ.).
23. Nikolaev P.A. *Kul'tura kak faktor natsional'noy bezopasnosti* [Culture as a factor of national security]. Moscow. Russian impulse Publ., 2007. 320 p. (In Russ.).
24. Nosov M.P. Bezopasnost' kak instutualizatsionnaya kontseptsiya sovremennoy nauki [Security as an institutionalization concept of modern science]. *Aktual'nye voprosy obshchestvennykh nauk: sotsiologiya, politologiya, filozofiya, istoriya* [Current issues of social sciences: sociology, political science, philosophy, history], 2014, no. 33. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/bezopasnost-kak-institutualizatsionnaya-kontseptsiya-sovremennoy-nauki> (accessed 01.02.2024).
25. Ponomarev N.N. Strategiya natsional'noy bezopasnosti Rossiyskoy Federatsii do 2020 goda kak vazhneyshee napravlenie obespecheniya natsional'noy bezopasnosti [National Security Strategy of the Russian Federation until 2020 as the most important direction for ensuring national security]. *Vestnik KRU MVD Rossii* [Bulletin of the KRU of the Ministry of Internal Affairs of Russia], 2016, no. 1 (31). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/strategiya-natsionalnoy-bezopasnosti-rossiyskoy-federatsii-do-2020-goda-kak-vazhneyshee-napravlenie-obespecheniya-natsionalnoy> (accessed 12.06.2023).
26. Redkliff-Braun A.R. *Struktura i funktsiya v primitivnoy obshchestve* [Structure and function in primitive society]. Moscow. Eastern Literature Publ., 2001. 305 p. (In Russ.).
27. Samygin S.I., Vereshchagina A.V., Rachipa A.V. Gosudarstvennaya kul'turnaya politika v kontekste eskalatsii riskov i ugroz natsional'noy bezopasnosti Rossii [State cultural policy in the context of escalation of risks and threats to national security of Russia]. *Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki* [Humanities, socio-economic and social sciences], 2016, no. 1-2, pp. 53-57. (In Russ.).
28. Taranenko L.G. Realizatsiya zadach gosudarstvennoy kul'turnoy politiki po sokhraneniyu i prodvizheniyu kul'turnogo naslediya v vuzakh kul'tury [Implementation of the tasks of state cultural policy for the preservation and promotion of cultural heritage in universities of culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2023, no. 65, pp. 12-22. (In Russ.).
29. Landry A. Adolphe Landry on the Demographic transition Revolution. *Population and Development Review*, 1987, no. 13, pp. 731-740. (In Engl.).
30. Woods R. *The Demography of Victorian England and Wales*. Cambridge University Press, p. 18. (In Engl.). Available at: [https://books.google.ru/books?id=75DZmQTybMwC&pg=PA18&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ru/books?id=75DZmQTybMwC&pg=PA18&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (accessed 11.01.2023).

УДК 130.2

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-32-40

## **КУЛИНАРНЫЕ И ГАСТРОНОМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ПИЩИ, ИЗЛОЖЕННЫЕ В ТРУДАХ В. В. ПОХЛЕБКИНА С ПОЗИЦИЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ**

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

Объектом исследования настоящей статьи являются труды Вильяма Васильевича Похлебкина и его вклад в развитие научной мысли о советской и российской гастрономической культуре в историческом аспекте, поскольку в целом гастрономию рассматривали, как правило, в качестве набора рецептов, и только некоторые исследователи изучали русскую кухню в указанном аспекте.

В трудах В. В. Похлебкина мы прослеживаем описание и анализ исторических событий вкупе с сопутствующими определенному этапу гастрономическими особенностями. Например, указанный автор



делит развитие гастрономической культуры на несколько больших исторических этапов, для каждого из которых характерны те или иные черты гастрономической культуры, в том числе и определенные блюда.

Несмотря на то что ряд исследователей указывает на присутствие некоторых исторических неточностей в трудах по поводу потребления пищи и т. д., особенно касательно XIX века, это не умаляет вклада В. В. Похлебкина в понимание советского быта и гастрономической культуры во времена СССР.

**Ключевые слова:** В. В. Похлебкин, советская кулинария, русский быт, гастрономическая культура, исторические события.

## CULINARY AND GASTRONOMIC FEATURES OF RUSSIAN FOOD, DESCRIBED IN THE WORKS OF V.V. POKHLEBKIN FROM THE STANDPOINT OF CULTUROLOGY

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

The object of the research of this article is the works of V.V. Pokhlebkina and his contribution to the development of scientific thought about Soviet and Russian gastronomic culture in a historical aspect, since in general gastronomy was considered, as a rule, a set of recipes and only some researchers studied Russian cuisine in this aspect.

In the works of V.V. Pokhlebkina, we can trace the description and analysis of historical events together with the gastronomic features accompanying a certain stage. For example, the author divides the development of gastronomic culture into several large historical stages, each is characterized by certain features of gastronomic culture, including the certain dishes.

Despite the fact that a number of researchers point to the presence of some historical inaccuracies in the writings on food consumption etc., especially regarding the 19<sup>th</sup> century, this does not detract from V.V. Pokhlebkina's contribution to understanding the Soviet life and gastronomic culture in the USSR.

**Keywords:** V.V. Pokhlebkina, Soviet cooking, Russian way of life, gastronomic culture, historical events.

В. В. Похлебкина можно назвать первым автором в СССР, который начал рассматривать советскую кухню как элемент культуры, а не как обычный набор рецептов. При этом подход ученого основывался на том, что блюда, рецепты и приемы в кулинарии непосредственным образом связаны с историческими событиями той эпохи.

Надо сказать, что указанный подход к интерпретации пищи и кулинарии не является новым и уникальным, поскольку таким же образом рассматривали русскую кухню и И. Забелин [2; 3], А. Терещенко [15], Н. Костомаров [5] и др. Однако с образованием Советского Союза этот подход стал забываться, преобладающим стало обыденное восприятие пищи и кулинарных рецептов, не как часть культуры, а как бытовая составляющая. В связи с этим труды В. В. Похлебкина стали уникальным явлением в культурологическом плане.

Необходимо теперь проанализировать основные этапы развития в нашей стране национальной гастрономической культуры. В. В. Похлебкиным [10], крупнейшим знатоком русской кулинарии, исследователем истории международных отношений и истории кулинарии, была предложена классификация, исходя из которой целесообразно будет назвать ключевые этапы в развитии русской кухни.

Первый этап – период с IX по XVI век, так называемая древнерусская кухня. В это длительное время основными блюдами были такие, которые состояли из зерновых. В частности, к такой пище можно отнести каши, которые, как считает В. В. Похлебкин, отражали менталитет русского населения. Несмотря на однообразность (моностава), каши отличались по степени наличия жид-

кости. Кроме того, каши было принято подавать с другими продуктами.

Также одним из знаковых продуктов в рассматриваемый период времени стал хлеб. Какая-то иная пища имеет акцидентальный характер по отношению к такому субстанциальному продукту, как хлеб.

Пища растительного происхождения имела первостепенное значение для русской земледельческой культуры. Тем не менее именно хлеб стал для нашей культуры символическим продуктом, скорее всего, в большей мере по причине достаточности суровых климатических условий, потому что в таких условиях не приходится говорить о возможности выращивания богатого многообразия продуктов растительного происхождения. Достаточное количество хлеба означало жизнь: в этом продукте возник союз земли и неба, тем самым данный продукт, по большому счету, воплощает в себе и плоть, уподобляется телесности человека.

Приготовление хлеба в народной культуре рассматривалось как творение мира; без него в нашей культуре немислимо поддержание телесной идентичности. Приготавливаемые хлебобулочные изделия имели, как правило, круглую форму, что предполагало архетипичность рассматриваемого продукта.

Что касается мучных изделий, то они в этот период времени тоже были очень разнообразными. Древнерусскую кухню можно было подразделить следующим образом: скромная кухня и постная кухня. Отметим, что весьма несложной являлась рецептура приготовления различных блюд. По своему содержанию приготовленные блюда являлись достаточно однообразными, невзирая на значительное количество разных наименований. Так, при рассмотрении японской кухни, очевидной становится нацеленность на сохранении, на как можно полном отражении в приготовленном блюде естественного вкуса пищевого продукта (человек, готовивший блюдо, должен был в максимальной степени сохранить так называемую природность продукта).

В свою очередь, рассматриваемая нами кухня вообще не чуралась разнообразной обработки пищевых продуктов, тем не менее можно было наблюдать нацеленность на унифицированность продуктов питания: чаще всего в приготовленном

блюде доминировал какой-то один первичный пищевой продукт. Здесь наблюдается некая боязнь загрязнения телесности какими-то дополнительными значениями, если первичные ингредиенты соответствующего блюда и его итоговый состав существенно отличаются, то есть, если в приготовлении блюда большое значение придается искусству повара, который в свои блюда привносит какие-то свои значения.

Вторым этапом, по мнению В. В. Похлебкина, является период XVII века, или кухня Московского государства. В это время, как отмечает ученый, крестьянская война оказала большое влияние на разделение русской кухни. Так, одна часть населения придерживалась древнерусской кухни, а другая часть – старомосковской. Общациональный стол был непосредственно разделен по сословному признаку, что было явной характерной особенностью старомосковской кухни. Появились принципиально другие гастрономические маркеры социального статуса человека, который стал характеризоваться именно наличием у него таких продуктов питания, которые поступали из-за рубежа, не были выращены на своей земле (ранее его статус характеризовался количеством продуктов питания). Как раз кухня представителей аристократических кругов содействовала усложнению и дальнейшему активному развитию гастрономической культуры. Постепенно расширялось количество видов продуктов питания и количество видов блюд, приготовляемых из них. Тем самым увеличивалось количество разных форм трапезы.

Именно в данное время происходит формирование рецептуры большого количества национальных супов, например, солянки и некоторых других. Неотъемлемыми ингредиентами данных блюд в обязательном порядке были лимоны и маслины, они поступали на территорию нашего государства из других стран. Тем не менее русское кулинарное искусство, как и прежде, находилось на достаточно низком уровне. Темпы заимствования различных зарубежных технологий приготовления блюд были гораздо меньшими, в сравнении с темпами заимствования зарубежных продуктов питания и зарубежных рецептов: у нашего народа было некоторое недоверие к процессам приготовления пищи, вследствие осуществления которых в значительной степени изменялись первичные

ингредиенты. Речь здесь, прежде всего, идет о многосоставных блюдах, в которых исходные ингредиенты предполагали необходимость измельчения.

Эта же самая проблема, по мнению ряда исследователей, была обусловлена приготовлением жареных блюд. В данном случае будет уместным сказать о банальном незнании нашими поварами соответствующих кулинарных технологий. Русская кухня, как известно, очень хорошо справлялась с такими процессами, как ферментирование (то есть, квашение продуктов), а также варение. Тем не менее жарение, как и прежде, было таким способом приготовления блюд, который менее всего соответствовал ментальности нашего народа.

В крестьянской культуре приготовление блюд было сопряжено, в первую очередь, с печью. Основная функция печи состояла, безусловно, не только в подаче тепла, но и в приготовлении пищи. В тот период печи составляли основное пространство крестьянского дома, что обуславливало ее значение в народной культуре. Так, блюда, приготовленные в печи, обычно считались наиболее вкусными и требовали присутствия определенных атрибутов при их употреблении: праздничная подача, расположение в центре стола и т. д.

Рамки третьего этапа в развитии русской кухни обусловлены политикой, которая проводилась в XVIII веке Петром I, а также Екатериной I, сменившей Петра Великого на российском престоле. Как на русских кулинарных традициях, так и на гастрономических существенно сказалась политика, проводимая Петром Великим, которая касалась широкой модификации социокультурной действительности нашего государства в максимально полном соответствии с зарубежными нормами и стандартами. Русская кухня была в этот период модифицирована таким образом, что национальная кулинарная традиция оказалась превращенной, стали осуществляться достаточно активные процессы заимствований, что легло в основу дальнейшего развития русской гастрономической культуры. Представители русской аристократии стали выписывать себе зарубежных поваров: немецких, французских, голландских. Следует подчеркнуть, что в данный период времени приоритетной стала кухня, основанная на зарубежных стандартах, а национальная русская кухня стала рассматриваться как некультурная.

Самостоятельное значение в петровско-екатерининскую эпоху получает формат перекуса. Ключевое значение данный формат получил, по большому счету, в глобализирующемся обществе на рубеже XX–XXI столетий, где трапеза утратила свой изначальный культурный смысл. Стоит сказать о том, что в национальной гастрономической культуре формат перекуса не был популярен, однако в рассматриваемый период данный формат оказывается предпочтительным.

В период XVIII–XIX веков национальная гастрономическая культура была представлена доминированием французского, как, впрочем, и вся культура в целом. В это время был расцвет Франции, она оказывала на Европу и Российскую империю идеологическое и культурное влияние, уровень которого можно сравнить с культурой США и английского языка в XX–XXI веках. В XVIII столетии столицей нашего государства был Петербург. В этом городе на постоянной основе возникали все новые и новые традиции в сфере кулинарного искусства. Петербург по праву называли законодателем кулинарной моды. Здесь формировались стандарты гастрономического потребления.

В подтверждение указанного советский и российский профессор Юрий Михайлович Лотман [7] в своих научных работах подробно изучает кухню российской столицы, пишет о кулинарных пристрастиях населения Петербурга. Происхождение блюд петербургской кухни в большей степени было французским. Основная их часть была адаптирована к российским условиям. Так, очень популярными являлись компоты, муссы, суфле. Вместе с тем большое распространение в России получил соус бешамель, а также котлеты. Причем котлеты так и остались практически основным блюдом, характеризовавшим организации общественного питания в России и СССР преимущественно.

Используя рецепты зарубежной кухни, отечественные повара старались сохранять целостность продукта, применяемого в рецепте, в этом заключалось отличие от обработки ингредиентов в ряде зарубежных кулинарных традиций. Влияние французской кухни на нашу кухню непосредственно сказалось на придании последней некоторой легкости. Ранее для русской кухни была типична определенная тяжесть. Произошло усо-

вершенствование технологической оснащённости кухни: мясорубки, дуршлаг, кастрюли начали постепенно вытеснять традиционные для русской кухни решета, чугуны, горшки. Кроме того, французская кухня привнесла возможности сочетания разных видов пищевых продуктов. То есть русская кухня была подвержена некоторому технологическому влиянию со стороны французской кухни. Так, салаты, приготовленные русскими поварами, имели вид нарезанного монопродукта. В свою очередь, влияние французской кухни на русскую кухню привело к тому, что в приготовленном салате стали комбинироваться различные виды ингредиентов.

Для русской культуры вообще не типична коммуникативная лёгкость, которая, как известно, свойственна французской культуре. Для нашей кухни характерна некоторая верность природным свойствам ингредиентов, из которых готовятся те или иные блюда, стремление максимально полно сохранить используемые продукты, что является основным отличительным признаком русской кухни от французской. Вместе с тем в сравнении, к примеру, с японской кухней, для русской кухни характерно отсутствие стремления подчеркнуть что-либо в приготовленных блюдах.

Четвёртый этап, в понимании В. В. Похлебкина, представлен периодом 60-х годов XIX – началом XX столетия. История нашей кулинарной культуры уже успела показать закономерные изменения: «...знакомство русских с кулинарией многих народов имело гораздо более глубокое значение. Всколыхнулись собственные творческие возможности отечественных любителей вкусных яств. Изобретениями и совершенствованиями рецептуры увлеклись специалисты и любители, знать и простолюдины, мужчины и женщины, жители столиц и провинции» [6, с. 20]. Соответственно, на этом этапе практически невозможно вести речь о её тотальной аутентичности. К концу XIX столетия произошло некоторое окончание так называемого прививочного процесса нашей кухни зарубежными традициями (гастрономическими и кулинарными). В это время направление развития русской кухни кардинальным образом изменилось:

– гастрономические привычки русского человека очень сильно поменялись: активизировалось культурное развитие и социальное взаимодействие, пространство, в котором осуществлялась

трапеза, стало уже больше коммуникационным пространством;

– кулинарное тело нашей культуры достаточно сильно трансформировалось, потому что в рацион традиционной, привычной пищи стали все чаще включаться продукты питания, которые завозились из-за рубежа. Произошли изменения технологий приготовления пищи, русский человек стал все чаще вычленивать у используемых пищевых продуктов какие-то новые и новые качества;

– русская кухня стала наднациональной: по причине активного заимствования зарубежных кулинарных и гастрономических традиций она смогла существенно видоизмениться, появилось большое количество разных зарубежных блюд;

– семиотический статус русской гастрономической культуры существенно повысился. Это обусловлено, в первую очередь, тем, что произошёл рост числа её культурных значений; в значительной степени усилилось значение трапезы – она теперь стала основным пространством, в котором происходило социальное взаимодействие.

Выше были рассмотрены самые основные закономерности преобразования русской гастрономической культуры.

Пятым периодом В. В. Похлебкин называет развитие гастрономической культуры в 1917 году – начале 90-х годов XX века, то есть советскую кухню. Наша гастрономическая культура претерпела весьма существенные преобразования в период 10–20-х годов XX века, когда в нашей стране происходили различные революционные трансформации. В качестве основополагающих задач пролетариата большевики обозначили революцию структур быта. Потребовалось введение в русскую кулинарную культуру нетипичного принципа дефицита.

Развитие советской кухни, по мнению кулинарного историка В. В. Похлебкина, стало происходить в 1934 году, в свою очередь, окончание её развития приходится на 1992 год. Период времени с 1917 по 1934 годы В. В. Похлебкин не берёт во внимание. Скорее всего, данный отрезок времени является, с его точки зрения, очень неоднозначным, потому что нельзя в данном случае вести речь о каком-либо развитии русской кулинарной культуры.

После 1953 года начался так называемый послесталинский период. В это время можно было

наблюдать определенный отход от русской гастрономической культуры. Дефицитарная политика, которая ранее была достаточно жесткой, начала постепенно смягчаться. В определенной степени повысился уровень жизни русского человека. В послесталинский период времени структуры повседневности начали трансформироваться. Это проявилось в следующем: доверие к частной жизни советского гражданина в существенной степени повысилось, советский гражданин получил частное пространство существования. Питание советского гражданина стало очень разнообразным, что давало возможность выстраивать персональные стратегии удовольствия.

Таким образом, особенности и развитие русской и советской кухни ставятся В. В. Похлебкиным в зависимость от исторических событий.

Между тем, несмотря на то что В. В. Похлебкин одним из первых в СССР попытался сломать стереотип, связанный с примитивизмом и антинаучностью в исследованиях питания населения и взаимосвязи с развитием общества, устранение ученого из официальной науки повлияло на его работы. Здесь, с одной стороны, прослеживается его независимость в идеях и суждениях, а с другой стороны, ученый оказался лишенным возможности обращаться к исторически значимым архивам, что, безусловно, не могло не сказаться на качестве и достоверности некоторых его умозаключений.

Несомненно, как у всякого исследователя, у В. В. Похлебкина был доступ к сведениям иного порядка, а именно содержащимся в источниках, составляющих часть библиотеки самого ученого. При этом надо сказать, что отражение в трудах В. В. Похлебкина работ, находящихся в коллекции Российской государственной библиотеки и описывающих в той или иной степени русские кулинарные традиции, недостаточно полное. Например, кратко упомянуты труд В. Левшина «Словарь поваренный, приспешничий, кандиторский и дистилляторский...» (1795–1797) [14], работы С. Друковцева [1], Н. Осипова [9], Н. Яценкова [16] и других российских кулинарных авторов XVIII века. Это и обусловило ряд ошибок и необозначенных заимствований. Например, В. В. Похлебкин указывает на то, что фраза В. Левшина о том, что «сведения о русских блюдах совсем истребились», появилась в 1816 году,

когда помещик Левшин попытался создать первую русскую поваренную книгу [12, с. 11], хотя на самом деле впервые Левшин написал об этом еще в 1796 году.

С. И. Протопопов, бывший главный кулинар СССР, один из основателей в Москве Музея Музея кулинарного искусства, говорил о В. В. Похлебкине как об исследователе, у которого есть определенная сумятица во взглядах: «есть его исторические исследования, которые интересны, но, в общем, не во всем достоверны. Что же касается его кулинарных советов, то, с точки зрения профессионала, многие вещи далеко не столь очевидны. Вот был такой ученый Ковалев Н. И. – это другой пример специалиста-кулинара, который добросовестно исследовал русскую кухню. Думаю, что на 99 % его исследования справедливы и объективны»<sup>1</sup>.

Эволюции советской кухни посвящена, пожалуй, самая спорная книга В. Похлебкина «Кухня века» [11]. Изданная в 2000 году (уже после трагической гибели автора) она была весьма неоднозначно воспринята как прессой, так и специалистами.

Как нам представляется, все возрастающая от одной книги к другой категоричность его суждений является действительной проблемой Похлебкина, которая усложняет восприятие сегодня его весьма информативных работ.

Приведем цитату в качестве примера:

*«Специальная кулинарная литература (в 20-е годы) была, как ни странно, скудна. Люди делали деньги, вершили дела и делишки, а не занимались пустопорожним писанием. Это была эпоха мелкого, суетливого дела... а не эпоха обстоятельного слова. Кроме того, никто не хотел рассказывать конкуренту, как лучше вести дело... Вот почему в неповский период кулинарную литературу почти не издавали» (Глава 7. Еда и организация частного и общественного кулинарного производства в годы НЭПа. 1922–1926)* [11]. Есть десятки прекрасных кулинарных книг, изданных в 1920-е годы. Можно спорить об их полиграфическом качестве, но то, что они давали адекватную и яркую картину новой кухни, – бесспорно.

<sup>1</sup> Русская и советская кухня в лицах [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litres.ru/book/olga-sutkina/russkaya-i-sovetskaya-kuhnya-v-licah-41214780/chitat-onlayn/?page=12&ysclid=m0anlmzsu3716551992>.

Кроме того, в немногочисленных упоминающих людей – ученых, поваров, чиновников, – причастных к развитию советской кухни, у Похлебкина нет ни одной положительной характеристики. Мало того, что он крайне неохотно называет людей, так или иначе внесших вклад в советскую гастрономию, но и подача материала не совсем понятна.

Так, Управделами Совнаркома В. Бонч-Бруевич «совершенно не разбирался даже в элементарных вопросах кулинарии» (Глава 6. Еда в эпоху революции и гражданской войны в России. 1917–1922) [11]. А Микоян упоминается 3–4 раза, да и то со странной характеристикой «армянина, хорошо знавшего не только Кавказ, но и весь продовольственный юг России» и т. д. (Глава 8. Становление и развитие советской кухни. 1926–1941) [11].

В целом надо сказать, что в специальной литературе можно найти много отзывов о том, что в трудах В. В. Похлебкина содержатся те или иные ошибки, в большей степени – в кулинарных рецептах [13]. Как представляется, это было обусловлено не только отсутствием специально образования, но и личными обстоятельствами.

Так, по словам свидетелей, В. В. Похлебкин жил достаточно скромно, его основным питанием были каши и чай [8, с. 298]. В связи с этим некоторые его выводы относительно некоторых блюд на практике были мало применимы. Между тем, более простые рецепты русской кухни были вполне исполнимые, например, различных каш и т. д. А поскольку В. В. Похлебкин на собственной практике имел возможность испытывать такие рецепты, на книгах ученого научились готовить многие советские женщины.

### Заключение

Несмотря на проведенный критический анализ, выявивший неточности в работах В. В. Похлебкина относительно кулинарной составляющей русских блюд, которые отчасти можно объяснить отсутствием доступа к некоторым важным историческим архивам, нужно подчеркнуть, что работы ученого стали огромным вкладом в развитие научной мысли о российской гастрономической культуре. В целом из трудов ученого можно сделать важные заключения о гастрономической культуре Советского Союза в условиях дефицита исследований на гастрономическую тему.

### Литература

1. Друковцев С. В. Поваренные записки. – М.: Изд. В. Секачев, 2022. – 55 с.
2. Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. – М.: Изд-во АСТ: Транзиткнига, 2005. – 1129 с.
3. Забелин И. Е. Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст.: [т. 1–2]. – М.: Тип. Грачева и К°, 1862–1915.
4. Ковалев Н. И. Русская кулинария. – Л.: ИМА-пресс, 1990. – 172 с.
5. Костомаров Н. И. Исторические монографии и исследования Николая Костомарова. – СПб.: издание Д. Е. Кожанчикова, 1863 – (Санкт-Петербург: Тип. Товарищества «Общественная польза»). – 504 с.
6. Липинская В. А. Адаптивно-адаптационные вопросы в народной культуре питания русских. Традиционная пища как выражение этнического самосознания. – М.: Наука, 2001. – 273 с.
7. Лотман Ю. М., Погосян Е. А. Великосветские обеды. Панорама столичной жизни. – СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2006. – 320 с.
8. Мушкина Е. Р. Тайна курляндского пирога: история одной московской семьи. – М.: Северный паломник, 2015. – 430 с.
9. Осипов Н. П. Старинная русская хозяйка, ключница и стряпуха; или Подробное наставление о уприготовлении настоящих старинных российских кушаньев, заедок и напитков; о различных предметах касающихся до хозяйства; о сбережении и заготовлении в прок всяких припасов по самому старинному российскому обычаю и вкусу. Расположенная вторично по азбучному порядку, С присовокуплением к тому вновь многих вещей, касающихся до женского домашнего хозяйства. – СПб.: Тип. Ф. Мейера, 1794. – 2, XXVI, 219 с.
10. Похлебкин В. В. Из истории русской кулинарной культуры. – М.: Центрполиграф, 2005. – 449 с.
11. Похлебкин В. В. Кухня века. – М.: Полифакт. Итоги века, 2000. – 612 с.
12. Похлебкин В. В. Национальные кухни наших народов. – М.: Центрполиграф, 2004. – 638 с.
13. Похлебкин В. В. Собрание избранных произведений. Кулинарный словарь. – М.: Торгово-изд. об-ние «Центрполиграф», 1996. – 502 с.

14. Словарь поваренный, приспешничий, кандиторский и дистилляторский: Содержащий по азбучному порядку подробное и верное наставление к приготовлению всякаго рода кушанья из французской, немецкой, голландской, испанской и аглинской поварни; пирожнаго, десертов, варений, салатов, вод, эссенций, ратафий, ликеров; двоению водок, и пр.; также к учреждению стола с планами, подач, услуги и проч. и с присовокуплением в особливых параграфах полной мешчанской поварни и новой; равным образом поварен австрийской, берлинской, богемской, саксонской и руской. Ч. 4. П. Окончание поварни берлинской, поварни мешчанской и новой. – М.: Унив. тип., у Хр. Ридигера и Хр. Клаудия, 1796. – 448 с.
15. Терещенко А. В. Быт русского народа. – М.: Русская книга, 1999. – 1000 с.
16. Яценков Н. М. Новейшая и полная поваренная книга: В двух частях. – М.: Унив. тип., у В. Огорокова, 1790–1791.

#### References

1. Drukovtsev S.V. *Povarennyya zapiski [Cookery notes]*. Moscow, Izd. V. Sekachev Publ., 2022. 55 p. (In Russ.).
2. Zabelin I.E. *Domashniy byt russkikh tsarey v XVI i XVII stoletiyakh [Home life of Russian tsars in the 16th and 17th centuries]*. Moscow, AST Tranzitkniga Publ., 2005. 1129 p. (In Russ.).
3. Zabelin I.E. *Domashniy byt russkogo naroda v XVI i XVII st.: (t. 1-2). [The home life of the Russian people in the 16th and 17th centuries: (vol. 1-2)]*. Moscow, Tip. Gracheva i K° Publ., 1862-1915. (In Russ.).
4. Kovalev N.I. *Russkaya kulinariya [Russian cooking]*. Leningrad, IMA-press Publ, 1990. 172 p. (In Russ.).
5. Kostomarov N.I. *Istoricheskie monografii i issledovaniya Nikolaya Kostomarova [Historical monographs and studies of Nikolai Kostomarov]*. St. Petersburg, izdanie D.E. Kozhanchikova, 1863 – (St. Petersburg, Tip. Tovarishchestva “Obshchestvennaya pol’za” Publ.). 504 p. (In Russ.).
6. Lipinskaya V.A. *Adaptivno-adaptatsionnye voprosy v narodnoy kul'ture pitaniya russkikh. Traditsionnaya pishcha kak vyrazhenie etnicheskogo samosoznaniya [Adaptive issues in Russian folk food culture. Traditional food as an expression of ethnic identity]*. Moscow, Nauka Publ., 2001. 273 p. (In Russ.).
7. Lotman Y.M., Pogosyan E.A. *Velikosvetskie obedy. Panorama stolichnoy zhizni [High society dinners. Panorama of metropolitan life]*. St. Petersburg, Izd-vo Pushkinskogo fonda Publ., 2006. 320 p. (In Russ.).
8. Mushkina E.R. *Tayna kurlandskogo piroga: istoriya odnoy moskovskoy sem'i [The mystery of the Kurland pie: the story of one Moscow family]*. Moscow, Severnyy palomnik Publ., 2015. 430 p. (In Russ.).
9. Osipov N.P. *Starinnaya ruskaya khozyayka, klyuchnitsa i stryapukha; ili Podrobnoe nastavlenie o upriugotovlenii nastoyashchikh starinnykh rossiyskikh kushan'ev, zaedok i napitkov; o razlichnykh predmetakh kasayushchikhsya do khozyaystva; o sberezhenii i zagotovlenii v prok vsyakikh pripasov po samomu starinnomu rossiyskomu obychnu i vkusu. Raspolzheniye vtorichno po azbuchnomu poryadku, S prisovokupleniem k tomu vnov' mnogikh veshchey, kasayushchikhsya do zhenskago domashnyago khozyaystva [An old Russian housewife, housekeeper and cook; or Detailed instructions on preparing authentic ancient Russian dishes, snacks and drinks; about various subjects related to farming; about saving and storing all kinds of supplies for use according to the oldest Russian custom and taste. Arranged secondarily in alphabetical order, with the addition again of many things relating to the female household]*. St. Petersburg, Tip. F. Meyera Publ., 1794. – 2, XXVI. 219 p. (In Russ.).
10. Pokhlebkina V.V. *Iz istorii russkoy kulinarnoy kul'tury [From the history of Russian culinary culture]*. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2005. 449 p. (In Russ.).
11. Pokhlebkina V.V. *Kukhnya veka [Kitchen of the century]*. Moscow, Polifakt. Itogi veka Publ., 2000. 612 p. (In Russ.).
12. Pokhlebkina V.V. *Natsional'nye kukhni nashikh narodov [National cuisines of our peoples]*. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2004. 638 p. (In Russ.).
13. Pokhlebkina V.V. *Sobranie izbrannykh proizvedeniy. Kulinaryy slovar' [Collection of selected works. Culinary dictionary]*. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 1996. 502 p. (In Russ.).
14. *Slovar' povarennyy, prispeshnichiy, kanditorskiy i distillatorskiy: Soderzhashchiy po azbuchnomu poryadku podrobnoe i vernee nastavlenie k prigotovleniyu vsyakago roda kushan'ya iz frantsuzskoy, nemetskoy, gollandskoy, ispanskoy i aglinskoy povarni; pirozhnago, dessertov, vareniy, salatov, vod, essentsiy, ratafiy, likerov; dvoeniyu vodok, i pr.; takzhe k uchrezhdeniyu stola s planami, podach, uslugi i proch. i s prisovokupleniem v osobliviyykh paragrafakh polnoy meshchanskoy povarni i novoy; ravnym obrazom povaren avstriyskoy, berlinskoy, bogemskoy, saksonskey i ruskoy. Ch. 4. P. Okonchanie povarni berlinskoy, povarni meshchanskoy i novoy [Dictionary of cookery, minion, canditorial and distillation: Containing, in alphabetical order, detailed and correct instructions for preparing all kinds of food from the French, German, Dutch, Spanish and Aglin cookery; cakes, desserts, jams, salads, waters, essences, ratafias, liqueurs; double vodka, etc.; also to the establishment of a table with plans, submissions, services, etc. and with the addition in special paragraphs of a complete bourgeois cookery and a new one; equally a cook of Austrian,*

- Berlin, Bohemian, Saxon and Russian. Part 4. P. The end of Berlin cooking, petty-bourgeois cooking and new cooking*. Moscow, Univ. tip., u Khr. Ridigera i Khr. Klaudiya Publ., 1796. 448 p. (In Russ.).
15. Tereshchenko A.V. *Byt russkogo Naroda [Life of the Russian people]*. Moscow, Russkaya kniga Publ., 1999. 1000 p. (In Russ.).
16. Yatsenkov N.M. *Noveyshaya i polnaya povarennaya kniga: V dvukh chastyakh [The Newest and Complete Cookbook: In Two Parts]*. Moscow, Univ. tip., u V. Okorokova Publ., 1790–1791. (In Russ.).

УДК 394

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-40-47

## К ВОПРОСУ О ТРАНСФОРМАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА КИТАЙЦЕВ В ЭПОХУ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ КОНЦЕПЦИИ «КИТАЙСКАЯ МЕЧТА»

*Ишутина Юлия Александровна*, кандидат культурологии, доцент, старший преподаватель Центра русского языка, Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне (г. Шэньчжэн, КНР). E-mail: ishutina.yua@dvfu.ru

В статье рассматривается вопрос о трансформации национального характера китайцев. Эта проблема является предметом дискуссий в политических и академических кругах, в среде творческой интеллигенции и вербализуется в национальных идеях КНР, в произведениях новой китайской литературы. Исследование указанного вопроса на материале прозы ведущих писателей-фантастов КНР Хань Суна и Лю Цысиня носит актуальный характер, так как они погружают читателя в моделируемые ситуации, позволяя переживать опыт альтернативного развития событий. Гипотеза исследования заключается в том, что постепенная трансформация базовой личности в китайском национальном сообществе необходима для успешной реализации указанной национальной идеи, носящей долговременный характер. Применяя описательный и сравнительный методы, мы анализируем, каким способом обозначенная Лу Синем проблема «большого тела нации» получает развитие в произведениях китайских писателей-фантастов «Новой волны». Возможность моделирования ситуации и иного толкования смыслов находится в арсенале средств научной фантастики, успешно раскрывающей проблему необходимой трансформации национального характера в трех обозначенных аспектах: традиционное стремление к приоритету функционирования социальной системы над правами индивида, сохранение инертности национального мышления в эпоху глобализации, специфическая ограниченность национального кругозора, выражающаяся в противоположных тенденциях: чрезмерное почитание достижений китайской цивилизации и одновременно – в скромной оценке вклада индивида в ее процветание.

**Ключевые слова:** концепция «Китайская мечта», китайская научная фантастика, национальный характер.

## ON THE QUESTION OF THE TRANSFORMATION OF THE NATIONAL CHARACTER OF THE CHINESE IN THE ERA OF THE REALIZATION OF THE CONCEPT OF THE *CHINESE DREAM*

*Ishutina Yuliya Aleksandrovna*, PhD in Culturology, Associate Professor, Sr Instructor of Russian Language Center, Shenzhen MSU-BIT University (Shenzhen, China) (Vladivostok, Russian Federation) E-mail: ishutina.yua@dvfu.ru

The article deals with the transformation of the national character of the Chinese. This problem is the subject of discussions in political, academic circles, among the creative part of nation and is verbalized



in the national ideas of the People's Republic of China, in the novels of new Chinese literature. The study of this issue based on the material of the prose of the leading science fiction writers of the People's Republic of China Han Song and Liu Cixin is relevant, as they immerse the reader in simulated situations, allowing them to experience an alternative development of events. The hypothesis of the study is that the gradual transformation of the basic personality in the Chinese national community is necessary for the successful implementation of this national idea, which has a long-term character. Using the descriptive method, it is analyzed how the problem of the *sick body of the nation* outlined by Lu Xun is developed in the works of Chinese science fiction writers of the *New Wave*. The possibility of modeling the situation and a different interpretation of meanings is in the arsenal of science fiction, which successfully reveals the problem of transformation of national character in three designated aspects: the traditional desire to prioritize the functioning of the social system over the rights of the individual, the preservation of inertia of national thinking in the era of globalization, the specific limitations of national horizons, expressed in opposite trends: excessive reverence for the achievements of Chinese civilization and at the same time, in a modest assessment of the individual's contribution to its prosperity.

**Keywords:** the concept of the *Chinese Dream*, Chinese science fiction, national character.

Ход управляемой глобализации КНР оказывает заметное влияние на эволюцию и репрезентацию национального самосознания китайской национальной группы. В результате взаимодействия китайской традиционной и нарождающейся глобальной культуры, постоянного переосмысления этого процесса и возникающей рефлексии китайских интеллектуалов происходит актуализация конфуцианских ценностей и «переупаковка» смыслов. Одним из важных вопросов, находящихся в процессе длительных обсуждений, является трансформация китайского национального характера. Эта проблема в течение долгого времени остается предметом дискуссий в политических, академических кругах, в среде творческой интеллигенции и вербализируется в национальных идеях КНР, в произведениях новой китайской литературы.

Исследование процессов эволюции национальных идей китайского континентального сообщества на уровне повседневности видится нам актуальным, так как этот уровень формирования национальной идентичности является базовым. Повседневность не только «проверяет на прочность» прагматическую составляющую мысли интеллектуалов (политиков, писателей, теоретиков культуры и т. п.), но и становится средой, в которой представители разных национальностей, проживающих в континентальном Китае, ощущают высокую степень единения, столь необходимую для становления китайской нации 中华民族 (zhōnghuámínzú). Интеллектуалы китайской континентальной группы (национальной

общности КНР) активно разрабатывают идеи, направленные на реализацию концепции «Китайской мечты», истоки которой появились в китайской мысли более ста лет назад [11].

Как мы указали выше, процессы формирования и репрезентации национального сообщества неразрывно связаны с актуализацией традиционных ценностей и трансформацией базисного типа личности. Под этим термином в социокультурных исследованиях подразумевается принятый культурой тип личности, наиболее отражающий особенности этой культуры, нравственный идеал, на который ориентируется общество в процессе социализации личности на всех этапах. В современном китайском сообществе базисный конфуцианский тип включает типы личности, ранее определявшиеся как модальные, например, коммерсанты и военные. В традиционном сообществе они рассматривались только как примыкающие к высокой конфуцианской культуре ввиду того, что род их занятий не считался приемлемым для интеллигенции, но в ходе развития общества и повышения престижа торгово-экономической сферы постепенно сформировался тип «конфуцианского торговца», описанный нами ранее [5].

Наиболее быстрым и эффективным способом формирования национального сообщества является конструирование национальной идентичности, которое опирается на механизмы, действующие аудиовизуальное восприятие: систему образования и патриотического воспитания, единых школьных учебников, книг и карт нацио-

нального сообщества, агитационной продукции и контент СМИ, формируемый и контролируемый государством. Глобализация ведет к ускорению процессов национального самоопределения, повышается роль семьи, системы всеобщего образования и государства. Трансформация базисной личности, по сути – национального характера, происходит посредством непрерывного процесса социализации, в ходе которого базовые установки конфуцианской личности претерпевают актуализацию. Деятельность интеллектуалов национальной группы, в частности писателей, направлена на критику тех черт национального характера, которые, по их мнению, тормозят общее развитие китайского общества и связаны с этнопсихологией китайцев. Трансформация национального характера – долгий процесс, который, с одной стороны, стимулируется посредством интеллектуальной мысли внутри национального сообщества, с другой – подвергается воздействию процесса глобализации, в ходе которого традиционные сообщества вынуждены давать адекватные «ответы» на «вызовы» глобального сообщества.

Вопрос специфики этнопсихологии китайцев детально изучался с XIX века; исследования носили описательный характер и были представлены в виде очерков русских и зарубежных миссионеров и участников научных экспедиций [6]. основополагающие научные труды по проблеме этногенеза принадлежат целой плеяде советских и российских исследователей, таких как М. В. Крюков, М. В. Софронов, Н. Н. Чебоксаров, В. В. Малявин, В. Я. Сидихменов, Н. А. Спешнев [7; 8; 12; 14]. Исследования указанных авторов охватывают различные хронологические рамки становления этнического и национального самосознания китайцев.

Наше исследование посвящено вопросу влияния творчества интеллектуалов китайской национальной группы на процессы конструирования национального самосознания в парадигме осуществления «Китайской мечты». Гипотеза исследования заключается в том, что постепенная трансформация базовой личности в китайском национальном сообществе необходима для успешной реализации указанной национальной идеи, носящей долговременный характер. Мы фокусируем внимание на творчестве писателей-фантастов КНР, которые вносят свою лепту в процесс

трансформации национального характера исподволь, погружая читателя в дистопические сюжеты сюрреалистических произведений, раскрывающих возможные варианты ускоренного развития китайского континентального сообщества при условном сохранении исходных данных китайского национального характера. Среди многообразия тем, уже ставших традиционными для жанра научной фантастики (космоопера, инопланетный и искусственный разум, параллельные миры, альтернативная история и т. п.), заново обнаруживается актуальность политических идей, в парадигме которых писатели обращаются к «большому телу китайской нации» [16].

В нашем исследовании мы используем описательный и сравнительный методы исследования нарративов современной научной фантастики КНР, авторы которой предлагают читателю свой способ рефлексии на происходящие в Китае масштабные перемены, делающие «китайскую действительность более похожей на научную фантастику, чем сама научная фантастика» [16]. Ввиду требований к объему публикации, мы ограничиваемся наиболее репрезентативными с точки зрения выбора темы нашего исследования произведениями Хань Суна и Лю Цысиня.

Итак, концепция «Китайская мечта» может рассматриваться не только в политическом, но и в культурологическом ключе. Для того чтобы разделить эти два аспекта в нашем исследовании, кратко изложим основные вехи становления научного дискурса концепции «Китайская мечта». Первый этап (1921–1949) сопровождался сложными процессами борьбы китайского народа под руководством КПК против империалистов и феодалов гнета. В этот период базовые понятия будущей концепции периодически обсуждались в печати, например, в журнале «Дунфан» [11, с. 6]. Последующая эпоха становления КНР и активная фаза национального строительства (1949–1978) характеризуются многозадачностью политического курса страны, направленного на быстрое развитие социально-экономической сферы, что отодвинуло на второй план претворение в жизнь концепции «Китайская мечта». Начало второго периода интенсивной работы по научному теоретизированию концепции «Китайская мечта» связано с выдвижением Дэн Сяопином стратегии модернизации Китая и построения социализма с китайской спецификой (1978). Архитектор китай-

ских реформ способствовал расширению концепции «Китайская мечта» за счет идеи построения «среднезажиточного общества» (小康 xiǎokāng). Мы усматриваем преемственность политики, проводимой Цзян Цзэмином относительно реализации «Четырех китайских модернизаций», поэтому определяем окончание второго периода в 2003 году, когда на пост председателя КНР был избран Ху Цзиньтао. Цзян Цзэминь закрепил курс на *сяокан*, обозначив дату его построения – 2020 году, и сформулировал необходимость «ухватиться за важные стратегические шансы» в стремлении к осуществлению «Китайской мечты» [11, с. 15]. Третий этап формирования концепции «Китайская мечта» ознаменовался объявлением Ху Цзиньтао начала политики построения «Общества социальной гармонии» (和谐社会 héxiéshèhuì), начатой в 2003 году. Четвертый этап эволюции «Китайской мечты» начался с момента избрания Си Цзиньпина на высший руководящий пост КНР в 2012 году и продолжается по сей день.

По заявлению Си Цзиньпина, стратегия долгосрочного развития общества «Китайская мечта» имеет конечной целью «великое возрождение китайской нации» и «создание богатого, могущественного демократического, цивилизованного социалистического государства» [11]. Председатель КНР Си Цзиньпин обозначил две промежуточные вехи: 2021 год (столетний юбилей КПК) и 2049 год (столетний юбилей КНР) как временные ориентиры, к которым необходимо осуществить задачу создания «среднезажиточного общества» и становления КНР как сверхдержавы соответственно. Великое возрождение китайской нации неразрывно связано с процессами воспитания и обучения молодежи, преодоления неграмотности среди людей среднего и старшего возраста, избавления населения от бедности повсеместно в КНР, преодоления «пороков отсталости» целой нации. Особую роль в этом процессе играет китайская научная фантастика. Примечательно, что в последнее время некоторые знаковые произведения китайских авторов, такие как «Будущее Нового Китая» (1902) Лян Цичао, «Записки сумасшедшего» (1918) Лу Синя, «Записки о Кошачьем городе» (1932) Лао Шэ, признаются учеными КНР произведениями, написанными в жанре научной фантастики [16, с. 54]. Мы не ставим перед собой задачу определить справедливость этой оценки с точки зрения литературоведческого анализа,

но обращаемся к указанным работам Лу Синя и Лао Шэ в русле заявленной темы исследования.

Китайский исследователь Сун Минвэй считает, что «Новая волна» научной фантастики имеет непосредственное отношение к концепции «Китайская мечта». Анализируя прозу современных авторов, творчество которых стало набирать популярность в конце XX века, он резюмирует, что произведения этого жанра заставляют китайцев размышлять о большем количестве миров, способствуя полету мечты. Несомненно, китайская литература создает новые возможности, одна из которых – моделирование возможных ситуаций и поиск путей решения проблем этического характера. Под «Новой волной» Сун Минвэй подразумевает творчество трех ведущих китайских фантастов – Лю Цысиня, Ван Цзинькана, Хань Суна, которых часто упоминают как триаду «Хань, Цы, Кан», а также таких начинающих авторов, как Чэнь Цюфань, Бао Шу, Ло Ицзин, Дун Кайчун [16, с. 105]. В нашей работе мы обращаемся к жанру научной фантастики как к направлению интеллектуальной мысли, в котором зарождаются и эволюционируют новаторские идеи развития общества, способствующие трансформации национального характера.

Хань Сун, ведущий китайский фантаст, пишущий в духе сюрреализма, совмещает творчество с работой в информационном агентстве КНР «Синьхуа». Будучи журналистом, Хань Сун имеет дело с большим объемом информации, касающейся реалий китайского социума. Писатель убежден, что ускоренное социально-экономическое развитие негативно влияет на систему ценностей китайской континентальной группы, а «техногенный характер глобализации способен превратить китайцев в монстров» [16, с. 78]. В 2016 году Хань Сун опубликовал роман-трилогию «Больница». Концепция романа «Больница» схожа с замыслом рассказа Лу Синя «Записки сумасшедшего». Хань Сун размышляет о «больном» китайском обществе, современной реальности и косности китайского мышления. По сюжету искусственный интеллект «Сымин» управляет замкнутым медицинским миром. Название киберсистемы выбрано не случайно: в даосском пантеоне Сымин считается подателем человеческой жизни и патроном долголетия, однако в романе его задачей является поддержание нормального функционирования системы, что важнее, чем сохранение

человеческой жизни. Идейное содержание трилогии «Больница» раскрывается в соответствии с темой «перевоспитания нации», начатой Лу Синем в рассказе «Записки сумасшедшего». По замыслу Хань Суна, больницы нужны не только для лечения больных, но и для «выращивания» новых людей (постчеловечества), чтобы тело нации было здоровым [16, с. 23]. План спасения страны при помощи средств медицины уничтожает семьи, разрушает человеческие отношения и запускает технологию генной трансформации. Отныне «спасти больного» означает обеспечить функционирование системы, перемалывающей человеческие судьбы. Больница становится единственной реальностью в иллюзорном мире, но и больницы оказываются недолговечными. Вскоре «Сымин» обнаруживает, что реального мира больше не существует, а постчеловечество находится в активном созидании «великой пустоты». Мы считаем, что и Лу Синь, и Хань Сун, создавшие свои произведения в разное время, указывают на одну и ту же проблему косности традиционного мышления китайцев. Первый из аспектов этой проблемы заключается в моральном выборе нации – важность сохранения существующей социальной системы противопоставляется ценности жизни индивида. Спустя 4 года после опубликования романа Хань Суна «Больница» этот тезис подтвердился в китайской реальности: все граждане КНР по вполне объективной причине (необходимости соблюдения требований карантина в период пандемии НКИ Sars-Covid 2) были вынуждены находиться под строгим контролем, ежедневно предоставляя отчет о состоянии здоровья посредством прохождения ПЦР-тестирования и получая соответствующие QR-коды, позволяющие перемещаться вне дома в строго ограниченное время и т. п. Послабления в ограничениях произошли только после трагедии 24 ноября 2022 года, когда из-за пожара в жилом доме в г. Урумчи, СУАР КНР, жители, находящиеся на карантине, не смогли покинуть горящее здание. Этот случай стал поводом для последующей серии протестов, произошедших в ряде городов Китая [13].

Хань Сун соблюдает преемственность идеям Лу Синя, наследуя дух критицизма в своем творчестве. Так, в романах «Метро» (2010) и «Высокоскоростная железная дорога» (2012) Хань Сун воссоздает темную сторону повседневности, показывая, как губительно для китайцев стре-

мительное техногенное развитие общества, еще не избавившегося от моральных установок прошлого. В нарративе «Метро» показано бесконечное движение пекинского метрополитена. Пассажиры, толпящиеся в вагоне, трансформируются в нелюдей, появляется новый вид, и, наконец, наступает неизведанная космическая эра. Главный герой по имени «Он», выбираясь на поверхность, пытается остановить прохожих, спускающихся в метро, чтобы спасти их, но его принимают за сумасшедшего.

Глубокий смысл прозе Хань Суна придает идея «небытия» как стойкого ощущения представителя традиционной культуры, подвергающегося воздействию глобализации, нивелирующей грани культурных различий, гомогенизирующей ценности и предлагающей иную интерпретацию смыслов. Нарратив о метро начинается с кошмарного переживания «небытия» и парадоксального открытия героем правды о том, «что ничего не существует». Потрясающая картина разрушений, поиски истины, отсутствие логики развития событий – все это можно описать последней фразой Лу Синя из «Надгробной надписи»: «В небе – бездонная пропасть, в глазах – пустота» [10, с. 336]. Таким образом, и Лу Синь, и Хань Сун раскрывают второй аспект косности китайского менталитета – сохранение инертности мышления индивида при возникающей необходимости противостоять нарастающему давлению глобальной культуры. Оба писателя преследуют цель «перевоспитания китайской нации», исходя из условий, диктуемых современной им обстановкой: более ста лет назад Лу Синь на примере своих героев призывал соотечественников бороться с реальными жизненными обстоятельствами, в то время как Хань Сун посредством введения мотива «небытия» фокусирует их внимание на необходимости сохранения бдительности, саморефлексии и консолидации сил перед «пустотой» глобализирующейся культуры. Намек на это содержится в романе «Высокоскоростная железная дорога». Хань Сун показывает страшную центробежную силу, увлекающую поезд, под которым подразумевается китайское общество, в никуда после произошедшего крушения. На высокой скорости состав формирует собственную вселенную и удаляется, покуда не скрывается из виду. В конце романа Хань Сун пишет: «Поезд все еще неуклонно движется вперед по пустой земле. Есть ли у него пункт назна-

чения? Это уже не важно, так как ответа на этот вопрос никто не знает» [16, с. 38].

Третий аспект косности китайского мышления заключается в постоянном фокусе китайского обывателя на другое (старшее или младшее) поколение, но никак не на себя. В традиционном конфуцианстве почитание старшего возведено в абсолют. В современном обществе становится нормой ориентация на младшее поколение, проявляющаяся в повышенном внимании к его интересам и запросам. Но иная интерпретация традиционных ценностей чревата потерей первоначального смысла, поэтому герой Хань Суна в нарративе «Последний рейс», осознав эту «тайну», ведет себя, как сумасшедший Лу Синя, пытаясь «разбудить» других, но все-таки не может заставить их очнуться.

В прозе Хань Суна присутствует критика китайского общества потребления, утратившего гуманистические начала и окончательно ставшего на путь коммерциализации отношений. Когда Сяо У (нарратив «Символ») с ужасом понимает, что «так называемая проповедь на самом деле является каннибализмом», он отчаянно кричит: «Дети, спасите меня!» Никто не приходит на помощь, а «детский смех, прозвучав в пустоте, разбивается о невидимые стены, порождая непристойные отголоски» [16, с. 107]. Хань Сун выступает с критикой китайской традиции в духе Лу Синя, одновременно указывая на влияние китайской этики «каннибализма» на современную систему общества и его будущее развитие, вектор которого больше не направлен на почитание старшего поколения. Если в рассказе Лу Синя сумасшедший призывал «спасти детей», то герой Хань Суна просит у детей помощи, но «дети уже трансформировались и не помнят историю страданий предшественников» [16, с. 108].

Четвертым аспектом косности китайского мышления является ограниченность национального кругозора, выражающаяся в противоположных тенденциях: чрезмерное почитание достижений китайской цивилизации и одновременно – скромная оценка вклада индивида в ее процветание; зачастую это сопряжено с опасением признать важность этой роли. С этой точки зрения интересно сопоставить творчество Хань Суна и Лю Цысиня со взглядами их предшественника Лао Шэ. Роман Лао Шэ «Записки о Кошачьем го-

роде» (1933) ранее классифицировался китайскими литературоведами как сатирический. В рецензии на роман, опубликованной в тяньцзиньской газете «Ишибао», говорилось, что Лао Шэ «создал воображаемую страну кошек, чтобы в полной мере высмеять современное китайское общество» [15, с. 47]. Подлинная цель Лао Шэ заключалась в стремлении указать на необходимость трансформации национального характера. Об этом пишет Ся Чжицин в статьях «История современных китайских романов» (1962), «Одержимость Китаем» (1967): «Лао Шэ, несомненно, использовал собирательный образ кошек, чтобы описать своих соотечественников, пристрастившихся к опиуму. Он изобразил кошек ленивыми и трусливыми, хитрыми и жадными, похотливыми и безнравственными, опасющимися иностранцев и подражающих им. Противники кошек символизируют японцев, в 1930-х годах планировавших поглотить Китай» [15, с. 50]. В нарративе «Записки о Кошачьем городе» содержится предупреждение Лао Шэ о грядущей катастрофе «Культурной революции», но читателем роман был воспринят как безжалостная критика китайского общества и сатира, направленная на бичевание «пороков» национального характера.

Как мы указали выше, косность китайского менталитета заключается в том, что китайцы опасаются признать ключевую роль индивида в происходящих масштабных переменах. В этом аспекте интересны два произведения – повесть Хань Суна «Моя Родина не видит сны» и рассказ Лю Цысиня «Сельский учитель» [16, с. 89].

В 2002 году в журнале «Мир научной фантастики» была опубликована повесть Хань Суна «Моя Родина не видит сны». На первый взгляд, этот нарратив посвящен кошмарам стремительного роста Китая: население по ночам, находясь в состоянии сна, бессознательно участвует в создании «экономического чуда», претворяя в жизнь «мечты китайской нации о богатстве и власти» [16, с. 73]. Хань Сун сообщает читателю, что граждане не видят настоящую жизнь, которой живут по ночам. Ночная жизнь настолько утомляет китайцев, что им приходится принимать анксиолитики, производимые неким государственным оборонным предприятием. Молодой китайский журналист Сяо Цзи, озадачившись феноменом нервного истощения нации, при помощи американского шпиона раскрывает темную тайну «лу-

натизма» жителей Пекина. Ночью он видит, как его жена и соседи, словно зомбированные, садятся в автобусы, которые доставляют их на фабрики, компании, склады, исследовательские лаборатории и торговые центры. Такой «лунатизм» оказался эффективным способом поддержания высоких темпов экономического роста Китая. «Спящие» китайцы более функциональны, так создается совершенно новая нация дисциплинированных и преданных своей Родине граждан [16, с. 73].

В рассказе «Сельский учитель» Лю Цысиня – два плана произведения: на первом – пасторальная сцена провинциальной жизни учителя, обучающего детей из бедных семей, на втором – эпизоды межгалактической схватки, разгорающейся по всему Млечному Пути. Казалось бы, деятельность скромного педагога служит лишь фоном для разворачивания трагедии вселенского масштаба, но именно он играет решающую роль в борьбе за выживание человечества: его ученики, незадолго до вселенского кризиса изучившие основные законы физики, спасают Землю от разрушения благодаря полученным от своего наставника знаниям [16, с. 86].

На наш взгляд, оба этих нарратива как нельзя лучше описывают национальный характер китайцев, стремящихся осуществить идею «Китайской мечты» в XXI веке. Трансформация базисной личности необходима, если этого требует текущий исторический момент, прежде всего ради того, чтобы нация продолжила свое существование.

Обозначенная Лу Синем проблема «большого тела нации» актуализируется в произведениях китайских писателей разных направлений, способствуя развитию концепции «Китайская мечта» на уровне повседневности. Но возможность моделирования ситуации и иного толкования смыслов находится в арсенале средств научной фантастики. Она успешно раскрывает проблему трансформации национального характера, преодолевая косность менталитета в выше обозначенных аспектах: традиционное стремление к приоритету функционирования социальной системы над правами индивида, ориентация на другое (старшее или младшее) поколение, сохранение инертности мышления в эпоху глобализации, специфическая ограниченность национального кругозора.

Хань Сун считает, что современная эпоха имеет особую значимость для развития Китая, так как КНР осуществляет политику открытости миру и вступает на путь беспрецедентных свершений. Новый виток научно-технического прогресса и готовность Китая к переменам в социально-экономической сфере создают блестящие возможности для будущего развития китайской нации, в том числе в деле формирования эффективной эстетической системы национального сообщества, которая сможет сохранять актуальность в период турбулентности, связанной с масштабными планами по строительству мощного национального государства и усилению роли КНР в мире.

#### Литература

1. Ван Фэнчжэнь. Обзор научной фантастики. – Гуйлинь: Изд-во Лицзян, 2007. – 232 с.
2. Дуванова Н. В. Категория культурного смысла и ее функционирование в художественной культуре // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 66–73.
3. Ишутина Ю. А. К вопросу о формировании национальной идеи «Великого возрождения китайской нации» в парадигме осуществления «Китайской мечты» // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. – 2019. – Т. 2, № 1(37). – С. 39–43.
4. Ишутина Ю. А. О специфике воспитания в семьях этнических китайцев в КНР, на Тайване и в США // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 45–1. – С. 196–203.
5. Ишутина Ю. А. Тип «конфуцианского торговца» в Большом Китае в эпоху глобализации // Российское дальневосточное искусство и мир: Международная научная конференция, Владивосток, 08–09 апреля 2021 года. – Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2022. – С. 148–153.
6. Корсаков В. В. Пять лет в Пекине. Из наблюдений над бытом и жизнью китайцев. – СПб.: Directmedia, 2013. – 186 с.
7. Крюков М. В., Софронов М. В., Чебоксаров Н. Н. Древние китайцы: проблемы этногенеза. – М.: Наука, 1978. – 342 с.
8. Крюков М. В., Малявин В. В., Софронов М. В. Этническая история китайцев на рубеже Средних веков. – М.: Наука, 1987. – 311 с.
9. Лу Синь. Записки сумасшедшего // Избранное. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 52–62.

10. Лу Синь. Надгробная надпись // Избранное. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 335–336.
11. Лю Цзюньжу. Китайская мечта: о чем мечтают китайцы? – Пекин: Изд-во литературы на иностранных языках, 2014. – 208 с.
12. Сидихменов В. Я. Китай: страницы прошлого. – М.: Русич, 2010. – 215 с.
13. СМИ: в нескольких городах Китая прошли акции протеста против антиковидных мер [Электронный ресурс]. – URL: <https://tass.ru/obschestvo/16437287> (дата обращения: 01.01.2024).
14. Спешнев Н. А. Китайцы: особенности национальной психологии. – СПб.: КАРО, 2012. – 316 с.
15. Ся Чжицин. История современных китайских романов. – Гонконг: Изд-во Китайского университета Гонконга, 2015. – 398 с.
16. 宋明炜. 中国科幻新浪潮：历史、诗学、文体。上海文艺出版, 2020年, 333页。Сун Минвэй. Новая волна научной фантастики: история, поэтика, стиль. – Шанхай: Изд-во литературы и искусства, 2020. – 333 с.

#### References

1. Van Fenchzhen *Obzor nauchnoy fantastiki [A review of science fiction]*. Guylin, Litszyan Publ., 2007. 232 p. (In Russ.).
2. Duvanova N.V. Kategoriya kul'turnogo smysla i eye funkcionirovanie v khudozhestvennoy kul'ture [The category of cultural meaning and the functioning of the eye in artistic culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 54, pp. 66-73. (In Russ.).
3. Ishchtina Y.A. K voprosu o formirovanii natsional'noy idei "Velikogo vozrozhdeniya kitayskoy natsii" v paradigme osushchestvleniya "Kitayskoy mechty". [On the formation of the national idea of the "Great Revival of the Chinese Nation" in the paradigm of the realization of the "Chinese Dream"]. *Uchenye zapiski Komsomol'skogo-na-Amure gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta [Scientific notes of Komsomolsk-on-Amur State Technical University]*, 2019, vol. 2, no. 1 (37), pp. 39-43. (In Russ.).
4. Ishchtina Y.A. O spetsifike vospitaniya v sem'yakh etnicheskikh kitaytsev v KNR, na Tayvane i v SShA [About the specifics of upbringing in ethnic Chinese families in China, Taiwan and the USA]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 45-1, pp. 196-203. (In Russ.).
5. Ishchtina Y.A. Tip "konfutsianskogo torgovtса" v Bol'shom Kitae v epokhu globalizatsii [The type of "Confucian merchant" in Greater China in the era of globalization]. *Rossiyskoe dal'nevostochnoe iskusstvo i mir: Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya [Russian Far Eastern Art and the World. International Scientific Conference, Vladivostok, 08–09 aprelya 2021 goda]*. Vladivostok, 2022, pp. 148-153. (In Russ.).
6. Korsakov V.V. *Pyat' let v Pekine. Iz nablyudeniya nad bytom i zhiznyu kitaytsev [Five years in Beijing. From observations on the life and life of the Chinese]*. St. Petersburg, Directmedia Publ., 2013. 186 p. (In Russ.).
7. Kryukov M.V., Sofronov M.V., Cheboksarov N.N. *Drevnie kitaytsy: problemy etnogeneza [Ancient Chinese: problems of ethnogenesis]*. Moscow, Nauka Publ., 1978. 342 p. (In Russ.).
8. Kryukov M.V., Mal'yavin V.V., Sofronov M.V. *Etnicheskaya istoriya kitaytsev na rubezhe Srednikh vekov [The ethnic history of the Chinese at the turn of the Middle Ages]*. Moscow, Nauka Publ., 1987. 311 p. (In Russ.).
9. Lu Sin. Zapiski sumasshedshego [Notes of a madman]. *Izbrannoe [Favorites]*. Moscow, Fiction Publ., 1989, pp. 52-62. (In Russ.).
10. Lu Sin'. Nadgrobnaya nadpis' [Tombstone inscription]. *Izbrannoe [Favorites]*. Moscow, Fiction Publ., 1989, pp. 335-336. (In Russ.).
11. Lyu Tszyunzhu. *Kitayskaya mechta: o chem mechtayut kitaytsy? [The Chinese Dream: what the Chinese dream about]*. Pekin, Waiyuwenxue Publ., 2014. 208 p. (In Russ.).
12. Sidikhmenov V.Y. *Kitay: stranitsy proshlogo [China: pages of the past]*. Moscow, Rusich Publ., 2010. 215 p. (In Russ.).
13. *SMI: v neskol'kikh gorodakh Kitaya proshli aktsii protesta protiv antikovidnykh mer [Mass media: protests against anti-science measures were held in several cities of China]*. (In Russ.). Available at: <https://tass.ru/obschestvo/16437287> (accessed 01.01.2024).
14. Speshnev N.A. *Kitaytsy: osobennosti natsional'noy psikhologii [The Chinese: features of national psychology]*. St. Petersburg, KARO Publ., 2012. 316 p. (In Russ.).
15. Sya Chzhitsin. *Istoriya sovremennykh kitayskikh Romanov [The History of Modern Chinese Novels]*. Gonkong, Chinese daxue Publ., 2015. 398 p. (In Russ.).
16. Sun Minvey. *Novaya volna nauchnoy fantastiki: istoriya, poetika, stil' [The new wave of science fiction: history, poetics, style]*. Shanghai, Wenxue yu yishu Publ., 2020. 333 p. (In Chin.).

УДК 008

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-48-56

## АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ГОЛОСОРЕЧЕВЫХ МЕТОДИК В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЕ

*Ласкавая Елена Валентиновна*, доцент кафедры сценической речи, Театральный институт имени Б. Щукина (г. Москва, РФ). E-mail: elena.laskavaja@yandex.ru

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

В статье рассматриваются ценностные установки, выявленные в теоретических и практических рекомендациях преподавателей отечественной сценической речевой культуры. Актуальность темы обусловлена современным социокультурным контекстом, в котором система отечественных традиционных духовно-нравственных ценностей определяется как решающая в становлении современной культурной политики, что отражено в ряде концептуальных стратегических документов. С другой стороны, увлеченность театральных деятелей постмодернистской эстетикой, нередко обнаруживает конфликтную позицию по отношению к отечественным художественным традициям. Целью статьи является рассмотрение и выявление аксиологических оснований в отечественной сценической речевой культуре в настоящее время. Авторы соотносят ценности отечественной философской мысли конца XIX – начала XX столетия с ценностными основаниями голосоречевых методик преподавателей сценической речи. Кроме того, в статье уделяется внимание проблеме дифференциации традиций и ценностных ориентаций двух школ сценической речевой культуры: московской и петербургской.

Выводами служат утверждения о ценностных основаниях, аргументированных культурологическим и философским дискурсом, с одной стороны, и выраженных в методических рекомендациях преподавателей сценической речи, с другой. Теоретические авторские суждения формируются в целостную аксиологическую концепцию отечественной сценической речевой культуры, основными ценностными категориями которой являются *литературоцентризм*, *нормативность* и *драматизм*. Авторы утверждают, что методическая целостность в воспитании голосоречевых навыков в сценической речевой педагогике определяется общими ценностными основаниями, сформированными едиными культурно-историческими традициями и духовно-мировоззренческой идентичностью.

**Ключевые слова:** аксиологическое основание, голосоречевая методика, отечественная сценическая речевая культура, методы прямого воздействия, методы опосредованного воздействия, литературоцентризм, нормативность, драматизм.

## AXIOLOGICAL FOUNDATIONS OF VOICE-SPEECH TECHNIQUES IN RUSSIAN STAGE SPEECH CULTURE

*Laskavaya Elena Valentinovna*, Associate Professor of Department of Stage Speech, Boris Shukin Theatre Institute (Moscow, Russia). E-mail: elena.laskavaja@yandex.ru

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

The article examines the value attitudes identified in the theoretical and practical recommendations of teachers of the national stage speech culture. The relevance of the topic is due to the modern socio-cultural context, in which the system of Russian traditional spiritual and moral values is defined as decisive in the formation of modern cultural policy, which is reflected in a number of conceptual strategic documents.



On the other hand, the enthusiasm of theatrical figures for postmodern aesthetics often reveals a conflicting position in relation to domestic artistic traditions. The purpose of the article is to examine and identify the axiological foundations in the Russian stage speech culture at the present time. The authors correlate the values of the Russian philosophical thought of the 19th – 20th centuries with the value bases of voice-speech techniques of teachers of stage speech. In addition, the article focuses on the problem of differentiation of traditions and value orientations of two schools of stage speech culture: Moscow and St. Petersburg.

The conclusions are statements about the value bases, reasoned by cultural and philosophical discourse, on the one hand, and expressed in the methodological recommendations of teachers of stage speech, on the other. Theoretical authors' judgments are formed into an integral axiological concept of the national stage speech culture, the main value categories of which are *literary centrism*, *normativity* and *dramatism*. The authors argue that the methodological unity in the education of voice-speaking skills in stage speech pedagogy is determined by common value foundations formed by common cultural and historical traditions and spiritual and ideological identity.

**Keywords:** axiological basis, voice-speech methodology, domestic stage speech culture, methods of direct influence, methods of indirect influence, literary centrism, normativity, dramatism.

В настоящее время отечественная сценическая речевая культура имеет существенный теоретический и практический опыт накопления авторских педагогических методик. Количество оригинальных концептуальных речевых технологий, уникальных методических рекомендаций для занятий, включая как традиционные упражнения «прямого воздействия», так и инновационные упражнения «опосредованного воздействия» или «сенсорной активизации» голосоречевых возможностей организма, обладают богатым теоретическим наследием, которое подкреплено многолетней педагогической практикой.

Отметим, что образовательная дисциплина «Сценическая речь» как отдельное направление появилось в театральной педагогике не сразу. Несмотря на отдельные фрагментарные упражнения и немногочисленные публикации, полноценное развитие сценическая речь в отечественной театральной культуре приобрела во второй половине XX века. Вместе с тем факту ее становления предшествовал многолетний период накопления методики преподавания русского речевого искусства. Наиболее значительные труды принадлежат К. С. Станиславскому, Вл. И. Немирович-Данченко. Во второй половине XX столетия педагогами, оставившими значимый вклад в развитие сценической речевой методики преподавания, являются: М. О. Кнебель, З. В. Савкова, Е. Ф. Саричева, К. В. Куракина. Современными преподавателями, обладающими важнейшими методическими разработками и имеющими заслуженный авторитет в профессиональном сообществе, являются

Ю. А. Васильев, А. Н. Петрова, Е. И. Чёрная, М. П. Оссовская, Л. Д. Алфёрова и др.

Полагаем, что выявление аксиологического основания в голосоречевых методиках отечественной сценической речевой культуры представляется значимым актуальным вопросом в современном культурологическом дискурсе, так как уникальность и неповторимость методического опыта преподавателей второй половины XX – начала XXI столетия не имеет аналогов в других мировых культурах.

Авторская методика каждого преподавателя сценической речи – это его самобытный стиль, его ценностные основания, реализующиеся через личный комплекс упражнений. Невозможно преподавать дисциплину «Сценическая речь», включающую упражнения, которые будут неорганичны, противоестественны самой природе голособразования. Каждое упражнение преподаватель сценической речи многократно пропускает «через себя», и польза его выражается не только в освобождении природных ресурсов организма, но также и в осознании человеком самого себя как целостного явления в контексте общих ценностей, художественных целей и задач.

Культурологическое определение понятия «аксиологическое основание» предполагает совокупность внешних и внутренних смыслообразующих ценностей, задающих направленность и мотивированность человеческой жизни.

Так, Н. О. Лосский, русский религиозный философ, отмечает: «Ценность есть нечто всепроникающее, определяющее смысл и всего мира

в целом, и каждой личности, и каждого события, и каждого поступка» [10, с. 5]. Комплексная природа ценности (вмещающая в себя как материальные, так и духовные составляющие) выражается во всех жизненных явлениях, однако, наиболее полно обнаруживает свой аксиологический смысл в активном творческом процессе. О сущностной природе творчества написаны значимые философские работы, авторами которых являются Н. А. Бердяев, И. А. Ильин, В. С. Соловьев, о. П. Флоренский, М. М. Бахтин, Н. О. Лосский и др., где мыслители отмечают, что: 1) творчество является основанием духовно-практической формы бытия, выражающегося через чувства, ценности, верования, идеалы; 2) творчество, связанное с ценностным осмыслением действительности, доступно не только духовной элите, но потенциально и каждому индивиду, способному преобразовать материальную действительность через наполнение ее высшими смыслами; 3) творчество как процесс выявления и создания смыслов определяет ценность индивидуальности человека, его экзистенциального назначения, через которое осуществляются неповторимые смысло-жизненные обстоятельства бытия; 4) творчество всегда есть реализация индивидуальной свободы человека, переживание самобытности и духовного своеобразия, через которые «пресуществляется» (по терминологии о. П. Флоренского) победа внутреннего над внешним; 5) через творчество человек освобождается от страха смерти и абсурдности существования мира (бессмысленностью бытия). Названные обстоятельства, объединяющие творчество и ценностные категории, наделяют личность смысло-жизненными установками, свободой, значимостью существования в субъективном переживании вплоть до последней минуты. «Психотерапия XX века справедливо считает творчество важнейшим условием душевного здоровья личности в эпоху депрессий, отчужденности от результатов труда, одиночества и безверия. С другой стороны, творчество выступает победой индивида над временем, смертностью, забвением, бессмысленностью жизни» [1, с. 201].

Таким образом, аксиологические основания природы творчества отражают смысло-жизненные установки человека, которые согласно русским философам связаны с переходом «небы-

тия в бытие через возгорание огня из свободы» [2, с. 136]. В то же время, по мысли советского культуролога М. С. Кагана, художественное творчество аккумулирует в себе все формы человеческой деятельности: познание, ценностное сознание, общение, преобразование. Он полагал, что в художественном творчестве все формы деятельности синкретически сливаются и взаимно отождествляются друг с другом. Именно художественные ценности (синкретически-синтетические) являются первой, самой значимой аксиосферой в иерархии ценностей М. С. Кагана, в то время как экзистенциальные ценности (интегральные), определяющие смысло-жизненные позиции личности и общества, является второй аксиосферой и существуют внутри художественных [6, с. 133]. При этом он отмечает, что каждая личность, свободно осмысляя собственную экзистенцию, совокупно определяет смысл существования целой нации, смысл ее бытия в истории человечества. В лучших произведениях русской классической литературы экзистенциальные вопросы выходят на первый план. А сценическая речевая культура как озвученное выражение словесного художественного творчества вбирает все смысло-жизненные установки и находит им сценический эквивалент.

Отметим, что сама природа творчества не сет в себе, скорее, дискуссионный характер. Согласно многим отечественным мыслителям творческое мышление включает всю сферу духовного, но в то же время существуют определенные расхождения. Так, Н. А. Бердяев, Г. Г. Шпет, М. М. Бахтин под духовным актом понимают религию, философию, искусство, но исключают из данного перечня научную деятельность. Вместе с тем В. В. Розанов, о. П. Флоренский под духовным актом понимают все виды человеческой деятельности, включая познание и практику как ценностно значимые созидательные активности.

Несмотря на разность позиций, в традиции отечественной философии именно творчество выступает как одна из высших экзистенциальных ценностей, возможность создания той реальности, которая не присутствует в бытии, но желаемая и ориентирована на духовное освобождение. Под духовной свободой мыслители понимали глубинную, сокровенно-таинственную энергию

духа, которая не имеет ничего общего со свободой выбора или свободой воли. Скорее, наоборот, содержит в себе внутренний аскетизм и иррациональное, интуитивное начало. Кроме того, творческая деятельность в отечественной культуре традиционно связана с нравственными императивами, основанными на православном мировоззрении. И. А. Ильин отмечает: «Искусство в России родилось как действие молитвенное; это был акт церковный, духовный; творчество из главного; не забава, а ответственное деяние; мудрое пение или сама поющая мудрость» [5, с. 204]. Убеждения на «творчество ради блага» и в настоящее время сохраняют свою актуальность, особенно в творческо-преподавательской деятельности.

Так, преподавание сценической речи всегда соотносится с творческим актом появления авторской голосоречевой методики, обнаруживающей мировоззренческо-практический опыт ее создателя. Базовые разделы тренинга: снятие зажимов, дыхание, голосообразование, дикция, орфоэпия, работа над текстом и др. – имеют как разные методические подходы, так и разные теоретические обоснования. В наибольшей степени разность подходов выражена в традициях двух российских школ сценической речи: московской и петербургской. Это связано, с одной стороны, с глубокими художественными традициями, которые на протяжении трех столетий развиваются самодостаточно и имеют отличные друг от друга взгляды (например, на определенные аспекты орфоэпии), с другой стороны, в современных подходах преподавания возникают новые расхождения (например, в Санкт-Петербурге происходит частичный отказ от раздела «логика речи», активное развитие методик опосредованного воздействия, отказ от артикуляционной гимнастики, в то время как в московских театральные вузах совмещают методики прямого и опосредованного воздействия). Можно утверждать, что петербургская школа сценической речи имеет нейропсихологическую направленность и связана с активизацией сенсорных ощущений, методически выраженных во введении в речевую педагогику, например, расплывчатых образов, таких как «мурчание», «вдох сквозь стопы» (авт. Ю. А. Васильев). В то же время московская школа сценической речи имеет когнитивную направленность, что связано с рационально структурированным обосновани-

ем педагогических принципов. Помимо разности взглядов, обусловленными историко-культурными традициями и методическими обоснованиями в московской и петербургской школах сценической речи, в каждом театральном вузе преподаватели сценической речи дифференцированы между собой по художественным, мировоззренческим, педагогическим и практическим ценностям. Кроме того, отметим, что решающую роль в системе художественных и методических предпочтений играет руководитель курса.

Как уже было упомянуто, каждый преподаватель – это индивидуальный теоретически и практически обоснованный взгляд на методику преподавания сценической речи. Можно справедливо утверждать, что сегодня живут и активно развиваются оригинальные методики преподавания сценической речи Ю. А. Васильева, Е. И. Черной, М. П. Оссовской, А. Н. Петровой, А. М. Бруссер и многих других выдающихся преподавателей. Кроме того, можно также упомянуть о существовании уникальных методик преподавания в нестолических вузах, авторами которых являются Е. Г. Царегородцева, Н. Л. Прокопова, В. В. Чепурина, Г. А. Тумашова, М. А. Шелевер и многие другие преподаватели из разных регионов России, многолетним трудом заслужившие свой авторитет.

Учитывая все разнообразие подходов, технологий и методик преподавания, остановимся на выявлении общих аксиологических оснований в современной отечественной сценической речевой культуре, но прежде уточним контекст современной художественной культуры в целом. Постмодернистское мировоззрение, подразумевающее все многообразие форм и оставляющее право на интерпретацию всякого самовыражения человека, зачастую создает ситуацию обесценивания традиции, смыслов и ценностей, объединяющих людей веками. Периодически возникают запросы от профессиональных театров, где установки на звучащее слово разнятся с традициями сценической речевой культуры. Нередко возникают ситуации, когда «режиссеры желают слышать от актеров простое, бытовое звучание, определяя его как “живую речь”, требуют “говорить, как в жизни”, включая ненормативные произносительные особенности и ненормативные лексические обороты» [15, с. 55].

В связи с этим преподаватели так или иначе оказываются в ситуации выбора: сохранения традиционного представления о звучащей художественной речи или поиска экспериментальных методик, нередко обесценивающего предшествующий педагогический опыт. Однако, несмотря на любые творческие эксперименты преподавателей, общая ценностная направленность сохраняется. Невзирая на то, что русская речь вбирает в себя всевозможные латинизмы, а также лексико-стилистический примитивизм, ненормативность и жаргонность, она все же сохраняет образцовую целостность, чистоту, образность, проявленную в классическом эталонном звучании мастеров художественного слова: В. С. Ланового, А. С. Демидовой, К. А. Райкина, А. Б. Фрейндлих, С. Ю. Юрского и др.

В преподавании творческих дисциплин в отечественной сценической культуре опора всегда выстраивалась на опыте старшего поколения, его художественных традициях, укрепившихся за длительный период. За предыдущее столетие эстетическая форма звучащего слова неоднократно претерпевала изменения: объемное резонаторное звучание с приподнятым мягким небом, близким к вокальной позиции – в начале XX века, более естественное голосообразование, но с героическим характерным звучанием – в середине, устремленность к еще большей простоте и органике – с 60-х годов. Начиная с последнего периода происходит становление и активное развитие образовательной вузовской дисциплины «сценическая речь». Кафедра сценической речи в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (ныне Российский государственный институт сценических искусств) активно накапливала методические разработки под руководством А. Н. Куницына. Возникновение методики опосредованного воздействия, когда произошло соединение элементов актерского мастерства, сценического движения на занятиях сценической речи, явилось событием новаторским среди широко распространенных на тот период речевых упражнений. Сегодня развитие голосоречевых навыков в движении, пробуждение голоса через телесные практики у профессионального сообщества не вызывают сомнения. Точно также сегодня очевидны единство и целостность актерского и речевого поступка, в связи с чем обуслов-

ливается необходимость введения на занятиях игрового метода, импровизационного существования, партнерского взаимодействия. Комплексное воздействие на развитие голосоречевых навыков является непреложным, обязательным принципом для большинства современных преподавателей. Другое дело, как происходит наполнение самого комплекса упражнений. Сочинение авторской методики сценической речи возникает как потребность, личностная необходимость преподавателя после многолетней практики выявить наиболее полезные, эффективные упражнения, которые также становятся проявлением ценностных ориентиров. Так, в методике соавтора данной статьи Е. В. Ласкавой сочетаются традиции московской и петербургской школы сценической речи в связи с тем, что образование было получено в двух столичных вузах: в ЛГИТМиК и в Театральном институте имени Б. Щукина. Из ленинградской школы в методику Е. В. Ласкавой включен метод комплексного воздействия, который был дополнен и обозначен как *метод непрерывного процесса формирования речи*. Кроме того, значимыми в методике являются *метод игрового существования*, *метод импровизации* и *метод партнерского взаимоотношения* [9, с. 4–5], которые корреспондируются с методами опосредованного воздействия Санкт-Петербургской школы: *игровым способом воспитания техники сценической речи* и *методическими принципами «парного тренинга»*. Вместе с тем выверенная структурированность и конкретность заданий и упражнений, алгоритмичность и эффективность в постановке задач свидетельствуют о традициях московской школы сценической речи. Кроме того, раздел «логика речи», который вызывает определенные сомнения у преподавателей в Санкт-Петербурге, в методике Е. В. Ласкавой является одним из базовых, и ему уделяется существенная роль. Таким образом, в авторской методике Е. В. Ласкавой происходит согласование традиций и ценностей двух основных школ сценической речевой культуры.

С точки зрения культурологического осмысления аксиологических оснований отечественной сценической речевой культуры авторы данной статьи выделяют: литературоцентризм, нормативность и драматизм. Взаимопроникновение ценностных установок в методические разработки преподавателей происходит незаметно, не декла-

ративно, подчас невидимо, однако, именно единая система ценностей создает целостную концепцию отечественной сценической речевой культуры. Подробнее остановимся на каждом обозначенном ценностном параметре.

Так, первым аксиологическим основанием в сценической речевой практике является отношение к слову, обусловленное тяготением отечественной культуры к феномену литературоцентризма в целом. Профессор И. В. Кондаков отмечает четыре стадии кризиса литературоцентризма в России, включая современный период [7, с. 23–27], однако, словоцентристская традиция русской культуры, выраженная в особом мышечувствовании по отношению к логосу, по-прежнему имеет значимое влияние в художественном творчестве. Тенденция творческого освоения словесных форм проявилась с момента возникновения в России института письменности и развивалась весь период существования государства. Осознание литературоцентризма как возможности сопричастности с христианским православным мировоззрением (божественная природа слова) позволяет определять его в общенациональной исторической цели как путь интеллектуально-духовного преображения.

В то же время профессор А. Н. Куницын, под руководством которого кафедра сценической речи ЛГИТМиК приобрела существенное теоретико-практическое развитие, отмечает следующее: «В сценической жизни, созданной воображением и волей всех творцов спектакля, слово обретает свою ведущую роль. С него, со слова, зарождается творческий акт в театре, словом он и завершается. Слово – принадлежность театра. Оно похоже на слово в жизни и отлично от него, как созданная с его помощью сценическая жизнь похожа на реальную и не похожа. Эти-то отличия и ставят актера перед необходимостью всему учиться заново: видеть, слышать, говорить» [8, с. 167]. Е. Ф. Саричева, профессор кафедры сценической речи в ГИТИСе, также обращает внимание на главенствующую роль слова: «Радио, телевиденье, массовые зрелища и празднества на площадях, в клубах, дворцах – всюду звучит слово. Ответственность за его качество падает не только на актеров, специалистов-речевиков, людей со специальным образованием. Искусство проникает в самую гущу различных слоев населения и, по-

вышая свою культуру и знания в области искусства, каждый должен включить в круг своих обязанностей постоянное внимание к образцам высокой культуры и поставить под контроль собственные свои недочеты и навыки в области речи» [12, с. 44]. Таким образом, словоцентристский подход, выраженный в ценностном восприятии образных форм выражения звучащей мысли, аккумулируется в воспроизведении классических образцов литературы. Литературоцентризм – непререкаемая ценность сценической речевой культуры, так как именно лучшие прозаические, поэтические и драматургические тексты определяются преподавателями сценической речи как художественный материал для работы со студентами.

Перейдем к следующей ценностной категории сценической речевой культуры. Любопытны размышления относительно нормативности речевой культуры профессора кафедры сценической речи Школы-студии МХАТ, доктора искусствоведения А. Н. Петровой: «Итак, русская речь сегодня. Самый сложный вопрос – стремительное изменение русской речи, бесконечно и неотвратимо меняющиеся нормы произношения, традиции произношения, которые в разные времена были базисными для общества. Такие понятия, как чистота дикции, качества звучания голоса, касались речи публичной. Культ московского произношения был непоколебим» [11, с. 288–289]. Далее Анна Николаевна обозначает позицию некоторых современных исследователей, выраженную в неоднозначности взглядов относительно феномена «культура речи», связанную с устаревшими, неактуальными и «недемократичными требованиями для интеллигентной русской речи». Собственную аргументацию в пользу нормативности речевой культуры Анна Николаевна выстраивает посредством цитирования отечественного мыслителя: «Замечательный философ М. К. Мамардашвили говорил: “Необходимо по мере возможности сохранять ‘унаследованное произношение’, на основе которого составляется, например, Оксфордский словарь”. Вот это понятие – ‘унаследованное произношение’, представляется мне самым важным и правильным. В этом смысле не страшно отставать – наоборот! Необходимо дать новым тенденциям отстояться...» [11, с. 291]. Однако также аргументирована позиция профессора ка-

федры сценической речи РГИСИ Ю. А. Васильева, который в отношении нормативности речевой культуры полагает, что «отказываться от того, что “сценическая речь” (если брать только фонетические законы) прежде всего речь художественная, – в ней скрещиваются законы языка и законы искусства, – мы не вправе. Навязывать “нормативный” уклон сценической речи актера при переходе с фонетического уровня на уровень интонационный – мы тоже не вправе» [3, с. 35]. Соглашаясь с профессором Ю. А. Васильевым, полагаем, что в контексте актерского существования в процессе проживания роли, нормативный аспект действительно уходит на «второй план», однако при освоении речевой культуры осознание границ и рамок, включая орфоэпическую, дикционную, лексико-стилистическую нормативность, является базовым положением в профессии. Кроме того, в силу социокультурного контекста и постмодернистской свободы самовыражения в современной театральной практике, определение границ нормативности речевой культуры может быть полезно, с точки зрения, нравственного здоровья и этического воспитания. Традиционно в отечественной культуре ограничения от удовольствий приравнивались к добродетелям, что связано с православным мировоззрением, где понятие канона (то есть правила) является одним из центральных. Поэтому самоограничение, отказ от чего-либо как ценностный ориентир имеет глубокие корни в отечественной культуре.

Драматизм как аксиологическое основание сценической речевой культуры включает в себя основные философские положения отечественных мыслителей: сострадание, милосердие, любовь, волевая устремленность, свобода, смысл творчества, душа и дух и др. Также драматическое сопереживание является основой театрального процесса в течение всего его исторического развития. С точки зрения терминологии, «драматизм – это сложная художественная категория, вбирающая в себя эстетические и идейные характеристики, и определяющаяся через крайнюю напряженность противостоящих друг другу сил, субъектов, идей» [14, с. 55]. Изначальное понятие «драма» имеет несколько значений: 1) текст, написанный специально для театральной сцены; 2) конфликтное происшествие, сопровождающееся действенной борьбой персонажей спектакля;

3) идейно-тематическое единство, концентрация глубины замысла, авторское видение «ради чего» перед зрителем разворачивается театральное действие. Доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии ЯГПУ имени К. Д. Ушинского Т. С. Злотникова отмечает, что «культурфилософски детерминированная константа в судьбе русской драмы предстает через наличие и остроту эстетических парадоксов, рожденных парадоксами социальной, нравственной, художественной жизни России» [3, с. 3]. То есть существование русского драматизма как отдельного культурологического феномена, имеющего существенные отличия от западно-европейских или восточных культур в понимании категории «драматического», имеет научные основания, в частности, в работе «Эстетические парадоксы и константы русского театра: культурфилософский дискурс» профессора Т. С. Злотниковой.

С точки зрения проникновения и наполнения драматизма в театральную речевую практику существуют немало методических рекомендаций, большей частью опирающихся на основные отечественные теоретически и практически обоснованные актерские системы: К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, М. А. Чехова, В. Э. Мейерхольда и др. Основными категориями, обнаруживающими драматизм речевого воздействия исполнителя на зрителей, являются «внутренний монолог», «кинолента видений», «психологические паузы», «оценка фактов», «темпоритм», «динамика», «речевая характерность» и прочее – все направлено на выявление личного подтекста, о котором писал К. С. Станиславский: «Это неявная, но внутренне ощущаемая “жизнь человеческого духа” роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их. ...Это то, что заставляет нас произносить слова роли. Все эти линии замысловато сплетены между собою, точно отдельные нити жгута. В таком виде они тянутся сквозь всю пьесу по направлению к конечной сверхзадаче» [13, с. 89].

В качестве выводов отметим, что аксиологические основания голосоречевых методик в отечественной сценической речевой культуре имеют общие положения и связаны с традиционной системой ценностей отечественной культуры в целом. В числе базовых ценностных ориентиров авторы данной статьи утверждают *литера-*

*туроцентризм, нормативность и драматизм.* Аргументация в пользу названных оснований связана, с одной стороны, с культурологическим осмыслением ценностных категорий в опоре на философские труды Н. А. Бердяева, И. А. Ильина, В. С. Соловьева, о. П. Флоренского, М. М. Бахтина, Н. О. Лосского, с другой стороны, в опоре на анализ теоретической и практической работы преподавателей сценической речи, в том числе

Е. Ф. Саричевой, К. В. Куракиной, И. П. Козляниновой, А. Н. Петровой, Ю. А. Васильева, Е. И. Черной, М. П. Оссовской, Н. Л. Прокоповой и др. Таким образом, методическое единство в воспитании голосоречевых навыков в сценической речевой педагогике определяется общими ценностными основаниями и сформировано культурно-историческими традициями и духовно-мировоззренческой идентичностью.

### Литература

1. Баева Л. В. Ценностные основания индивидуального бытия: Опыт экзистенциальной аксиологии: монография. – М.: Прометей. МПГУ, 2003. – 250 с.
2. Бердяев Н. А. Творчество и объективация. – М.: Т8RUGRAM, 2018. – 300 с.
3. Васильев Ю. А. Сценическая речь: движение во времени: монография. – СПб.: СПбГАТИ, 2010. – 320 с.
4. Злотникова Т. С. Эстетические парадоксы русской драмы: учеб. пособие. – М.: ИНФРА-М, 2019. – 289 с.
5. Ильин И. А. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Русская книга, 1996. – Т. 6, кн. 1. – 560 с.
6. Каган М. С. Философская теория ценности. – СПб.: Петрополис, 1997. – 204 с.
7. Кондаков И. В. По ту сторону слова (кризис литературоцентризма в России XX–XXI веков) // Вопросы литературы. – М., 2008. – № 5. – С. 5–44.
8. Куницын А. Н. Первая встреча со словом // Сценическая речь: прошлое и настоящее: Избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. – СПб.: СПбГАТИ, 2009. – С. 166–174.
9. Ласкавая Е. В. Сценическая речь: метод. пособие. – М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2005. – 144 с.
10. Лосский Н. О. Ценность и Бытие: Бог и Царство Божие как основа ценностей. – М.: Директ-Медиа, 2022. – 100 с.
11. Петрова А. Н. Искусство речи. – М.: АСТ, 2023. – 448 с.
12. Саричева Е. Ф. Сценическое слово. – М.: Сов. Россия, 1963. – 114 с.
13. Станиславский К. С. Учебник актерского мастерства. Работа над собой в творческом процессе воплощения. – М.: АСТ, 2011. – 374 с.
14. Тагильцева Е. П. Драматизм как основа идентичности российской театральной культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2022. – № 60. – С. 51–58.
15. Тагильцева Е. П. К вопросу определения идентификационных ценностей сценической речевой культуры // Актуальные вопросы культуры, искусства, образования. – Барнаул, 2023. – № 3 (37). – С. 54–61.

### References

1. Baeva L.V. *Tsennostnye osnovaniya individual'nogo bytiya: Opyt ekzistentsial'noy aksiologii: monografiya [The value foundations of individual existence: The experience of existential axiology: A monograph]*. Moscow, Prometey Publ., 2003. 250 p. (In Russ.).
2. Berdyayev N.A. *Tvorchestvo i ob'ektivatsiya [Creativity and objectification]*. Moscow, T8RUGRAM Publ., 2018. 300 p. (In Russ.).
3. Vasilyev Y.A. *Stenicheskaya rech': dvizhenie vo vremeni: monografiya [Stage speech: movement in time. Monograph]*. St. Peterburg, SPbGATI Publ., 2010. 320 p. (In Russ.).
4. Zlotnikova T.S. *Esteticheskie paradoksy russkoy dramy: ucheb. posobie [Aesthetic paradoxes of Russian drama: studies. the manual]*. Moscow, 2019. 289 p. (In Russ.).
5. Ilyin I.A. *Sobranie sochineniy: v 10 t. [Collected works in 10 volumes]*. Moscow, INFRA-M Publ., 1996. vol. 6, book 1. 560 p. (In Russ.).
6. Kagan M.S. *Filosofskaya teoriya tsennosti [Philosophical theory of value]*. St. Peterburg, Petropolis Publ, 1997. 204 p. (In Russ.).
7. Kondakov I.V. *Po tu storonu slova (krizis literaturotsentrizma v Rossii XX–XXI vekov) [Beyond the word (the crisis of literary centrism in Russia of the XX–XXI centuries)]. Voprosy literatury [Questions of literature]*. Moscow, Questions of literature Publ., 2008, no. 5, pp. 5–44. (In Russ.).

8. Kunitsyn A.N. Pervaya vstrecha so slovom [The first meeting with the word]. *Stsenicheskaya rech': proshloe i nastoyashchee: Izbrannye trudy kafedry stsenicheskoy rechi Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy akademii teatral'nogo iskusstva* [Scenic speech: past and present: Selected works of the Department of Scenic speeches of the St. Petersburg State Academy of Theater Arts]. St. Peterburg, SPbGATI Publ., 2009, pp. 166-174. (In Russ.).
9. Laskavaya E.V. *Stsenicheskaya rech': metodicheskoe posobie* [Stage speech: A methodological guide]. Moscow, VTXТ ("I enter the world of arts") Publ., 2005. 144 p. (In Russ.).
10. Losskiy N.O. *Tsennost' i Bytie: Bog i Tsarstvo Bozhie kak osnova tsennostey* [Value and Being: God and the Kingdom of God as the basis of values]. Moscow, Direkt-Media Publ, 2022. 100 p. (In Russ.).
11. Petrova A.N. *Iskusstvo rechi* [The art of speech]. Moscow, AST Publ., 2023. 448 p. (In Russ.).
12. Saricheva E.F. *Stsenicheskoe slovo* [Stage word]. Moscow, Sov. Rossiya Publ, 1963. 114 p. (In Russ.).
13. Stanislavskiy K.S. *Uchebnik akterskogo masterstva. Rabota nad soboy v tvorcheskoy protsesse voploshcheniya* [Textbook of acting. Self-improvement in the creative process of embodiment]. Moscow, AST Publ., 2011. 374 p. (In Russ.).
14. Tagiltseva E.P. Dramatizm kak osnova identichnosti rossiyskoy teatral'noy kul'tury [Dramatism as the basis of the identity of the Russian theatrical culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2022, no. 60, pp. 51-58. (In Russ.).
15. Tagiltseva E.P. K voprosu opredeleniya identifikatsionnykh tsennostey stsenicheskoy rechevoy kul'tury [On the issue of determining the identification values of stage speech culture]. *Aktual'nye voprosy kul'tury, iskusstva, obrazovaniya* [Topical issues of culture, art, education]. Barnaul, Altay State Institute of Culture Publ., 2023, no. 3 (37), pp. 54-61. (In Russ.).

УДК 78.01

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-56-65

## КОГНИТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ИНТОНАЦИОННЫХ ТЕОРИЙ XX ВЕКА В ТРАКТОВКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

**Умнова Ирина Геннадьевна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член Союза композиторов России (г. Кемерово, РФ). E-mail: kemguki.kafedramimpi@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2001-2346>

**Городилова Екатерина Александровна**, заведующий кафедрой музыкально-теоретических дисциплин, преподаватель, Центральная музыкальная школа – Академия исполнительского искусства «Сибирский» (г. Кемерово, РФ). E-mail: katiakovaleva93@mail.ru

Статья посвящена рассмотрению проблемы дихотомии, пронизывающей музыкальную культуру и представленной оппозицией индивидуального и объективного в интерпретации композиторского сочинения. В данном контексте важен процесс обнаружения художественного смысла произведения через его исполнительскую интерпретацию. Исследуется эффективность теоретического конструкта в аналитической практике, его воздействие на поиск и трактовку художественного смысла. Внимание сосредоточено на изучении процессов интуитивного «вхождения» пианистов-интерпретаторов в смысловые поля теоретических концепций, которые, возможно, ими глубоко не изучались либо вовсе не были известны. Однако довольно часто присутствующая в исполнительских прочтениях композиторского текста некая согласованность с концептуальными положениями различных интонационных теорий (порой даже на уровне простой констатации) позволяет высказать предположение о том, что в представляемых трактовках сочинений имеются общие глубинные основания, коренящиеся в многовековом художественном опыте создания и восприятия музыки.

**Ключевые слова:** художественный образ, интонирование, сегментация, музыкальная структура.



COGNITIVE POTENTIAL OF INTONATION THEORIES OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY IN THE INTERPRETATION OF A MUSICAL COMPOSITION

*Umnova Irina Gennadyevna*, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture, Member of Union of Composers of Russia (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kemguki.kafedramimpi@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2001-2346>

*Gorodilova Ekaterina Aleksandrovna*, Department Chair of Music Theory, Instructor, *Central Music School – Academy of Performing Art “Siberian”* (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: katiakovaleva93@mail.ru

The article is devoted to the problem of the dichotomy that permeates musical culture and is represented by the opposition of the individual and objective in the interpretation of the composer's work. In this context, the process of discovering the artistic meaning of a composition through its performing interpretation is important. The effectiveness of the theoretical construct in analytical practice, its impact on the search and interpretation of artistic meaning is investigated. Attention is focused on the study of the processes of intuitive *entry* of piano interpreters into the semantic fields of theoretical concepts, which, perhaps, they have not studied deeply, or are not known at all. However, they quite often present in the performing readings of the composer's text, a certain consistency with the conceptual provisions of various intonation theories (sometimes even at the level of a simple statement) allows us to suggest that the presented interpretations of the compositions have common deep foundations rooted in the centuries-old artistic experience of creating and perceiving music.

**Keywords:** artistic image, intonation, segmentation, musical structure.

В культурном пространстве, частью которого на протяжении столетий является академическая музыка, живое концертное бытование музыкальных опусов и их последующая теоретическая рефлексия пронизаны многообразными, подчас весьма глубокими связями и взаимовлияниями. Всякая теория является познавательным инструментом, в равной степени успешно приложимым ко всем явлениям, ради изучения которых она создана. Или, напротив, всякая композиторская или исполнительская эмпирика рано или поздно накапливает опыт, опровергающий или по крайней мере ограничивающий применение известных теорий определенными стилями и историческими периодами развития культуры. В круговороте культурных реалий все намного сложнее: эмпирика и теоретическая рефлексия постоянно взаимодействуют в совокупном творческом опыте многих поколений. Именно этот многогранный совокупный творческий опыт непрерывно формирует как разнообразные теоретические конструкции, так и исполнительские интерпретации, которые в конечном итоге являются в виде устойчивых ценностных представлений (мейнстрим) и альтернативных позиций, складывающих пространство современной музыкальной культуры.

Однако в ряде известных подходов при изучении художественных процессов в последнее время наметилась некоторая односторонность, которую следовало бы преодолеть. В самом деле, если исследователь отталкивается исключительно от избранной им теории, то в дальнейшем ему удобнее руководствоваться нотными текстами, не углубляясь в корреляцию полученных выводов с живым звучанием музыки, запечатленной в этих текстах. В свою очередь исполнитель может полагаться только на свои собственные художественную интуицию и вкус, чувство стиля. И на основании личного (субъективного) пианистического прочтения нотных текстов формировать в звуках определенное отношение к исполняемой музыке. Казалось бы, в области теоретических рассуждений у этих позиций намного меньше шансов прийти к некой корреляции, скорее, их было бы удобнее противопоставлять, чем приводить к состоянию гармонии и взаимопроникновения. Хотя речь идет только лишь о гипотетическом допущении, оно, тем не менее, достаточно реалистично; упомянутый разрыв далеко не всегда преодолевается как исследователями, так и интерпретаторами. Представляется, что при обнаружении и дальнейшем изучении действительно глубоких

параллелей исполнительских концепций и научных положений определенной теории может сформироваться новый принцип аналитического подхода, сочетающего научные аргументации с образцами эмпирического поиска. Это в конечном итоге позволит судить о ценности художественных образов и смыслов именно в «живом» исполнении музыкального произведения.

Будучи художественно оформленным информационным сообщением, музыкальное произведение оказывается примером взаимодействия искусства и философии в процессе передачи смысла музыкального произведения через его исполнительскую интерпретацию. Есть разные способы воспринять и выразить мысль, которую несет в себе музыка. Можно ее выразить через отождествление своего «Я» с бушующим потоком звуков, преобразующим личность исполнителя и ведущим к остро переживаемому состоянию аффектации, достижению новой чувственной реальности, преображения. Однако есть и другой путь: можно опосредовать этот порыв воли и страсти, воссоздав его, как бы наблюдая со стороны, хотя, конечно, такое воссоздание обеспечивается не менее заинтересованной работой интеллекта и воображения исполнителя. Но для этого нужен посредник – еще не до конца ушедший от чувственности в область рационалистических абстракций, но, тем не менее, диктующий иные условия для прочтения и понимания сути музыки. Этот посредник имеет в философии искусства категориальный статус, имя ему – художественный образ.

«Искусство создает образ субъективного и объективного бытия, переработанный художником и выраженный в материале конкретного вида искусства. Художественный образ воспроизводит не только то, что существует в действительности, но и создается на уровне фантазии, эмоционального переживания. Художественный образ может подниматься от чувственного переживания мира до показа мировоззрения эпохи. Дополнительную сложность в проблему соотношения искусства и философии вносит тот факт, что понимание проблематики взаимоотношений исторически менялось. В эпоху Возрождения Леонардо да Винчи находил философию в произведениях не только живописи, но и в архитектуре, в поэзии. Философия и все виды искусства находятся в процессе поиска истины бытия. Искусство в концепции Возрождения виделось как выражение истины

мироздания, философия и искусство находились на одном уровне познания. Затем в философии романтизма актуальным становится вопрос об иерархии гуманитарных наук. В частности, у Ф. Шеллинга музыка трактуется выше философии. Романтизм развивался под воздействием идеи объединения философии и поэзии. Немецкий философ находил силы притяжения философии и искусства друг к другу, утверждая, что поэтическим образам присуща всеобщность, а философские понятия должны быть определенными сущностями, близкими к реальной жизни, и этим они сближаются с поэтическими образами. Движение самопознания Абсолютной идеи Г. Гегеля венчает философия, а искусство оказывается слабее в возможностях познания самодвижения духа, но без него самопознание духа было бы совершенно невозможно. Позже из философии уходит идея поиска иерархии между искусством и философией, а предметом рассмотрения становится вопрос об их отождествлении. Среди других видов искусства особое значение приобретает литература, которая постоянно сопоставляется с философией. Сначала А. Шопенгауэр, затем Ф. Ницше, Г. Риккерт, А. Бергсон объединили философию и искусство, потому что эти два феномена далеко отстоят от практики и представляют собой целостное созерцание сущности жизни на основе иррациональной интуиции» [6, с. 220].

Способы обнаружения смысла в музыке неразрывно связаны с восприятием, которое при всех обстоятельствах остается самым непосредственным и до конца непостижимым, природой нам данным эмоциональным ответом и разумным осознанием-пониманием. То есть, тем, что принято называть апперцепцией – процессом, который сообщает элементам сознания, воспринимающего внеположную действительность, ясность, упорядоченность, отчетливость. Соответственно, апперцепция – это фундаментальное свойство человеческой психики – придает восприятию музыки более или менее возможную в мыслительной деятельности субъекта целостность и завершенность.

Художественный образ – это не только всеобщая категория художественного творчества, но и форма истолкования и освоения исполнителем творения композитора с позиций определенного эстетического идеала. Таким образом реальности возможно придать черты объекта, опосредовав

ее неким словесным описанием, понятийным аппаратом теории познания, схватив ее смыслово, однако выразив уже не первичным и потому подлинным, естественным потоком эмоциональных переживаний, исторгаемых музыкой, а в иной, более формализованной, то есть не музыкальной, форме. И впоследствии овладеть искусством вкладывать эти смыслы в исполняемое музыкальное произведение. Именно эта опосредованная форма выражения художественного откровения, страсти, аффектации, присущей человеческому восприятию музыки, последовательно формировала альтернативный путь объяснения аффекта через все более разрастающуюся систему уподоблений различным метафорам, предметам, понятиям, которые, собственно, и образуют сегодня фундамент того способа понимания музыки, который передается из поколения в поколение в учебниках, научных трудах, литературных описаниях и критических статьях об искусстве.

Таким образом, мы имеем дело с умозаключением, в котором первоначальное сущее (страсть) указывает через самое себя на иное сущее (образ), особый понятийный эквивалент, лишенный само-стояния. Однако эта ситуация «одно вместо другого» и есть первичная формула знаковости, исходный посыл для зарождения процедуры сегментации целостного музыкального аффекта и, следом, формирования теорий программности, монотематизма, лейтмотивизма, теорий интонации, а впоследствии и семиотических воззрений. Но тогда и процесс передачи смысла целостного музыкального произведения через его исполнительскую интерпретацию по необходимости должен опираться на линейное членение звукового потока (как музыкального, так и речевого) на составляющие отрезки – сегменты, каждый из которых тем или иным образом соотносится с определенными информационными единицами – строфами, штолленами, мотивами, фразами, предложениями, периодами, интонациями, синтаксисами, фонемами и т. п. Итак, разнообразие сегментационных практик, накопленных как в недрах теоретического музыкознания, так и в неисчерпаемом многообразии исполнительского опыта, способствовало формированию специфических коммуникационных и познавательных процедур, благодаря применению которых оказалось возможным извлечение из звучащей музыки или ее письменно зафиксированного

схематического отображения художественного и структурного смысла. И как только этот смысл оказывался сформулированным, устанавливалось то или иное его понимание. При этом неустранимым инструментом познания оставались разного рода рационалистические дихотомии, такие как «материальное – духовное», «рациональное – эмоциональное», «объективное – субъективное», «континуальное – дискретное». Чем изощреннее становились практики сегментации, тем более они принимали на себя черты логико-семиотических конструкторов, тем насущнее была потребность в выведении немногих фундаментальных категорий, но также нарастала необходимость во все большем разнообразии операционных процедур, к ним применяемых. Пожалуй, категория интонации как никакая иная соединяет в себе и фундаментальный статус, и способность «встраиваться» в самые замысловатые аналитические манипуляции. Ее универсальность и вместе с тем неустранимость из музыкально-аналитических практик современности заставляет обратиться к еще одной теоретической проблеме.

Речь в данном случае может идти о соотношении интонирования (процесса) и интонации (его результата), если процесс интонирования вообще завершился результативно. Исчерпывающий исторический экскурс об эволюции этого соотношения находим в статье А. Ментюкова [7]. Автор рассматривает смысловую эволюцию термина «интонация», отталкиваясь от его этимологии, убедительно демонстрируя, как от эпохи к эпохе смена научных парадигм формировала смысловую многозначность термина, как «наслоения» прошлых версий его истолкования преодолевались новыми толкователями и как в итоге термин «интонация» оказался системообразующим в современном музыкознании именно потому, что в нем окончательно фиксировался некий объективный звуковой и смысловой результат процесса интонирования. «Исследователями, – пишет автор, – выявлено и прокомментировано в работах Асафьева множество рабочих определений интонации ... хотя не удастся обнаружить такого, на которое можно было бы опереться безоговорочно. В текущем издании “Большой Российской Энциклопедии”, помимо известных значений, унаследованных от прошлого, приводится и новое: интонация – “звуковое воплощение широко трактуемой музыкаль-

ной мысли» [3, с. 469] <...> однако подобная дефиниция более напоминает метафорическое суждение, чем характеристику понятия с четко обозначенными границами. Интонирование же в данном контексте вообще не фигурирует. Между тем, в «Путеводителе по концертам» Асафьев приводит сразу два определения: «Интонация – точность и чистота воспроизведения звука»; «Интонирование – точное (чистое) воспроизведение тона голосом или инструментом» [2, с. 54, 57]. Заметим, что интонации посвящена развернутая статья, интонированию – лаконичное определение без пояснений; одно вытекает из другого, а не наоборот» [7, с. 19].

Далее А. Ментюков резюмирует: «Анализируя смысловые различия указанных понятий, Е. М. Орлова приходит к выводу: «Термин ‘интонирование’ всегда применяется Асафьевым при освещении процесса становления, развития; ‘интонация’ же есть некий результат интонирования – ‘интонационная структура’ музыкального произведения, которая, как он пишет сам, ‘отложилась в сознании музыканта’» [7, с. 182]. Стало быть, интонация порождается интонированием, а не наоборот; интонация есть производное от интонирования, а не иначе» [7, с. 20]. Таким образом, пара «интонирование – интонация» воплощает те самые известные рационалистические дихотомии: «причина – следствие», «процесс – результат», «континуальность – дискретность». Причем, воплощает именно все три сразу, поскольку применение термина «интонация» подразумевает изучение «процесса интонирования», итогом которого является «результат интонирования, то есть, интонация», что, наконец, позволяет ухватить диалектическую суть бытия музыкального произведения, которая заключается в кристаллизации звукового потока, то есть в превращении его первичного бытийного статуса континуальности (непрерывности интонирования) во взаимосвязанные дискретные структуры (автономные интонации, складывающие некое подобие текстуального информационного сообщения).

Однако заботливо выстраиваемые на протяжении XX столетия вариации когнитивных систем с участием трех вышеназванных дихотомий на сегодняшний день уже вряд ли могут претендовать на скрытые и еще не познанные потенциалы. И очередной «перенос акцента» в их внутренней перенастройке с одного дихотомического ком-

понента на какой-либо иной вряд ли даст значительное продвижение по пути познания этой чрезвычайно сложной и постоянно ускользающей проблемы. Такие попытки «перенастроить» систему, не добавляя в нее новых смыслопорождающих парадигм, скорее, представляют собой настойчивое желание осуществить очередную критическую ревизию накопленных взглядов и уже состоявшихся успешных познавательных инициатив, ранее реализованных в рамках этой, столь влиятельной в отечественном музыковедении научной парадигмы (термин Томаса Куна) [4]. Поэтому и окончательный вывод статьи А. Ментюкова представляется нам несколько противоречивым и отнюдь не излучающим оптимизма: «Современная наука вплотную приблизилась к созданию теории музыкального интонирования. Потребность в указанной теории назрела давно, соответствующие предпосылки наличествуют в изобилии. Целый ряд сопутствующих вопросов, по нашему мнению, вполне может быть разрешен в ходе обстоятельного анализа этого явления как специфической деятельности, которая не имеет прямых аналогов в природе – за исключением природы *Homo musicus*» [7, с. 21]. В самом деле, «потребность» – несомненно, да. «Предпосылки» – безусловно, наличествуют. Но «целый ряд сопутствующих вопросов», добавим, не нашедших своего разрешения на протяжении уже столетней истории многообразных размышлений над ними, как мы полагаем, не будет разрешен ни в ближайшее время, ни позднее, если только не произойдет смены научной парадигмы. Или, хотя бы, рационалистическая теория познания в который раз не прибегнет к своему излюбленному способу «отложить» осознание того, что очередной познавательный тупик уже перекрыл все возможности для выхода из него: иными словами, если рационалистическая гносеология не «волеет» в существующую систему дихотомий еще одну, очередную и совсем не обязательно принципиально новую.

Таким образом, продвижение по пути решения поставленной проблемы в направлении поисков новой парадигмы представляется нам более перспективным, нежели очередная ревизия уже отработанных концептуальных схем. Что могло бы послужить «катализатором» очередной попытки добиться новых результатов на этом нелегком пути? Попытаемся «всмотреться» в дихотомию

«континуальное – дискретное». Ведь дискретность не отменяет континуальность, а особым образом организует ее, разделяя ее на определенные отрезки, смыслово и структурно взаимодействующие как единое целое. Вот и А. Ментюков жаждет «четко обозначенных границ явления», рассчитывая, что обретение этих границ устранил неизбежную метафоричность и порождаемую этим качеством размытость и нестабильность как отдельных дефиниций, так и всей теоретической конструкции интонации. Но возможное решение приходит, откуда не ждали: если попытаться осмыслить феномен границы, то дихотомия «континуальное – дискретное» превратится в формулу «континуальное/граница/континуальное». И это вовсе не постмодернистские дискурсивные игры «в слова и определения» или «перемены точек зрения на объект». Это, действительно, новый подход, суть которого состоит в том, что первичность процесса интонирования осмысливается как единственная сущность, и в дальнейшем организуемая путем ее условного разграничения, которое отражает возможности нашего мышления, нашего способа познания.

Ведь процесс интонирования, безусловно, есть. Музыка, воспринимаемая на слух, длится вплоть до завершения произведения, независимо от того, выделяем ли мы какие-либо интонации своим восприятием, или нет. А вот практика поиска и вычленения интонаций, их «нахождение» во время всматривания в незвучающий текст с возможностью двигаться в нем мыслью и взглядом от начала к концу, от конца к началу, останавливаясь в любом его месте настолько, насколько это нам необходимо для осуществления сегментационных или иных аналитических процедур, – это все действия, существующие «поверх» живого интонирования, отличные от него и по сути, и по природе. Не случайно и варианты разграничения одного и того же музыкального произведения могут разительно отличаться друг от друга. А вот идея «набрасывания» некой «сетки», состоящей из этих самых границ, ради осмысления непрерывного потока интонирования, с одной стороны, не нарушает целостности процесса интонирования, с другой же – создает предварительные условия и организует процесс познания человеком звучащей музыки. Но тогда и проблема сегментации с определенными оговорками может

быть трансформирована в проблему установления и прочерчивания границ. Остановимся на этом вопросе подробнее.

Прежде всего отметим, что наиболее целостно и последовательно она разрабатывается отечественным исследователем Владимиром Леопольдовичем Каганским<sup>1</sup>. Направление его мысли указывает на поиски общих и единых для современного человеческого знания закономерностей, связанных с анализом «ситуации границ», присутствующей в самых разнообразных научных дисциплинах и практиках. Он отталкивается от тезиса, что единство этих самых закономерностей «задано набором логико-семиотических парадоксов границ» [3, с. 5]. Не должно смущать, что В. Каганский «прокладывает путь» к решению проблемы границ из своей отрасли – географии. Универсальность логико-семантических конструктов, с помощью которых организовано современное знание, действительно, носит всеобщий характер, поэтому считаем возможным опереться на некоторые выводы ученого применительно к теме нашего исследования.

Первое, с чем приходится сталкиваться, устремляясь вслед за пограничной линией, бегущей как будто «поперек» деятельно формируемого исполнителем непрерывного «интонирующегося» звукового потока, это проблема бытийного статуса той самой границы. В. Каганский пишет: «Существуют ли границы “на самом деле” или это условные линии...? <...> Обладают ли границы независимо тем же онтологическим статусом, тем же модусом (спектром модусов) реальности, что и разграничиваемые объекты? Каковы типы границ и производна ли их типология от типологии разграничиваемых объектов? Иначе говоря ... обладают ли границы “самостоятельной” реальностью? <...> Но это логикосемиотические, а не логические парадоксы» [3, с. 9].

Вполне может оказаться, что границы, действительно, имеют онтологический статус, отличный от онтологического статуса того, что в этих границах находится. То есть, процесс интонирования по-прежнему будет восприниматься как нечто континуальное и неделимое, а границы, условно дробящие его на интонации, так и останут-

<sup>1</sup> Каганский Владимир Леопольдович – старший научный сотрудник Отдела физической географии и проблем природопользования Института географии РАН (Москва, Россия), кандидат географических наук.

ся условными допущениями. Но тогда каков онтологический статус самих интонаций? Получается, что в определении этого статуса, действительно, решающее значение имеет, какую точку зрения примет исследователь, наблюдающий за ситуацией разграничения деятельно интонирующегося звукового потока. Именно по отношению к выбору исследовательской позиции В. Каганский фиксирует один из парадоксов границ: «В дискретном пространстве границы налицо как элемент, существенная часть отдельностей ↔ в континуальной ситуации границы представляют проблему. В дискретной ситуации проблема границ вырождается ↔ в континуальной приобретает особую остроту. Там где есть границы, нет проблемы границ ↔ там же, где “границ нет”, налицо острая проблема границ. Но в континуальном пространстве границы, теряя определенность и будучи предельно размытыми, оказываются пронизывающими всю пространственную телесность» [3, с. 9].

Допустим, мы пытаемся оспорить условность как особое качество онтологического статуса границ, «набрасываемых» на временящийся континуальный поток интонирования. Тогда, как пишет В. Каганский, «...всматривание в границы, приобщение к их особой реальности или ее генерирование ставит границы в центр (восприятия исследователя. – *Авторы*). При этом может происходить “размывание”, утрата самого предмета. Мы видим <...> посредством границ, которые тогда должны быть невидимы. Как только мы начинаем видеть границы – мы теряем то, ради чего мы видели границы. Видя через границы отдельности ↔ мы не видим границы; видя границы отдельностей ↔ мы не видим отдельностей. Эта ситуация не разрешается так просто, как кажется на первый взгляд, – путем центрирования видения по ядру предмета...» [3, с. 10]. Но это как раз именно та непреодолимая в рамках асафьевских рассуждений проблема «интонирование – интонация», так и нерешенная загадка определения субстанциальности одного или другого. Расчленив музыкальное произведение на интонации, мы, действительно, теряем представление о континуальной сущности интонационного процесса, теоретически восстанавливая его целостность через установление (чаще постфактум, в ходе анализа) системных связей дискретных элементов музыкального целого. Другими словами, в такой ситуации мы неизбежно условно допускаем не-

кое сконструированное видение континуальности процесса интонирования<sup>2</sup> или, точнее, попросту не видим интонирование как процесс! Вот почему в рамках прежних рационалистических дихотомий сущностное противопоставление интонации интонированию превращается в красугольный камень научных дискуссий и неразрешимую проблему.

Характеризуя со своих исследовательских позиций упомянутую проблему, В. Каганский справедливо замечает: «В нынешней оптике трудно видеть предметы и границы этих предметов одновременно и взаимопроясняюще. Граница выступает визуальнокогнитивным знаком предметов, если в ситуации вообще есть что видеть – однако налицо бум визуализаций, “пространственный поворот”, растущая как неуклюжий ком “когнитивная графика” и проч. Мы видим предмет посредством видения его границ и через границы. Становясь линзой видения ограничиваемого ею предмета, граница перестает быть частью предмета; будучи знаком предмета, является ли граница его частью? Видя предмет посредством его границ мы обречены видеть его без границ и вне границ; такое видение неполно и незавершенно. Видя границы предмета как таковые, мы теряем предмет; но границы как таковые, вне предмета – не границы, так мы теряем и границы» [3, с. 11]. Тем самым, фиксируется еще один познавательный тупик асафьевской теории с присущими ей типическими признаками визуализации процесса интонирования при помощи различных схем. Вспомним, хотя бы, знаменитое асафьевское: «Схема сонатного аллегро, конечно, одна, но форм ее проявления столько же, сколько есть сонат» [1, с. 52]. Однако этот путь по-прежнему остается влиятельным и перспективным, даже деятельно модернизируется в рамках структуралистских теорий, практики дистрибутивного анализа музыкальных сообщений и т. п.

То есть, существует немало аргументов в пользу того, что граница есть условность, что безусловность ее онтологического статуса – не более чем преодоленное научным скепсисом заблуждение. Но тогда решение вопроса о статусе интонации, разделение интонирующегося музы-

<sup>2</sup> Именно эта проблему в рамках принятой в то время научной парадигмы решает Б. Асафьев в своей знаменитой книге «Музыкальная форма как процесс» [1]!

кального потока на интонации-сегменты всегда будет не поиском какой-то окончательной и единственно возможной граничности, организующей некую совокупность разделяемых отдельностей, а личным (и, добавим, временным) выбором того, кто эти разграничения устанавливает! Как пишет В. Каганский, «если исключить всеведение “решателя границ”, то в общем случае отвечающее всем различающимся требованиям решение границы оказывается невозможным. Тогда проведенное рассуждение дает нормативно-методологическую санкцию на принятие условных решений; такое решение – полноценное, а не вынужденное» [3, с. 13]. Таким образом, имеются серьезные основания для введения очередной дихотомии: к уже неоднократно упомянутой – «континуальное – дискретное» – необходимо добавить еще одну, по сути, заменяющую первую: «реальность – условность», где реальность – онтологический статус времяящейся интонационности-процесса, а условность – способ нашего представления этой реальности с помощью набрасывания границ. Именно в таких смысловых координатах всеобщий спрос на границы оказывается полностью оправданным, особенно во всем, что имеет отношение к культуре.

Как указывает В. Каганский, «...границы могут быть особым семиотическим механизмом трансляции, перевода, перевоза и т. д. Знаменитая методологическая метафора Ю. М. Лотмана “Культура есть перевод непереводаемого” означает, что культура определяется в интуициях контактных границ... Во всей важности этих крупных идей представление о тотальности границ в культуре тавтологично – и делает одно из двух понятий (культура или граница) лишним, что означает методологическую капитуляцию, отказ от представления пространства культуры и особенно – отдельностей в нем <...> Не страх ли усомниться в наличии таких отдельностей наделяет границы сверхценностью, а работа с ними вытесняет основные техники систематизации на периферии, свершая в очередной раз навязчивую инверсию “центр – граница”» [3, с. 25]. Увы, и здесь мы не находим окончательного ответа: В. Каганский по сути заменяет проблему первичности, субстанциальности одного (содержания разграничиваемых процессов и пространств) и вторичности другого (способов установления границ) проблемой личного выбора исследователя.

Причем выбор будет считаться настолько истинным, насколько весомо его обоснование, этим же автором и предложенное. Тем самым, само качество решения проблемы «интонирование – интонация» объявляется зависимым не от объективных законов, а от субъективности исследователя и потому вновь оказывается отложенным. Но тогда столь ли не прав Асафьев, который, формулируя свои теоретические принципы, предпочел интонацию интонированию?

Так что перед нами? Очередной гносеологический тупик? Стена, сквозь которую, как ни силиться, не способна проникнуть человеческая мысль? Или, перефразируя А. Ментюкова [7, с. 21], все-таки бездна, всматриваясь в которую *Homo sapiens* раз за разом оправдывает название своего биологического вида?

Резюмируя предпринятый нами экскурс в вопросы сегментации и установления границ сегментов-интонаций, примем, что границы являются инструментом опосредования непрерывного процесса интонирования. Разграничивая его, они создают систему условных отдельностей (сегментов), операции с которыми аналитически воссоздают представление о непрерывности музыкального произведения как интегральной системе. Таким образом, исходная непрерывность заменяется искусственной интегральностью. Но при этом изначальное представление о первичной непрерывности процесса остается важнейшим регулятором сегментации, не позволяя процессу разграничения превратиться в неуправляемую произвольность, разрушающую исходную целостность процесса живого интонирования музыки. Именно через эти бесконечные теоретические тернии устанавливаются «правильные», точнее, конвенционально устойчивые принципы сегментации интонируемого звукового потока и несомого им музыкального смысла. Но ни слова об аффекте – дарованном человеку способе эмоционально и целостно осваивать окружающий мир – и единственном подлинном движителе интонирования.

Мир научно-исследовательской деятельности, будь то экспериментальное или теоретическое исследование, предполагает получение результатов, имеющих своей целью достижение истинных и осмысленных предложений, которые должны быть верифицированы, то есть должна быть предпринята логико-методологическая про-

цедура установления истинности представляемой научной гипотезы. В отношении любой существующей теоретической концепции и сферы необъятного исполнительского мира искусства верифицировать полученные результаты оказывается крайне сложным. При выбранном аналитическом подходе, главной целью которого явилось установление закономерных связей и созвучных идейных посылок между исполнительскими интерпретациями и интонационными теориями, образуется некая прогрессирующая динамика, позволяющая не произвольно вычленив отдельные сходства и пересечения между теоретическими и исполнительскими авторскими воззрениями, а выстроить единую линию интонационного «видения» музыкального целого. Определение когнитивных свойств интонационных теорий XX века в исполнительских версиях позволяет определить ряд важнейших характеристик, касающихся каждой из теорий, и сформировать когнитивный потенциал теоретических конструктов относительно живой исполнительской интерпретации.

Рассмотренные в работе теоретические основы конвенциональных принципов сегментации музыкальных произведений составляют поле современного исполнительского мейнстрима. Здесь имеет место определенная степень индивидуальной исполнительской свободы, которую музыканты-интерпретаторы, придерживающиеся эстетических принципов данного направления, реализуют в соответствии со своими личными творческими замыслами. Но при всех индивидуальных отличиях, характеризующих того или иного пианиста, при всем разнообразии исполни-

тельских манер, принципиальные подходы к прочтению, а значит, и интонированию музыкального произведения остаются едиными. Исполнительские стратегии, штрихи, способы звукоизвлечения, поддающиеся вербальной формализации, остаются общими, что как раз и сохраняет статус их конвенциональности, умопостигаемости как в процессе живого слухового восприятия, так и в ходе аналитической работы над исполнительскими версиями. Но тогда эстетическая ценность каждой новой интерпретации, появляющейся в рамках исполнительского мейнстрима, волнует слушателей и аналитиков именно блеском исполнения, красотами звучания, виртуозностью владения инструментом. Однако этот блеск все меньше затрагивает суть художественной концепции, которую вложил в свое детище композитор, ибо его концепция, всякий раз оказываясь отправной точкой очередной исполнительской интерпретации, чем дальше, тем сильнее поворачивается к слушателю своей формальной стороной – признанием ее неубывающего и, вместе с тем, никогда не сказуемого, до конца не познаваемого совершенства. И чтобы преодолеть или хотя бы отсрочить наступление нового когнитивного кризиса в познании музыки через ее исполнение, восприятие и анализ, необходимо существенно обновить способ ее понимания. Но это также означает потребность в формировании новых теорий художественной коммуникации посредством музыки, фундаментальные основы которых будут сосредотачиваться не на очередной ревизии интонационной теории Б. Асафьева, а в области новых гипотез и теоретических конструкций.

#### Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – М.: Музыка, 1971. – Кн. 1, 2. – 376 с.
2. Герберт Спенсер. Опытты научные, политические и философские. – Т. 2. Происхождение и деятельность музыки [Электронный ресурс]. – URL: – [http://society.polbu.ru/spenser\\_experiencesii/ch13\\_xiii.html](http://society.polbu.ru/spenser_experiencesii/ch13_xiii.html).
3. Каганский В. Л. Ситуация границы и логико-семиотические типы границ // Международный журнал исследовательской культуры. – 2015. – № 21. – С. 5–27.
4. Кун Т., Лакатос И., Поппер К. Структура научных революций. – М.: АСТ, 2001. – 608 с.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – СПб.: Искусство, 1998. – 384 с.
6. Малинина Л. Н. Художественный образ как референция искусства и философии // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2017. – Т. 6, № 6А. – С. 219–226.
7. Ментюков А. П. О понятии «музыкальное интонирование» // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 22. – С. 18–23.
8. Сироткин Н. Тотальность семиотического знания [Электронный ресурс]. – URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/total.htm>.
9. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. – 432 с.



## References

1. Asafyev B.V. *Muzikal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]*. Moscow, Muzyka Publ., 1971, vol. 1, 2. 376 p. (In Russ.).
2. Gerbert Spenser. *Opyty nauchnye, politicheskie i filosofskie. T. 2. Proiskhozhdenie i deyatel'nost' muzyki [Scientific, political and philosophical experiments. Vol. 2. The origin and activity of music]*. (In Russ.). Available at: [http://society.polbu.ru/spenser\\_experiencesii/ch13\\_xiii.html](http://society.polbu.ru/spenser_experiencesii/ch13_xiii.html).
3. Kaganskiy V.L. Situatsiya granitsy i logiko-semioticheskie tipy granits [The situation of the border and the logical-semiotic types of borders]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovatel'skoy kul'tury [International journal of research culture]*, 2015, no. 21, pp. 5-27. (In Russ.).
4. Kun T., Lakatos I., Popper K. *Struktura nauchnykh revolyutsiy [The structure of scientific revolutions]*. Moscow, AST Publ., 2001. 608 p. (In Russ.).
5. Lotman Y.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta [The structure of the artistic text]*. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 1998. 384 p. (In Russ.).
6. Malinina N.L. Khudozhestvennyy obraz kak referentsiya iskusstva i filosofii [Artistic image as a reference of art and philosophy]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke [Context and reflection: philosophy about the world and man]*, 2017, vol. 6, no. 6A, pp. 219-226. (In Russ.).
7. Mentuykov A.P. O ponyatii "muzikal'noe intonirovanie" [On the concept of "musical intonation"]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian musical almanac]*, 2016, no. 22, pp. 18-23. (In Russ.).
8. Sirotkin N. *Total'nost' semioticheskogo znaniya [Totality of semiotic knowledge]*. (In Russ.). Available at: <http://jgreenlamp.narod.ru/total.htm>.
9. Sosyur F. *Kurs obshchey lingvistiki [Course in general linguistics]*. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta Publ., 1999. 432 p. (In Russ.).

УДК 130.2, 004.56

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-65-77

## ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ДОВЕРИЯ К ТЕХНОЛОГИЯМ «ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА»

**Былевский Павел Геннадиевич**, кандидат философских наук, доцент кафедр информационной культуры цифровой трансформации и международной информационной безопасности, Московский государственный лингвистический университет (г. Москва, РФ). E-mail: [pr-911@yandex.ru](mailto:pr-911@yandex.ru)

Предметом исследования являются современные перспективы развития культуры информационной безопасности российских граждан, актуальность обусловлена происходящим переходом интернет-коммуникаций к качественно новому уровню (web 3.0) в контексте кризиса однополярного глобализма. Повсеместное формирование все более густой и усложняющейся «цифровой среды» характеризуется новым феноменом «больших данных о людях» (практически о каждом), этом новейшем ресурсе, адекватном технологиям «искусственного интеллекта». Такие данные, все более разнообразные, детализированные и подробные, генерируются и анализируются постоянно и автоматически, в основном незаметно для граждан и без их согласия. Преимущества этих новых технологий не безусловны: в условиях кризиса однополярного глобализма проявляются сопутствующие социально-культурные угрозы злоупотреблений в отношении россиян со стороны недружественных стран, зарубежных организаций (включая глобальные цифровые платформы) и граждан.

Целью статьи является выявление и прогнозирование новых социально-культурных рисков, сопряженных с преимуществами углубления «цифровизации», формирования интернета web 3.0 как адекватной среды технологий «искусственного интеллекта», а также определение мер развития культуры информационной безопасности российских пользователей, обеспечения доверенного характера технологических новшеств, защиты и развития социально-культурной идентичности и традиционных ценностей.

Материалами служат новейшие, за последние три года, научные публикации, государственные нормативные документы и экспертные обсуждения на профильных мероприятиях, посвященные формированию реалий интернета web 3.0, новым угрозам и мерам безопасности. Эволюционный метод применен для определения специфики интернет-коммуникаций разных поколений (web 1.0, 2.0 и 3.0); взаимосвязи технологического и социально-культурных факторов рисков безопасности исследованы посредством философско-культурологического анализа. Результатом исследования является выявление исчерпанности прежней, однополярной глобальной модели построения интернет-коммуникаций, облегчающей трансграничные злоупотребления нарастающими возможностями нового поколения интернета web 3.0. Делается вывод: необходимой составляющей обеспечения национальной информационной безопасности web 3.0 и доверенного характера технологий «искусственного интеллекта» является не только государственные меры обеспечения «цифрового суверенитета», но и общегражданская культура информационной безопасности «цифровой среды», рекомендуется создание условий ее опережающего развития.

**Ключевые слова:** культура информационной безопасности, философия культуры, цифровая трансформация, web 3.0, искусственный интеллект, большие данные, интернет вещей, доверенная среда.

## PHILOSOPHICAL AND CULTURAL ANALYSIS OF TRUST IN ARTIFICIAL INTELLIGENCE TECHNOLOGIES

*Bylevskiy Pavel Gennadievich*, PhD in Philosophy, Associate Professor of Departments of Information Culture of Digital Transformation and International Information Security, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russian Federation). E-mail: pr-911@yandex.ru

The subject of the study is the current prospects for the development of the culture of information security of Russian citizens, the relevance is due to the ongoing transition of Internet communications to a qualitatively new level (*web 3.0*) in the context of the crisis of unipolar globalism. The widespread formation of an increasingly dense and complex *digital environment* characterizes the new phenomenon of *big data about people*, about almost everyone, this latest resource adequate to *artificial intelligence* technologies. Such data, increasingly diverse, detailed and precise, is generated and analyzed constantly and automatically, mostly unnoticed by citizens and without their consent. The advantages of these new technologies are not unconditional: in the context of the crisis of unipolar globalism, concomitant socio-cultural threats of abuse against Russians from unfriendly countries, foreign organizations (including the global digital platforms) and citizens are manifested.

The purpose of the article is to identify and predict new socio-cultural risks associated with the benefits of deepening *digitalization*, the formation of the Internet *web 3.0* as an adequate environment for *artificial intelligence* technologies, as well as to identify measures to develop a culture of information security for Russian users, ensure the trusted nature of technological innovations, protection and development of socio-cultural identity and traditional values.

The materials are the latest scientific publications over the past three years, state regulatory documents and expert discussions at specialized events dedicated to the formation of the realities of the Internet *web 3.0*, new threats and security measures. The evolutionary method was applied to determine the specifics of Internet communications of different generations (web 1.0, 2.0 and 3.0); the interrelationships of technological and socio-cultural factors of security risks were investigated through philosophical and cultural analysis. The result of the study is to identify the exhaustion of the former, unipolar global model of building the Internet communications, which facilitates cross-border abuse of the growing capabilities of the new generation of the Internet web 3.0. The conclusion is made: a necessary component of ensuring the national information security of web 3.0 and the trusted nature of *artificial intelligence* technologies is not only state measures to ensure *digital sovereignty* but also a general civil culture of information security of the *digital environment* recommended to create conditions for its advanced development.

**Keywords:** information security culture, cultural philosophy, digital transformation, web 3.0, artificial intelligence, big data, Internet of things, trusted environment.

## Введение

Возрастание в 2020-е годы динамики и турбулентности социально-культурных процессов в России и в международных отношениях происходит в условиях перехода интернет-коммуникаций к качественно новому этапу развития, условно обозначаемому как web 3.0. Технологически web 3.0 характеризуется триединством: «интернет вещей» (Internet of Things) – «большие данные» – «искусственный интеллект», создавая небывалые прежде возможности автоматизации промышленной и бытовой «техносферы». Тем самым обуславливаются существенные изменения социально-культурных процессов, переход к «цифровому обществу» и соответствующему типу личности, качественно отличающимся от прежних этапов, соотносимых с настольными и мобильными персональными компьютерами.

Актуальность темы исследования подтверждается изменениями, внесенными в Национальную стратегию развития «искусственного интеллекта» в феврале 2024 года<sup>1</sup>, включая требование доверенного характера подобных технологий и другие аспекты культуры информационной безопасности. Государство и профессионалы должны обеспечивать соблюдение прав российских граждан, безопасность технологий «искусственного интеллекта» для социально-культурной идентичности и традиционных ценностей. В свою очередь, применение таких технологий, постоянно требуя человеческих «больших данных», просто невозможно без доверия со стороны пользователей, обоснованного общегражданской культурой информационной безопасности. Новые реалии web 3.0 (качественно новый уровень по отношению к web 1.0 и web 2.0) порождают как небывалые прежде расширенные возможности развития и созидания, так и новые высокие риски, требуя философско-культурологического осмысления.

<sup>1</sup> Указ Президента Российской Федерации от 15.02.2024 № 124 «О внесении изменений в Указ Президента Российской Федерации от 10 октября 2019 года № 490 “О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации” и в Национальную стратегию, утвержденную этим Указом» [Электронный ресурс] // Официальный интернет-портал правовой информации. 15.02.2024. № 0001202402150063. – 40 с. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202402150063> (дата обращения: 15.03.2024).

## 1. Методологические и социально-культурные аспекты интеграции России в web 1.0

Философско-культурологический эволюционный (исторический) анализ позволяет выявить методологические аспекты этапов развития компьютерно-сетевых технологий и становления соответствующих социально-культурных реалий. Социально-культурные риски, проявившиеся по мере формирования web 3.0 («интернета вещей» как «цифровой среды», «больших данных» и «искусственного интеллекта»), изначально сопутствовали развитию компьютерно-сетевых технологий, в особенности с началом массового использования персональных компьютеров. Социально-культурный потенциал применения электронно-вычислительных машин преувеличивался и искажался, в том числе целенаправленно, в интересах пропаганды, с самого начала их развития, с 1940–1950-х годов.

В остром международном противоборстве после окончания II Мировой войны применительно к электронно-вычислительной технике было реанимировано и модифицировано методологическое смешение человека и машины, сформировавшееся в механистическо-идеалистическом дискурсе философии Нового времени. Вселенная редуцировалась к механизму, движущемуся в результате «первотолчка», а общество – к рыночной конкуренции, «войне всех против всех», ведущейся атомарными гражданами, «людьми-машинами». Игнорировались принцип саморазвития, всеобщие органические (в биосфере) и социальные связи (включая кибернетику как основу общества). Некоторое время кибернетику рассматривали как универсальную науку об управлении; допущение о том, что «машина может мыслить» (а также «ощущать», «чувствовать» и т. п.) было положено в основу «философии искусственного интеллекта».

В 1950–1980 годы произошло несколько всплесков новых обращений («весен») к «философии искусственного интеллекта», связанных с развитием все более мощных «суперкомпьютеров», стационарных промышленных электронно-вычислительных машин. С 1980-х годов и по наше время развитие вычислительных мощностей шло уже по пути все более масштабных и усложняющихся сетевых решений – объединения рассредоточенных по всему миру индустриаль-

ных центров обработки данных, миллиардов персональных компьютеров и компьютеризованных устройств «интернета вещей». В духе некритической трансляции «философии искусственного интеллекта» машинную перекодировку текстов в звук стали называть «компьютерной речью», автоматическую идентификацию оцифрованных изображений по параметрам – «компьютерным зрением». Группу решений в области адаптивной автоматизации программных настроек компьютерных систем стали называть «нейросетями», скрывая их полную зависимость от квалификации человека, разработчика и пользователя [10]. Начали допускаться «межмашинные коммуникации», «симбиоз человека и машины» [22] и киборгизация [15], вплоть до наступления «технологической сингулярности», напоминающей несбывшийся прогноз «конца истории».

Формирование web 1.0 относится к 1990-м годам, началу массового производства и расширению использования персональных настольных компьютеров, постепенного развертывания сетевых решений и интернета как международной компьютерной сети. Программное обеспечение и периферия (устройства ввода и вывода данных) слабо специализировались, работа на таких компьютерах требовала особых знаний и навыков, пользователи в большинстве профессионально принадлежали к техническим специальностям и были относительно немногочисленны. Персональный доступ в интернет характеризовался низкой скоростью, осуществлялся через проводные телефонные линии. Содержание интернет-сайтов web 1.0 ограничивалось страницами для прочтения текстов, просмотра и скачивания изображений, программного обеспечения без возможности публичных действий пользователей. «Обратная связь», вовлеченность и оценки со стороны аудитории уже тогда определялись по статистике трафика и личными обращениями пользователей, в том числе по электронной почте и телефонной связи. Позже в социальных сетях и других интерактивных сервисах web 2.0, такие возможности стали применяться в режиме реального времени и публично, с автоматизацией анализа и статистики [14].

Настольные персональные компьютеры были в высокой степени автономны, на них устанавливались полнофункциональные операционные си-

стемы и прикладное программное обеспечение. Сетевые соединения были дополнительной возможностью, а доступ в интернет использовался периодически, на некоторое время. Прессой, рекламой и массовой культурой культивировались преувеличенные представления о степени автономности персональных компьютеров, иллюзии безграничных возможностей их пользователей (мифы о хакерах, «гаражных гениях» и т. п.); утопии интернета как пространства полной свободы и даже некоего «цифрового коммунизма», восприятие поисковых сервисов как правдивой «машины знаний». Оставалось в тени и маскировалась зависимость пользователей персональных компьютеров от крупных корпораций, от производителей компьютерного оборудования и программного обеспечения, от провайдеров и поставщиков интернет-сервисов (позже цифровых платформ), а также от государственного регулирования со стороны США.

Российский сегмент web 1.0, как и в большинстве стран, создавался на основе интеграции в глобальную сеть, в связке с комплексом компьютерно-сетевых решений, разработанных в США. В связи с этим «импортировались», транслировались в Россию и методологические подходы, особенности философско-культурологического осмысления роли электронно-вычислительной техники, оценки ее влияния на социально-культурные процессы, поляризующиеся от утопических до антиутопических. На начальном, достаточно ограниченном этапе развития интернет-коммуникаций web 1.0 недостатки подобной интеграции, риски «философии искусственного интеллекта» и сильно преувеличенных представлений о степени автономности пользователей мало проявлялись в силу небольшого количества персональных компьютеров и незначительной ценности массовых данных.

## **2. Коммерциализация web 2.0, формирование киберпреступности и угроз социально-культурным ценностям**

Вычислительные (аппаратные) и функциональные (программные) возможности персональных компьютеров и сетевых решений нарастали вместе с увеличением их количества, разнообразия сфер и видов применения. Формирование «второго поколения», интернет-коммуникаций

web 2.0 можно отнести к середине 2000-х годов – началу 2010-х годов. Превращению большинства граждан, почти всего человечества, в пользователей персональных компьютеров и интернет-коммуникаций способствовали два организационно-технологических фактора: появление и широкое распространение мобильных компьютерных устройств («гаджетов»), крайне простых в использовании, и покрытие населенных территорий устойчивым беспроводным доступом в интернет (спутниковым, мобильным, wi-fi). Уже смартфоны и планшеты, носимые компьютеризованные устройства («гаджеты») рассматриваются как «расширение человеческой самости» [18]; однако это только пролог последующего намного более масштабного индустриального и бытового «интернета вещей». Перечисленные новшества сняли прежние ограничения времени и места доступа пользователей к интернет-коммуникациям, присущие настольным персональным компьютерам.

Прежние «трансляционные» возможности сайтов и мессенджеров были дополнены в web 2.0 посредством новых технологий важнейшей «интерактивностью», новой технологической и культурной характеристикой. У обычных, неквалифицированных пользователей на интернет-ресурсах появились возможности публично (что особенно важно) давать оценки; оставлять комментарии; участвовать в обсуждениях и дискуссиях; становиться авторами, создавая и продвигая собственные публикации, а также делиться чужими. Другим видом новшеств стали мультимедийные платформы для блогов, видеохостинги («Живой журнал», Instagram<sup>2</sup>, YouTube<sup>3</sup>, TikTok

<sup>2</sup> Решением Тверского районного суда города Москвы от 21 марта 2022 года по делу № 02-2473/2022 запрещена деятельность компании Meta Platforms Inc. по реализации продуктов – социальных сетей Facebook и Instagram на территории Российской Федерации по основаниям осуществления экстремистской деятельности. См. Информация по делу № 02-2473/2022 [Электронный ресурс] // Официальный портал судов общей юрисдикции г. Москвы. 20.06.2022. – URL: <https://mos-gorsud.ru/rs/tverskoj/services/cases/civil/details/de7ea6a0-a3ab-11ec-8a7e-51b31fb55b35> (дата обращения: 15.03.2024).

<sup>3</sup> О многочисленных нарушениях со стороны видеохостинга YouTube в отношении российских СМИ [Электронный ресурс] // Официальный сайт Федераль-

и т. п.), позволяющие пользователям создавать и публиковать собственные тексты, изображения, звуко- и видеозаписи. Эти платформы были дополнены видеоконференциями (TrueConf и др.) для трансляции и общения их участников в режиме реального времени. Социальные сети Twitter<sup>4</sup>, Facebook<sup>2</sup>, российские «Одноклассники», «ВКонтакте» и др. синтезировали вышеперечисленные пользовательские новые возможности публично творчества и общения, заработка и карьеры.

Появление дешевых и простых в обращении мобильных персональных компьютерных устройств, покрытие населенных территорий устойчивым и быстрым беспроводным и недорогим доступом в интернет, все более богатый и разнообразный мультимедийный контент, возможности публичного общения и творчества для каждого – таковы комплексные характеристики web 2.0. Так сложились условия максимального расширения пользовательской аудитории персональных компьютерных устройств и интернет-коммуникаций, охватившей подавляющее большинство населения чуть ли не с младенческого возраста. Вместе с тем существенно, до нескольких часов в сутки, возросло среднее время активного использования интернет-коммуникаций каждым пользователем.

Появление порталов органов государственной власти и оказание государственных услуг, экспансия в интернет общественных организаций, всех видов прессы, рекламы и маркетинга, расширение возможностей дистанционной учебы и осуществления профессиональной деятельности, заключения сделок, розничной торговли и финансовых услуг, интернет-банкинга – вот факторы роста интернет-операций со все более значительными имущественными, денежными и другими ценностями высокого порядка. Более того: само пользование интернетом, общение

ной службы по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. 19.03.2022. – URL: <https://rkn.gov.ru/news/rsoc/news74204.htm> (дата обращения: 15.03.2024).

<sup>4</sup> Twitter злостно нарушает российское законодательство [Электронный ресурс] // Официальный сайт Федеральной службы по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. 01.03.2021. – URL: <https://rkn.gov.ru/news/rsoc/news73436.htm> (дата обращения: 15.03.2024).

в нем приобрело характер первоочередной культурной потребности большинства граждан. Интернет становится техническим средством творчества, производства социально-культурных продуктов, приобщения к ним, но в то же время возникают риски их фальсификации, подделки, деструктивных воздействий.

Быстрое и практически тотальное расширение пользовательской аудитории происходило во взаимосвязи с существенными изменениями характера и содержания интернет-коммуникаций, а также социально-культурными переменами в пользовательской культуре и в информационной безопасности. Благодаря мультимедийному интерактивному web 2.0, мобильным персональным компьютерным устройствам и повсеместному беспроводному доступу почти все человечество превратилось в постоянных активных пользователей интернета, но тем самым и в ценнейший «ресурс», который потенциально можно эксплуатировать самыми разными способами.

Претерпевает радикальную трансформацию феномен «больших данных» (BigData), непрерывно генерируемых компьютерными датчиками для автоматизированной аналитики и осмысления тенденций стремительного увеличения разнообразия и детализации параметров «онтологий» [25] окружающей среды, работы устройств и дистанционного управления ими. Все большую и наиболее содержательную в смысловом плане долю этих «больших данных», прежде преимущественно технических, начинают составлять «большие пользовательские данные» о действиях и поведении людей в интернет-коммуникациях, которые также автоматически анализируются, позволяя получать общую и персонализированную статистику о сообществах разных масштабов и о каждом пользователе для более прицельной оптимизации сервисов, но также и для «целевых» («таргетированных») рекламы и маркетинга, манипулирования сознанием.

Повсеместно и постоянно доступный пользователям, небывало многочисленным и вовлеченным, web 2.0 стремительно «монетизировался», предоставляя возможности интернет-торговли товарами и услугами, легального заработка, карьеры и улучшения социального положения для многих. Начало цифровой трансформации рассматривалось как перспектива качественно

«новой индустрии», способной обеспечить стабильное развитие на долгие годы [11]. Но также интернет-коммуникации превратились в арену деятельности разнообразной интернет-преступности, от мошеннических краж денежных средств до кибердиверсий и вовлечения в экстремистскую деятельность, угрожающую лишением свободы, увечьем и гибелью, а также дисбалансами и разрушением устоявшихся социальных институтов и ценностей [7], возрастанием рисков неонацизма [17]. Регулирование и доминирование в web 2.0 стали служить сверхприбылям крупных корпораций (в первую очередь разработчиков-поставщиков интерактивных интернет-сервисов) и реализации политических интересов технологически ведущих стран, в первую очередь США и их сателлитов.

### **3. Проблема свободы пользователей и риски «цифровой диктатуры» при однополярном глобализме**

Иллюзорная свобода, кажущаяся самостоятельностью массового пользователя web 2.0 послужила ширмой небывалой ранее концентрации, глобальной централизации скрытого управления контентом, манипуляций сознанием и поведением, подмены социально-культурной идентичности и разрушением традиционных ценностей в разных странах. Для обычных пользователей web 2.0 доводит до предела обманчивую видимость безграничных возможностей, самостоятельности и независимости, наличия безграничных перспектив для инициативы, отсутствия неприемлемых рисков. Например, в отношении реальных возможностей гражданско-политических активистов влиять на повестку дня [5]. Смартфоны и планшеты могут казаться автономными, чуть ли не «магическим предметом», в сравнении с настольными персональными компьютерами, будучи менее зависимыми от проводных подключений к электропитанию (подолгу работая от аккумуляторов) и используя беспроводной доступ в интернет.

Однако эта автономия иллюзорна, так как указанные технические важнейшие элементы работы персональных мобильных компьютеров находятся вне поля зрения пользователя, неизвестно где для него. Даже больше: реальный функционал автономной работы без подключения к интерне-

ту у мобильных устройств намного меньше, чем у настольных персональных компьютеров. Массовый пользователь в условиях стабильного беспроводного доступа в интернет обычно не замечает, что мобильные устройства представляют собой, по сути, терминал, устройство ввода-вывода с сенсорным экраном.

Мобильные операционные системы облегчены и упрощены, прикладное программное обеспечение преимущественно представляет собой приложения, всего лишь модули управления (образно говоря, педали «газа», торможения и руль, но не двигатель, силовую трансмиссию и колеса). При операциях на мобильном устройстве выполнение основных программ, обработка и хранение данных осуществляются дистанционно, на промышленных серверных системах в центрах обработки данных (дата-центрах), в том числе расположенных за границей. При отсутствии быстрого широкополосного интернета мобильный персональный компьютер утрачивает значительную долю функционала, а пользователь теряет доступ к собственным данным, хранящимся в «облачных» хранилищах.

При кажущейся массовому пользователю и, что удивительно, даже некоторым специалистам технологической автономности мобильных персональных компьютеров [27] реализация выполняемых операций осуществляется централизованно как никогда прежде. Создание самого распространенного оборудования и программного обеспечения, разработка и предоставление самых популярных сервисов, управление интернетом осуществляется ведущими глобальными (транснациональными) корпорациями и государственным регулированием США, страны-лидера в области компьютерных технологий. Так, централизовано управление не только организационно-технологическими аспектами самой крупной международной компьютерной сети, но и контентом, сознанием и поведением массового пользователя в разных странах.

Дополнительным фактором, маскирующим эту централизацию, является анонимность, возможность пользователю, авторам публикаций, владельцам и сотрудникам сайтов и других интернет-ресурсов действовать анонимно или сообщать о себе неподтвержденные сведения, в том числе ложные. Некоторых пользователей возмож-

ности анонимности или действий под псевдонимом могут привлекать кажущейся безопасностью и даже безнаказанностью, например, при неэтичном общении в публичных дискуссиях. Однако наибольшую выгоду от анонимности и использования «поддельных личностей» извлекают мошенники, вымогатели и другие злоумышленники. Следует отметить, что для обычного, неквалифицированного пользователя анонимность в интернете иллюзорна: при расследованиях серьезных инцидентов, правонарушений и преступлений средства компьютерной криминалистики позволяют выявить и доказать причастных, степень и обстоятельства их соучастия. Надежные гарантии соблюдения прав граждан в «цифровой среде» трансграничных интернет-коммуникаций может дать лишь собственное государство.

Наибольшие преимущества анонимность в интернете создает для трансграничной преступности, находящейся практически вне досягаемости правоохранительных органов стран, на территории которых дистанционно совершаются преступления. Но главными бенефициарами анонимности выступают глобальные цифровые корпорации, базирующиеся в США и власти этой страны. Маскируется трансграничная «цифровая диктатура»: возможности односторонне менять «пользовательские правила», осуществлять дискриминацию, произвольно толковать международное право, объявлять технологические и прочие санкции в отношении других стран, их граждан и организаций, распространять дезинформацию, прекращать сервисы, блокировать учетные записи и контент пользователей при отсутствии реальных средств обратного воздействия.

Меры внешней «цифровой диктатуры» начинают применяться, когда уже не приводят к успеху легальные, открытые организационно-технические средства управления сознанием: автоматизация статистики и анализа «больших пользовательских данных», «рекомендательные» алгоритмы не только прямой рекламы, но и политического, социально-культурного «маркетинга». В подобных условиях встает проблема формирования и развития уже не только пользовательской «цифровой культуры» [2], но такой «полиментальности», которая способствует сохранению традиционного мировоззрения, в том числе ценностей и смыслов, а также общественного согласия [4].

#### 4. Становление web 3.0 и проблема доверия к технологиям «искусственного интеллекта»

Становление «третьего поколения» интернет-коммуникаций, условно обозначаемых web 3.0, происходит с 2010-х годов по настоящее время, точные сроки завершения прогнозировать трудно. Новое качество технологически специфицируется повсеместным и разнообразным «интернетом вещей» (Internet-of-Things), бытовых и индустриальных, специализированных компьютеризованных устройств [26], системно образующих все более плотную и разветвленную «цифровую среду». В отличие от мобильных персональных компьютеров, смартфонов и планшетов это не многофункциональные, а частичные, порой весьма узкоспециализированные компьютеризованные устройства. Неверно считать, что новизна здесь лишь количественная [23], налицо новое качество: эти устройства выступают уже не как орудия пользователя, но как элементы «умной» среды обитания, точнее, автоматизированной посредством электромеханики и компьютерно-сетевых решений.

Так достигается новый, универсальный уровень автоматизации генерирования, аналитики, статистики потоковых «больших данных» и обратного управления системами «интернета вещей» («искусственный интеллект»). Феномен «больших данных» расширяется уже не только «большими пользовательскими данными» о действиях людей с персональными компьютерами (их «цифровыми следами» [16]); расширяются и становятся все более подробными, детализированными и разнообразными «большие данные о людях». Этот вид «больших данных» также «избыточно» автоматически генерируется элементами «цифровой среды» [24]. Что особенно важно, в том числе без ведома людей, вне зависимости от их согласия и даже без учета того, являются ли они пользователями, совершают ли действия с компьютерными устройствами или выступают «интерпассивными» [9].

«Большие пользовательские данные» и «большие данные о людях» в наибольшей степени можно считать «сырьем» для технологий «искусственного интеллекта», все более масштабной автоматизации работы уже не отдельных компьютерных устройств, а системной «цифровой среды». Пользователи и вообще все люди все в большей степени находятся в «цифровой сре-

де» словно внутри сложной машины, созданной и дистанционно управляемой неизвестными, выступающими под псевдонимами, или же, напротив, известными и проверяемыми организациями и людьми. Эта централизованная «цифровая среда» благодаря сетевым решениям, особенно беспроводным, способна в режиме реального времени охватывать практически неограниченное количество устройств на любых территориях [13].

Интернет-коммуникации web 3.0 характеризуются как «семантические» [21], способствующие универсальному «контентному мышлению» [6] безотносительно к задачам обеспечения безопасности конфиденциальных данных и тайны личной жизни граждан [19]. Цифровое «всезнание» и «всеведение» остаются необходимыми как для качественного предоставления интернет-сервисов организациями, так и для государственного управления. Возможности дистанционного обновления программного обеспечения («прошивок») и даже управления устройствами создают основу представлений о «вездесущести» и «всемогуществе» организаций, предоставляющих цифровые сервисы.

В условиях несовпадения рыночных и социальных принципов в современном обществе, порой доходящих до конфликта, эти технологические возможности «универсальной цифровизации» могут приводить как к созидательным, так и деструктивным последствиям. С одной стороны, открываются перспективы освобождения каждого человека, всех людей от рутинного механического труда для всестороннего развития творческих способностей, гармоничной всесторонней личности и богатства социальных связей (включая семейные, родственные, товарищеские). С другой стороны, те же самые технологии web 3.0 могут эффективно использоваться для недобросовестной конкуренции, нанесения ущерба и нарушения прав граждан, внешнего манипулирования сознанием, подмены социально-культурной идентичности и разрушения традиционных ценностей. Стихийно дилемма возможностей и рисков осознается в диапазоне от утопии «цифрового коммунизма» до антиутопии «цифрового концлагеря». Дополнительные угрозы возникают вследствие трансграничного характера российских интернет-коммуникаций в условиях обострения международных отношений с недружественными странами.



К «новым возможностям» обеспечения в web 3.0 свободы и прав граждан, в том числе на социально-культурную идентичность и традиционные ценности, причисляют технологии блокчейн, децентрализованно распределенных реестров данных. Предполагается, что «децентрализация» в сочетании с шифрованием и дополнительными техническими средствами секретности [20] позволит защитить пользователя от произвола глобальных цифровых корпораций и политических злоупотреблений со стороны правительств национальных государств [28]. Утопизм подобных рецептов показывают как правовые коллизии «виртуальной собственности» [1] применительно к краткосрочному «пузырю» NFT-искусства [8], так и теневые реалии использования криптовалюты биткойн [12]. Анонимность криптовалют скрывает подлинных бенефициаров, при волатильности курса ведет к убыткам большинства пользователей и спекулятивному обогащению немногих, а также способствует нелегальным финансовым операциям, включая торговлю наркотиками и финансирование терроризма. Напротив, эмиссия Банком России, государственным регулятором финансовой сферы, цифрового рубля как национальной валюты на основе технологий блокчейн открыта, прозрачна и безопасна, позволяя ускорить и удешевить легальные финансовые расчеты.

### Заключение

Философско-культурологический анализ показывает, что современное формирование интернет-коммуникаций «третьего поколения» web 3.0 («интернета вещей», больших данных и «искусственного интеллекта») является основой рубежных социально-культурных перемен. С одной стороны, открываются небывалые прежде возможности повышения производительности труда, освобождения от рутинных, шаблонных операций для развития созидательных способностей и социального творчества. С другой стороны, усиливаются риски внешней анонимной «цифровой диктатуры», манипулирования сознанием, подмены идентичности и разрушения традиционных ценностей. Нынешняя проблематика информационной безопасности во многом является наследием 1990-х годов, когда формирование российского публичного сегмента web 1.0 и многих промышленных компьютерных сетей осуществ-

лялось на основе комплекса решений, разработанных DARPA (Управлением перспективных исследовательских проектов Министерства обороны США).

На этапе web 2.0, в начале «цифровой трансформации», обострилось противоречие иллюзорной самостоятельности, свободы пользователей и действительной централизации управления их поведением, а также интернет-коммуникациями в целом со стороны зарубежных глобальных цифровых платформ. Современная практика показывает, что эффективная «самозащита» пользователей и граждан в целом от злоупотреблений со стороны глобальной «цифровой диктатуры» невозможна без государственной поддержки, какая в настоящее время оказывается в КНР, КНДР и некоторых других странах. В Российской Федерации в 2010-е годы было начато выстраивание организационно-технологического и социально-культурного «цифрового суверенитета»: возможностей автономной работы российского сегмента интернета и других компьютерных сетей в условиях внешних санкций, обеспечения защиты от кибератак и дезинформации из-за рубежа. Необходимой составляющей стало формирование и развитие общегражданской культуры информационной безопасности<sup>5</sup>.

Создание нового поколения интернета web 3.0 в настоящее время ведется в условиях, когда однополярная глобальная модель построения интернет-коммуникаций исчерпала себя. Таким образом, можно уверенно прогнозировать дальнейшую фрагментацию интернета как глобальной сети, сокращение влияния США и их спутников, развитие альтернативных международных компьютерных сетей с участием дружественных стран. Противодействие рискам трансграничных злоупотреблений нарастающими возможностями web 3.0 может осуществляться в России не задним числом, как в web 2.0, а предупредительно, уже на ранних этапах проектирования, разработки, создания и развития всеохватывающей «цифро-

<sup>5</sup> Концепция формирования и развития культуры информационной безопасности граждан Российской Федерации [Электронный ресурс]: утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 22 декабря 2022 года № 4088-р (дата опубликования: 23.12.2022). – С. 1–9. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202212230035> (дата обращения: 15.03.2024).

вой среды» как доверенной, безопасной. Доверие российских граждан к технологиям «искусственного интеллекта» и «большим данным о людях» может быть обеспечено правильной государ-

ственной политикой опережающего развития общегражданской культуры информационной безопасности [3], защиты социально-культурной идентичности и традиционных ценностей.

#### Литература

1. Архипов В. В. Виртуальная собственность «много лет спустя»: есть ли будущее у благородной мечты цифровых юристов? // Закон. – 2023. – № 9. – С. 15–35. – Doi 10.37239/0869-4400-2023-20-9-15-35. – EDN SMOKJY.
2. Булгатова Ю. С., Игумнова А. С., Мункуев Э. Д. Цифровая культура современного общества // Вестник Бурятского государственного университета. Экономика и менеджмент. – 2021. – № 3. – С. 34–39. – Doi 10.18101/2304-4446-2021-3-34-39. – EDN VFQXAA.
3. Былевский П. Г. Разработка культурологической парадигмы информационной безопасности в контексте разрушения цифрового глобализма // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 65. – С. 54–65. – Doi 10.31773/2078-1768-2023-65-54-65.
4. Володенков С. В., Печенкин Н. М., Федорченко С. Н. Влияние цифровой среды на современное мировоззрение: Pro et Contra // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Политология. – 2023. – Т. 25, № 1. – С. 113–133. – Doi 10.22363/2313-1438-2023-25-1-113-133. – EDN QWTETU.
5. Володенков С. В., Федорченко С. Н. Цифровые инфраструктуры гражданско-политического активизма: актуальные вызовы, риски и ограничения // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. – 2021. – № 6. – С. 97–118. – Doi 10.14515/monitoring.2021.6.2014.
6. Волошина Т. В., Сизикова Т. Э. Контентное мышление как прообраз интернет-технологий 3.0, 4.0 // Сибирский педагогический журнал. – 2021. – № 6. – С. 125–134. – Doi 10.15293/1813-4718.2106.13. – Edn QKJXQO.
7. Гайворонская Я. В. Крылья Икара: о рисках и угрозах цифровой трансформации общества // Advances in Law Studies. – 2021. – Т. 9, № 4. – С. 81–85. – Doi 10.29039/2409-5087-2021-9-4-81-85. – EDN DQMACG.
8. Галлямова А. А. Цифровое искусство и NFT. Правовая неопределенность // Право и политика. – 2024. – № 1. – С. 23–36. – Doi 10.7256/2454-0706.2024.1.40462. – EDN LNFZDJ.
9. Дементьев В. В. Новая дискурсивная революция? (К осмыслению двух типологических характеристик интернет-коммуникации) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2021. – Т. 80, № 2. – С. 64–80. – Doi 10.31857/S241377150014556-4. – EDN EFQQJG.
10. Дочкин С. А., Костюк Н. В. Создание цифровой образовательной среды с использованием нейросетей // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 65. – С. 287–296. – Doi 10.31773/2078-1768-2023-65-287-296.
11. Зимняков В. М., Климова Н. А., Назарова И. Т., Чекайкин С. В. Особенности концепции Индустрии 4.0 – преимуществ и препятствия при внедрении // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс. – 2022. – Т. 11, № 4(60). – С. 26–32. – Doi 10.46548/21vek-2022-1160-0003. – EDN GRVAHT.
12. Иванов А. А. Искусство добра и справедливости в цифровую эпоху // Цифровое право. – 2023. – Т. 4, № 1. – С. 13–27. – Doi 10.38044/2686-9136-2023-4-1-12-27. – EDN AIEGQS.
13. Кайманова А. И., Шаронин П. Н. Интернет вещей: современная информационная среда цифровой экономики // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. – 2021. – № 1. – С. 63–70. – EDN PRJTBZ.
14. Малышева Е. Н., Уленко Ю. В. Инструменты мониторинга социальных платформ в обучении студентов направления «Библиотечно-информационная деятельность» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 61. – С. 216–222. – Doi 10.31773/2078-1768-2022-61-216-222.
15. Морина Л. П., Соколов Б. Г., Онтика киборга // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. – 2021. – Т. 37, № 1. – С. 136–153. – Doi 10.21638/spbu17.2021.111. – EDN AUMIRF.
16. Панина Т. С., Потапова Н. В. Некоторые аспекты использования цифрового следа обучающихся в процессе формирования надпрофессиональных навыков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 62. – С. 217–221. – Doi 10.31773/2078-1768-2023-62-217-221.
17. Федорченко С. Н. Наступление метавселенной: возможности и ограничения цифровых технологий в купировании рисков нацизма // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: История и политические науки. – 2022. – № 3. – С. 21–38. – Doi 10.18384/2310-676X-2022-3-21-38. – EDN JZIFBK.
18. Шавлохова А. А. «Расширенное Я» как коммуникативный концепт цифровой реальности // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2023. – № 75. – С. 164–178. – Doi 10.17223/1998863X/75/14. – EDN BOHACL.

19. Beiyuan Y., Yizhong L., Shanyao R., Ziyu Z., Jianwei L. METAsen: Analyzing network traffic and privacy policies in Web 3.0 based Metaverse [Электронный ресурс] // Digital Communications and Networks. – 2023. – In Press, Journal Pre-proof. – URL: <https://doi.org/10.1016/j.dcan.2023.11.006> (дата обращения: 15.03.2024).
20. Saqib N. A., Salam A. A., Rahman A., Dash S. Reviewing risks and vulnerabilities in web 2.0 for matching security considerations in web 3.0 [Электронный ресурс] // Journal of Discrete Mathematical Sciences and Cryptography. – 2021. – Vol. 23, iss 3. – P. 1–17. – URL: <https://doi.org/10.1080/09720529.2020.1857903> (дата обращения: 15.03.2024).
21. Gurunath R., Debabrata S. A Novel Approach for Semantic Web Application in Online Education Based on Steganography [Электронный ресурс] // International Journal of Web-Based Learning and Teaching Technologies (IJWLTT). – 2022. – Vol. 17, iss. 4. – P. 1–13. – URL: <https://doi.org/10.4018/IJWLTT.285569> (дата обращения: 15.03.2024).
22. Ibrahim A. K. Evolution of the Web: from Web 1.0 to 4.0 [Электронный ресурс] // Qubahan Academic Journal. – 2021. – Vol. 1, № 3. – P. 20–28. – URL: <https://doi.org/10.48161/qaj.v1n3a75> (дата обращения: 15.03.2024).
23. Iliadis A., Stevens W., Plantin J.-C., Acker A., Davies H., Eynon R. Platformizing knowledge: mess and meaning in web 3.0 infrastructures [Электронный ресурс] // AoIR Selected Papers of Internet Research. – 2020. – P. 1–20. – URL: <https://doi.org/10.5210/spir.v2020i0.11128> (дата обращения: 15.03.2024).
24. Kautish S., Singh D., Polkowski Z., Mayura A., Jeyanthi M. Knowledge Management and Web 3.0: Next Generation Business Models [Электронный ресурс] // Knowledge Management and Web 3.0: Next Generation Business Models. Edited by: Kautish S., Singh D., Polkowski Z., Mayura A., Jeyanthi M. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022. – URL: <https://doi.org/10.1515/9783110722789> (дата обращения: 15.03.2024).
25. Patrício H. S., Cordeiro M. I., Ramos P. N. From the web of bibliographic data to the web of bibliographic meaning: structuring, interlinking and validating ontologies on the semantic web [Электронный ресурс] // International Journal of Metadata Semantics and Ontologies. – 2020. – Vol. 14(2). – P. 124–134. – URL: <https://doi.org/10.1504/ijmso.2020.108318> (дата обращения: 15.03.2024).
26. Salim S., Turnbull B., Moustafa N. Data analytics of social media 3.0: Privacy protection perspectives for integrating social media and Internet of Things (SM-IoT) systems [Электронный ресурс] // Ad Hoc Networks. – 2022. – Vol. 128. – 102786. – URL: <https://doi.org/10.1016/j.adhoc.2022.102786> (дата обращения: 15.03.2024).
27. Wensheng G., Zhenqiang Y., Shicheng W., Philip S.Y. Web3.0: The Future of Internet [Электронный ресурс] // Companion Proceedings of the ACM Web Conference 2023 (WWW'23Companion), April 30-May 4, 2023. Austin, TX, USA. – ACM. – NewYork, USA. – 10 p. – URL: <https://doi.org/10.1145/3543873.3587583> (дата обращения: 15.03.2024).
28. Zarkadakis G. The Internet Is Dead: Long Live the Internet [Электронный ресурс] // Perspectives on Digital Humanism. – Springer Cham, 2021. – 343 p. – URL: [https://doi.org/10.1007/978-3-030-86144-5\\_7](https://doi.org/10.1007/978-3-030-86144-5_7) (дата обращения: 15.03.2024).

#### References

1. Arkhipov V.V. Virtual'naya sobstvennost' "mnogo let spustya": est' li budushchee u blagorodnoy mechty tsifrovyykh yuristov? [Virtual property "many years later": does the noble dream of digital lawyers have a future?]. *Zakon [Statute]*, 2023, no. 9, pp.15-35. (In Russ.), Doi 10.37239/0869-4400-2023-20-9-15-35, EDN SMOKJY.
2. Bulgatova Yu.S., Igumnova A.S., Munkuev E.D. Tsifrovaya kul'tura sovremennogo obshchestva [Digital culture of modern society]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Ekonomika i menedzhment [Bulletin of the Buryat State University. Economics and Management]*, 2021, no. 3, pp. 34-39. (In Russ.), Doi 10.18101/2304-4446-2021-3-34-39, EDN VFQXAA.
3. Bylevskiy P.G. Razrabotka kul'turologicheskoy paradigmy informatsionnoy bezopasnosti v kontekste razrusheniya tsifrovogo globalizma [Development of a cultural paradigm of information security in the context of the destruction of digital globalism]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 65, pp. 54-65. (In Russ.), Doi 10.31773/2078-1768-2023-65-54-65.
4. Volodenkov S.V., Pechenkin N.M., Fedorchenko S.N. Vliyanie tsifrovoy sredy na sovremennoe mirovozzrenie: Pro et Contra [Influence of the Russian environment on the modern worldview: pros and cons]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Politologiya [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, vol. 25, no. 1, pp. 113-133. (In Russ.), Doi 10.22363/2313-1438-2023-25-1-113-133, EDN QWTETU.
5. Volodenkov S.V., Fedorchenko S.N. Tsifrovye infrastruktury grazhdansko-politicheskogo aktivizma: aktual'nyye vyzovy, riski i ogranicheniya [Digital infrastructures of civil and political activism: current challenges, risks and limitations]. *Monitoring obshchestvennogo mneniya: ekonomicheskie i sotsial'nye peremeny [Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes]*, 2021, no. 6, pp. 97-118. (In Russ.), Doi 10.14515/monitoring.2021.6.2014.

6. Voloshina T.V., Sizikova T.E. Kontentnoe myshlenie kak proobraz internet-tekhnologiy 3.0, 4.0 [Content thinking as a prototype of Internet technologies 3.0, 4.0]. *Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal [Siberian Pedagogical Journal]*, 2021, no. 6, pp. 125-134. (In Russ.), Doi 10.15293/1813-4718.2106.13, EDN QKJXQO.
7. Gayvoronskaya Y.V. Kryl'ya Ikara: o riskakh i ugrozakh tsifrovoy transformatsii obshchestva [Wings of Icarus: on the risks and threats of digital transformation of society]. *Advances in Law Studies [Advances in Law Studies]*, 2021, vol. 9, no. 4, pp. 81-85. (In Russ.), Doi 10.29039/2409-5087-2021-9-4-81-85, EDN DQMACG.
8. Gallyamova A.A. Tsifrovoe iskusstvo i NFT. Pravovaya neopredelennost' [Digital art and NFT. Legal uncertainty]. *Pravo i politika [Law and Politics]*, 2024, no. 1, pp. 23-36. (In Russ.), Doi 10.7256/2454-0706.2024.1.40462, EDN LNFZDJ.
9. Demytyev V.V. Novaya diskursivnaya revolyutsiya? (K osmysleniyu dvukh tipologicheskikh kharakteristik internet-kommunikatsii) [A new discursive revolution? (Towards understanding two typological characteristics of Internet communication)]. *Izvestiya Rossiyskoy akademii nauk. Seriya literatury i yazyka [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]*, 2021, vol. 80, no. 2, pp. 64-80. (In Russ.), Doi 10.31857/S241377150014556-4, EDN EFQJG.
10. Dochkin S.A., Kostyuk N.V. Sozdanie tsifrovoy obrazovatel'noy sredy s ispol'zovaniem neyrosetey [Creation of a digital educational environment using neural networks]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 65, pp. 287-296. (In Russ.), Doi 10.31773/2078-1768-2023-65-287-296.
11. Zimnyakov V.M., Klimova N.A., Nazarova I.T., Chekaykin S.V. Osobennosti kontseptsii Industrii 4.0 preimushchestva i prepyatstviya pri vnedrenii [Features of the concept of Industry 4.0 – advantages and obstacles in implementation]. *XXI vek: itogi proshlogo i problemy nastoyashchego plyus [XXI Century: Resumes of the Past and Challenges of the Present plus]*, 2022, vol. 11, no. 4(60), pp. 26-32. (In Russ.). Doi 10.46548/21vek-2022-1160-0003, EDN GRVAHT.
12. Ivanov A.A. Iskusstvo dobra i spravedlivosti v tsifrovuyu epokhu [The art of goodness and justice in the digital age]. *Tsifrovoe pravo [Digital Law Journal]*, 2023, vol. 4, no. 1, pp. 13-27. (In Russ.), Doi 10.38044/2686-9136-2023-4-1-12-27, EDN AIEGQS.
13. Kaymanova A.I., Sharonin P.N. Internet veshchey: sovremennaya informatsionnaya sreda tsifrovoy ekonomiki [The Internet of Things: the modern information environment of the digital economy]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Problemy poligrafii i izdatel'skogo dela [News of higher educational institutions. Problems of printing and publishing]*, 2021, no. 1, pp. 63-70. (In Russ.), EDN PRJTBZ.
14. Malysheva E.N., Ulenko Yu.V. Instrumenty monitoringa sotsial'nykh platform v obuchenii studentov napravleniya «Bibliotечно-informatsionnaya deyatelnost'» [Tools for monitoring social platforms in teaching students in the field of “Library and information activities”]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 61, pp. 216-222. (In Russ.), Doi 10.31773/2078-1768-2022-61-216-222.
15. Potapova N.V., Panina T.S. Nekotorye aspekty ispol'zovaniya tsifrovogo sleda obuchayushchikhsya v protsesse formirovaniya nadprofessional'nykh navykov [Some aspects of using the digital footprint of students in the process of forming supra-professional skills]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 62, pp. 217-221. (In Russ.), Doi 10.31773/2078-1768-2023-62-217-221, EDN AUMIRF.
16. Sokolov B.G., Morina L.P. Ontika kiborga [Optics of cyborg]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Filosofiya i konfliktologiya [Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies]*, 2021, vol. 37, no. 1, pp. 136-153. (In Russ.), Doi 10.21638/spbu17.2021.111.
17. Fedorchenko S.N. Nastuplenie metaverse: vozmozhnosti i ogranicheniya tsifrovyykh tekhnologiy v kupirovani riskov natsizma [The onset of the metaverse: the possibilities and limitations of digital technologies in mitigating the risks of Nazism]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Istoriya i politicheskoe nauki [Bulletin of Moscow Region State University. Series: History and Political Sciences]*, 2022, no. 3, pp. 21-38. (In Russ.). Doi 10.18384/2310-676X-2022-3-21-38, EDN JZIFBK.
18. Shavlokhova A.A. «Rasshirennoe Ya» kak kommunikativnyy kontsept tsifrovoy real'nosti [“Expanded Self” as a communicative concept of digital reality]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya [Bulletin of Tomsk State University. Philosophy. Sociology. Political Science]*, 2023, no. 75, pp. 164-178. (In Russ.), Doi 10.17223/1998863X/75/14, EDN BOHACL.
19. Beiyuan Y., Yizhong L., Shanyao R., Ziyu Z., Jianwei L. METAseen: Analyzing network traffic and privacy policies in Web 3.0 based Metaverse. *Digital Communications and Networks*, 2023. In Press, Journal Pre-proof. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1016/j.dcan.2023.11.006> (accessed 15.03.2024).

20. Saqib N.A., Salam A.A., Rahman A., Dash S. Reviewing risks and vulnerabilities in web 2.0 for matching security considerations in web 3.0. *Journal of Discrete Mathematical Sciences and Cryptography*, 2021, vol. 23, iss 3, pp. 1-17. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1080/09720529.2020.1857903> (accessed 15.03.2024).
21. Gurunath R., Debabrata S. A Novel Approach for Semantic Web Application in Online Education Based on Steganography. *International Journal of Web-Based Learning and Teaching Technologies (IJWLTT)*, 2022, vol. 17, iss. 4, pp. 1-13. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.4018/IJWLTT.285569> (accessed 15.03.2024).
22. Ibrahim A.K. Evolution of the Web: from Web 1.0 to 4.0. *Qubahan Academic Journal*, 2021, vol. 1, no. 3, pp. 20-28. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.48161/qaj.v1n3a75> (accessed 15.03.2024).
23. Iliadis A., Stevens W., Plantin J.-C., Acker A., Davies H., Eynon R. Platformizing knowledge: mess and meaning in web 3.0 infrastructures. *AoIR Selected Papers of Internet Research*, 2020, pp. 1-20. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.5210/spir.v2020i0.11128> (accessed 15.03.2024).
24. Kautish S., Singh D., Polkowski Z., Mayura A., Jeyanthi M. *Knowledge Management and Web 3.0: Next Generation Business Models*. Edited by: Kautish S., Singh D., Polkowski Z., Mayura A., Jeyanthi M. Berlin, Boston, De Gruyter Publ., 2022. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1515/9783110722789> (accessed 15.03.2024).
25. Patricio H.S., Cordeiro M.L., Ramos P.N. From the web of bibliographic data to the web of bibliographic meaning: structuring, interlinking and validating ontologies on the semantic web. *International Journal of Metadata Semantics and Ontologies*, 2020, vol. 14(2), pp. 124-134. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1504/ijms0.2020.108318> (accessed 15.03.2024).
26. Salim S., Turnbull B., Moustafa N. Data analytics of social media 3.0: Privacy protection perspectives for integrating social media and Internet of Things (SM-IoT) systems. *Ad Hoc Networks*, 2022, vol. 128. 102786. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1016/j.adhoc.2022.102786> (accessed 15.03.2024).
27. Wensheng G., Zhenqiang Y., Shicheng W., Philip S.Y. Web3.0: The Future of Internet. *Companion Proceedings of the ACM Web Conference 2023 (WWW'23Companion)*, April 30-May 4. 2023. Austin, TX, USA. ACM. New York, USA. 10 p. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1145/3543873.3587583> (accessed 15.03.2024).
28. Zarkadakis G. The Internet Is Dead: Long Live the Internet. *Perspectives on Digital Humanism. Springer Cham*, 2021. 343 p. (In Engl.). Available at: [https://doi.org/10.1007/978-3-030-86144-5\\_7](https://doi.org/10.1007/978-3-030-86144-5_7) (accessed 15.03.2024).

УДК 069

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-77-86

## «МУЗЕИ МУЗЫКИ» В ПРОБЛЕМНОМ ПОЛЕ МУЗЕОЛОГИИ: АНАЛИЗ ДОКУМЕНТОПОТОКА

**Деген Георгий Александрович**, проректор по развитию, информационным технологиям и внешним связям, Центральная музыкальная школа – Академия исполнительского искусства (г. Москва, РФ). E-mail: [g.degen@cmsmoscow.ru](mailto:g.degen@cmsmoscow.ru)

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

**Боброва Елена Ивановна**, кандидат педагогических наук, доцент, директор Научной библиотеки, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [library@kemguki.ru](mailto:library@kemguki.ru)

В статье приведен ретроспективный анализ документопотока по ключевому понятию «музеи музыки», выполненный на базе Научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU. В ходе исследования установлены количественные и качественные показатели по изучаемой дефиниции, выявлены публикации: статьи из журналов, материалы из сборников научных конференций, отчеты о НИР. Период исследования составил 44 года – с момента первой публикации 1979 года, подходящей под критерии поиска, и до 2023 года включительно. Определены тематические рубрики и дополнительные ключевые слова-синонимы, относящиеся к поиску; журналы, публикующие статьи по изучаемой тематике, ученые, научные и образовательные организации, занимающиеся исследованиями данного вопроса. Установлено, что публикации, непосредственно связанные с основными направлениями музейной деятельности музеев музыки, носят единичный характер. Следствием этого является потребность в систематизации

имеющихся публикаций по такому критерию относительно музеев музыки, как выбираемый авторами предмет изучения: история отдельных музеев и собраний, характеристика музейных предметов, особенности формирования собраний. Все это доказывает необходимость исследования понятия «музеи музыки» в рамках науки музеологии и использования результатов уже проведенных исследований для включения их в деятельность музеев России, сохраняющих музыкальное наследие.

**Ключевые слова:** «музеи музыки», документопоток, музеология, электронная библиотека, публикации, исследование, ключевое слово.

## MUSIC MUSEUMS IN THE PROBLEM FIELD OF MUSEOLOGY: DOCUMENT FLOW ANALYSIS

**Degen Georgiy Aleksandrovich**, Vice-rector for Development, Information Technologies and External Relations, Central Music School – Academy of Performing Arts (Moscow, Russian Federation). E-mail: g.degen@cmsmoscow.ru

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

**Bobrova Elena Ivanovna**, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Director of the Scientific Library, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: library@kemguki.ru

The article provides a retrospective analysis of the document flow on the key concept of *music museums*, carried out on the basis of the Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU. During the study, quantitative and qualitative indicators were established for the definition being studied, publications were identified: articles from journals, materials from collections of scientific conferences, research reports. The study period was 44 years, from the first publication in 1979 that fit the search criteria until 2023 inclusive. Thematic headings and additional synonymous keywords related to the search have been identified: magazines publishing articles on the topic being studied, scientists, scientific and educational organizations engaged in research on this issue. It has been established that publications directly related to the main directions of museum activities of music museums are sporadic. As a consequence, there is a need to systematize existing publications according to such criteria regarding the music museums as the subject of study chosen by the authors: the history of individual museums and collections, characteristics of museum objects, features of the formation of collections. All this proves the need to study the concept of *music museums* within the framework of the science of museology and use the results of already conducted research to include them in the activities of Russian museums preserving the musical heritage.

**Keywords:** *music museums*, document flow, museology, electronic library, publications, research, keyword.

Анализ профильных словарей, справочников и учебной литературы в области музеологии (Российская музейная энциклопедия, справочник «Ключевые понятия музеологии», Словарь актуальных музейных терминов, Словарь музейных терминов) не позволил выявить дефиницию «музеи музыки» с четкими критериями дифференциации [14; 9; 17; 18]. В данной связи представляется необходимым изучить поток научных документов – статей, отчетов по НИР, содержащих сведения о сохранении музыкального наследия музейными средствами – для определения струк-

туры и объема наполнения изучаемого в статье определения.

Актуальность исследования музеев, презентующих музыкальное искусство, обоснована фрагментарной их представленностью в научном дискурсе, требующей в том числе систематизации имеющихся публикаций.

В рамках исследования, посвященного изучению современного состояния музеев, сохраняющих музыкальное наследие, на начальном этапе был проведен анализ документопотока понятия «музеи музыки» на базе Научной электронной

библиотеки eLIBRARY.RU [11]: 451 источник, из которых исключены публикации, не относящиеся к деятельности музеев музыки. Отметим, что методика поиска распределений публикаций в данной системе проста и логична: выделяя ключевые слова, через тематические рубрики научной электронной библиотеки мы получаем необходимый список, что позволяет проанализировать большой массив документов (табл. 1).

Таблица 1

**Число публикаций, выявленных для анализа документопотока**

Ключевое словосочетание «Музеи музыки»	
Общие показатели	Количество
Общее число публикаций	369
Число статей в журналах	198
Число авторов	534
Среднее число публикаций в расчете на одного автора	0,16
Суммарное число цитирований публикаций	229
Число статей, процитированных хотя бы 1 раз	77
h-индекс	6

В общем числе выявленных публикаций представлены статьи из журналов, материалы сборников научных конференций, отчеты о НИР с 1979 года (носящие единичный характер вплоть до 2008 года). Динамика публикаций по теме исследования указывает на возрастающий интерес к такому понятию, как «музеи музыки», с 2014 года в рамках научных исследований, когда число статей увеличивается в два раза и на протяжении последующих лет держится примерно на одном уровне – в среднем 30 публикаций в год, а их наибольшее количество пришлось на 2017 и 2020 годы. Нижняя граница представлена статьей «Дом, в котором хранится музыка», где выявлены ключевые слова в рамках тематического поиска «музей», «музыка», «искусство», связанной с описанием проекта нового здания музея [10; 13] (табл. 2).

Таблица 2

**Распределение публикаций по годам**

Распределение публикаций по ключевому словосочетанию «музеи музыки»			
Год	Публикации	Год	Публикации
2023	25	2011	7
2022	25	2010	3
2021	34	2009	4
2020	45	2008	4
2019	38	2007	8
2018	30	2006	4
2017	44	2005	3
2016	30	2003	2
2015	33	2002	1
2014	15	1998	1
2013	7	1979	1
2012	5	Итого за 44 года	369 публикаций

В целом, тематическое распределение публикаций по заданному ключевому словосочетанию «музеи музыки» представляет довольно широкое поле для научного исследования.

Наибольшее число публикаций представлено в тематической рубрике «Искусство. Искусствоведение» и «Культура. Культурология»: исследования искусствоведов, культурологов и музееведов, проведенные на фондах музеев музыки; описание аксиологической составляющей музейных предметов и экспонатов, значимости сохранения наследия великих музыкантов для мировой культуры. Не менее значимым является количество публикаций в рубрике «История. Исторические науки» (49), в которых в основном описываются исторические явления, связанные с сохранением исторической памяти, и в рубрике «Народное образование. Педагогика» (23), в которых представлена методика обучения игре на музыкальных инструментах (табл. 3).

Таблица 3

**Распределение по тематическим рубрикам**

Тематическая рубрика	Количество публикаций
Искусство. Искусствоведение	164
Культура. Культурология	63
История. Исторические науки	49
Народное образование. Педагогика	23
Литература. Литературоведение. Устное народное творчество	23
Философия	13
Языкознание	12
Экономика. Экономические науки	7
Социология	5
Строительство. Архитектура	5

Ключевые слова, относящиеся к дефиниции «музей музыки», на 50 % дублируются на английском языке, например, «музей» и museum, последнее употребляется в единственном и множественном числе, поэтому потребовалась обработка полученных данных (табл. 4).

Таблица 4

**Распределение публикаций по ключевым словам (фрагмент)**

Музей	24
Museum	19
Музыка	17
Music	9
Музыкальные инструменты	9
Musical instruments	7
История	7
History	7
Культура	7
Искусство	8

В ходе исследования особый интерес вызвали журналы, которые содержат максимальное количество публикаций по исследуемой теме за последние 10 лет (табл. 5).

Таблица 5

**Распределение публикаций по журналам**

Название журнала	Количество статей по теме
Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова	13
Музыкальная академия	10
Музыковедение	6
Обсерватория культуры	5
Музыка и время	5
Opera Musicologica	5
Воспитание и обучение детей младшего возраста	4
Искусство музыки: теория и история	3
Художественное образование и наука	3
Традиционная культура	3

В число журналов, освещающих тему «музей музыки», входят «Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова», «Музыкальная академия» и «Музыковедение», публикации в которых основаны на материалах музеев, сохраняющих музыкальное наследие, но только один из них – «Обсерватория культуры» – имеет профильную тематическую рубрику, в которой публикуются материалы по направлению «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов». Более глубокий анализ публикаций в данном журнале позволил выявить, что в период с 2007 по 2021 год было опубликовано 5 статей, две из которых непосредственно транслируют музейную тематику и содержат исследования, связанные с коллекциями и фондами музыкальных музеев.

Анализ ресурсов научной электронной библиотеки позволил определить круг ученых, занимающихся проблемой сохранения, изучения



и актуализации музыкального наследия, фондов музыкальных музеев в целом и музеев музыки в частности (табл. 6).

Таблица 6

**Распределение публикаций по авторам**

Ф. И. О.	Количество публикаций по тематике	Всего публикаций автора
Столяров Борис Андреевич	5	80
Булычева Анна Валентиновна	4	113
Смирнов Дмитрий Владимирович	4	161
Шабшаевич Елена Марковна	4	90
Александрова Василиса Александровна	3	31
Битерякова Елена Викторовна	3	37
Каракова Татьяна Владимировна	3	107
Наумов Александр Владимирович	3	54
Шабалина Татьяна Васильевна	3	114
Антоненко Екатерина Юрьевна	2	26

Особый вклад в разработку проблемы внесли Столяров Борис Андреевич (заведующий отделом Российского центра музейной педагогики и детского творчества, заслуженный работник культуры РФ) – 5 публикаций, Булычева Анна Валентиновна (музыковед, кандидат искусствоведения) – 4 публикации, Смирнов Дмитрий Владимирович (кандидат искусствоведения) – 4 публикации, Шабшаевич Елена Марковна (доктор искусствоведения) – 4 публикации.

Так, Б. А. Столяров, являющийся одним из авторов образовательной программы «Музей. Музыка. Дети», выделяет «особенности восприятия музыки и произведений изобразительного искусства в условиях среды художественного музея, а также специфику интерпретации музыки и

живописи в среде музея» [11]; А. В. Булычева на материалах из собрания Российского национального музея музыки и Государственного исторического музея формулирует важный ряд определений в рамках истории отечественной музыки. Д. В. Смирнов транслирует опыт собирательской работы Этнографической секции Государственного института музыкальной науки (ГИМН), материалы которой хранятся в Российском национальном музее музыки (РНММ) [19]. А. В. Калыкина рассматривает появление национального музея музыки, отмечая, что «влияние на создание национального музея оказали события внутренней жизни страны, развитие исторической науки, оформление национальных школ в живописи, музыке, что стало свидетельством духовного взросления русской нации, актом самосознания и саморефлексии» [8].

К проблемному полю исследования настоящей статьи относится ряд значимых публикаций, в число которых входит обзор М. А. Брызгалова, в котором главными задачами определяются «хранение, изучение, пополнение, популяризация коллекций, выявление типологических особенностей вещевых источников из фондов музыкальных инструментов, работа научно-справочного аппарата, вопросы экспертизы и репрезентации коллекций» [3, с. 81]. Вместе с тем, Н. Теряева при анализе области пространственно-временного искусства отмечает, что «литература и музыка в своих ключевых характеристиках отличаются от других видов искусства тем, что не имеют пространственного измерения, и для того, чтобы стать объектом музейной экспозиции, им необходимо приобрести качество пространства» [20, с. 54].

К изучению внутренней музейной учетной документации как источнику, предоставляющему информацию о процессе формирования музейных фондов, обращается А. Ю. Денисенкова при анализе Книг поступлений Российского национального музея музыки 1910–1930-х и 1980-х годов для последующей фондовой атрибуции музейных предметов в рамках основного направления музейной деятельности [6].

Исследование Т. А. Цветковской посвящено изучению современных моделей музыкального музея: что хранит, изучает и представляет музыкальный музей, как и где осуществляет он свою деятельность? Важно, что в ответ на ожидания

посетителей музей расширяет их сенсорный опыт за счет слуховых и тактильных ощущений при использовании новых технологий взаимодействия, модифицирующих традиционное экспозиционное пространство. Отмечается необходимость смены музейной парадигмы и отказа от «статической» модели в пользу «динамичной». Нестандартные подходы к решению этих вопросов свидетельствуют о непрекращающихся поисках перспективных путей развития деятельности данного типа музеев по сохранению музыкального наследия музейными средствами [11].

О рукописных нотах в музейных коллекциях рассуждает А. А. Сафонова, отмечая их важность. «Многие копии сохранились в единственном экземпляре. Особый интерес представляют партитуры и партии певцов русскоязычных версий иностранных опер, ставившихся в России во второй половине XVIII – первой половине XIX века» [15, с. 104]. Е. Б. Сигейкина рассматривает музыкальные рукописи и уникальные нотные издания вокальных и инструментальных произведений, популярных среди музыкантов-любителей в первом десятилетии XIX века. «В период войны 1812–1814 годов главной в творчестве композиторов становится патриотическая тема, часто представленная через призму героического прошлого России» [16, с. 85].

В статье Е. Б. Гецелевой идет речь о коллекции серебряных музыкальных инструментов первой трети XIX века, поступивших в Российский национальный музей музыки из разных воинских частей [4]. В. И. Бережная, обосновывая значимость музыкальных музеев и необходимость посещения преподавателями музыки и школьниками музея А. Н. Скрябина, отмечает его важность – «единственного в стране и одного из немногих в мире, где сохранена в неприкосновенности обстановка квартиры проживавшего в ней композитора» [2, с. 160]. В этом же аспекте рассматривает Е. С. Змеева при изучении состава фондов Мемориального музея-квартиры Е. Ф. Гнесиной этапы научной обработки, классификации и публикации. «Комплектование фондов, выставочная работа и культурно-образовательная деятельность музея имеют большое значение не только для сотрудников и учащихся учебных заведений имени Гнесиных, но и для общества в целом» [7, с. 73].

Способам экспонирования популярной музыки в музейном пространстве посвящена ста-

тья С. А. Уляшевой, в которой «основной фокус исследования направлен на один из ключевых вопросов, с которым сталкиваются кураторы и музейные работники, создающие экспозиции в музеях популярной музыки: нужно ли показывать звук, песню в музейном пространстве?» [21, с. 186].

Особенности работы частных российских музеев на примере Ярославского музея «Музыка и время» рассматривают М. С. Деменьшина и И. М. Сидорова [5, с. 424]. Национальные музыкальные инструменты узбекского народа исследуются в работах С. Н. Федоренко [22], китайские народные музыкальные инструменты и традиционная китайская музыка, освоение нематериального культурного наследия – в работах Ж. Чжу [23].

Анализируя направления исследования в рамках поиска по ключевому понятию «музеи музыки», удалось установить, что за период с 2000 по 2023 год по специальности 24.00.03 была защищена только одна диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии, связанная с сохранением музыкального наследия и включающая исследуемое понятие, автором которой является Белокрыс М. А. («Музыкальная жизнь Кяхты (“Песчаной Венеции”) как феномен культурного наследия: XVIII – начало XX века (2010 год)») [1; 12].

Значимо, что при анализе состава организаций, уделяющих особое внимание исследуемому понятию, лидирующее положение по данному критерию занимает Российский гуманитарный научный фонд, представляющий только отчеты по научно-исследовательской работе в рамках грантовой деятельности различных организаций (табл. 7).

Таблица 7

#### Распределение по организациям

Распределение по организациям публикаций из подборки «Музеи мира»	
Название организации	Количество публикаций
Российский гуманитарный научный фонд	60
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского	21

Окончание таблицы 7

Распределение по организациям публикаций из подборки «музеи мира»	
Название организации	Количество публикаций
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова	19
Государственный институт искусствознания	12
Российская академия музыки имени Гнесиных	9
Московский государственный институт имени А. Г. Шнитке	8
Казанская государственная консерватория имени А. Г. Жиганова	5
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова	5
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена	5
Российский институт истории искусства	5

Как следует из таблицы, Российским гуманитарным научным фондом проведено большее количество (60) исследований по ключевому понятию «музеи музыки». Тема сохраненного наследия музыкального искусства отражается в публикациях Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и других учреждений.

Завершая исследование научного дискурса в рамках заданного направления, следует отметить, что публикации музейной тематики носят единичный характер, в связи с чем возникает потребность в систематизации имеющихся публикаций по такому критерию, как выбираемый авторами предмет изучения, среди которых история отдельных музеев и собраний, характеристика музейных предметов, особенности формирования собраний. Определены журналы и организации, освещающие «ядро» темы. Выявлены авторы работ о теоретико-методологических и организационных проблемах, связанных с деятельностью музеев музыки, и ключевые понятия по рассматриваемой теме. Нам представляется крайне важным расширение базы исследования документопотока уже проведенных исследований для включения их в деятельность музеев России, сохраняющих музыкальное наследие музейными средствами.

#### Литература

1. Белокрыс М. А. Музыкальная жизнь Кяхты («Песчаной Венеции») как феномен культурного наследия: XVIII – начало XX века: дис. ... канд. культурологии. – Улан-Удэ, 2010. – 213 с.
2. Бережная В. И. Мемориальный музей А. Н. Скрябина: история и современность // Тринадцатые открытые Абакумовские чтения: сборник статей Всероссийской научно-практической конференции, Коломна, 18 февраля 2023 года. – Коломна: Государственное образовательное учреждение высшего образования Московской области «Государственный социально-гуманитарный университет», 2023. – С. 158–162.
3. Брызгалов М. А. Памятники музыкальной культуры в собрании Российского национального музея музыки: как ответить на вопросы общества // Роль вещественных источников в информационном обеспечении исторической науки: сборник статей / отв. ред.: Д. М. Бондаренко, Д. Н. Маслюженко. – М., 2020. – С. 80–86.
4. Гецелова Е. Б. Коллекция серебряных музыкальных инструментов – боевых наград русской армии... из фондов Российского национального музея музыки: история и современность // Материалы научных сессий 2017 года в Государственном музее Л. Н. Толстого: Материалы Толстовских чтений. Материалы научно-фондовой конференции. Материалы научно-практической конференции по музейной педагогике, Москва, 26 апреля – 22 ноября 2017 года. – М.: РГ-Пресс, 2018. – С. 325–331.
5. Деменьшина М. С., Сидорова И. М. Ярославский музей «Музыка и время» // Молодежь – науке – XII. Актуальные проблемы туризма, гостеприимства, общественного питания и технического сервиса: Материалы Всероссийской молодежной научно-практической конференции, Сочи, 15–17 апреля 2021 года. – Сочи: Сочинский государственный университет, 2021. – С. 424–426.
6. Денисенкова А. Ю. Книги поступлений Российского национального музея музыки как источник данных о формировании и атрибуции музейной коллекции // Журнал института наследия. – 2023. – № 1(32).

7. Змеева Е. С. Фонды Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2015. – № 4(15). – С. 72–83.
8. Калякина А. В. Национальный музей как явление культурной жизни русского общества XIX века и причины его возникновения // Вопросы музеологии. – 2015. – № 2(12). – С. 29–37.
9. Ключевые понятия музеологии: словарь / сост. А. Desvales, F. Moiresse. – М.: ICOM, 2012. – 101 с.
10. Косенкова Ю. Л. Дом, в котором хранится музыка. Музей музыкального искусства имени М. Глинки // Архитектура и строительство Москвы. – 1979. – № 10. – С. 20–22.
11. Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.elibrary.ru> (дата обращения: 01.06.2024).
12. Родионова Д. Д. Ретроспективный анализ диссертационных исследований в контексте развития современной музеологии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 66. – С. 250–257.
13. Российский национальный музей музыки [Электронный ресурс]. – URL: <https://music-museum.ru/> (дата обращения: 01.06.2024).
14. Российская музейная энциклопедия: в 2 т. – М.: Прогресс, РИПОЛ КЛАССИК, 2001. – 416 с.
15. Сафонова А. А. Значимость рукописных нотных источников в музейных коллекциях для изучения истории русского языка, общепринятой и сценической произносительной нормы // Личные коллекции в музейных фондах: Материалы научно-практической конференции, Москва, 09–10 сентября 2021 года. – М.: Новосибирский издательский дом, 2021. – С. 101–109.
16. Сигейкина Е. Б. Отражение музыкального быта эпохи войны 1812–1814 годов в фондах Российского национального музея музыки // Свидетели эпохи: сборник статей. Материалы II научно-практической конференции, Москва, 08–09 сентября 2022 года. – М.: Новосибирский издательский дом, 2023. – С. 83–100.
17. Словарь актуальных музейных терминов / авт.-сост.: М. Е. Каулен, А. А. Сундиева, И. В. Чувилова, О. Е. Черкаева, М. В. Борисова, Л. П. Хаханова, Л. И. Скрипкина // Музей. – 2009. – № 5. – С. 47–68.
18. Словарь музейных терминов: учеб.-метод. пособие / сост. О. И. Захарова. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2013.
19. Смирнов Д. В. Первое отечественное руководство по применению звукозаписи в экспедиционно-собирательской практике // Живая старина. – 2023. – № 3(119). – С. 39–42.
20. Теряева Н. Музей как культурный текст – об опыте создания современных литературных и музыкальных экспозиций // Музей. – 2023. – № 10. – С. 53–61.
21. Уляшева С. А. Пути экспонирования нематериального культурного наследия в музейном пространстве (на примере популярной музыки) // Музей. Памятник. Наследие. – 2017. – № 2. – С. 185–189.
22. Федоренко С. Н. Мелодия Востока: Музей музыкальных инструментов Узбекистана и Музей макома // Музей. – 2023. – № 5. – С. 32–37.
23. Чжу Ж. Уязвимость передачи нематериального культурного наследия в Китае // Столыпинский вестник. – 2023. – Т. 5, № 8.

#### References

1. Belokryz M.A. *Muzykal'naya zhizn' Kyakhty («Peschanoy Venetsii») kak fenomen kul'urnogo naslediya: XVIII – nachalo XX veka: dis. ... kand. kul'turologii [The musical life of Kyakhta ("Sandy Venice") as a phenomenon of cultural heritage: XVIII – early XX centuries. Diss. PhD of Culturology]*. Ulan-Ude, 2010. 213 p. (In Russ.).
2. Berezhnaya V.I. Memorial'nyy muzey A.N. Skryabina: istoriya i sovremennost' [Memorial Museum of A.N. Scriabin: history and modernity]. *Trinadtsatye otkrytye Abakumovskie chteniya: sbornik statey Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Kolomna, 18 fevralya 2023 goda [The thirteenth open Abakumov readings: Collection of articles of the All-Russian scientific and practical conference, Kolomna, February 18, 2023]*. Kolomna, Gosudarstvennoe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego obrazovaniya Moskovskoy oblasti "Gosudarstvennyy sotsial'no-gumanitarnyy universitet" Publ., 2023, pp. 158-162. (In Russ.).
3. Bryzgalov M.A. Pamyatniki muzykal'noy kul'tury v sobranii rossiyskogo natsional'nogo muzeya muzyki: kak otvetit' na voprosy obshchestva [Musical culture monuments in the collection of the Russian national museum of music: how to answer society's questions]. *Rol' veshchestvennykh istochnikov v informatsionnom obespechenii istoricheskoy nauki: sbornik statey [The role of material sources in the information support of historical science. Collection of articles]*. Ed. D.M. Bondarenko, D.N. Maslyuzhenko. Moscow, 2020, pp. 80-86. (In Russ.).
4. Getsleva E.B. Kolleksiya serebryanykh muzykal'nykh instrumentov – boevykh nagrad russkoy armii... iz fondov Rossiyskogo natsional'nogo muzeya muzyki: istoriya i sovremennost' [Collection of silver musical instruments – military awards of the Russian army ... from the funds of the Russian National Museum of Music: history and mo-

- dernity]. *Materialy nauchnykh sessiy 2017 goda v Gosudarstvennom muzee L.N. Tolstogo: Materialy Tolstovskikh chleniy. Materialy nauchno-fondovoy konferentsii. Materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii po muzeynoy pedagogike, Moskva, 26 aprelya – 22 noyabrya 2017 goda* [Proceedings of scientific sessions of 2017 at the L.N. Tolstoy State Museum: Materials of the Tolstoy Readings. Proceedings of the scientific and fund conference. Proceedings of the scientific and practical conference on museum pedagogy, Moscow, April 26 – November 22, 2017]. Moscow, RG-Press Publ., 2018, pp. 325-331. (In Russ.).
5. Demenshina M.S., Sidorova I.M. Yaroslavskiy muzey “Muzyka i vremya” [Yaroslavl Museum “Music and Time”]. *Molodezh’ – nauke – XII. Aktual’nye problemy turizma, gostepriimstva, obshchestvennogo pitaniya i tekhnicheskogo servisa. Materialy Vserossiyskoy molodezhnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Sochi, 15–17 aprelya 2021 goda* [Youth – science – XII. Actual problems of tourism, hospitality, catering and technical services: Proceedings of the All-Russian youth scientific and practical conference, Sochi, April 15-17, 2021]. Sochi, Sochinskiy gosudarstvennyy universitet Publ., 2021, pp. 424-426. (In Russ.).
  6. Denisenkova A.Y. Knigi postupleniy Rossiyskogo natsional’nogo muzeya muzyki kak istochnik dannykh o formirovanii i atributsii muzeynoy kollektzii [Books of receipts of the Russian National Museum of Music as a source of data on the formation and attribution of the museum collection]. *Zhurnal instituta naslediya* [Journal of the Heritage Institute], 2023, no. 1(32). (In Russ.).
  7. Zmeeva E.S. Fondy Memorial’nogo muzeya-kvartiry El.F. Gnesinoy [Funds of the El. F. Gnessina Memorial Museum-Apartment]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music], 2015, no. 4(15), pp. 72-83. (In Russ.).
  8. Kalyakina A.V. Natsional’nyy muzey kak yavlenie kul’turnoy zhizni russkogo obshchestva XIX veka i prichiny ego vozniknoveniya [The National Museum as a phenomenon of the cultural life of Russian society in the 19th century and the reasons for its emergence]. *Voprosy muzeologii* [Questions of Museology], 2015, no. 2(12), pp. 29-37. (In Russ.).
  9. *Klyuchevye ponyatiya muzeologii: slovar’* [Key concepts of museology: dictionary]. Comp. A. Desvales, F. Moir-esse. Moscow, ICOM Publ., 2012. 101 p. (In Russ.).
  10. Kosenkova Y.L. Dom, v kotorom khranitsya muzyka. Muzey muzykal’nogo iskusstva imeni M. Glinki [The house where music is kept. M. Glinka Museum of Musical Art]. *Arkhitektura i stroitel’stvo Moskvy* [Architecture and Construction of Moscow], 1979, no. 10, pp. 20-22. (In Russ.).
  11. *Nauchnaya elektronnyaya biblioteka eLIBRARY.RU* [Scientific electronic library eLIBRARY.RU]. (In Russ.). Available at: <https://www.elibrary.ru> (accessed 01.06.2024).
  12. Rodionova D.D. Retrospektivnyy analiz dissertatsionnykh issledovaniy v kontekste razvitiya sovremennoy muzeologii [Retrospective analysis of dissertation research in the context of the development of modern museology]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2024, no. 66, pp. 250-257. (In Russ.).
  13. *Rossiyskiy natsional’nyy muzey muzyki* [Russian National Museum of Music]. (In Russ.). Available at: <https://music-museum.ru/> (accessed 01.06.2024).
  14. *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya: v 2 t.* [Russian Museum Encyclopedia. In 2 vols]. Moscow, Progress, “RIPOL KLASSIK” Publ., 2001. 416 p. (In Russ.).
  15. Safonova A.A. Znachimost’ rukopisnykh notnykh istochnikov v muzeynykh kollektsiyakh dlya izucheniya istorii russkogo yazyka, obshchepriyatoy i stsenicheskoy proiznositel’noy normy [The Significance of Handwritten Musical Sources in Museum Collections for Studying the History of the Russian Language, Generally Accepted and Stage Pronunciation Norms]. *Lichnye kolleksii v muzeynykh fondakh. Materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Moskva, 09–10 sentyabrya 2021 goda* [Personal Collections in Museum Funds. Proceedings of the Scientific and Practical Conference, Moscow, September 9–10, 2021]. Moscow, Novosibirskiy izdatel’skiy dom Publ., 2021, pp. 101-109. (In Russ.).
  16. Sigeykina E.B. Otrazhenie muzykal’nogo byta epokhi voyny 1812–1814 godov v fondakh Rossiyskogo natsional’nogo muzeya muzyki [Reflection of the musical life of the era of the war of 1812-1814 in the funds of the Russian National Museum of Music]. *Svideteli epokhi: sbornik statey. Materialy II nauchno-prakticheskoy konferentsii, Moskva, 08–09 sentyabrya 2022 goda* [Witnesses of the era: Collection of articles. Proceedings of the II scientific and practical conference, Moscow, September 08-09, 2022]. Moscow, Novosibirskiy izdatel’skiy dom Publ., 2023, pp. 83-100. (In Russ.).
  17. Slovar’ aktual’nykh muzeynykh terminov [Dictionary of current museum terms]. Comp. M.E. Kaulen, A.A. Sundieva, I.V. Chuvilova, O.E. Cherkaeva, M.V. Borisova, L.P. Khakhanova, L.I. Skripkina. *Muзей* [Museum], 2009, no. 5, pp. 47-68. (In Russ.).

18. *Slovar' muzeynykh terminov [Dictionary of museum terms]*. Comp. O.I. Zakharova. Krasnoyarsk, Sib. feder. un-t Publ., 2013. (In Russ.).
19. Smirnov D.V. Pervoe otechestvennoe rukovodstvo po primeneniyu zvukozapisi v ekspeditsionno-sobiratel'skoy praktike [The first domestic guide to the use of sound recording in expeditionary and collecting practice]. *Zhivaya starina [Zhivaya antiquity]*, 2023, no. 3(119), pp. 39-42. (In Russ.).
20. Teryaeva N. Muzey kak kul'turnyy tekst – ob opyte sozdaniya sovremennykh literaturnykh i muzykal'nykh ekspozitsiy [Museum as a cultural text – on the experience of creating modern literary and musical expositions]. *Muzey [Museum]*, 2023, no. 10, pp. 53-61. (In Russ.).
21. Ulyasheva S.A. Puti eksponirovaniya nematerial'nogo kul'turnogo naslediya v muzeynom prostranstve (na primere populyarnoy muzyki) [Ways of exhibiting intangible cultural heritage in the museum space (on the example of popular music)]. *Muzey. Pamyatnik. Nasledie [Museum. Monument. Heritage]*, 2017, no. 2, pp. 185-189. (In Russ.).
22. Fedorenko S.N. Melodiya Vostoka: Muzey muzykal'nykh instrumentov Uzbekistana i Muzey makoma [Melody of the East: Museum of Musical Instruments of Uzbekistan and the Makom Museum]. *Muzey [Museum]*, 2023, no. 5, pp. 32-37. (In Russ.).
23. Chzhu Zh. Uyazvimost' peredachi nematerial'nogo kul'turnogo naslediya v Kitae [Vulnerability of the Transfer of Intangible Cultural Heritage in China]. *Stolypinskiy vestnik [Stolypin Bulletin]*, 2023, vol. 5, no. 8. (In Russ.).

УДК 78.05

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-86-94

## АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКОТЕРАПИИ

**Тарасевич Елена Евгеньевна**, аспирант 2-го года обучения, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: tarasevichelena96@yandex.ru

Статья содержит результаты осуществленных автором исследований системы российского музыкально-терапевтического образования, сконцентрированных на участии музыкотерапии в процессах социализации и обучения детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ). Сообщается, что знания об уникальных целительных свойствах музыкального искусства имеют многовековую историю, однако серьезное научное осмысление эта тема получила лишь в XX веке. Начиная с 1990-х года средства и технологии музыкотерапии нашли естественное и глубокое применение в сфере коррекционной педагогики и абилитации детей с особыми потребностями. В опоре на приведенные факты и примеры автор приходит к выводу о том, что отечественная музыкотерапия, несмотря на широкое признание в научных кругах и применение специалистами различных областей знаний (медицины, психологии, педагогики, музыковедения), не обладает общепринятой методикой и нуждается в повышении методического и методологического уровней. Проблему усугубляет и тот факт, что музыкально-терапевтическое образование в РФ на сегодняшний день остается в статусе дополнительного и осуществляется немногими негосударственными учреждениями, главным образом Москвы и Санкт-Петербурга. В качестве примера успешного применения средств и методов музыкальной терапии в абилитационном процессе приводится деятельность Реабилитационного центра для детей и подростков с ограниченными возможностями в Новосибирском академгородке. Представлены некоторые особенности авторской педагогической концепции создателя центра – музыканта, композитора, педагога-новатора А. И. Бороздина (1937–2021), среди которых – комплексное полисенсорное воздействие на мозг больного ребенка, вариативность форм занятий вне зависимости от диагноза, применение на занятиях собственных музыкальных сочинений.

**Ключевые слова:** музыкотерапия, дети с ОВЗ, абилитация, абилитационная педагогика, Центр А. И. Бороздина в Новосибирске.

CURRENT PROBLEMS OF DOMESTIC MUSIC THERAPY

*Tarasevich Elena Evgenyevna*, Postgraduate 2nd-year Student, Glinka Novosibirsk State Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: tarasevichelena96@yandex.ru

The article contains the results of author's research into the system of Russian music therapy education focused on the participation of music therapy in the process of socialization and education of children with disabilities. It is reported that knowledge about the unique healing properties of musical art has a long history, but received serious scientific understanding only in the 20th century. Since the 1990s, music therapy tools and technologies have found natural and profound application in the field of correctional pedagogy and habilitation of children with special needs. Based on the given facts and examples, the author comes to the conclusion that domestic music therapy, despite wide recognition in scientific circles and the use of specialists in various fields of knowledge – medicine, psychology, pedagogy, musicology – does not have a generally accepted methodology and needs in increasing the methodological and methodical levels. The problem is aggravated by the fact that music therapy education in the Russian Federation today remains in the status of an additional one and is carried out by a few non-state institutions, mainly in Moscow and St. Petersburg. As an example of the successful use of means and methods of music therapy in the habilitation process, the activities of the Rehabilitation Center for Children and Adolescents with Disabilities in the Novosibirsk Academic Town are cited. Some features of the author's pedagogical concept of the center's creator, musician, composer, and innovative teacher A.I. Borozdin (1937–2021), are presented, including a complex polysensory effect on the brain of a sick child, variability in forms of classes regardless of diagnosis, and the use of one's own musical compositions in classes.

**Keywords:** music therapy, children with disabilities, habilitation, habilitation pedagogy, A.I. Borozdin Center in Novosibirsk.

Проблема социализации, обучения и воспитания детей с ограниченными возможностями здоровья вызывает все больший резонанс в условиях современного общества. Последнее десятилетие на территории РФ отмечается критическим ростом числа детей и молодежи с ОВЗ: с нарушениями в поведении, отклонениями в психическом и психофизическом развитии<sup>1</sup>. Все они, в соответствии с ФЗ № 273 «Об образовании»<sup>2</sup>, имеют право на получение общего, профессионального и дополнительного образования в РФ. При этом обучение детей с особыми потребностями может осуществляться в любом образовательном учреждении вместе со здоровыми детьми по адаптиро-

ванной общеобразовательной программе. В действительности подобная практика не реализуется в полной мере, поскольку нередко сталкивается с недостаточной оснащённостью образовательных учреждений и отсутствием необходимой профессиональной переподготовки педагогического состава<sup>3</sup>.

В заданных условиях многие коррекционные педагоги и детские психологи интуитивно обращаются к альтернативным, новаторским методам педагогической помощи, не связанным с современным академическим знанием. Вследствие этого актуализировался спрос на новые формы и средства помощи больным детям в процессе их обучения и социализации. В последние десятилетия чрезвычайно важной выступила проблема

<sup>1</sup> Согласно данным Федеральной службы государственной статистики численность детей с ОВЗ в возрасте до 18 лет на 1 января 2023 года составила 722 тыс. чел., что на 33 тыс. чел. больше, чем в январе 2020 года (<https://rosstat.gov.ru/> дата обращения: 04.12.2023).

<sup>2</sup> Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ (<http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&nd=102162745/> дата обращения: 14.01.2024).

<sup>3</sup> На сайте Федеральной службы государственной статистики размещена сводная таблица «Численность детей-инвалидов и детей с ограниченными возможностями здоровья, обучавшихся по дополнительным общеобразовательным программам». Обозначенные числовые данные зафиксированы за период с 2015 по 2020 годы (крайнее обновление таблицы датируется 07.07.2021).

активного участия в реабилитационном процессе видов искусства, арт-терапии. Но существующие наработки в этой сфере, к сожалению, не нашли до настоящего времени всестороннего анализа, научного обобщения и распространения. Это и стало причиной, побудившей нас обратиться к одному из наиболее результативных видов арттерапевтического воздействия – музыкальной терапии.

Существует целый ряд определений явления, именуемого музыкотерапией<sup>4</sup>. В нашем исследовании под музыкотерапией понимается терапевтический метод, использующий музыкальное искусство как средство коррекции эмоциональных и поведенческих отклонений, при коммуникативных, двигательных и речевых расстройствах, а также для лечения ряда соматических и психосоматических заболеваний различного генеза<sup>5</sup>. Силе воздействия музыкальной психотерапии на человеческий организм посвящены исследования В. И. Петрушина, который отмечает ее «большие дополнительные возможности для коррекции раз-

личных невротических нарушений и активизации личностного роста» [10, с. 13].

Практическая работа в области музыкотерапии без сомнения требует специальной подготовки. Аксиоматичность подобного постулата подтверждается тем, что самое естественное и глубокое применение технологии и методики музыкотерапии в XXI веке нашли в коррекционной педагогике, в теории и практике музыкального воспитания детей с задержкой психического развития. «Музыкальные занятия с детьми с задержкой психического развития, нарушением речи, умственной отсталостью, – отмечает кандидат психологических наук, доцент МПГУ В. Г. Колягина, – выступают средством музыкального развития, коррекции отклонений в развитии психических функций, эмоционально-волевой и моторной сфер» [7, с. 64]. Особое внимание в психотерапевтической работе с больными детьми, учитывая специфику их развития и возможностей, уделяется не традиционной беседе о конфликте, а спонтанному способу выражения, неосознанному эмоционально-чувственному восприятию. В связи с этим профессор, арттерапевт Г.-Г. Декер-Фойгт рекомендует использовать именно музыкальную терапию, позволяющую осуществить наиболее прямой доступ к «довербальным уровням формирования человеческой личности», существенно задействованным в развитии психических заболеваний и расстройств [12, с. 29].

На сегодняшний день музыкотерапия как один из методов вошла в ряд основных реабилитационных мероприятий, в которых главное внимание уделяется развитию интеллекта больного ребенка. В связи с этим актуализировался вопрос привлечения междисциплинарных специалистов по подготовке высокопрофессиональных кадров. Назрела необходимость активного поиска новых подходов в деле осуществления отечественных образовательных программ.

Два последних десятилетия на территории РФ отмечены регулярным появлением актуальных научных статей, описывающих практический опыт работы музыкальных терапевтов и педагогов с малолетними детьми и подростками, людьми с ОВЗ, со взрослыми и пожилыми людьми. Характеризуются применяемые при этом новаторские приемы и методы, предлагаются авторские музыкотерапевтические модели, например рефлкторно-резонансная теория акустических воздействий

<sup>4</sup> Отечественные ученые дают следующие определения: «лечение музыкой в человеке человеческого начала» [6, с. 19]; «психотерапевтический метод, основанный на целительном воздействии музыки на психику человека» [9, с. 16]. В соответствии с уставом Ассоциации музыкальных психологов и психотерапевтов музыкальная терапия представляет собой «совокупность методов психосоматической регуляции функций организма человека, основанных на мультимодальном подходе, в котором задействованы технологии исцеления, применяемые в разных психологических школах и направлениях» [11, с. 34]. Приведем некоторые дефиниции зарубежных исследователей: «целенаправленное применение музыки или ее элементов, предназначенное для решения терапевтических задач <...> служит составной частью сознательно сформированного терапевтического отношения и использует вербальную и невербальную коммуникацию, а также методы и средства психологического воздействия» [12, с. 22]; «динамическая форма терапии, которая делает выводы из прошлого человека и освобождает его для возможной будущей перспективы» (цит. Шмидта по [5, с. 141]).

<sup>5</sup> Предложенное определение во многом согласуется с толкованием В. В. Бахтина (Бахтин В. В. Роль музыкотерапии в музыкальной педагогике // Человек творческий: философия, психология и социология творчества. Международная междисциплинарная коллективная монография / сост., ред. М. ле Шансо, И. Э. Соколовская. – М.: Энциклопедист-Максимум, 2021. – С. 130–141).



доктора медицинских наук, профессора С. В. Шушарджана<sup>6</sup>, метод музыкально-резонансной терапии Б. Н. Анисимова и А. Н. Кузнецова.

Публикуются обзорные работы, затрагивающие исторический контекст явления (Е. Л. Середкина, 2021; Т. Л. Оленская, 2015; С. М. Бабин и Т. Б. Резницкая, 2013; В. Н. Мишанчук, 2013; А. С. Клюев, 2012; М. А. Налбадьян и М. Г. Мигунова, 2012; Г. И. Герасимович, 2009; Е. С. Гомон, 2003 и другие). Однако следует отметить, что количество учебно-методических пособий (Е. А. Медведева, 2001; С. В. Шушарджан, 2005; Е. В. Тихонова, 2011; А. Апрелева, 2017; В. Г. Колягина, 2019), монографических исследований (Е. В. Соколова, 2007; Б. Н. Анисимов, 2010; Л. И. Дворецкий, 2014) по данной тематике в разы меньше. И в этом срезе приходится констатировать удручающую разобщенность интеллектуальных усилий представителей разных специальностей.

В результате чрезвычайно актуальная сфера музыкальной терапии, представляя безусловный профессиональный интерес для специалистов различных направлений на территории РФ, к сожалению, продолжает классифицироваться в контексте инновационных подходов.

Соответственно, исключительным событием на ниве российского государственного музыкального образования в XXI веке остаются научно-практические конференции и круглые столы<sup>7</sup>, обращенные к проблемам участия музыкотерапии в инклюзивном образовании. Здесь уникален опыт РГПУ имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург),

<sup>6</sup> Шушарджан С. В., Еремина Н. И., Шушарджан Р. С. Лечебно-оздоровительные эффекты музыкальной терапии в свете рефлекторно-резонансной теории акустических воздействий // *Современные технологии восстановительной медицины (диагностика, оздоровление, реабилитация): мат.-лы междунар. конф.*, 3–9 мая 2008 г. – Сочи. – С. 289–291.

<sup>7</sup> Одной из последних по времени явилась Всероссийская научно-практическая акция Круглый стол «Проблемы инклюзивного музыкального образования», проводимая Ростовской государственной консерваторией имени С. В. Рахманинова 30 ноября 2023 года. Другим примером является IV Международная научно-практическая конференция «Арт-педагогические технологии в культуре и образовании», состоявшаяся в 2020 году в онлайн-формате, на базе Московского государственного института культуры.

на базе которого по инициативе доктора философских наук, музыкотерапевта, профессора А. С. Клюева в 2008 году была организована Международная научно-практическая конференция «Музыкотерапия в музыкальном образовании». В 2017 году, к десятилетию конференции, был издан сборник избранных статей, среди авторов которого – психологи, педагогики, медики, биологи, искусствоведы, музыканты и др. Как пишет научный редактор и составитель сборника А. С. Клюев, «я хотел привлечь внимание ученых, педагогов-практиков к обсуждению вопросов, связанных с применением музыкотерапии в музыкально-образовательном процессе. <...> Для решения поставленной задачи мной был задуман междисциплинарный подход <...> и с этой целью – приглашение <...> специалистов самого разного профиля» [8, с. 5].

Редким явлением на базах государственных образовательных, музыкальных и исследовательских учреждений страны являются обучающие проекты<sup>8</sup> и мастер-классы. Здесь выделяются открытые (публичные) лекции, семинары-практикумы, мастер-классы и арт-терапевтические мастерские профессора Г.-Г. Декера-Фойгта, осуществленные на базе Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М. Ростроповичей в период с 2007 по 2018 год. Единичны отечественные общественные объединения, арт-терапевтические сообщества и ассоциации: Ассоциация музыкальных психологов и психотерапевтов, созданная в 2011 году доктором педагогических наук, профессором В. И. Петрушиным и ныне действующая под руководством доктора психологических и педагогических наук, профессора А. В. Тороповой; Российская арт-терапевтическая ассоциация под руководством доктора медицинских наук А. И. Копытина, основанная в 1997 году. Сложившуюся ситуацию следует полагать отражением неоднозначной позиции музыкальной терапии, недостаточного при-

<sup>8</sup> Оригинальную программу с выдачей сертификата государственного образца в Санкт-Петербурге разработал один из инициаторов развития музыкотерапии в России, музыкант, доктор философских наук А. С. Клюев. Авторскую программу «Основы музыкальной терапии» в Институте практической психологии «Иматон» ведет доктор медицинских наук, профессор С. М. Бабин.

менения ее средств и методов в образовательном процессе как со здоровыми детьми, так и детьми с ограниченными возможностями.

Если затрагиваемую проблематику рассматривать в историческом разрезе, то следует отметить, что особое влияние музыкального искусства на душевное и физическое состояния человека было замечено еще античными мыслителями – Аристотелем и Платоном, «музыкотерапия» применялась в медицинской науке Древнего Египта и Китая. Отдельно отметим учение Пифагора о музыкальном катарсисе, о нравственном и практически-медицинском значении музыки. Однако первое научное издание «Вступительный обзор о влиянии музыки на лечение болезней» было напечатано лишь в 1804 году американским врачом Э. Этли. В это же время французский врач Ж.-Э. Эскироль продемонстрировал первый опыт применения музыкального материала в процессе лечения пациентов психиатрической лечебницы. Целительное воздействие музыки на центральную нервную систему, дыхание, кровообращение в конце того же века были подмечены отечественными учеными, врачами В. М. Бехтеревым и И. Р. Тархановым. Серьезное научное осмысление уникальные музыкотерапевтические средства получили в XX веке.

В результате родилась новая научная область – музыкотерапия, которую причисляли к музыковедению, музыкальной психологии, медицине, коррекционной педагогике. Все перечисленные ипостаси музыкотерапии учитываются нами в процессе осуществляемых исследований. Официальное признание в качестве нового научного направления отечественная музыкотерапия получила в начале 2000-х годов. Так, в 2002 году Минздравом России было утверждено учебное пособие для врачей «Методы музыкальной терапии» профессора С. В. Шушарджана и академика А. Н. Разумова<sup>9</sup>; годом позднее музыкотерапия принята в качестве официального метода лечения в РФ.

Таким образом, в XXI веке в нашей стране музыкальная терапия представляет несомненный интерес для специалистов различных направлений. Однако, к сожалению, на практике она не об-

<sup>9</sup> Шушарджан С. В., Разумов А. Н. Методы музыкальной терапии: пособие для врачей. – М.: РНЦВМ и КМЗ РФ, 2002.

ладает общепринятой методикой. Отечественная музыкотерапия нуждается в повышении методологического и методического уровней, требуемых реальной ситуацией. Прежде всего это связано с насущной необходимостью постоянного обновления и совершенствования государственного специального музыкально-терапевтического образования. Здесь, как и в решении любой актуальной проблемы в области здоровьесбережения подрастающего поколения идеальным методом может быть только системный подход как принцип познания и практики, который должен соответствовать системному методу деятельности, системной организации данной деятельности. В этом плане стоит обратить внимание на достижения Западной Европы, в частности, Германии, Австрии, Швейцарии, а также США, Канады, Австралии, стран Латинской Америки. В Азии это Япония и Южная Корея. Более ста зарубежных университетов и колледжей в наши дни предлагают курсы по музыкотерапии, по окончании которых студенты получают степень бакалавра, магистра или доктора.

Проблемность ситуации в том, что в России специальное музыкально-терапевтическое образование, несмотря на признание музыкотерапии в научных кругах, по-прежнему остается на уровне дополнительного профессионального образования. С этой целью в нашей стране были созданы и частично продолжают действовать российские негосударственные образовательные учреждения, осуществляющие программы повышения квалификации и профессиональной переподготовки по музыкотерапии. Как удалось выяснить в ходе исследований, негосударственные учреждения функционируют, главным образом, в двух крупнейших городах страны – Москве и Санкт-Петербурге<sup>10</sup>. Исключением являются ООО

<sup>10</sup> Российские негосударственные образовательные учреждения с программами повышения квалификации и профессиональной переподготовки по музыкотерапии: ИРДПО (г. Москва); Российская академия медико-социальной реабилитации (г. Москва); Академия медицинской реабилитации, клинической психологии и музыкотерапии (г. Москва); Национальный центральный институт развития дополнительного образования (г. Москва); ИМАТОН (г. Санкт-Петербург); Учебный центр имени Н. П. Бехтеревой (г. Санкт-Петербург) и др.

«Новосибирский институт клинической психологии», с 2007 года предлагающий образовательную программу «Музыкальная психотерапия» под руководством профессора В. Ю. Завьялова и АНО ДПО «Уральский институт повышения квалификации и переподготовки», с 2012 года предлагающий дистанционную программу повышения квалификации «Музыкотерапия. Практическое применение метода в комплексной реабилитации детей с ОВЗ».

В ходе изучения данной проблемы удалось выявить, что образовательные проекты по музыкальной терапии в разное время были инициированы и рядом государственных российских образовательных учреждений<sup>11</sup>. Одними из первых подготовкой профессиональных музыкотерапевтов занялись московские вузы. Так, отделение музыкальной реабилитации было создано при РАМ имени Гнесиных, отделение музыкотерапии и реабилитации успешно функционировало в Российской академии медицинских наук. Уникальный для России опыт представляет инновационный проект последипломного обучения по музыкальной психотерапии и музыкальной психологии, реализованный в Оренбурге в 2008–2009 годах. Данный проект был осуществлен благодаря взаимодействию Оренбургского института искусств имени Л. и М. Ростроповичей, Оренбургской клинической психиатрической больницы с Институтом музыкальной терапии Высшей школы музыки и театра Гамбурга в лице профессора Г.-Г. Декер-Фойгта. Оренбургские изыскания в области музыкальной терапии были продолжены преподавателями кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства Казанского государственного института культуры. Совместно с Научно-образовательным центром трансфера знаний в январе 2015 года на базе вуза была реализована программа профессиональной переподготовки по направлению «Музыкальная терапия». Как нам известно, к настоящему времени обе программы – и в Оренбурге, и в Казани, приостановлены.

<sup>11</sup> В числе российских вузов, имеющих в разной степени удачный опыт ведения программ повышения квалификации и профессиональной переподготовки по музыкотерапии – Ярославский государственный педагогический университет имени Ушинского, Дальневосточный федеральный университет, Государственная классическая академия имени Маймонида.

Стоит отметить, что начиная с 1980-х годов научный интерес к сфере музыкальной терапии с разной степенью интенсивности наблюдается в Новосибирской консерватории. К началу XXI века педагогами вуза были созданы музыкально-релаксирующие программы для людей с физическими нарушениями и умственной отсталостью, студенты-музыковеды вуза имели возможность прохождения практики в Новосибирском психоневрологическом диспансере. Последнее десятилетие вновь актуализировало обращение молодых ученых к этой теме – на кафедре музыкального образования и просвещения защищаются дипломные рефераты, автором настоящей статьи пишется диссертационное исследование на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

Сила воздействия и уникальные целительные возможности музыкального искусства в наше время стали повсеместно использоваться не только в учебных учреждениях, но и в реабилитационных и абилитационных центрах помощи детям с ОВЗ с целью их социализации и адаптации к окружающей среде. В России абилитационные центры стали появляться с 1990-х годов. Некоторые из них расположились на территории Сибири и до сих пор демонстрируют новаторские методы работы с детьми с ОВЗ. Однако таких центров пока крайне мало, и они не удовлетворяют имеющиеся в обществе потребности. Это особенно печально потому, что привлечение педагогами музыкального искусства в абилитационном процессе способствует достижению феноменальных результатов.

Одним из новаторских центров абилитации средствами искусства в Новосибирске стал Детский оздоровительно-образовательный центр Алексея Ивановича Бороздина, основанный 1 декабря 1991 года. Главным направлением центра с момента его создания была абилитация<sup>12</sup>. Термин «абилитация» был использован А. И. Бороздиным для авторского определения – «абилитационная

<sup>12</sup> По определению известного детского невролога Л. О. Бадаляна, «абилитация – это система лечебно-педагогических мероприятий, имеющих целью предупреждение и лечение тех патологических состояний у детей раннего возраста, еще не адаптировавшихся к социальной среде, которые приводят к стойкой утрате возможности трудиться, учиться и быть полезным членом общества» [2, с. 273].

педагогика». Центральное место в системе задействованных средств в его реабилитационной педагогической модели занимает искусство – главным образом, музыка, а также живопись, элементы декоративно-прикладного искусства, танца и ритмики.

В народе именующийся «Школой Бороздина» центр новосибирского Академгородка известен по всей России и за ее пределами своими достижениями в области реабилитационной педагогики. Создатель Школы Алексей Иванович Бороздин – новосибирский музыкант, композитор, педагог, заслуженный работник культуры России, лауреат премии «Подвижник России». Сам Бороздин всегда отмечал, что центр занимается именно реабилитацией и подчеркивал: «В результате нашей работы у детей не восстанавливаются способности, а появляются новые, такие, которых до этого не было» [4, с. 19].

Ключевым звеном реабилитационной модели Бороздина является музыка – активная, рецептивная и интегративная формы музыкотерапии. Эмпирическим путем педагог-новатор выявил то, что дети с ОВЗ воспринимают музыку и реагируют на нее разными движениями, мимикой. Более 30 лет центр успешно реабилитирует детей в возрасте от 3 до 12 лет с тяжелыми и множественными нарушениями психофизического развития. В августе 2023 года Детский центр, по решению Департамента образования Новосибирской области, был реорганизован и переименован в Реабилитационный центр для детей и подростков с ограниченными возможностями, что подчеркнуло его социальную направленность. Главной целью работы центра является социализация и комплексное развитие средствами и методами реабилитационной педагогики личностных способностей у детей и с недавнего времени подростков в возрасте до 18 лет с ОВЗ, «при этом главным ее принципом, в соответствии с прогрессивной педагогикой и идеями гуманизма, остается идея индивидуальности, утверждающая частный путь развития ребенка взамен единого результативного идеала» [3, с. 194]. Важной при этом является следующая установка – вариативность планов занятий в зависимости от характера, настроения и самочувствия ребенка в конкретный день и даже момент, однако в независимости от его диагноза. При этом особенно отметим индивидуальный

подход педагога-абилитолога к каждому конкретному ребенку с ОВЗ, искренне трепетное отношение, выражающееся в незыблемом принципе Бороздина: «Любовь долготерпит. Именно этот постулат определяет истинную успешность педагога-абилитолога. Именно любовь, а не терпение. Только любовь порождает творчество. Творчество же приносит надежный педагогический результат» [1, с. 16].

Работа центра Бороздина основана на комплексном полисенсорном воздействии на мозг большого ребенка по всем возможным каналам связи: визуальному, аудиальному, кинестетическому и другим. Особое внимание при этом уделяется эмоциональному и коммуникативному развитию. На занятиях в школе Бороздина педагоги используют широкий круг музыкотерапевтических средств и методов: слушание живой музыки и аудиозаписей, пение со словами и без, игра на различных ударных музыкальных инструментах, русских народных инструментах и фортепиано, дидактические музыкальные игры, пластика движения. На своих реабилитационных занятиях А. И. Бороздин нередко использовал собственные сочиненные миниатюры для голоса и фортепиано.

Абилитация средствами искусства является главным методом воздействия на больных детей с наследственными заболеваниями в центре Бороздина, поскольку радикальное лечение в таких случаях крайне ограничено. В то же время у детей с ОВЗ в значительной степени сохраняется восприятие окружающей среды. В первую очередь – музыки, красоты, отраженной в том числе в живописи, танце, ритмических движениях, на что обратил внимание А. И. Бороздин. Раннее начало занятий в этих направлениях увеличивает возможности социализации больных детей, что является чрезвычайно важной задачей и для педагогов, и для врачей. В наши дни дело А. И. Бороздина продолжают педагоги детского центра<sup>13</sup>. Многие – его ученики и коллеги. Музыкотерапевтические методы и средства в работе Центра по-прежнему

<sup>13</sup> На данном этапе исследования автору довелось сотрудничать с некоторыми специалистами центра: коррекционным педагогом, логопедом В. С. Тарасовой, педагогом-психологом В. Н. Подосиновым, постоянным консультантом центра, главным медицинским детским генетиком Новосибирской области, кандидатом медицинских наук О. В. Лисиченко.

являются ведущими, хотя и применяются педагогами по-разному.

Совместная межведомственная работа медиков, генетиков, социальных работников, представителей искусства была и остается главной целью

работы новосибирского центра А. И. Бороздина. Совместные наблюдения и изучение биологических возможностей детей с ОВЗ способствуют более глубокому изучению новаторских возможностей музыкотерапии.

#### Литература

1. Абилитационная педагогика в вопросах и ответах: методическое пособие: в 5 ч. Ч. 1. Развитие профессионального мастерства / под науч. ред. Л. И. Боровикова. – Новосибирск: НИПКиПРО, 2015. – 80 с.
2. Бадалян Л. О. Невропатология: учебник для студ. дефектол. фак-тов пед. ин-тов по спец. 2111 «Дефектология». – 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1987. – 317 с.
3. Дубровская М. Ю., Тарасевич Е. Е. Новосибирский музыкант А. И. Бороздин и его детский оздоровительно-образовательный центр в системе отечественной абилитационной педагогики // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 2. – С. 190–198.
4. Зарецкий В. К. Алексей Иванович Бороздин – человек, изменивший мир к лучшему // Настольная книга педагога-абилитолога. – Новосибирск: ГАУК НСО НГОНБ, 2021. – С. 16–27.
5. Искандеров М. Н. Активная групповая музыкотерапия. Опыт и перспективы метода в психиатрическом стационаре // Консультативная психология и психотерапия. – 2010. – Т. 18, № 2. – С. 132–143.
6. Клюев А. С. Музыкотерапия как практическая философия музыки // Музыкотерапия в музыкальном образовании – Терапия искусством в художественном образовании: по итогам 10 международных научно-практических конференций (Санкт-Петербург, 2008–2017) / сост. и науч. ред. проф. А. С. Клюев. – СПб.: Алетей, 2018. – С. 19–26.
7. Колягина В. Г. Музыкотерапия в специальном образовании: учеб. пособие. – М.: Прометей, 2019. – 137 с.
8. Музыкотерапия в музыкальном образовании – Терапия искусством в художественном образовании: по итогам 10 международных научно-практических конференций (Санкт-Петербург, 2008–2017) / сост. и науч. ред. проф. А. С. Клюев. – СПб.: Алетей, 2018. – 378 с.
9. Оленская Т. Л., Марченко А. А., Шебеко Л. Л., Врагов А. В., Марченко Е. А. История и современные тенденции музыкотерапии // Здоровье для всех. – 2015. – № 2. – С. 15–21.
10. Петрушин В. И. Музыкальная терапия. Новые рубежи: От терапии к коучингу. Интегральный подход. – М.: ИД «Городец», 2019. – 512 с.
11. Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия – необходимость специализации // Музыкотерапия в музыкальном образовании – Терапия искусством в художественном образовании: по итогам 10 международных научно-практических конференций (Санкт-Петербург, 2008–2017) / сост. и науч. ред. проф. А. С. Клюев. – СПб.: Алетей, 2018. – С. 27–34.
12. Учебник по музыкальной терапии / Декер-Фойгт Г.-Г., Оберзгельсбахер Д., Тиммермани Т. – М.: ИД «Городец», 2021. – 544 с.

#### References

1. *Abilitatsionnaya pedagogika v voprosakh i otvetakh: metodicheskoe posobie: v 5 ch. Ch. 1. Razvitie professional'nogo masterstva [Habilitation pedagogy in questions and answers. Methodological manual in 5 parts. Part 1. Development of professional skills].* Under scientific ed. L.I. Borovikova. Novosibirsk, NIPKiPRO Publ., 2015. 80 p. (In Russ.).
2. *Badalyan L.O. Nevropatologiya: uchebnik dlay stud. defektol. fak-ov ped. in-tov po spets. 2111 "Defektologiya" [Neuropathology: a textbook for students. defectol. fak-ov ped. Institute for specialties 2111 "Defectology"].* Moscow, Education Publ., 1987. 317 p. (In Russ.).
3. *Dubrovskaya M.Y., Tarasevich E.E. Novosibirskiy muzykant A.I. Borozdin i ego Detskiy ozdorovitel'no-obrazovatel'nyy tsentr v sisteme otechestvennoy abilitatsionnoy pedagogiki [Novosibirsk musician A.I. Borozdin and his children's health and educational center in the system of domestic habilitation pedagogy]. Vestnik muzykal'noy nayki [Journal of musical science].* Novosibirsk, 2023, vol. 11, no. 2, pp. 190-198. (In Russ.).
4. *Zaretskiy V.K. Aleksey Ivanovich Borozdin – chelovek, izmenivshiy mir k luchshemy [Alexey Ivanovich Borozdin – a man who changed the world for the better]. Nastolnaya kniga pedagoga-abilitologa [Handbook of a teacher-abililogist].* Novosibirsk, GAUK NSO NGONB Publ., 2021, pp. 16-27. (In Russ.).

5. Iskanderov M.N. Aktivnaya gruppovaya muzykoterapiya. Opyt i perspektivy metoda v psikhiatricheskom statsionare [Active group music therapy. Experience and prospects of the method in a psychiatric hospital]. *Konsul'tativnaya psikhologiya i psikhoterapiya [Consultative psychology and psychotherapy]*, 2010, vol. 18, no. 2, pp. 132-143. (In Russ.).
6. Klyuev A.S. Muzykoterapiya kak prakticheskaya filosofiya [Music therapy as a practical philosophy of music]. *Muzykoterapiya v muzykal'nom obrazovanii – Terapiya iskusstvom v khudozhestvennom obrazovanii: po itogam 10 mezhdunarodnykh nauchno-prakticheskikh konferentsiy (Sankt-Peterburg, 2008-2017) [Music therapy in music education – Art therapy in art education: based on the results of 10 international scientific and practical conferences (St. Petersburg, 2008-2017)]*. St. Petersburg, Aletheya Publ., 2018, pp. 19-26. (In Russ.).
7. Kolyagina V.G. *Muzykoterapiya v muzykal'nom obrazovanii [Music therapy in special education]*. Moscow, Prometheus Publ., 2019. 137 p. (In Russ.).
8. *Muzykoterapiya v muzykal'nom obrazovanii – Terapiya iskusstvom v khudozhestvennom obrazovanii: po itogam 10 mezhdunarodnykh nauchno-prakticheskikh konferentsiy (Sankt-Peterburg, 2008-2017) [Music therapy in music education – Art therapy in art education: based on the results of 10 international scientific and practical conferences (St. Petersburg, 2008-2017)]*. Comp. and scientific ed. prof. A.S. Klyuev. St. Petersburg, Aletheya Publ., 2018. 378 p. (In Russ.).
9. Olenskaya T.L., Marchenko A.A., Shebeko L.L., Vragov A.V., Marchenko E.A. Istoriya i sovremennye tendentsii muzykoterapii [History and modern trends of music therapy]. *Zdorov'e dlya vsekh [Health for everyone]*, 2015, no. 2, pp. 15-21. (In Russ.).
10. Petrushin V.I. *Muzykal'naya terapiya. Novye rubezhi: Ot terapii k kouchingy. Integral'nyy podkhod [Music therapy. New frontiers: From therapy to coaching. Integral approach]*. Moscow, Gorodets Publ., 2019. 512 p. (In Russ.).
11. Petrushin V.I. Muzykal'naya psikhoterapiya – neobkhodimost' spetsializatsii [Musical psychotherapy – the need for specialization]. *Muzykoterapiya v muzykal'nom obrazovanii – Terapiya iskusstvom v khudozhestvennom obrazovanii: po itogam 10 mezhdunarodnykh nauchno-prakticheskikh konferentsiy (Sankt-Peterburg, 2008-2017) [Music therapy in music education – Art therapy in art education: based on the results of 10 international scientific and practical conferences (St. Petersburg, 2008-2017)]*. Comp. and scientific ed. prof. A.S. Klyuev. St. Petersburg, Aletheya, 2018, pp. 27-34. (In Russ.).
12. Decker-Voigt G.-G., Oberagelsbacher D., Timmermani T. *Uchebnyy po muzykal'noy terapii [Textbook on music therapy]*. Moscow, Gorodets Publ., 2021, 544 p. (In Russ.).

УДК 784

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-94-99

## АНСАМБЛЬ ХОРОВЫХ ТЕМБРОВ: ВЗАИМОСВЯЗЬ С ВОКАЛЬНОЙ ОСНАЩЕННОСТЬЮ ГОЛОСОВ

**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

Авторы статьи рассматривают наиболее сложный вид хорового ансамбля. Тембровый ансамбль мало изучен и в хороведческой литературе почти не освещен. Рассматривая тембр голоса певца как индивидуальность, данную каждому человеку от природы, авторы пытаются описать приемы воздействия на его механизмы для достижения ансамбля в коллективном исполнительском жанре. В статье идет разговор о вокальной оснащённости голоса певца. Авторы мыслят именно в этом сегменте найти ответы на вопрос единства тембров в хоре. Коррекция певческих элементов звука вкупе с воспитанием у певца хора слухового контроля создадут оптимальные условия для естественного единообразия хорового тембра. Органика тембрового ансамбля хора заключена в кропотливой и утонченной работе

над элементами вокальной техники. В статье привлекается внимание к сложному по освоению вопросу обертоновой составляющей звука, а также к размышлению по поводу вибрато в голосе. Отмечается роль атаки звука и характера дыхания, особенно цепного. Привлекается внимание к вопросу пестроты гласных и унификации их в академической манере. Основываясь на многолетней практике работы с академическим хором, авторы излагают свою точку зрения по вопросу тембрового ансамбля.

**Ключевые слова:** слуховой контроль, обертоновая составляющая звука, певческое дыхание, единая позиция, вибрато, подстройка партии хора, унификация элементов вокальной техники.

## ENSEMBLE OF CHORAL VOICES: RELATIONSHIP WITH THE VOCAL EQUIPMENT OF VOICES

*Sabitova Larisa Aleksandrovna*, Professor of Department of Musical Art, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: [sabitolv-omsk@mail.ru](mailto:sabitolv-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](mailto:fattler@omsu.ru)

The authors of the article consider the most complex type of choral ensemble. The timbre ensemble has been little studied and is almost not covered in the choral literature. Considering the timbre of a singer's voice as an individuality given to each person by nature, the authors try to describe methods of influencing its mechanisms to achieve an ensemble in a collective performing genre. The article is about the vocal equipment of the singer's voice. The authors intend to find answers to the question of the unity of timbres in the choir in this segment. The best option for creating a timbre ensemble is to train the voices of choristers in one vocal system. In such cases, the timbre ensemble is created and unified faster. Various vocal schools and changes in choir groups influence the development of an ideal timbre fusion of voices in a choir. Correction of singing elements of sound, coupled with the development of auditory control in the choir singer, will create optimal conditions for the natural uniformity of choral timbre. The organic nature of the choir's timbre ensemble lies in painstaking and refined work on the elements of vocal technique. The article draws attention to the difficult-to-master issue of the overtone component of sound, as well as to thoughts about vibrato in the voice. Some singing skills, including vibrato, can be made at least partially controllable. Based on many years of experience working with academic choirs, the authors present their point of view on the issue of timbre ensemble.

**Keywords:** auditory control, overtone component of sound, singing breathing, single position, vibrato, adjustment of the choir part, unification of elements of vocal technique.

Вопросы ансамблирования в коллективном исполнении присутствуют постоянно и занимают определенную часть репетиционного времени хормейстера любого хора или ансамбля. Однако проблеме тембрового ансамбля в хороведческой литературе уделяется не много внимания. В хоровом словаре Н. В. Романовского дается перевод слова «ансамбль» с французского как «вместе, согласно» [6, с. 8]. Нам представляется, что более точным будет перевод «по согласованию», подразумевая сложную форму слияния тембров хоровых голосов. Хормейстер С. А. Казачков характеризует тембровый ансамбль как «один из наиболее тонких видов хорового ансамбля. <...> Трудно приладить один голос к другому по

высоте, ритму и силе. Во сто крат сложнее сочетать голоса, чтобы не возникла тембровая пестрота...» [3, с. 240].

Тембр голоса<sup>1</sup> дается человеку от рождения и имеет ярко выраженную индивидуальность, зависящую от наполняющих его обертонов: их сочетания, выделения одних и маскировки других. По замечанию Ю. Н. Рагса, «в характеристике тембра большое значение имеют обертоны и их соотношение по высоте и громкости, атака, форманты, вибрато и другие факторы» [5, с. 541]. В инструментальной и вокальной музыке чаще встречаем понятие тембра в значении окраски голоса или

<sup>1</sup> Тембр (фр. *Timbre*) – отличительный знак, метка [6, с. 116].

звука. Узнаваемость и неповторимость тембра голоса певца влияют на восприятие слушателя, придавая этому свойству голоса характер значительности и загадочности одновременно.

Тембр – это богатство голоса певца, средство для наиболее полного выражения образного содержания произведения. В процессе вокального обучения тембр голоса может меняться. Это свойство коррекции, изменения тембра голоса имеет важное художественное значение в коллективном исполнительстве. Хоровая звучность является примером сложно-подчиненного механизма совместного взаимодействия. Она (звучность) складывается из автономных компонентов певческого процесса: многообразия интонационного, динамического, ритмического и темпового комплексов, а также важной составляющей является вокальная оснащенность певцов. Каждый из этих элементов для удобства изучения в учебной литературе рассматривается отдельно. В процессе исполнения все они функционируют одновременно, создавая сложные взаимосвязи и влияя тем самым на изменяемость всех составляющих певческого процесса. Уровень исполнительской культуры зависит от вокально-технических навыков участников хора. Перед руководителем коллектива будет стоять вопрос создания единообразия во всех компонентах звука. К примеру, это будет идентичность в вопросах дыхания и атаки, звукообразования и звуковедения, единой вокальной позиции и академической манеры: «Перед хормейстером встает одна из самых трудных задач: выработать у всего хора единство вокально-хоровых принципов» [1, с. 48]. Итогом такого ансамблирования по всем компонентам хоровой звучности должна стать чистая интонация и хороший строй, поскольку «большая часть затруднений в отношении чистоты и точности звука лежит не в чисто музыкальной области, а скорее в области чисто вокальной технологии» [1, с. 48].

Многие дирижеры-практики, в частности В. П. Мухин, ставят на первый план вопрос именно вокальной постановки голоса у певцов хора: «работа над качеством звука имеет... решающее значение для ансамбля хора в смысле слитности голосов, выравнивания и уравновешенности звучания» [4, с. 161]. Наилучшим вариантом для создания тембрового ансамбля является воспитание голосов хористов в одной вокальной системе.

Например, весь хор обучался у одного вокального педагога, либо хоровой коллектив в музыкальной школе или профессиональном учебном заведении был руководим одним и тем же хормейстером. В таких случаях тембровый ансамбль быстрее создается и унифицируется. Различные вокальные школы, смена хоровых коллективов влияют на выработку идеального тембрового слияния голосов в хоре. Как правило, и в любительском, и в учебном, и в профессиональном хоре встречаются как разнородные постановки голосов певцов, так и полное отсутствие вокальной обработки голоса. Однако кропотливая и настойчивая работа хормейстера в этом направлении, несомненно, дает результаты по слиянию голосов в хоре в единый поток. Таким образом, именно в сегменте вокально-хоровой подготовки участников хорового коллектива находятся приемы по корректировке тембра певца хора.

Тембровый ансамбль затрагивает область обертоновой составляющей, дыхания и единой позиции звука. Рассмотрим специфику участия певца в коллективном исполнительстве и проблему формирования необходимых механизмов для выполнения задач тембрового ансамблирования. Для вокалиста наличие богатого индивидуального тембра является целью воспитания голоса. Такой голос имеет большое количество обертонов вокруг основного тона. В хоровой же практике приходится «приравнивать» голоса друг к другу, как бы несколько «прибирать» обертоновую составляющую разных голосов в партии с целью слияния их в основном тоне. Певец хора учится слушать себя в партии и управлять процессом обертонового наполнения звука, с целью слияния с другими певцами: «только в хоровом звучании, когда голоса и мысли всех исполнителей сплавляются в стремлении к единой цели, преодолевается индивидуальность и рождается дух, духовность...» [8, с. 210]. Постепенно вырабатывается сложный навык, объединяющий исполнение музыки и одновременное слушание себя в массе других тембров. Как правило, слушание «соседей по партии» начинает прививаться уже в детских хорах.

Еще более сложная задача – руководство обертоновой составляющей своего голоса. Началом этой интонационно-тембральной коррекции звука служит осознанный певцом уход на сред-



ную динамику голоса, при которой происходит частичное «освобождение уха» для контроля над производством звука. Воспитание тембрового единообразия в хоре состоит из слушания соседа по партии и из желания слиться с ним. К тому же в каждой хоровой партии есть голоса центровые, которые имеют основной высотный тон и набор обертонов, усиливающих, а не расщепляющих этот высотный центр. Обычно такие певцы ведут за собой, поэтому желательно максимальное слияние с ними в партии. Таким образом, тембральная подстройка необходима в хоровом коллективе, она дает возможность голосам слиться, создавая тем самым хорошую основу для монолита каждой партии в хоре.

Репетиции хора, как правило, начинаются с распевания, обязательного для настройки на певческий режим работы голосового аппарата. В подборе упражнений руководитель решает задачу по формированию важных, на его взгляд, вокальных навыков. И первой задачей всегда становится воспитание хорошего унисона, включающего два момента: интонацию и тембр. Для того чтобы унисон состоялся, нужно отследить не только высотное положение звуков, но и нюансы окраски: не только «где?», но и «как?».

Распевание хора не обходится без упражнения, построенного на одном звуке. В этом упражнении должны соблюдаться следующие условия: спокойная динамика, удобная тесситура, элементарная мелодия и ритм. Все это необходимо для достижения унисона, который будет складываться не только из интонирования высотности, но и из унификации вокальных навыков, набор которых (дыхание, атака, позиция, гласные) будет влиять на ансамбль тембров в хоре. Для учебных и любительских хоров это обучение на выравнивание гласных звуков, создание единой позиции для их пения, для профессиональных – напоминание о слиянии и слушании себя внутри партии, о силе и обертоновой окраске звука.

С первых упражнений начинается работа по выравниванию певческого тона в различных его сегментах. Деление гласных звуков на «горизонтальные» и «вертикальные» в академической манере пения создает необходимость единообразного их исполнения по принципу округления. В цепочке слогов, используемых в упражнении: *ма, мэ, ми, мо, му* встречаются «округлые»

гласные, которые должны стать образцом для гласных горизонтального уклада: *мэ, ми*. Здесь нужно постоянно следить за подъемом мягкого неба – «зевка», чтобы выработался певческий навык, отличный от разговорной укладки ротовой полости: «при высокой позиции звук вследствие активизации верхних резонаторов приобретает звонкость, летучесть, интонационную точность. Акустически это связано с наличием в звуке высокой форманты» [6, с. 122]. Сонорный звук «*м*» в слоговой раскладке помогает направлению голоса в высокую позицию. «Промыкивание» идет по передним лицевым костям в область так называемой «маски<sup>2</sup>». В дальнейшем возможна и полезна замена согласного. Тогда цепочка слогов может выглядеть так: *на, нэ, ни, но, ну*. Звук «*н*» также является сонорным, но создает обновленные ощущения, так как произносится без участия губ и резонирует больше в носовую полость. Возможен и такой вариант слоговой работы: *за, зэ, зи, зо, зу*. Согласный «*з*» по произнесению звонкий, с участием зубов. При исполнении мелодии на слоги с этим согласным, «мышечно перемещаюсь», звук меняет свое местоположение с глубокого «зевкового» на близкое, передне-лицевое. Кроме этих вариантов, упражнение может звучать в плотном, твердом контексте согласной «*д*», варьируя распевочную цепочку слогов: *да, дэ, ди, до, ду*. В этом элементарном по мелодическому материалу упражнении заключен хороший и полезный вокальный комплекс: близкая позиция звука при округлении верхнего неба, «зевок» и верхне-резонаторные ощущения. Так, на материале распевки можно начинать работу над унификацией гласных букв.

Далее возможно ввести новый вариант данного распевочного упражнения, где эти же слоги исполняются на мелодическую формулу, несложную, но продвигающую нас в направлении тесситурных задач. Увеличивая постепенно мелодический объем распевки до терции и квинты, певец будет чувствовать повышенный уровень требований к единообразию гласных. Поэтому важно уделить длительное внимание пению унисонов. Ибо слияние голосов на одной высоте звука приходит быстрее, а единая манера подачи гласных в словах

<sup>2</sup> «Маска» – полость носа с ее хрящевыми границами вместе с твердыми стенками костной части лица [4, с. 166].

гораздо дольше воспитывается и требует автоматизма навыка. «Пестрота звука» – это отсутствие единой манеры в формировании гласных, которые отвечают за пение, за кантилену и, наконец, за обертоновую составляющую. Неунифицированные гласные дают тембральную вариантность. Приведение всех гласных, в том числе и имеющих горизонтальную укладку, к одной округлой манере, вертикальной, является задачей академического пения.

Отдельно необходимо акцентировать внимание на процессе певческого дыхания. Обычно работа над ним складывается из требований: «вдох через нос, расширение нижней части груди, задержка дыхания, что вкупе с мягкой атакой звука обеспечивает точность интонирования в момент начала фонации» [7, с. 148]. Более сложный вид – цепное дыхание. Для выравнивания звука оно является великолепным примером, где слушание соседей по партии становится смыслом овладения данным приемом. В противном случае сплошной воздушный поток, созданный целой партией и хором, ослабевает и перестает быть опорой для звука. «Цепь рвется», а с ней и звуковедение становится прерывистым или неровным. Работа над дыханием в хоре присутствует всегда и начинается с упражнений, в которых все остальные вокальные задачи как бы выведены из поля зрения. Хорошим изначальным материалом служит все тот же унисон, расцвеченный красивыми аккордами гармонии аккомпанемента. Хор может петь его с закрытым ртом, на гласные, на один слог, на цепочку слогов. Важно сфокусировать внимание певцов на однотипной мягкой атаке звука и медленном выдохе на опоре. По мере выполнения поставленных задач, полезно будет усложнить работу дыхания введением подвижной динамики: *crescendo* – *diminuendo*. Распределение объема воздуха, а также мышечная опора, создающая условия для ровности звука, становятся новыми условиями исполнения хорового вокала. В силу того, что хор тянет только один звук, хормейстер может корректировкой темпа *ritenuto* или *ritenuto assai* повлиять на длину выдоха в этом упражнении. Для исполнителей это будет означать усложнение исполнения музыкального материала, а значит мышечная работа дыхательного аппарата будет более ювелирной.

Разговор о тембровом ансамбле завершим рассмотрением еще одного природного свойства

певческого голоса – вибрато. Как физическое явление (в переводе с ит. *vibrato* – колебание) – это изменение звука по высоте, связанное со скоростью и размахом колебаний голосовых связок. Голоса с ярким вибрато плохо строят и ансамблируют в хоре, особенно при усилении динамики и повышении тесситуры. С точки зрения эстетики звука, наличие вибрато обогащает голос, делая его выразительным и динамичным. В сольном исполнении – это хороший показатель, помогающий проявлять индивидуальный тембр исполнителя. В хоре, наоборот, нужны голоса с пониженным эффектом вибрато. Некоторые певческие навыки можно приобрести при определенных условиях и сделать их, хотя бы частично, управляемыми. К примеру, средняя динамическая шкала уменьшает колебание звука. Если при этом на «р – рр» срабатывает плотное подключение диафрагмы, то вибрато перетекает в динамичный, выразительный звук. А частое пение на цепном дыхании в хоре, длительно экономном и одновременно упругом, помогает «усмирить» этот эффект. Убрать окончательно из голоса вибрато невозможно, но сводить этот эффект к понижению нужно. Единообразие многих процессов в хоровом пении или ансамблирование по всем параметрам хоровой звучности необходимы с целью настройки хора как инструмента, поющего стройно и выразительно.

Итак, техническая оснащенность хоровых голосов позволяет певцам не только пользоваться вокальными навыками, но и адаптировать исполнение к условиям коллективного пения, тем более хорового многоголосия. Это становится возможным при длительной практике пения в хоре, где происходит воспитание слухового контроля. Все приемы вокального комплекса в хоре должны быть унифицированы: динамика усреднена, чтобы «открылось ухо», дыхание отработано на ровность и длительность, вокальная кантилена настроена на единообразие гласных. «Советы по умеренности» – можно было бы так охарактеризовать требования к вокальной культуре хорового исполнителя.

Когда «воспитанное» ухо певца будет слушать себя в хоре, соизмерять динамику голоса, обертоновую и вибраторную составляющие, когда дыхание будет упругим и экономным, а не мощно выплеснутым, тембр хора начнет органично

приходить к желаемой слитности, одинаковости голосов, создавая впечатление единого тембра. Кропотливая и утонченная работа по собранности каждого из вокальных элементов создает в хоровом коллективе единый звук, тембральный ансамбль голосов. Как солист-скрипач и ансамбль скрипачей по-разному транслируют звук на ин-

струменте, так и солист-вокалист, придя в хор, должен учиться слиянию своей индивидуальности с певческим братством. Как человек, входящий в собор, становится более собранным и внимательным к другим людям, так и певец хора несет на себе печать собранности, умение в коллективе жить «вместе», «по согласованию».

#### Литература

1. Анисимов А. И. Дирижер-хормейстер. – СПб.: Музыка, 1976. – 159 с.
2. Безбородова Л. А. Дирижирование: учебное пособие. – М.: Флинта, 2000. – 213 с.
3. Казачков С. А. От урока к концерту. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1990. – 343 с.
4. Мухин В. П. Вокальная работа в хоре // Работа в хоре. – М.: Профиздат, 1960. – С. 160–188.
5. Рагс Ю. Н. Тембр // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 541–542.
6. Романовский Н. В. Хоровой словарь. – М.: Музыка, 1980. – 142 с.
7. Сабитова Л. А. О некоторых компонентах певческого процесса // Вестник Омской православной духовной семинарии. – 2017. – № 1. – С. 146–149.
8. Шепшелева О. В. Выразительность хорового тембра // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2005. – № 1. – С. 210–224.

#### References

1. Anisimov A.I. *Dirizher-khormeyster [Conductor-choirmaster]*. St. Petersburg, 1976. 159 p. (In Russ.).
2. Bezborodova L. *Dirizhirovanie [Conducting]*. Moscow, 2000. 213 p. (In Russ.).
3. Kazachkov S.A. *От урока к kontsertu [From lesson to concert]*. Kazan, Izd-vo Kazanskogo universiteta Publ., 1990. 343 p. (In Russ.).
4. Mukhin V.P. Vokal'naya rabota v khore [Vocal work in the choir]. *Rabota v khore [Work in the choir]*. Moscow, 1960, pp. 160-188. (In Russ.).
5. Rags Y.N. Tembr [Timbre]. *Muzykal'nyy entsiklopedicheskiy slovar' [Musical encyclopedic dictionary]*. Ed. G.V. Keldysh. Moscow, 1990, pp. 541-542. (In Russ.).
6. Romanovskiy N.V. *Khorovoy slovar' [Choral dictionary]*. Moscow, 1980. 142 p. (In Russ.).
7. Sabitova L.A. O nekotorykh komponentakh pevcheskogo protsessa [On some components of the singing process in the projection of historical knowledge]. *Vestnik Omskoy pravoslavnoy dukhovnoy seminarii [Bulletin of the Omsk Orthodox Theological Seminary]*, 2017, no. 1, pp. 146-149. (In Russ.).
8. Shepshel'eva O.V. Vyzritel'nost' khorovogo tembrya [Expressiveness of choral timbre]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South Russian Musical Almanac]*, 2005, no. 1, pp. 210-224. (In Russ.).

УДК 78.083.31

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-99-117

## ЖАНР МУЗЫКАЛЬНОЙ АРАБЕСКИ В МНОГООБРАЗИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ТЕМБРОВ XX–XXI ВЕКОВ

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

Настоящая статья продолжает серию публикаций автора, посвященных жанру музыкальной арабески. В статье предпринят краткий обзор бытия арабески в художественной культуре – от заимст-

ния ее орнаментики из религиозного континуума Древнего Востока европейскими художниками и дообретения ею жанровых граней в других видах искусств, в том числе музыкальном. В статье подчеркивается, что с момента своего музыкального становления арабеска мыслилась различными авторами преимущественно как фортепианная миниатюра, чему подтверждением выступает целый массив созданных в течение XIX–XX столетий пьес. Однако со временем арабеска расширяет тембровые границы: уже на рубеже XIX–XX столетий появляются арабески, написанные для различных инструментов.

Довольно большой корпус созданных в XX веке инструментальных арабесок (в том числе малоизвестных или ныне забытых авторов) рубрицируется в статье следующим образом: отдельно написанные арабески, циклы арабесок для различных инструментальных составов и арабески-пьесы в циклах инструментальных миниатюр. Воссозданная панорама инструментальной ипостаси развития арабески помогает составить представление о постепенной трансформации жанра и накоплении им ресурсов для реализации не только в камерных миниатюрах, но масштабных инструментальных полотнах.

**Ключевые слова:** жанр музыкальной арабески, инструментальная арабеска, циклы арабесок, инструментальное творчество композиторов XX века.

## THE GENRE OF MUSICAL ARABESQUE IN THE VARIETY OF INSTRUMENTAL TIMBRES OF THE 20<sup>TH</sup>–21<sup>ST</sup> CENTURIES

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

This article continues the author's series of publications devoted to the musical genre of Arabesque. The article provides a brief overview of the existence of Arabesque in artistic culture from the borrowing of its ornaments from the religious continuum of the ancient East by European artists and to its acquisition of genre facets in other types of art, including music. The article emphasizes that since its musical formation, arabesque has been thought of by various authors mainly as a piano miniature, which is confirmed by a whole array of pieces created during the 19-20<sup>th</sup> centuries. However, over time, the arabesque expands the timbre boundaries: already at the turn of the 19-20<sup>th</sup> centuries, arabesques written for various instruments appeared.

A fairly large body of instrumental arabesques created in the 20<sup>th</sup> century (including little-known or now forgotten authors) is categorized in the article as follows: separately written arabesques, arabesque cycles for various instrumental compositions and arabesque pieces in cycles of instrumental miniatures. The recreated panorama of the instrumental hypostasis of Arabesque development helps to form an idea of the gradual transformation of the genre and the accumulation of resources for its implementation not only in chamber miniatures, but large-scale instrumental canvases.

**Keywords:** genre of musical arabesque, instrumental arabesque, cycles of arabesques, instrumental creativity of composers of the 20<sup>th</sup> century.

Арабеска – один из древнейших феноменов культуры. Будучи изначально сложным орнаментом, связанным с искусством Древнего Востока и воплощающим картину мира в графических начертаниях, арабеска с течением времени получила широкое распространение в декоративно-прикладном и изобразительном континууме Возрождения, Барокко, Просвещения. Арабески в названные эпохи выполняли преимущественно связующие функции, соединяя в целое разнород-

ные сюжеты, фрески, картины. Вместе с тем прихотливая вязь узоров сохранила и свой глубокий семантический потенциал, обусловивший постепенное проникновение арабески в смежные искусства.

С конца XVIII, в течение XIX и на рубеже XIX–XX столетий создается междисциплинарный фундамент для осмысления арабески не только как выразительнейшего декора, но как сферы приложения творческих и интеллектуальных сил

в философии и эстетике (И. В. Гете, Кл. Брента-но, Й. Геррес, Фр. Аст, Фр. Шлегель), живописи (Ф. О. Рунге, О. Редон, М. Дени), литературе (Н. В. Гоголь, А. И. Герцен, С. П. Колошин, Д. Л. Мордовцев, Вл. фон Эггерт, А. Белый, Э. А. По, Ж. К. Гюисманс, Ш. Бодлер, С. Малларме).

XIX век становится тем временем, когда арабеска окончательно закрепляется как самостоятельный музыкальный жанр с комплексом присущих ему свойств – особым типом мелодики, разнообразием фактурных решений и форм. Композиторы создают отдельные фортепианные арабески, помещают арабеску в циклы фортепианных пьес, пишут моноциклы арабесок. В числе авторов, отдавших дань внимания этому жанру – Р. Шуман, Ф. Лист, Х. фон Бюлов, А. Уршпрух, А. Сарторио, Т. Лак, С. Шаминад, П.-Л. Роньон, И. Ф. Бургмюллер, Э. Макдауэлл, Э. Гранадос, М. Мошковский, Т. Лешетицкий и многие другие. Важно то, что жанр арабески мыслится в музыкальной культуре XIX века преимущественно как *фортепианный* и по большей части отвечает салонно-виртуозному вектору творчества. Однако даже в салонных арабесках остается неизблемым основной эстетический принцип: акцентуация идеи Красоты в ее бесконечных вариациях как «генеральной программы» жанра [1].

На рубеже XIX–XX веков и в XX веке арабеска продолжает развиваться в фортепианной сфере [2]. Вместе с тем жанр постепенно расширяет тембровые границы: уже в течение XX века создается массив арабесок для различных инструментальных составов: инструментальные арабески вполне можно рубрицировать на отдельно созданные арабески, циклы арабесок и арабески в циклах инструментальных миниатюр. Именно такая логика будет определяющей в содержании настоящей статьи.

По-видимому, одним из первых произведений, созданных не для фортепиано, стала Фантазия для кларнета и фортепиано «Арабески» Поль Жанжана<sup>1</sup>. Фантазия (*Es-dur, Allegretto*)<sup>2</sup> написа-

на в форме рондо (первый эпизод в *Es-dur*, второй в *As-dur*). Отдельного внимания заслуживают гибкая темповая драматургия этой пьесы: ее страницы буквально испещрены указаниями вроде *plus lent, assez lent, au mouvement, rall., plus animé* и т. д. Разным *временем* маркированы и эпизоды, и различные участки самого рефрена. В традициях арабески выдержана мелодия рефрена: витивато-узорчатая, с капризной ритмикой (см. Приложение, пример 1 а).

Столь же изысканным выглядит и мелодическое оформление эпизодов (см. Приложение, примеры 1 b и 1 c). Поскольку Поль Жанжан является автором инструктивного кларнетового репертуара, то и здесь, в Арабеске, в волшебной вязи ее мелодики сосредоточены технические задачи для исполнителя (различные варианты квартольных, триольных, дуольных рисунков и их комбинаций, владение регистрами, умение мыслить широкими мотивами – «узорами» и т. д.).

Фортепиано в рассматриваемой арабеске играет не только аккомпанирующую роль: в эпизодах ему предоставлена возможность сольных «высказываний», и такие переключки по принципу «эхо» обособляют тембры каждого инструмента.

И пусть данная фантазия-арабеска оперирует довольно традиционными выразительными средствами (обусловленными векторами развития музыки в романтическую эпоху), все же в истории жанра она представляет важную веху, знаменующую *выход арабески за рамки только фортепианного звучания*.

*Arabesque (d-moll)* для духового квинтета с фортепиано Эдвиж Кретьен<sup>3</sup> создана в 1921 году и представляет любопытный образец трактовки исполнительского состава. Дело в том, что духовые (флейта, гобой, кларнет (en La), валторна и фагот) играют по очереди, друг за другом, слов-

---

A mon camarade Louis Gazillou. Вторая раскрывает статус самого автора: Ex-Clarinete Solo á la Musique de la Garde Républicaine Premier Prix du Conservatoire de Paris Clarinete Solo des Concerts Classiques de Monte Carlo.

<sup>3</sup> Эдвиж Кретьен (1859–1944) – французская пианистка, композитор, педагог, выпускница Парижской консерватории (класс Эрнеста Гиро), с 1889 года преподававшая в альма-матер. Эдвиж Кретьен – автор ряда фортепианных, камерных и оркестровых произведений, вокальных опусов, опер.

<sup>1</sup> Поль Жанжан (1874–1928) – французский кларнетист, служивший в Республиканском оркестре Garde и опере Монте-Карло. Педагог, композитор, создавший ряд произведений для кларнета, фагота, корнета, входящих в педагогический репертуар духовиков.

<sup>2</sup> На титульном листе Фантазии-Арабески значатся несколько надписей. Первая – посвящение

но передавая вариации мотива от инструмента к инструменту (см. Приложение, пример 2 а). Вместе духовой квинтет на протяжении арабески никогда не звучит!

Только в среднем разделе (*A-dur*) представлены дуэтные сопоставления флейты и валторны, флейты и гобоя (см. Приложение, пример 2 б).

В целом «Арабеска» Кретьен представляет собой развернутую концертную пьесу с динамизированным финалом (снова *d-moll*) – пышным и эффектным. Главенствующим принципом развития здесь выступает вариационный. Фактически вся пьеса строится на бесконечном варьировании первоначальных мелодических «паттернов». В содержательном аспекте «Арабеска» Эдвиж Кретьен наследует ставший традиционным принцип *любования красотой*: красотой узора-мотива, интонации, ритмического рисунка и, что важно, – *тембра*, коль скоро автор намеренно дифференцирует звучание каждого инструмента.

Следующий пример – Arabesque (*Ges-dur; Allegretto grazioso*) для арфы соло **Йорка Боуэна**<sup>4</sup> (1932)<sup>5</sup>. Сказочно-серебристый, волшебный тембр сольно звучащего инструмента раскрывает сущностную сторону жанра в особом ключе: здесь важнейшая для арабески категория *Пре-красного* будто обретает свое совершенное выражение. Композитор показывает магию арфы во всем ее великолепии: ритмическом разнообразии, эффектных пассажах, фактурном роскошестве, невероятных регистровых красках.

Пьеса трехчастна; средний раздел хоть и не выходит за пределы единого для всего произведения образа, все же отличается иными фактурными формулами, регистровыми сменами. Более того, Боуэн отделяет разделы пышными пассажными «рамками» [13]. Вместе с тем сама мелодическая основа в этой «Арабеске» проста и незамысловата: «спрятанные» в арпеджиато мотивы имеют очевидный песенный, бесхитростный характер.

<sup>4</sup> Йорк Боуэн (1884–1961) – английский музыкант-мультиинструменталист (пианист, альтист, органист, валторнист), композитор, дирижер, педагог, автор симфонических, камерных и фортепианных произведений и методических пособий по различным аспектам фортепианного искусства.

<sup>5</sup> Год указан по времени издания. В нотах значится посвящение: «Гвендолин Мейсон». Гвендолин Мейсон – известная арфистка, современница Йорка Боуэна.

Салонная, блестящая, изящная и в то же время мелодично-напевная «Арабеска» Боуэна выглядит искренним приношением культу Красоты: в этом произведении эстетическое, пожалуй, возведено в Абсолют.

Лиричная страница истории жанра инструментальной арабески в XX веке – Arabesque for clarinet and piano (1972–1973) **Жермен Тайефер** [23]. Выдержанная в камерной динамике, очень лаконичная (около трех с половиной минут звучания), с характерным для колыбельной показывающимся аккомпанементом и основанная на остинатно-вариационном повторении начального «блуждающего» мотива в партии кларнета, она является примером пронзительно личностного и очень лиричного высказывания в рамках жанра.

Удивительным примером сольной арабески, написанной не для фортепиано, служат «Арабески» для фагота соло, ор. 59, № 1 (1984) **Татьяны Смирновой**. Уникальность этого произведения, на наш взгляд, заключена в нетривиальном выборе инструмента для *сольного* «высказывания» – фагота. Более того, название «арабеска» подразумевает затейливый и разнообразный рельеф музыкальной ткани, что также не вполне согласуется с обликом инструмента, отнюдь не predisposed к изяществу и витиеватости, легкости и салонному звучанию. И все же, несмотря на кажущиеся несоответствия, эта пьеса, соответствуя параметрам жанра, одновременно существенно раздвигает его рамки, ставя актуальные вопросы бытия арабески в постоянно обновляющемся континууме музыки XX века. Не исключено, что последнее обусловлено убедительной и выразительной трактовкой произведения выдающимся российским фаготистом Валерием Поповым, который является автором фундаментального диссертационного труда об истории, педагогике и исполнительстве на фаготе [7]. Интерпретация «Арабесок» Валерием Поповым [10] заставляет услышать за прихотливыми узорами мелодики арабески *сознания*, орнаменту *мысли* и поистине *человеческий голос* инструмента.

Стилистика «Арабесок» для фагота обусловлена своеобразием творческого почерка композитора: «Т. Смирнова принадлежит к той группе композиторов, стиль которых невозможно вписать в рамки какого-то одного направления – очевидно, что он смешанный. При этом причудли-

вость данного смещения как раз и составляет ту индивидуальную тональность, а лучше сказать, политональность авторского стиля» [9, с. 138]. Отсюда и «расширенное» понимание лада, метроритмической стороны в целом. Думается, что свободная трактовка Смирновой таких устоявшихся «столпов» композиции, как система координат «вертикаль/горизонталь», то есть лада и метра, звуковысотности и временной организации, обусловлена в «Арабесках» стремлением рельефнее обнажить сложную, арабесково изменчиво-прихотливую мысль, не заключая ее в прокрустово ложе традиционных измерений.

«Арабески» Смирновой отчетливо распадаются на два разнохарактерных раздела, являющих собой нечто вроде малого цикла и небольшой коды. И в первой (*rubato improvisazione*), и во второй (*allegro*) частях наличествуют свои ритмические лейтформулы, собирающие всю музыкальную ткань в целое и способствующие стройности композиции, рационально-вдумчивому постижению заключенных в ней смыслов.

Так, в первом разделе статус «лейт» приобретает ритмическая фигура «шестнадцатая + восьмая с точкой + зализанная половинная с точкой» [11], сообщающая некую угловатость, резкость линии мелодики и служащая контрастом более развернутым и линейно направленным пассажам. Весь первый раздел буквально соткан из этих ячеек. Важно и то, что в пределах раздела арабесочный «узор» выстраивается по единому принципу: «пассаж + ритмоформула», чем обеспечивается некая симметричность рисунка, несмотря на темповое указание *rubato improvisazione* и отсутствие метра при ключе. Подобная диалектика свободы и определенности является смыслообразующей для арабески. Второй раздел (*allegro*) также выстроен на свойственной ему «ритмомысли», повторяющейся в различных мелодических вариантах. В лаконичной коде обе лейтформулы соединяются, словно резюмируя все предшествующие «размышления».

Особенностью «Арабесок» Смирновой является и то, что в них собрана, пожалуй, «энциклопедия» традиционных и современных приемов исполнительства на фаготе. Сложность, даже некоторая изощренность графичного звукового облика мелодики, разнообразная темповая и ди-

намическая палитра подтверждают, с одной стороны, константы жанра, с другой – раздвигают его рамки в тембровом, интонационном и ритмическом аспектах.

Любопытный пример жанра – Arabesque in Memoriam (To the memory of Britton Johnson) для флейты соло (1988) **Филипа Гласса**. Творчество Гласса (как и Ла Монте Янга, Стива Райха, Терри Райли) относят к минимализму. Как известно, данный метод<sup>6</sup> композиции подразумевает наличие некоей модели для повторения; в качестве такой модели может выступать как законченный мотив или короткая фраза, так и интервал, аккорд или даже отдельный звук. Собственно, сам Гласс определяет свою стилистику именно как «музыку с повторяющейся структурой» [22]. Не выходя из исключения и Arabesque in Memoriam: она целиком выстроена на нескольких паттернах, а нотная запись четырехминутного произведения умещается на страничку [21].

В этой звучащей ткани, если абстрагироваться от названия in Memoriam и закрепленного посвящения To the memory of Britton Johnson, можно услышать технические упражнения – столь неприятными выглядят бесконечные (подчеркнем еще раз – четырехминутные!), инструктивного характера повторения одних и тех же звуковых моделей, в которых нет содержательно-смыслового ядра, где *сам повтор и есть смысл*. Вместе с тем существуют некоторые переключки между системой композиции, основанной на повторяющихся / варьирующихся структурах в минимализме, и паттернах изобразительной арабески, также повторяющихся или варьирующихся в общем узоре. И в таком смысловом «срезе» пьеса Гласса, действительно, обретается в границах арабески, раскрывая жанр в стилистике минимализма.

«Арабеска серебряных звезд» (2011) для флейты, гобоя, валторны, скрипки и виолончели **Михала Якуба Папары**<sup>7</sup> – пример инструмен-

<sup>6</sup> Минимализм давно перешагнул рамки собственного метода, представляя собой самостоятельное явление в музыке XX–XXI веков с присущей ему эстетической системой координат.

<sup>7</sup> Михал Якуб Папара (р. 1984) – современный польский композитор, член польского Союза композиторов, победитель престижных конкурсов, автор ряда произведений для вокальных, камерных и симфонических составов [18].

тальной интерпретации жанра в наши дни. Впервые это произведение было исполнено в рамках Краковского фестиваля современной музыки Axes. The New Music Triduum в мае 2011 года [5].

С одной стороны, данный опус несет в себе все признаки творческих поисков еще довольно молодого автора: препарирование инструментов, необычные звучания и сонорные эффекты; систему композиции, оперирующую сгущениями/разрежениями музыкальной ткани [19]. Здесь, разумеется, нет главенства мелодии (как, например, в образцах жанра, сформировавшихся в XIX веке), повторности интонационных или же ритмических формул, из которых бы складывалось «узорчатое полотно» арабески. Обозначенная в заглавии программа естественно обуславливает выбор неординарных выразительных средств, запечатлевающих воображаемый полет в межзвездном пространстве – звучащем, вибрирующем, искрящемся.

С другой стороны, в «Арабеске» вполне различимы краткие мелодические вкрапления (скрипка, флейта), особенно четко дифференцируемые в ультрасовременной музыкальной ткани. «Орнаменты» этой пьесы бесконечно разнообразны и лишены повторений: но разве бесконечность пространства Вселенной, усыпанной *серебряными звездами*, подразумевает симметрию, упорядоченность, периодичность? Быть может, пьеса Михала Якуба Папары включает в себе попытку выйти на более широкую программу, отразить в звуках загадочные *письмена Мироздания*, подчеркнув наличие в арабеске древних, божественных смыслов?

В корпусе созданных в течение XX–XXI веков арабесок, помимо отдельно созданных, есть и **циклы для различных инструментальных составов**. Один из примеров – написанный в 1931 году цикл «Семь арабесок: ритмические этюды для скрипки и фортепиано»<sup>8</sup> (Н.201а) **Богуслава Мартину**. Оговорим особый стилистический выбор композитора, оставшегося за чертой радикальных течений музыки XX века: «Мало того, что Мартину перенес гармонически полноценную музыку, ее строй и лад в век XX не поврежденной язвами умалишенного века (курсив наш. – Н. В.). Он еще с помощью своей музыки

<sup>8</sup> Есть также версия для виолончели и фортепиано.

будто открыл в искореженном насилием и муками человеческом сознании просторы, коих коллеги чешского композитора уже хронически не обнаруживали» [12].

Удивительный для XX века традиционализм Мартину представляет заметное явление и не раз становился объектом внимания исследователей. Пожалуй, общим местом в различных статьях о творчестве Мартину становится констатация его, с одной стороны, удивительной свободы от очевидных прямых влияний и, с другой – способность «переплавлять» влияния в совершенно самостоятельный стиль: «Композиторски Мартину держался обособленно, не примыкая ни к одному из “магистральных” направлений музыки XX века. Все “крупное” (“диктующее”) было ему в той или иной степени чуждо, включая радикальный послевоенный авангард (“Молоток без мастера” Булеза он знал, но не принял). И хотя Мартину многое в себя “впитал”, писал он всю жизнь только свою музыку» [3].

Приведем еще одно высказывание, актуальное для понимания образного, композиционного и стилистического строя его «Арабесок»: «Изящны его ясная и прозрачная инструментовка, ритмические вариации коротких фраз; изящно обращение с текстом, смена оркестровых красок или столкновение тембров. <...> Где нововенцы сказали “так больше нельзя”, имея в виду тональность, Мартину, не особо и вступая в спор, просто говорил: “да нет, можно”, и честно разрешал в тонику. Он сочинял музыку не вертикально – вертикаль аккорда вообще у него едва ли оказывается неожиданной. Движение звука, многоголосная прогулка, горизонтальное мышление, растяжение вместо сжатия – в этих пространствах заключается прелесть и неожиданность его музыки. Простота изящества и кажущаяся наивность в этом случае намеренны» [8].

Многое справедливо и для цикла арабесок: и подчеркнутые простота, изящество мелодической горизонтали, и наличие ладового центра (при отсутствии ключевых знаков тональная основа каждой арабески все равно очевидна), и ясность ритмических вариаций лаконичных мотивов. Как следует из самого названия цикла, в центре внимания композитора: ритм! Действительно «ритмические этюды» представляют собой вариации



на разнообразные формулы, причем в рамках одной арабески ритмоформула разрабатывается по принципу, близкому остинатному: ритм в арабесках Мартину выступает как лейт-узор, как универсальный раппорт для каждой арабески [17].

Арабески в цикле Мартину выстроены согласно традиционному принципу контраста, причем контраста не только между ритмическими формулами, но и темпами, жанрами (1, 2, 4, 6-я – танцевальные; 3, 5, 7-я – песенные) и в целом образами. Объединяющей здесь служит выраженная национальная основа музыкального материала: чешские мотивы слышны и в моторных, и распевных арабесках, гармонично сочетаясь с острой и чрезвычайно разнообразной в метроритмическом отношении музыкальной тканью, в которой смыслообразующими выступают не только ритмические паттерны, но и метрические перебивки. Национальное здесь выступает тем фактором, что связывает *разнородное*.

Национальный характер «узоров» арабесок Мартину – особенность, очевидная для творчества композитора в целом, но требующая акцентуации применительно к развитию жанра арабески. В XIX веке, пожалуй, столь же ярко национальное начало было выражено в «Арабеске» Гранадоса из сборника «12 Испанских танцев». Для Мартину же подобный базис выступает разумеющимся, учитывая его стабильный на протяжении всего творческого пути интерес к фольклору. Будет уместным упомянуть и о том, что к циклу «Арабески» примыкают и такие крупные опусы, как балет «Шпаличек» (1931–1932), оперы «Легенды о Марии» (1934) и «Театр за воротами» (1936), также основанные на музыкальном фольклоре родной страны, от разрыва с которой Мартину страдал, куда хотел и не мог вернуться<sup>9</sup>. Поэтому выраженный чешский облик его цикла арабесок – черта, с одной стороны, вполне естественная, а, с другой – придающая этой музыке «лица необщее выраженье».

<sup>9</sup> Период с 1923 по 1941 годы Мартину, как известно, проводит в Париже. Получив в 1923 году государственную стипендию, он продолжает обучение в Париже, где его наставником становится Альбер Руссель. В 1941 году перебирается в США; живет то во Франции, то Италии, то Швейцарии. Только в 1979 году, спустя двадцать лет после смерти, его останки будут перевезены на родину.

Еще один пример инструментального воплощения жанра – «Арабески» Павла Юона<sup>10</sup>: трио для гобоя, кларнета и фагота, ор. 73 (1940). Это одно из сочинений, созданное в Веве, на берегу Женевского озера, в последний год жизни композитора<sup>11</sup>. В жанрово и тематически многогранном творчестве Юона преимущественное обращение к камерно-инструментальным составам можно назвать основополагающим: «Претворению камерности на уровне мышления способствовала природа художественного сознания Юона, выделившего камерно-инструментальную музыку в качестве ведущей сферы своего творчества» [6, с. 175]. Инструментальная природа мелоса, полифония тембров, эмансипация мелодических линий в инструментальном целом суть те стилистические черты, что отличают музыку Юона, в том числе и в поздний период творчества: «характерными маркерами позднего стиля становятся лаконизм музыкальных форм (с подчеркнутой замкнутостью частей внутри цикла), доминирование тематизма инструментального типа, графично-линейная прорисованность фактурных пластов, усиление значимости ритма как эстетической основы музыки, в тембровом облике партитур – преобладание “чистых тембров”» [6, с. 175].

<sup>10</sup> Юон Павел Федорович (Paul Juon; 1872, Москва – 1940, Веве) – русский и швейцарский композитор, учившийся в Московской консерватории у И. Гржимали (класс скрипки), С. И. Танеева и А. С. Аренского (класс композиции); с 1898 года живший и преподававший в Берлинской высшей школе музыки; в 1934 году эмигрировавший из нацистской Германии в Швейцарию и обосновавшийся до конца своих дней в Веве. Павел Юон – автор внушительного списка сочинений, включающего оперу, симфонию, инструментальные концерты, камерно-инструментальные, камерно-вокальные и фортепианные опусы. Он также автор немецкоязычного перевода учебника гармонии А. С. Аренского и ряда других публикаций [20].

<sup>11</sup> В издании «Арабесок» 1941 года на обложке значится ор. 73 [16]. Однако год окончания произведения – 1940, в этот год были написаны *Burletta in D major for Violin and Orchestra* (op. 97, 1940), *Sinfonietta Capricciosa for Orchestra* (op. 98, 1940); *3 Lieder for Voice and Piano* (op. 99, 1940), то есть опусы с более поздней нумерацией. Т. Е. Неровная полагает, что цикл «Арабески» замыкает список сочинений композитора и обозначает их как ор. 100 [6, с. 175].

«Арабески» представляют цикл из четырех пьес для духового трио с очевидной жанровой основой: первая (*F-dur, Commodo*), третья (*Es-dur, Allegretto, quasi Menuetto*) и четвертая (*F-dur, Vivo*) арабески танцевальны, вторая (*d-moll, Largo*) в силу заключенного в ней эпично-повествовательного духа и веских «высказываний» в партии фагота напоминает легенду, или рассказ, или притчу. Классицистская стилистика композитора, его исключительно уважительное, охранительное отношение к традициям и потому незатронутость его музыки крайностями и радикализмом противоречивых тенденций XX века определяют и ясность партитуры рассматриваемого цикла. Наличие четкого ладового центра, образный, тональный, жанровый контраст как драматургический стержень – вот те черты, что характеризуют «Арабески» Юона.

Вместе с традиционно-циклическими параметрами, важно подчеркнуть и *арабесочность* этого опуса. В каждой из пьес цикла выдержан фактически один тип фактуры, который можно определить, как «полифонию тембров», подразумевающую не только самостоятельный статус каждого голоса-линии, но и – в условиях духового трио – дифференциацию тембров-красок. Голоса-инструменты то двигаются параллельно (гобой и кларнет; кларнет и фагот), то предельно обособляются (см. Приложение, примеры 3а–3d).

В результате возникает графичное ощущение «узора» уже при взгляде на ноты: в партитуре «Арабесок» гармонично сопряжены и прочерченная линейность арабесковых мотивов и в то же время чрезвычайно рельефный общий «ландшафт» ансамбля при предельной дифференциации каждого инструмента. Пожалуй, такая *индивидуализация линий* в музыкальных арабесковых узорах представляет собой, действительно, *новый шаг* в развитии жанра.

Примером *арабески в цикле инструментальных миниатюр* служит пьеса из второй книги «24 пьес в свободном стиле» для органа ор. 31 (1913) *Луи Вьерна*. В сборнике собраны органные миниатюры с разными программными заголовками: здесь есть «Прелюдия», «Мадригал», «Канон», «Канцона», «Эпитафия», «Скерцетто», «Легенда», «Похоронный марш», «Пастораль», «Элегия» и т. д. «Арабеска» – № 15, посвящена Эмилю Бурдону, одному из учеников Луи Вьерна. Собственно, каждая пьеса в сборни-

ке имеет посвящение: данный опус возник в том числе из педагогической необходимости, и многие из составляющих адресованы конкретным ученикам<sup>12</sup>.

Пьесы организованы по принципу контраста – жанрового и образного. Несмотря на миниатюрность и, в общем, несложность, сборник этот имеет большое значение в наследии Вьерна: создавался он зрелым мастером, отсюда и законченность образов, продуманность драматургии, коннотации с глубокими смыслами. Так, некоторые из пьес связаны с темами человеческого пути («Вступление», «Шествие», «Хорал», «Кольбельная», «Похоронный марш» и т. д.) и составляют нечто вроде цикла в цикле. Иные связаны с определенными аффектами и состояниями («Мечтательность», «Размышление») или же современной Вьерну культурой модерна (например, «Арабеска»). Стилистика пьес, их яркая образность перекликаются с циклом «Прелюдий» Дебюсси, вторая тетрадь которых создавалась в одно время со сборником Вьерна [4, с. 21].

«Арабеска» (*G-dur*) Вьерна отличается неспешностью (*Adagio*), песенной основой мелоса (*dolce senza rigore*) и восточно-импрессионистским колоритом. Благодаря выдержанным pedalным тонам (на протяжении всей пьесы соблюдается соотношение мелодия + фон) музыкальные линии будто растворяются в дымке, обретая зыбкий, «потусторонний» оттенок, чему в немалой степени способствуют обертоновые звучности, преимущественный нюанс *p* (см. Приложение, пример 4 а).

Особо стоит отметить «декоративные сюжеты» в извилистой мелодике: «важная роль отводится орнаменту в фактуре и гармонии, приверженность к волнообразным линиям (тема плюс сопровождение, где нередко фон становится главным, то есть усиливается его назначение в создании художественного образа). Все это мы в изо-

<sup>12</sup> Согласно воспоминаниям Э. Бурдона, после кончины профессора А. Гильмана весь класс сплотился вокруг Луи Вьерна (на тот момент служившего ассистентом профессора), чувствуя в нем профессиональную и человеческую поддержку. Многие из тех, кто с ним общался, считали, что «характер Вьерна воплощался подчас в его произведениях, например, в “Пьесах в свободном стиле”, которые он написал и с педагогическими целями» [4, с. 20].

билии находим в миниатюрах Вьерна (например, в пьесе «Арабеска»)» [4, с. 20–21].

В трехчастной пьесе основной вектор развития – вариационный. Начальный мотив служит своего рода *моноидеей*, постепенно обрастающей «завитками», меняющей краски. Так, в среднем разделе мелодия словно утолщает линии, перемещаясь вниз. Игра призрачного «фона» (отметим «ползущие» гармонии, большой удельный вес «пустой», богатой обертонами квинтовости, приглушенно гудящей, захватывающей все регистры) и самого мелодического рисунка остается константной на протяжении всей арабески (см. Приложение, пример 4 б).

«Арабеска» Вьерна – уникальный образец жанра. Фантастический, призрачный и загадочный ее «дух», показательный для культуры

модерна в целом, побуждает воспринимать эту пьесу в ключе, близком опыту Дебюсси, находя в ней созвучное Дебюсси понимание сути арабески в целом [1; 2].

Арабески для различных инструментальных составов, созданные в XX–XXI веках, – важная веха в развитии жанра. Арабеска вырывается из рамок только фортепианного звучания, свойственного ее бытию в XIX столетии; она расцветается, словно красками, различными тембрами, постепенно накапливая потенциал, в том числе и для реализации в довольно масштабных оркестровых полотнах. Подобный вектор чрезвычайно важен, так как он свидетельствует о серьезной трансформации жанра, расширении им прежних подчеркнута камерных рамок, разработке новых маршрутов развития.

#### Литература

1. Верба Н. И. Арабески в музыкальном искусстве: генезис и пути развития жанра в XIX веке // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 63. – С. 64–75.
2. Верба Н. И. Фортепианные арабески XX столетия: между продолжением салонных традиций и поисками глубинных смыслов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 64. – С. 153–163.
3. Дубин Антон Богуславу Мартину – 130 лет со дня рождения [Электронный ресурс] // Музыкальное обозрение. – URL: <https://muzobozrenie.ru/boguslav-martinu-130-let-so-dnya-rozhdeniya/> (дата обращения: 09.01.2024).
4. Калашникова Т. Е. Луи Вьерн и его органное творчество: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2009. – 27 с.
5. Краковский фестиваль Axes. The New Music Triduum (май 2011) [Электронный ресурс]. – URL: <http://intoclassics.net/news/2011-07-20-24358> (дата обращения: 09.01.2024).
6. Неровная Т. Е. Инструментальные сочинения Павла Юона 1930-х годов: феномен позднего стиля композитора // Манускрипт. – 2020. – Т. 13, вып. 9. – С. 173–178.
7. Попов В. С. Человеческий голос фагота: инструмент и его история, проблемы педагогики и исполнительства: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2014. – 378 с.
8. Рябин Александр Позабывшийся прогульщик: Богуслав Мартину [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь. – URL: <https://muzlifemagazine.ru/pozabyvshiyusa-progulshhik/> (дата обращения: 09.01.2024).
9. Синельникова О. В., Анисимова К. В. Стилевые доминанты творчества Татьяны Смирновой // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 36. – С. 134–145.
10. Смирнова Т. Г. «Арабески» для фагота соло. Исполняет В. Попов [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nXKvpQrvikY> (дата обращения: 09.01.2024).
11. Смирнова Т. Г. Арабески для фагота соло // Произведения советских композиторов для фагота соло / сост. В. Попов. – М.: Советский композитор, 1985. – Вып. 1. – С. 56–59.
12. Цыбанев Юрий. Культурный шок наоборот. Радуга души, расцветшая в пыточной. Богуслав Мартину [Электронный ресурс] // Lovers of Art. – URL: <https://lovers-of-art.livejournal.com/1299718.html> (дата обращения: 09.01.2024).
13. Bowen York. Arabesque for Harp solo. – New-York: Mills Music, INC, n.d. – 8 p.
14. Chrétien Hedwige. Arabesques pour Flûte, Hautbois, Clarinette (en La), Cor et Basson avec accompagnement de Piano. – Paris: Evette & Schaeffer, 1921. – 20 p.
15. Jeanjean Paul. Arabesques: Fantaisie pour Clarinette Si bémol avec accompagnement de Piano. – Paris: L. Andrieu, n.d. – 6 p.
16. Juon P. Arabesken: Kleines Trio für Oboe, Klarinette und Fagott. – Berlin-Lichterfelde: Robert Lienau, 1941. – 24 s.
17. Martinů B. 7 Arabesques, H.201/201a. – Paris: R. Deiss, 1932. – 26 p.

18. Michał Jakub Papara [Электронный ресурс]. – URL: [https://polmic.pl/index.php?option=com\\_mwosoby&id=1042&view=czlowiek&lang=pl](https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=1042&view=czlowiek&lang=pl) (дата обращения: 09.01.2024).
19. Papara Michał Jakub. Arabeska srebrnych gwiazd [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tW2t8ILmrEQ> (дата обращения: 09.01.2024).
20. Paul Juon Gesellschaft [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.juon.org/> (дата обращения: 09.01.2024).
21. Philip Glass. Arabesque in Memoriam [Электронный ресурс]. – URL: [https://philipglass.com/compositions/arabesque\\_in\\_memoriam/](https://philipglass.com/compositions/arabesque_in_memoriam/) (дата обращения: 07.01.2023).
22. Philip Glass biography [Электронный ресурс]. – URL: <https://philipglass.com/biography/> (дата обращения: 09.01.2024).
23. Tailleferre Germaine. Arabesque for clarinet and piano / Martins CIRCENIS (Mārtiņš Cīrcenis, clarinet) and Agnese EGLINA (Agnese Egliņa, piano). Live recording. Riga, Latvia. (Rīga, Latvija, 2016) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kdsEuP-gznA4> (дата обращения: 09.01.2024).
24. Vierne Louis. Arabesque // Vierne Louis 24 Pièces en style libre, Op.31. – Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2007, 2009. – Livre II. – P. 10–13.

#### References

1. Verba N.I. Arabeski v muzykal'nom iskusstve: genezis i puti razvitiya zhanra v XIX veke [Arabesques in musical art: genesis and ways of genre development in the XIX century]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 63, pp. 64-75. (In Russ.).
2. Verba N.I. Fortepiannye arabeski XX stoletiya: mezhdru prodolzheniem salonnykh traditsiy i poiskami glubinnnykh smyslov [Piano Arabesques of the twentieth century: between the continuation of salon traditions and the search for deep meanings]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 64, pp. 153-163. (In Russ.).
3. Dubin Anton *Boguslavu Martinu – 130 let so dnya rozhdeniya [Boguslav Martin – 130 years since his birth]*. (In Russ.). Available at: <https://muzobozrenie.ru/boguslav-martinu-130-let-so-dnya-rozhdeniya> (accessed 09.01.2024).
4. Kalashnikova T.E. *Lui Vyern i ego organnoie tvorcestvo: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Louis Vierne and his organ work: Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Moscow, 2009. 27 p. (In Russ.).
5. *Krakovskiy festival' Axes. The New Music Triduum (may 2011) [Krakow festival Axes. The New Music Triduum (May 2011)]*. (In Russ.). Available at: <http://intoclassics.net/news/2011-07-20-24358> (accessed 09.01.2024).
6. Nerovnaya T.E. Instrumental'nye sochineniya Pavla Yuona 1930-kh godov: fenomen pozdnego stilya kompozitora [Pavel Yuon's instrumental compositions of the 1930s: the phenomenon of the composer's late style]. *Manuskript [The Manuscript]*, 2020, T. 13, vol. 9, pp. 173-178. (In Russ.).
7. Popov V.S. *Chelovecheskiy golos fagota: instrument i ego istoriya, problemy pedagogiki i ispolnitel'stva: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The human voice of the bassoon: an instrument and its history, problems of pedagogy and performance: Diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Moscow, 2014. 378 p. (In Russ.).
8. Ryabin Aleksandr. *Pozabyvshiysya progul'shchik: Boguslav Martinu [The forgotten truant: Boguslav Martinu]*. (In Russ.). Available at: <https://muzlifemagazine.ru/pozabyvshiysya-progulshhik/> (accessed 09.01.2024).
9. Sinelnikova O.V., Anisimova K.V. Stilevye dominanty tvorcestva Tatyany Smirnovoy [Stylistic dominants of Tatyana Smirnova's work]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 36, pp. 134-145. (In Russ.).
10. Smirnova T.G. "Arabeski" dlya fagota solo. *Ispolnyaet V. Popov ["Arabesques" for bassoon solo. Performed by V. Popov]*. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=nXKvpQrvikY> (accessed 09.01.2024).
11. Smirnova T.G. Arabeski dlya fagota solo [Arabesques for bassoon solo]. *Proizvedeniya sovetskikh kompozitorov dlya fagota solo [Works of Soviet composers for bassoon solo]*. Ed. by V. Popov. Moscow, Soviet composer Publ., 1985, iss. 1, pp. 56-59. (In Russ.).
12. Tsybanev Yuriy. *Kul'turnyy shok naoborot. Raduga dushi, rastsvetshaya v pytochnoy. Boguslav Martinu [Culture shock is the opposite. The rainbow of the soul that blossomed in the torture chamber. Boguslav Martinu]*. (In Russ.). Available at: <https://lovers-of-art.livejournal.com/1299718.html> (accessed 09.01.2024).
13. Bowen York. *Arabesque for Harp solo*. New-York, Mills Music Publ., INC, n.d. 8 p. (In Engl.).
14. Chrétien Hedwige *Arabesques pour Flûte, Hautbois, Clarinette (en La), Cor et Basson avec accompagnement de Piano*. Paris, Evette & Schaeffer Publ., 1921. 20 p. (In Fr.).
15. Jeanjean Paul. *Fantaisie pour Clarinette Si bémol avec accompagnement de Piano*. Paris, L. Andrieu Publ., n.d. 6 p. (In Fr.).

16. Juon P. *Arabesken: Kleines Trio für Oboe, Klarinette und Fagott*. Berlin-Lichterfelde, Robert Lienau Publ, 1941. 24 s. (In Germ.)
17. Martinů B. *7 Arabesques, H.201/201a*. Paris, R. Deiss Publ., 1932. 26 p. (In Fr.)
18. *Michał Jakub Papara*. (In Engl.). Available at: [https://polmic.pl/index.php?option=com\\_mwosoby&id=1042&view=czlowiek&lang=pl](https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=1042&view=czlowiek&lang=pl) (accessed 09.01.2024).
19. Papara Michał Jakub. *Arabeska srebrnych gwiazd*. (In Engl.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=tW2t8ILmrEQ> (accessed 09.01.2024).
20. *Paul Juon Gesellschaft*. (In Germ.). Available at: <https://www.juon.org/> (accessed 09.01.2024).
21. Philip Glass. *Arabesque in Memoriam*. (In Engl.). Available at: [https://philipglass.com/compositions/arabesque\\_in\\_memoriam/](https://philipglass.com/compositions/arabesque_in_memoriam/) (accessed 07.01.2023).
22. *Philip Glass biography*. (In Engl.). Available at: <https://philipglass.com/biography/> (accessed 09.01.2024).
23. Tailleferre Germaine. *Arabesque for clarinet and piano. Performed by Martins Circeis (clarinet) and Agnese Eglina (piano). Live recording. Riga, Latvia*. (In Engl.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=kdsEuP-gznA4> (accessed 09.01.2024).
24. Vierne Louis. *Arabesque. Vierne Louis 24 Pièces en style libre, Op.31*. Montréal, Les Éditions Outremontaises Publ., 2007, 2009, Livre II, pp. 10-13. (In Fr.)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1а

П. Жанжан. Фантазия для кларнета и фортепиано «Арабески». Рефрен [15]

The musical score consists of two systems. The first system features a clarinet line starting with a *mf* dynamic, a *rall.* marking, and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment begins with a *Quat. p* dynamic. The second system continues the clarinet line with *rall.*, *dim.*, *p*, *Plus lent*, and *mf* markings, and includes a triplet. The piano part features *rall. dim.* and *pp* markings. Both systems are marked with *ALLtto* tempo.

Пример 1b

П. Жанжан. Фантазия для кларнета и фортепиано «Арабески».  
Первый эпизод [15]

Plus anime

Plus anime

Tous mf

f 3 expr.

p Cordes

FL Hois

tres expr.

f 3

f 3

f 3

f 3

Пример 1c

П. Жанжан. Фантазия для кларнета и фортепиано «Арабески».  
Второй эпизод [15]

Plus lent

ALL to

dim.

p

pou

doux et lic

Plus lent

ALL to

dim.

rall.

pp

Quat. pp

2<sup>e</sup> fois plus p

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Arabesque' by Z. Krtayen. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line features a melodic line with triplets and a fermata, with dynamics *mf* and *dim.*. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures, with dynamics *m.g.* and *m.d.*. The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line includes a *ten.* (tenor) marking, a *p* dynamic, and a *rall.* (rallentando) section. The piano accompaniment features a *pp* (pianissimo) dynamic and a *rall.* section. The piece concludes with a *pp* dynamic and a *2* (second ending) marking.

Пример 2а

Э. Кретьен. «Арабеска» для духового квинтета с фортепиано [14]

The image shows a musical score for the Bassoon and Piano parts of 'Arabesque' by Z. Krtayen. The Bassoon part (top staff) is marked *Allegro con fuoco* and *Basson*, starting with a *mf* dynamic. The Piano part (bottom two staves) is also marked *Allegro con fuoco* and starts with a *f* (forte) dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. A *Red. 8<sup>a</sup> bassa* (Reduction 8th Bass) marking is present at the bottom of the piano part.

This musical score is for Example 2b, featuring Hautbois, Flute, and Piano. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. The Hautbois part starts with a melodic line, followed by the Flute. The Piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. Dynamics include *p*, *mf legato*, *sf*, *cresc.*, *cresc.*, *allargando*, *ff*, *Tempo*, *molto allar*, *gan - do*, *f*, and *ff*. Performance markings include *Red*, *\* Red*, *en 8<sup>va</sup>*, and *8<sup>a</sup> bassa Red*. The score is divided into three measures.

Пример 2b

Э. Кретъен. «Арабеска» для духового квинтета с фортепиано.  
Средний раздел [14]

This musical score is for Example 2c, featuring Flute, Cor, and Piano. The tempo is marked *Andante (con moto)*. The Flute part is marked *dolce*. The Cor part has a *7* marking. The Piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *sfp dolce*. Performance markings include *Red* and *\* Red*. The score is divided into four measures.



The image displays three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (top staff), a piano accompaniment (middle two staves), and a woodwind line (bottom staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The first system includes dynamic markings *sfp* and *cresc.*, and the word *Red.* with asterisks. The second system includes *Hautb.* and *Cor*. The woodwind line features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The piano accompaniment includes various rhythmic figures and slurs.

Пример 3 а

Арабеска I [16]

Musical score for 'Арабеска I [16]'. It consists of two systems of three staves each. The first system starts at measure 14 and ends at measure 19. The second system starts at measure 20 and ends at measure 25. The score includes dynamic markings such as *piu f*, *mf*, and *f*. It features various musical notations including slurs, accents, and triplets. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

Пример 3b

Арабеска II [16]

Musical score for 'Арабеска II [16]'. It consists of two systems of three staves each. The first system starts at measure 14 and ends at measure 19. The second system starts at measure 20 and ends at measure 25. The score includes dynamic markings such as *p* and *sfz*. It features various musical notations including slurs, accents, and triplets. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

1

*p*

*mf*

*mf*

*sfz*

*mf*

*p*

*dolce*

*p*

Пример 3с

Арабеска III [16]

19

*sfz*

*mf*

*p*

Musical score for Arabeska IV [16], measures 24-27. The score is in 3/8 time and features a treble and bass clef. It includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and articulation marks like accents and slurs. A first ending bracket labeled '1' spans measures 24-27.

Пример 3d

Арабеска IV [16]

Musical score for Arabeska IV [16], measures 210-220. The score is in 3/8 time and features a treble and bass clef. It includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and tempo markings such as *rall. molto* and *Tranquillo*. Slurs and accents are used throughout the passage.

Musical score for Arabeska IV [16], measures 221-224. The score is in 3/8 time and features a treble and bass clef. It includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and a tempo marking of *rit.* (ritardando). Slurs and accents are used throughout the passage.

Л. Вьери «Арабеска» из сборника «24 пьесы в свободном стиле» [24]

① *Adagio* ♩=76

*R. pp* *dolce senza rigore*

① *Ped.*

Л. Вьери «Арабеска» из сборника «24 пьесы в свободном стиле» [24]

*pp*

*pp*

УДК 785.11

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-118-123

## МНОГОМЕРНОСТЬ КАК СВОЙСТВО ИСКУССТВА: НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА М. И. ГЛИНКИ (К 220-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА)

**Стачинский Владимир Иванович**, кандидат искусствоведения, профессор Военного университета имени князя Александра Невского (г. Москва, РФ), профессор Луганского государственного педагогического университета (г. Луганск, ЛНР). E-mail: vladstach@mail.ru

Методология анализа как отдельного произведения искусства, так и целого творческого направления основывается на принципе многомерности художественного содержания. Ее присутствие особенно явно обнаруживается в переломных моментах смены художественных эпох, стилей, направлений. Научный анализ любого художественного явления нуждается в методологии его исследования с точки зрения противоречивости, антиномичности, парадоксальности. В психологическом ракурсе катарсическое воздействие художественного произведения на восприятие реципиента объясняется столкновением разнонаправленных аффектов, запрограммированных в его содержании. Как прием образной драматургии, локализованный в композиции единичного произведения искусства, парадоксальность обнаруживает свое присутствие в индивидуальных особенностях идейно-образного воплощения, в частности, как полисубъектность и моносубъектность. Примером может служить творчество М. И. Глинки, где оперу «Жизнь за царя» можно отнести к первому типу благодаря внешнему противопоставлению образных сфер: польских завоевателей и русского народа, а «Руслан и Людмила» – ко второму типу, где сам жанр оперы, рожденной как музыкальная драма, сочетается с другим родом искусства – эпосом, как присутствие внутреннего противоречия. Новаторство М. И. Глинки на педагогическом поприще проявилось в совмещении певческой западноевропейской традиции *belcanto* и индивидуальном подходе к исполнителю с обязательным требованием к пониманию художественной идеи исполняемого сочинения. Таким образом, дихотомия «традиционное – новаторское» как свойство многомерности искусства обнаруживается в творчестве композитора с различных ракурсов и составляет основу его художественной позиции. В целом, любое художественно значимое явление, оставившее след в истории искусства, можно рассматривать как уникальный синтез сторон, ранее существовавших порознь.

**Ключевые слова:** многомерность художественного содержания, антиномичность, аффективное противоречие, образно-ассоциативное пространство, оперное творчество М. Глинки, педагогическая деятельность М. Глинки, дихотомия «традиционное – новаторское», катарсис.

## MULTIDIMENSIONALITY AS A PROPERTY OF ART: ON THE EXAMPLE OF CREATIVITY OF M.I. GLINKA (TO THE 220TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER'S BIRTH)

**Stachinskiy Vladimir Ivanovich**, PhD in Art History, Professor of Prince Alexander Nevsky Military University (Moscow, Russian Federation), Professor of Lugansk State Pedagogical University (Lugansk, LPR). E-mail: vladstach@mail.ru

The methodology for analyzing both, an individual work of art and an entire creative movement is based on the principle of multidimensional artistic content. Its presence is especially clearly revealed at turning points of changing artistic eras, styles, and trends. A scientific analysis of any artistic phenomenon requires a methodology for its research from the point of view of inconsistency, antinomy, and paradox. From psychological

perspective, the cathartic effect of a work of art on perception of a recipient is explained by the collision of multidirectional affects programmed in its content. As a technique of figurative dramaturgy, localized in the composition of a single work of art, its paradoxicality reveals its presence in the individual characteristics of ideological and figurative embodiment, in particular, as polysubjectivity and monosubjectivity. An example is the work of M.I. Glinka, where the opera *A Life for the Tsar* can be attributed to the first type due to the external opposition of figurative spheres: the Polish conquerors and the Russian people, and *Ruslan and Lyudmila* - to the second type, where the very genre of the opera, born as a musical drama, is combined with another a kind of art - epic, as the presence of internal contradiction. Innovative M.I. Glinka's pedagogical work was manifested in the combination of the Western European singing tradition of bel canto and an individual approach to the performer with the obligatory requirement to understand the artistic idea of the composition being performed. Thus, the dichotomy *traditional - innovative* as a property of the multidimensionality of art is found in the composer's work from various angles and forms the basis of his artistic position. In general, any artistically significant phenomenon that has left a mark on the history of art can be considered as a unique synthesis of parties that previously existed separately.

**Keywords:** multidimensionality of artistic content, antinomy, affective contradiction, figurative-associative space, M. Glinka's operatic work, M. Glinka's pedagogical activity, dichotomy *traditional - innovative*, catharsis.

Как известно, реформаторами культуры становятся выдающиеся личности, первыми уловившие дух нового времени и нашедшие новые художественные формы его воплощения. В исторической оценке их значимости на поверхности оказывается масштаб идей, измеряющий личностный вклад художника в развитие искусства. Безусловно, художественная идея аккумулирует внутреннее пространство произведения, задает логику становления и развития его образно-тематической структуры. Она вселяет жизнь в композиционно-фабульный каркас произведения, наделяя эфемерный образ «кожей и плотью». Значение категории идеи для целого подчеркивает Н. Очеретовская: «Широта понятия идеи чрезвычайно важна для понимания концепции произведения, образующей самый высокий уровень художественной (музыкальной) целостности» [7, с. 26].

Многомерность художественной идеи является неизменным свойством искусства, в отличие от обязательной однозначности научной мысли или другого коммуникативного акта человеческого взаимодействия, и может проявляться на разных уровнях художественного содержания, но не всегда очевидно. Однако, если принять во внимание тот факт, что главный вопрос искусства звучит – не «что сделано?», а «как это сделано?», то за внешней монументальностью идейно-образной основы содержания того или иного шедевра открываются другие уровни, касающиеся непо-

средственно драматургии и композиционных приемов, благодаря которым автор достигает небывалого ранее художественного результата. Идея стягивает разрозненные самостоятельные части в единое целое, не давая ему распасться и выводя тем самым конгломерат различных сущностей на новый качественный уровень. Новое, неповторимое, уникальное – вот ключевые категории в определении индивидуального и сопутствующего ему. Индивидуальный подход В. Холоповой к содержанию музыкального произведения как своеобразному сочетанию унаследованных и приобретенных признаков позволил ей сделать вывод: «Индивидуальное содержание (индивидуальный замысел) музыкального произведения – это новая выразительно-смысловая целостность, возникшая как результат уникального исторического синтеза явлений, до того существующих порознь» [10, с. 83]. Здесь многомерность проявляется через дихотомию «традиционное – новаторское» [9].

В основе методологии поиска противоположной полюсности в том или ином музыкальном произведении лежит прежде всего умозрительное расщепление его содержания на многоуровневую иерархию художественных смыслов и анализ степени противоречивости их взаимодействия. Но кроме того в этом поиске может существенно помочь интуитивное понимание истоков катарсического воздействия конкретного художественного явления. Анализ различных произведений

искусства дает нам основание предположить, что аффективное противоречие во многих случаях есть отражение антиномичных процессов, происходящих в их художественном содержании. В книге «Психология искусства» Л. Выготский формулирует его как основной закон психологического воздействия искусства: взаимодействие в произведении противоположно направленных аффектов, которые благодаря началу антитезы приводят к разрядке нервной реакции на сложные эмоции (катарсис по Аристотелю) [2]. Именно его присутствие в знакомом ухе сочинении заставляет слушателя каждый раз испытывать душевный трепет от его восприятия независимо от количества прослушиваний. Полюсы семантической двойственности, находясь в постоянном антагонизме, вызывают два противоположно направленных ряда эмоций, которые в завершающей точке своего развития находят уничтожение в виде очищения от аффектов, рожденных этими рядами. Интересно, что иногда момент наиболее сильного воздействия образно-драматургического развития может подсказать крайние выразительные пределы произведения, давшие в своем соприкосновении наиболее сильную эмоцию. Конечно же, сила этой эмоции будет зависеть от самых различных факторов, включающих в себя и степень познания творения, и эмоциональный настрой реципиента, и качество художественного воплощения. Но одно несомненно: факт катарсического (очищающего) воздействия искусства на человека нуждается в наличии двух противоборствующих начал, двух противоположно развивающихся планов, так или иначе выраженных в структуре произведения [9].

Но как возможно расчленить художественную целостность в поиске разнонаправленных качеств? При восприятии произведения искусства сознание реципиента основывается на психологическом принципе *Pars pro toto* – (часть вместо целого). В лингвистике этот принцип именуется одним из так называемых тропов речи, смысл которого состоит в том, что слово, означающее часть предмета, употребляется вместо названия предмета. Память, хранящая огромное количество информации, которое в сознании складывается в иерархию художественных образов, помогает вместе с интуицией по отдельным деталям и частям достроить, дорисовать целостное содержание произведения искусства.

Многомерность в содержании художественного произведения обнаруживает себя в различных способах драматургической организации его образно-ассоциативного пространства [8], в частности, в полисубъектности и моносубъектности. К первому виду относятся произведения с полисубъектной драматургией, то есть те, в композиционной структуре которых четко просматриваются разнохарактерные, конфликтующие между собой, выразительные элементы (субъекты), несущие в себе самостоятельное образно-смысловое значение. Ко второму – моносубъектному виду, относятся произведения, заключающие двойственную противоречивость в едином образном плане (субъекте). Такие произведения, как правило, создают впечатление неустойчивости, странности, неразрешенности, загадочности.

Новаторство М. И. Глинки в композиторском творчестве зачастую представляется как сочетание музыкальных традиций европейского классицизма и русского национального мелоса. Однако несмотря на то что для современного слушателя творчество М. И. Глинки представляется классическим эталоном целостности, с точки зрения анализа антиномичности произведения композитора представляют собой благодатную почву. Один ее полюс представляет собой историческую данность художественного явления, другой находится внутри нас, в нашем сознании как определенное представление о предшествовавших творческих процессах, проходивших в искусстве и подвергшихся отрицанию со стороны произведения в результате рождения нового художественного синтеза. Здесь мы сталкиваемся с особым типом антиномичности, когда активное формирование семантики произведения происходит под влиянием внеструктурных факторов. Рассмотрим проявление этих двух принципов на примере оперного творчества композитора.

К первому виду проявления парадоксальной двойственности как полисубъектности можно отнести оперу М. И. Глинки «Жизнь за царя». Уже в самом названии сочинения сквозит открытое сопоставление человеческой жизни и государственной власти, легших на весы исторического случая. «Жизнь за царя» М. И. Глинки стала не только первой русской оперой с трагической развязкой, но и первой оперой, где простолудин –



Иван Сусанин – представлен, как национальный, а не мифологический герой. То есть совмещение национального патриотического чувства и эстетики оперного жанра уже породило в восприятии современников чувство парадоксальности, привыкшим к пасторальным или мифологическим сюжетам в данном виде музыкального искусства. Достаточно вспомнить вкусы эпохи классицизма, проиллюстрированные П. И. Чайковским в сцене Пасторали оперы «Пиковая дама», чтобы осознать степень музыкальной реформы с появлением глинковской оперы. В данном случае вызов предшествующей оперной традиции в виде проявления чувства национального патриотизма предстает как перерабатывание «формой привнесенного содержания». По словам Л. Выготского, «настоящее искусство перерабатывает то впечатление, которое в него привносится» [2, с. 189].

В основу драматургии оперы заложен конфликт между иноземной вражеской силой и русским непокоренным духом, готовым на жертвенный подвиг во имя спасения Отечества. Средствами музыкальной выразительности он выражается через противопоставление двух образных сфер: польского – через инструментальную жанровость полонеза и мазурки, основанной на трехдольном размере, и русского – через народную песенность с преобладанием двудольности и пятидольности. Здесь в представлении слушателя срабатывает указанный ранее принцип *pars pro toto*, когда жанровые ассоциации определяют образную сферу в драматургии развития авторской мысли. Также данный принцип работает в глинковской системе лейтмотивов, сопоставление которых усиливает коммуникативность композиторской мысли, направленной на углубление образной антитезы. Тут вспоминаются слова Г. Лароша: «Как Пушкин создал русский стих, так Глинка создал русское голосоведение, являя народность не только в общем духе своих творений, но и в их технической постройке» [5, с. 67].

Наперекор ранее существующей жанровой традиции в «Жизни за царя» М. И. Глинка сводит к минимуму любовно интригу, которая могла бы придать опере лирическую динамику, но позволила вывести на первый план подвиг главного героя и избавиться от всякого рода «побочных» сюжетных нагромождений. По меткому замеча-

нию Б. Асафьева: «Слушателю нет дела до любви Антонида и Собинина...» [1, с. 15.]. Также обилие хоровых сцен свелось к наполнению музыки ораториальностью, характерной для действия оперы-серия. В той же традиции после трагической развязки заключительного акта в эпилоге звучит торжественный хор «Слався», несущий семантику канта-вивата и открыто поощряющий катарсическое разрешение драматургического конфликта в образе победы духа над смертью.

В отличие от оперы «Жизнь за царя», в опере «Руслан и Людмила» внутренний конфликт образной сферы носит более скрытую, но и более парадоксальную форму. Сам литературный первоисточник – поэма А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» поначалу была непонятна современникам. Некоторые нашли поэму даже неприличной для произведения, как им казалось, былинно-эпического склада. Ю. Лотман объясняет это тем, что «текст поэмы свободно и с деланной беззаботностью переключался из одной системы в другую, сталкивая их, а читатель не мог найти в своем культурном арсенале единого «языка» для всего текста. Текст говорил многими голосами, и художественный эффект возникал от их соположения, несмотря на кажущуюся несовместимость» [6, с. 109].

Так же и индивидуальный замысел одноименной оперы М. И. Глинки возник на основе уникального, то есть ранее не существовавшего, синтеза разнохарактерных явлений: с одной стороны, оперного жанра, с другой – особого рода искусства – эпоса [10]. Как известно, опера берет свое начало от драмы, которая характеризуется активной драматургией действия и определенностью итога. Другое дело – эпос. В нем изначально заложена бесконфликтность и итоговая неопределенность, поэтому такое парадоксальное сочетание, какое мы находим в идейно-образном содержании оперы Глинки, несет в себе антиномичное противопоставление: «Руслан и Людмила» – опера с предрешенным концом – «Руслан и Людмила» – опера с неопределенным концом.

Со временем многие художественные открытия стали типизироваться. Впоследствии эпическая опера стала традицией в русской классике. Однако в момент написания уникальность творения становится равносильной его индивидуаль-

ности. В зерне индивидуального заключен фактор исторического развития искусства, когда мощный художественно-ценностный импульс, исходящий от шедевра, преобразуется в традицию. Тогда уникальный синтез сторон, ранее существовавших порознь, легший в основу замысла одного гениального творения, либо инертно повторяется (копируется) в замысле других композиторов, но на менее высоком художественном уровне, теряя важный для искусства фактор новизны, либо гиперболически усиливается в результате качественного скачка в новом шедевре, преобразуясь в иной замысел и при этом поднимаясь на порядок выше по «лестнице» историко-эволюционного процесса. В дальнейшем традиция «Руслана и Людмилы» не только повторилась, но и качественно переродилась в новый замысел в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко», синтезируя в себе опять же музыкальный жанр оперы с такой разновидностью эпического повествования, как былина. Тот же процесс можно отметить не только в отношении отдельных произведений, но и индивидуальных художественных стилей. В частности, уникальный синтез немецкой фуги и русской песни, как крайних полюсов музыкального стиля М. И. Глинки, через век проявился в творчестве Д. Д. Шостаковича, качественно расширив и преобразовав глинкинскую идею.

Стоит отметить, что М. И. Глинка остался в памяти русской культуры не только как выдающийся композитор, но и как создатель русской певческой школы, заложившей модель воспитания отечественного концертного исполнителя на столетия вперед. Здесь дихотомия «традиционного – новаторского» проявилась в совмещении традиции итальянского *belcanto* с индивидуальным подходом и обязанностью исполнителя пережить искренне чувственное содержание музыкального материала и в полной мере донести это переживание до слушателя как «правду». По словам

М. Кизина, «все навыки певческого мастерства для М. И. Глинки были бессмысленны без обязательного осознания произведения, где первостепенность понимания художественного содержания над вокально-технической стороной исполнения, чувство выразительности и правдивой интерпретации вокальной партии являлись обязательными элементами» [4, с. 106]. Обнажив точку соприкосновения с европейской традицией и одновременного расхождения в приоритете содержания над формой не только с итальянской, но и с другими европейскими педагогическими системами, данная идея в дальнейшем станет центральной для музыкальной педагогики в России. В данном случае двойственность, как многомерность художественного явления, проявляется не в отрицании, а в совмещении разнонаправленных тенденций как традиции обезличенной певческой технологии и образовательной модели духовного индивидуального подхода не только к содержанию произведения, но и к личности исполнителя.

Таким образом, поиск противоположностей как признак многомерности позволяет оценить масштаб художественного явления благодаря определению и сопоставлению его крайних противоположных черт, качеств. Исторический вклад выдающегося творца определяется утверждением новых художественных систем выразительности не всегда на основе отрицания предыдущих, но зачастую на основе сочетания еще не утративших актуальность выкристаллизовавшихся систем с новыми тенденциями, на его взгляд, отвечающими веяниям времени. Новаторство Глинки проявилось в создании уникальных художественных форм, заложивших новые традиции русской музыкальной культуры. Не случайно П. И. Чайковский сравнивал «Камаринскую» Глинки с желудем, из которого, словно дуб, выросла вся русская симфоническая музыка [3].

#### Литература

1. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 1. Избранные работы о М. И. Глинке. – М., 1952. – 400 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
3. Истоки русской музыки [Электронный ресурс]. – URL: [culture.ru/materials/195206/istoki-russkoj-muziki](http://culture.ru/materials/195206/istoki-russkoj-muziki).
4. Кизин М. М. Русская певческая школа М. И. Глинки // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2012. – № 4 (32). – С. 106.
5. Ларош Г. Избранные статьи. – Л.: Музгиз, 1974. – Вып. 1. – 232 с.

6. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.
7. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке. – Л.: Музыка, 1979. – 72 с.
8. Стачинский В. И. Образно-ассоциативное пространство симфоний Александра Белобородова. – М.: Летний сад, 2018. – 395 с.
9. Стачинский В. И. Феномен парадоксальной двойственности в музыке и других видах искусства (к проблеме специфики художественного содержания): дис. ... канд. искусствоведения. – М.: Московская гос. консерватория, 1993. – 202 с.
10. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. В 2 ч. – М.: Музыка, 1991. – 138 с.

#### References

1. Asafyev B.V. *Izbrannye trudy T.I. Izbrannye raboty o M.I. Glinka [Selected works T.I. Selected works about M.I. Glinka]*. Moscow, 1952. 400 p. (In Russ.).
2. Vygotskiy L.S. *Psikhologiya iskusstva. Izd. 2-e, ispr. i dop. [Psychology of art. Ed. 2nd, rev. and additional]*. Moscow, 1968. 576 p. (In Russ.).
3. *Istoki russkoy muzyki [Origins of Russian music]*. (In Russ.). Available at: [culture.ru/materials/195206/istoki-russkoy-muziki](http://culture.ru/materials/195206/istoki-russkoy-muziki).
4. Kizin M.M. Russkaya pevcheskaya shkola M.I. Glinki [Russian singing school M.I. Glinka]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]*, 2012, no. 4 (32), p. 106. (In Russ.).
5. Larosh G. *Izbrannye stat'i [Selected articles]*. Leningrad, Muzgiz Publ., 1974, vol. 1. 232 p. (In Russ.).
6. Lotman Y.M. *Analiz poeticheskogo teksta. Struktura stikha [Analysis of the poetic text. The structure of the verse]*. Leningrad, Prosveshchenie Publ., 1972. 271 p. (In Russ.).
7. Ocheretovskaya N. *Soderzhanie i forma v muzyke [Content and form in music]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1979. 72 p. (In Russ.).
8. Stachinskiy V.I. *Obrazno-assotsiativnoe prostranstvo simfoniya Aleksandra Beloborodova [Figurative-associative space of symphonies of Alexander Beloborodov]*. Moscow, Letniy sad Publ., 2018. 395 p. (In Russ.).
9. Stachinskiy V.I. *Fenomen paradoksal'noy dvoystvennosti v muzyke i drugikh vidakh iskusstva (k probleme spetsifiki khudozhestvennogo sodержaniya): dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Phenomenon paradoxical duality in music and other types of art (to the problem of the specificity of artistic content). Diss. of PhD in Art History]*. Moscow, Moskovskaya gos. konservatoriya Publ., 1993. 202 p. (In Russ.).
10. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva. V 2 ch. [Music as an art form. In 2 parts]*. Moscow, Muzyka Publ., 1991. 138 p. (In Russ.).

УДК 78.04; 781.6

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-123-131

## РОЛЬ СЛОВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ю. П. ЮКЕЧЕВА

**Пыльнева Лада Леонидовна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Новосибирская государственная консерватории имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: [pylneva@mail.ru](mailto:pylneva@mail.ru)

Расширение роли слова в музыкальных композициях стало одной из важных тенденций отечественного и зарубежного искусства второй половины XX – начала XXI столетия. Процесс развивался в двух направлениях, первое из которых было связано с содержательной функцией вербального текста, второе – с поиском новых звуковых (фонических) возможностей речи. Названные тенденции проявились в творчестве крупного сибирского композитора Ю. П. Юкечева, охватив большинство его произведений. Сочинения композитора анализировались новосибирскими музыковедами, однако данный аспект еще не был раскрыт. Целью настоящей статьи стало рассмотрение роли слова в произведениях Ю. П. Юкечева.

Композитор использует вербальные тексты в различных аспектах. Это создание сочинений на поэтические источники, написание программных произведений, а также трактовка слов, слогов, фонем не в смысловой, а в звуковой, сонорной функции. В результате анализа выявлено: работая со стихотворными текстами, Юкечев не иллюстрирует строки. В его кантатах, хоровых и вокальных циклах принципиальным становится формирование сверхидеи, оконтуренной целым комплексом самостоятельных высказываний. В кантате «При свече» это мысль о вечности закона перемен, распространяющегося и на природу, и на жизнь человека, в «Рубайат» – обретение смысла жизни в гармонии и красоте. В программном сочинении «Быть, а не казаться» провозглашается постулат крупного политического деятеля Катона, который считался эталоном честности и порядочности. Важным становится использование слова и разнообразных фонем в фонической функции для расширения средств музыкального языка («Рубайат», «Обская легенда»). В заключение автор формулирует взгляды композитора на творчество.

**Ключевые слова:** Юкечев Ю. П., слово и музыка, программность, музыка для синтезаторов, понятие «музыкальный звук».

## WORD FUNCTION IN CREATIVE WORKS OF Y.P. YUKECHEV

*Pylneva Lada Leonidovna*, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Music Theory and Composition, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: pylneva@mail.ru

The expansion of word function in musical compositions has become one of the important trends in Russian and foreign art of the second half of the 20th – early 21st century. This trend was reflected in the creative works of the Siberian composer Yuri Pavlovich Yukechev (b. 1947). The purpose of this article was to analyze the principles of using the word in composer's music.

The work of Yukechev is divided into four periods. The first period is devoted to working with academic instruments and fixed scores (1970s – early 1980s), the second period is associated with work in the field of jazz (late 1980s – early 1990s). The third stage of the composer's activity is devoted to music for synthesizers (late 1990s – 2000s), and the fourth – creation of synthetic compositions for synthesizers and visuals (from the 2010s to the present). The role of the verbal principle increases from early to late writings. Yukechev uses the word in three functions: 1) as an important part of vocal and choral cycles; 2) as an artistic program of a number of musical compositions; 3) in a phononic function, as a material for expanding the concept of *the musical sound*.

The texts in musical works with the words and composer's art programs are a reflection of complex ideas formed by a system of verbal markers. For example, the idea of importance of the law of change in nature and in human life is the main idea of the cantata *By Candlelight*. The main idea is outlined with the help of poetic texts by R. Keno, S. Kirsanov, I. Bunin, fragments of Carmina burana, and Korean folk song. The concept of the connection of harmony, nature and beauty is the leading idea of the cantata *Rubaiyat* to the texts of Omar Khayyam.

**Keywords:** Yukechev Y.P., word and music, art program, music for synthesizers, concept of *the musical sound*.

В творчестве композиторов второй половины XX – начала XXI века прослеживается ряд объединяющих и весьма характерных тенденций. Важнейшая из них – усиление роли слова. Здесь наблюдаются два направления работы, первое из которых связано с привычной семантической

функцией вербального начала. Появляется множество сочинений с программными предписаниями, использованием слова как части музыкально-театрального действия, камерно-вокальной или хоровой музыки, то есть как неотъемлемой составляющей музыкального целого. Такая «сила

слова» в музыкальном искусстве была во многом порождена стремлением к конкретизации смыслов, к публицистичности, к усилению коммуникации с просвещенным слушателем при реализации сложных философских замыслов или метафорических высказываний. Второе направление определяется функционированием слова не в смысловой, а в фонической функции, что направлено на расширение понятия «музыкальный звук». Данные тенденции проявились в творчестве зарубежных авторов, известных отечественных композиторов-шестидесятников, в опусах представителей следующих десятилетий, например, А. Раскатова, В. Рябова, В. Корндорфа, В. Екимовского. Таким образом, вербальное начало в композициях получило новые перспективы вслед за многими средствами музыкального языка.

Вопросы изменения и расширения функции слова в музыке рассматривались исследователями различных регионов на материале творчества отечественных и зарубежных композиторов. В числе научных трудов и статей можно назвать работы Т. Н. Левоу [3], В. Н. Холоповой [9], Т. В. Цареградской [10], Л. Н. Раабена [8], Л. В. Лейпсон [4] и др. Новизну подхода к вербальному началу в отечественном искусстве исследователи связывают с периодом 1960-х годов, и во многом – со знаковой фигурой Д. Д. Шостаковича. Так, Т. Н. Левоу пишет об идущей от хрущевской «оттепели» традиции, сформировавшейся в произведениях советского классика: «“оттепель” породила род эзотерического творчества, которое оперировало аллюзиями и было адресовано “посвященным”, то есть алчущим правды советским интеллигентам <...> Отсюда и формы иносказаний, коими выступают у него отныне слово и музыкальная цитата» [3, с. 23]. Л. Н. Раабен отмечает: «...у Шостаковича слово «не просто “кладется” на музыку, да вообще “кладется” не слово, а заключенная в слове мысль. Она (мысль!) перерабатывается сознанием композитора, превращается в музыкальное обобщение» [8, с. 29], «так возникла новая “метафорическая” программность с “метафоричностью” самого языка (как в поэзии), осуществляемой знаковой метафоричностью всех звуковых компонентов произведения» [8, с. 12]. Применительно к отечественным компо-

зиторам исследователь упоминает и о фонических эффектах, порожденных вербальным началом<sup>1</sup>.

О функции слова в фонетических и электронных композициях в творчестве западных авангардистов пишет Т. В. Цареградская. Так, в качестве важных отправных точек исследователь анализирует опыты Л. Берлио, который «видит в человеческом голосе то же, что он ищет в акустическом звучании инструментов, а именно: голос предстает как источник многотембровой композиции. Более того, сам человек становится своеобразным оркестром, в котором сочетаются возможности воспроизведения разных звучаний одного тембра, при использовании различных резонаторных зон своего тела и способов артикуляции» [10, с. 36]. О периоде зарождения языковой электронной *Sprachkomposition* в творчестве зарубежных композиторов, в частности К. Штокхаузена, пишет Л. В. Лейпсон: «Вокализованный текст и все необходимые для него фонемы – гласные, согласные, слоги, слова, группы слов и т. д. – были записаны на магнитофонную пленку для дальнейшей технической обработки и включения его в электронную звуковую ткань» [4, с. 129]. В книге В. Н. Холоповой приводится беседа Софии Губайдулиной с Энцо Рестаньо: «...Николай Рославец, Артур Лурье, Николай Обухов, Алоис Хаба, Эдгар Варез, Джачинто Шелси, Луиджи Ноно. Они – композиторы очень разные, однако их объединяет общая идея магического “созидания” звука. Эта идея или восточного происхождения, как у Луиджи Ноно, или мистериальная, как у Скрябина, Хабы и Шелси. Варез тоже говорил о мистически окрашенной философии звука» [9, с. 37].

Оба направления разработки функции слова в музыке получили множественное преломление. Они приобрели большое значение и в творчестве сибирского композитора Ю. П. Юкечева (р. 1947). Его опусы анализировались в ряде работ, в том числе С. С. Гончаренко [2], И. В. Белоносовой [1], Л. Л. Пыльневой [7]. Первая из статей – обзорная, две другие посвящены рассмотрению фотоно-

<sup>1</sup> «Что касается вокальной сферы, то и здесь сонористика внесла значительный вклад, разработав свою гамму приемов характеристического порядка» [8, с. 9]: в том числе использование шепота, полупшепота и крика, горловых и фальцетных звуков, то есть выход за пределы тоновой природы звука.

велл. Однако специфика использования вербального начала еще не стала предметом специального исследования в музыке композитора. Целью настоящей статьи является изучение роли слова в творчестве Ю. П. Юкечева.

Творческая деятельность композитора делится на четыре периода, первый из которых посвящен работе с академическими инструментами и фиксированными партитурами (1970-е – начало 1980-х годов), второй связан с интересом к джазовой технике (конец 1980 – начало 1990-х годов), третий – с обращением к синтезаторам (конец 1990 – 2000-е годы), а четвертый – с дополнением звукового начала визуальными рядами (с 2010-х до настоящего времени) [7, с. 57]. В произведениях Ю. П. Юкечева в целом прослеживается несколько вариантов использования вербального текста, которые в основном проистекают из содержательной роли слова. Первый из них – это, конечно, давно привычное для музыкального искусства написание произведений на тексты из различных источников, второй – создание программных сочинений, а третий – использование фонических свойств слова.

Говоря о произведениях со словом, необходимо отметить, что круг авторов, к которым обращался композитор, весьма широк. Целый пласт сочинений создан на тексты поэтов Серебряного века. Это вокальные циклы «Маленькие трагедии» на стихи А. Ахматовой, М. Цветаевой<sup>2</sup> (1971), «Балаган» и «Пляски смерти» на стихи А. Блока (оба – 1980), «Пять настроений» на тексты Б. Пастернака (1980), «Август» на слова М. Цветаевой (1981). Необходимо назвать и кантаты «В. Маяковский» на стихи поэта (1968), «Памяти друга» на тексты А. Ахматовой (Посвящена блокадному Ленинграду, 1974), «К 100-летию со дня рождения А. Блока» на его стихи (1978), поэторию «Иван Бунин. Возвращение» (1978).

Ю. П. Юкечев обращался также и к творчеству русских поэтов прошлых столетий: «Солдатская песня» на слова Н. Некрасова (1974), «Забытые строфы» на стихи русских поэтов XIX века Ю. Жадовской, К. Павловой и О. Чюминой (1981), «Жаворонки» на стихотворение А. Майкова (1981), «Да хвалит дух мой» на текст М. Ломоносова (1996). Кроме того, в круг внимания композитора попали и стихи поэтов советско-

<sup>2</sup> Также в цикле использован текст Н. Некрасова.

го периода («Шинель поэта» на слова Д. Кедрина, А. Твардовского, М. Светлова, Н. Доризо, В. Солюхина, 1980), а также народные тексты («Лирическая тетрадь», 1971), Три хора а cappella («Цветли цветики», «Заря вечерняя», «Ехал зять», 1971), «Три детские песни»<sup>3</sup> (1976). Особое внимание композитор уделяет и поэзии Франции (это «Романсы на стихи Гийома Аполлинера», 1968; текст Раймона Кено, использованный в кантате «При свече», 1975), а также Кореи (кантата «Песня над озером» на стихи Чон Чхоль и народные, 1984). Кроме того, Ю. П. Юкечева привлекли стихи Данте Алигьери («Два сонета», 1981) А. Метелицы («Две детские песни», 1986), тексты персидского поэта Омара Хайяма (кантата «Рубайат», 1975). Имеются произведения, связанные с духовной тематикой: кантата «Готово сердце мое» на фрагменты псалмов Давида (1989), хор «Господь есть дух» для смешанного хора (2005) и др.

В основу крупных театральных произведений положены произведения отечественных писателей: балет «Шаман и Венера» для голоса, рояля и синтезаторов написан по одноименной поэме В. Хлебникова (1988), опера «Сказание о людях тайги» – по роману А. Черкасова «Хмель» (1986), а электронный балет «Обская легенда» (2001) – по либретто новосибирского краеведа и писателя В. В. Шамова<sup>4</sup> [11].

Адресатами сочинений Ю. П. Юкечева может становиться самая разнообразная аудитория. Однако уровни «считываемых смыслов» при этом будут различными, поскольку замыслы композитора формируются как некая сверхидея, оконеченная целым рядом самостоятельных высказываний. Проникновение в суть порой требует от слушателя хорошей эрудиции.

Сложно сконструирована по текстам, например, упомянутая кантата «При свече», в которую включены не только стихи Р. Кено «Если ты думаешь...» (2-я часть. «Весна»), но и корейская народ-

<sup>3</sup> Цикл состоит из трех номеров: 1) «В старом доме под острою крышей» (из английской народной поэзии); 2) «Колыбельная» (сл. С. Черного); 3) «Зима уезжает» (текст неизвестного автора).

<sup>4</sup> В. В. Шамо́в (р. 1951) – автор образа новосибирского символа – Городовичка. Писателю принадлежит замысел спектакля-фантазии о реке Оби, который ставится на сцене Новосибирского областного театра кукол: «Обишук, царица Обская».

ная песня «Покупайте тепло» (3-я часть. «Лето»), фрагменты *Carmina burana* (Codex Buranus) «О, Фортуна» (Пролог) и «Вновь облетела липа» (4-я часть. «Осень»), тексты И. Бунина «Голубое основанье...» (1-я часть. «Зима») и советского поэта С. Кирсанова «Я пил парное далеко» (Эпилог)<sup>5</sup>. Выбор текстов этого опуса определила концепция, согласно которой композитор связывает смену времен года не только с какими-либо конкретными этапами жизни человека или с ежегодным круговоротом в природе. Важным здесь становится ощущение вечности этого всеобъемлющего закона перемен, который охватывает средневековое прошлое (*Carmina burana*), современность (С. Кирсанов), культуру Востока (корейская народная песня), Запада (Р. Кено) и России (И. Бунин), личное (авторское) и коллективное (традиционное) мировосприятие. Высшей мудростью, с точки зрения композитора, становится понимание законов природы как вечно вращающегося «колеса фортуны» и призыв жить в гармонии с ними.

Создается впечатление, что Ю. П. Юкечев во многом продолжает здесь лучшие отечественные традиции, связанные с философизацией музыки. Можно напомнить, в частности, шостаковичевские идеи, реализованные в 14-й симфонии, в которой были использованы «стихи сразу четырех поэтов (Гарсиа Лорка, Гийом Аполлинер, Вильгельм Кюхельбекер, Райнер Мария Рильке), не похожих друг на друга ни по стилю, ни по национальной принадлежности. <...> Различие текстов, пожалуй, здесь даже преднамеренное. Оно лишь сильнее подчеркивает всеобщий, надындивидуальный характер объединяющей их идеи» [3, с. 96]. Музыкальное решение в произведении не выступает иллюстрацией слова, а становится средством для выражения обобщенной концепции автора.

Поскольку и в кантате Ю. П. Юкечева первичной стала идея, определившая принцип выстраивания вербальных текстов, то и логика сочинения сформировалась в соответствии с ними. Темпы частей вместо ожидаемых контрастных сопоставлений избраны, согласно характеру

стихов (*Allegro moderato* – *Andante con moto* – *Allegretto* – *Allegro moderato* – *Moderato assai*). Музыкальный язык цикла сочетает признаки современного письма с обращением к техникам прошлого. С одной стороны, это разнообразные фонические и фактурные эффекты, гармоническая логика, обусловленная опорой на тонально-ладовое разнообразие (прослеживаются политональные, полиладовые фрагменты), свободное модальное сочетание горизонтальных линий, их ритмическая самостоятельность, импровизационность, с другой – обращение к *basso-ostinato*, приемам имитации, элементам фугированного изложения, монодийным эпизодам. В Прологе на фрагмент из *Carmina burana* появляется имитация мелодии строгого стиля, использовано *basso-ostinato*, подобие *cantus firmus*, но поддержанное созвучиями, выполняющими красочную, фоническую функцию. Синтез различных принципов происходит и далее. В частях на тексты И. Бунина и С. Кирсанова угадывается черты русской песенности, элементы древнерусского церковно-певческого искусства, хоральность. Музыкальный материал частей «Весна» и «Лето», созданных на французскую и корейскую поэзию, скерцозен, танцевален, напоминает ритмы тарантеллы, европейской народно-песенной культуры (при этом аналогичные ритмоформулы встречаются в обеих частях), а «Вновь облетела липа...» содержит плачевые интонации. Такой мультикультурный языковой комплекс иллюстрирует универсальность идеи, и при этом практически во всех частях преобладают созвучия, формирующие сонорные, а порой кластерные эффекты, что становится объединяющим принципом.

Ю. П. Юкечев чутко улавливает и основной пафос поэзии Омара Хайяма, созвучный ему самому. В кантате «Рубайат» – пять четверостиший, избранных из множества стихов персидского поэта: в совокупности они ограняют кредо древнего философа и ученого («О, кумир...», «О небосвод...», «Мы ненадолго в этот мир пришли...», «Будь весел...», «Я красоты приемлю самовластье»). Тексты связаны с осознанием быстротечности времени и неизбежности конца земного пути. Поэзия Хайяма неоднократно привлекала композиторов, но если С. Губайдулина в своем «Рубайат» (1969) на тексты Хакани, Хафиза и Омара Хайяма «приходит к философской концеп-

<sup>5</sup> Поэтические тексты приводятся О. В. Новиковой и А. С. Русаковой в статье «Хоровая музыка сибирских композиторов в общеобразовательной школе» [5, с. 142–143].

ционности общечеловеческого, вечного, вневременного порядка» [8, с. 294]<sup>6</sup>, то Юкечев видит наивысшую мудрость в следовании законам природы и достижении гармонии и красоты. В понимании композитора эти категории неразрывно связаны между собой, а природа занимает главную позицию как начало, породившее все живое, то, чему подчинено все сущее на Земле.

В партитуре Ю. П. Юкечева, как и в предыдущей кантате, использованы отсылки к различным эпохам. Например, третья часть с обилием малосекундовых интонаций напоминает ламентозные образы прошлого, но интонационная и ритмическая самостоятельность каждой линии образует в целом диссонантное звучание, характерное для XX века. Далее, при сохранении опоры на фонизм вертикали, в четвертой части использованы приемы имитационной полифонии (в среднем разделе), а во второй части – экспрессивные ходы, переключки голосов, глиссандо, хоровое скандирование бетховенского «мотива судьбы». В этом сочинении появляются и включения фонем, не несущих содержательной функции, например, в инициальной части это распевы слога «Ла», во второй – глиссандо и распевы на «О!», в четвертой – большие фрагменты на «М...» и «Ла» одновременно в разных партиях, а в пятой – остигатная пульсация хора на фонему «М...», образующая сложные созвучия и поддерживающая экспрессивную партию сопрано. Если отдельные слоги (например, «Ла») могут восприниматься иллюстративными, звукоизобразительными, то озвучка «М...» явно направлена на специфический звуковой эффект.

<sup>6</sup> В. Холопова отмечает наличие детальной работы со звуком и тембром в цикле: «Как композитор Губайдулина сделала в этом сочинении принципиально важный шаг – вступила в область чистой экспрессии, вокальной и инструментальной sonorистики, которую она тем не менее стремится логически упорядочить исходя из смысла текста, общей идеи сочинения и задач эмоционального воздействия на слушателя <...> В партии певца <...> намечилась богатая “гамма” элементов выразительности, буквально “гамма чувств”: 1) пение на определенной высоте, 2) включение в пение звуков дыхания, зон усиливающегося и ослабляющегося дыхания, 3) Sprechstimmer, 4) Sprechstimmer с глиссандо, 5) шепот, 6) шепот с глиссандо, 7) натуралистический крик, 8) фальцет, 9) пение с микрофоном» [9, с. 171].

Очевидно, что при всей разнице отправных точек, послуживших импульсами к созданию «При свече» и «Рубайат», прослеживается смысловая параллель между кантатами. Примыкают к данному направлению и другие опусы, например балет «Шаман и Венера», в основе концепции которого лежит мысль о непонимании, проистекающем из-за принципиальной разницы мировоззрений. Отсутствие услышанности, диалога воспринимается в балете как главная причина разрушения гармонии мира и, следовательно, как та проблема, которую необходимо преодолеть. То есть мысль об обретении гармонии как необходимого состояния в существовании человека во многих вербальных текстах в сочинениях Ю. П. Юкечева конкретизируется.

Как уже говорилось, второй блок сочинений, в которых важно слово, представляют программные произведения. Отношение композитора к программности показательно. Отметим, что ранние сочинения Ю. П. Юкечева в основном программы не имеют, таковы, например, Соната для фагота и рояля (1967), Три экспромта для фортепиано (1970), Сонатина для флейты и фортепиано (1971), Трио для фортепиано, скрипки и виолончели № 1 (1972), Концерт для духового оркестра (1973), Квартет № 1 (1973), Квартет № 2 (1974), Соната для баяна № 1 (1978), Прелюдия для рояля (1978) и другие. Однако постепенно в опусах композитора появляется все больше вербальных элементов (заголовков, эпиграфов, посвящений), причем порой весьма поэтичных и афористичных: Поэма для рояля «Пляски осенние» (1969), «Сибирская тетрадь» (1970), «Контрасты» для фортепиано (1970), «Викин альбом» для фортепиано (1975), «Верлен-соната» (1976), «Сюита воспоминаний» (1977) и т. д. Начиная же с «джазового периода» программность становится важнейшим элементом: «Шесть автопортретов для рояля» с подзаголовком «Джазовая тетрадь» (1981), «В ожидании Толкачева» для рояля, кларнета и двух саксофонов (1984), появились совместные с В. Н. Толкачевым<sup>7</sup> композиции «Дождь в сентя-

<sup>7</sup> В. Н. Толкачев (р. 1951) – российский джазовый музыкант и композитор. В составе дуэта Homo Liber Ю. П. Юкечев и В. Н. Толкачев создали ряд совместных композиций, неоднократно совместно выступали в концертах.



бре» для саксофона, рояля и кларнета и «Натюр-морт с бас-кларнетом» (обе – 1984), «В поисках тишины» (1993) и April ballad для рояля и ударных (1994) и др. Вербальная конкретизация явно стала одним из признаков зрелого стиля Юкечева. В совокупности с музыкальными средствами она позволила композитору поставить важные семантические акценты.

В то же время написаны и многочисленные «памятные» сочинения, а также опусы с посвящениями, что играет важную роль и в более позднем творчестве композитора: «Памяти Ю. Крамарова» для виоли д'амур, альты и магнитофона (1983), электронные композиции «Памяти В. Хлебникова» (1987) и «Памяти А. Тарковского» (1987), джазовое «воспоминание» Юкечева – Толкачева «Памяти Тарковского» (1988), «Памяти И. Бродского» для синтезаторов (1996), Vadim Boldyrev In memoriam (2003). Если ряд сочинений появился как отклик на кончину (например, музыкант-альтист Ю. Крамаров ушел из жизни в 1982 году, А. Тарковский – в 1986, а И. Бродский – в 1996), то создание опуса, адресованного памяти В. Хлебникова, связано с датой его рождения (поэт родился 28 октября 1885 года по старому стилю) и с периодом работы Юрия Юкечева над балетом по его поэме.

Что же касается произведений для синтезаторов, они составляют три крупные группы. Первая из них – опусы, обозначенные датой, которая, как правило, не несет слушателю информацию о содержании, а сами композиции фиксируют настроение дня, мимолетное ощущение, впечатление. При этом для самого Юкечева такие «запечатления», бесспорно, остаются значимыми, напоминая о «проживании в музыке» определенных эмоционально-интеллектуальных процессов, следовательно, композиции имеют скрытую программу. Вторая группа объединяет опусы, связанные с важными для композитора датами, и наличие подобных «точек отсчета» прослеживается явно. К таким вехам, например, относится 27 марта, которое регулярно «отмечается» созданием специального сочинения в честь дня рождения жены – Валентины Анатольевны: «27.03.93», «27.03.96», «27.03.97», «27.03.98», «27.03.2000», «27.03.2001», «27.03.2002», «27.03.2003» и др. Особыми являются для композитора 26 и 27 января, которые знаменуются «музыкальными по-

дарками» для мамы его супруги: «26.02.92» (op. 130), «26.01.93» (op. 137), «27.01.93» (op. 138), «26.01.97», «26.01.98», «26.01.2000», «26.01.01» для Pn&Dr, «26.01.01» для фортепиано соло и т. д.

В третью группу входят собственно программные композиции, названия которых многозначны: «Фрески» и Crystmas (обе – 1991), несколько опусов с названием «Тетралогия» (1993; 1994), Shambala, Vita Nuova, Egiption Ballad (все – 1994), «Гималаи» (1995), «Э. Неизвестному» (1996), Absolvo te (Страницы из Фауста) (1997), Esse quam videri (1998), My Mother, My Father, Magnum opus («Большая работа духа»), Millenium (все – 2000), Holocaust (2002), In searches of beauty (2003), Amor Day и «Память» (оба – 2005). Особую категорию составляют сочинения, в которых к вербальному началу добавляются фото- и визуальные ряды: «Симфония о России» для чтеца и синтезаторов на стихи Д. Брауна (1997), фотонovelлы «Прощание с Венецией» (2012), «Голландский kaleйдоскоп» (2013), «Испанский дневник» (2015), «Венская мозаика, или Рождение вальса» (2015) и др.

Развернутые программы в сочинениях Ю. П. Юкечева отсутствуют. Слово, как и в вокальных и хоровых циклах, призвано обозначить достаточно сложную, объемную идею, вызывающую множественные ассоциации. Понимание самого замысла, предписанного в заголовке, требует серьезных познаний у слушателя. Например, импульсом к созданию Esse quam videri («Быть, а не казаться») стала известная сентенция Марка Порция Катона Младшего (Утического). Сохранились свидетельства историков о незаурядной личности Катона, который «избрал государственное поприще, считая его нарочито предназначенным для честного и порядочного человека» [6, § 19]. Известно, что автор высказывания «Быть, а не казаться» был последователен в воплощении своих принципов: отличался неподкупностью, успешно противостоял Цезарю, отстаивая свою позицию до конца, а проиграв сражение, покончил самоубийством. Таким образом, Катон являлся не только философом-стоиком и авторитетным политическим деятелем своего времени, но и остался в памяти как эталон честности и принципиальности. С этими качествами и связана ведущая идея произведения. Цельность личности, отсутствие внутренних противоречий героя видится компо-

зитору важнейшим проявлением достижения гармонии человеком.

«Холокост» Ю. П. Юкечева – это привлечение внимания к трагедии геноцида и осуждение преступлений против человечества. Ту же линию, навеянную событиями войны, продолжает сочинение «Память». А формула, произносимая на исповеди: «Отпускаю грехи твои» в Absolve te связана с образом Фауста. Как известно, прототип знаменитого героя, ученый-чернокнижник XVI века Иоганн Фауст по легенде продал душу дьяволу и спасен не был. Гетевский же герой, к которому и адресуется композитор, становится символом ученого, стоящего «по ту сторону добра и зла» во имя познания. Именно эта достаточно противоречивая концепция легла в основу произведения Ю. П. Юкечева: как далеко может зайти ученый в поисках истины? И должен ли он руководствоваться в научных деяниях знаменитым гиппократовским *Primum non nocere* («Не навреди»)? В чем подлинная ценность познания: в отказе от истины ради сохранения равновесия, баланса мира – или в возможном его нарушении во имя стремления к ней? Примечательно, что композитор считает познание путем к обретению гармонии.

Путь к обогащению звуковых комплексов берет начало еще с ранних опусов композитора, с поиска новых тембровых сочетаний. Это, в частности, скрипка, 18 духовых и ударных (Концерт, 1971) или виоль д'амур, альт и магнитофон («Памяти Ю. Крамарова»). Важным становится анализ возможностей звука как такового во всех его нюансах: варианты традиционного и нетрадиционного звукоизвлечения, обертоновые ряды, совокупность различных тембров, трактовка звукового пространства: в этом плане показателен, например, опус «В поисках тишины». В семантическом плане музыкальный материал электронных композиций наследует музыкальному языку, выработанному в акустических сочинениях. Это, например, связанные с активно-наступательными образами кластерные темы, темы с преобладанием ритмического начала, «барабанных» ритмов, тревожные «моторные» темы (к примеру, *Egyption Ballad*), «моторные» темы с джазовым сопровождением (например, «Саламанка I» и «Саламанка II»). В то же время многие электронные композиции интересны расширением возможностей зву-

ковой палитры, в том числе тембро-фонетического звукового поля, и данное направление работы композитора вполне укладывается в тенденции постмодернизма.

Например, благодатным материалом для работы со звуком стал электронный балет «Обская легенда», связанный отчасти с реальной сибирской историей, а отчасти – с вымышленной. Здесь спектр обогащается внемузыкальным и достаточно точным воспроизведением звуков природы («карканье вороны», «зов кукушки»), а также имитацией фонетических формул («е-э-э-э», № 6 «Пробуждение казаков»), человеческих воплей (№ 15 «Битва»), звучания мужского хора на неопределенные в смысловом отношении слоги и фонемы (№ 7 «Отплытие казаков»; № 16 «Мертвое поле и плач по убиенным»), имитации песни-плача на фонемы, исполняемые женским голосом (№ 28 «Оплакивание Иванушки») и др. Особые возможности синтезаторов при этом позволяют приблизить имитацию фонем к акустическому прообразу. Теми же принципами композитор руководствуется в других электронных композициях.

В целом Ю. П. Юкечев расширяет возможности использования слова в его смысловой функции, формируя значимые содержательные намеки для слушателя в постижении идей произведений. Так, постепенно, подчеркнутая вехами слов, в музыке нашего современника высвечивается его четкая жизненная позиция: формулируются моральные и этические принципы, взгляды на искусство, определяются представления о мире и человеке, о соотношении природы и социума, утверждается стремление к гармонии и красоте. В то же время слово внедряется в звуковую ткань и в фоническом формате, обогащая линейку тембров.

Изменение роли слова обусловлено потребностью композитора найти все более точные пути отражения сложной картины мира средствами музыкального искусства. При этом приоритетом для Юкечева является содержательная сторона сочинения, связанная с сохранением духовного начала и гуманитарных ценностей, поэтому технологические фонетические эксперименты подчиняются концептуальным замыслам высокого порядка, и такой «знак» является несомненным признаком принадлежности к отечественной композиторской культуре.

Литература

1. Белоносова И. В. Специфика анализа аудиовизуального текста (на примере фотоновелл Ю. Юкечева) // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 2. – С. 141–145.
2. Гончаренко С. С. Юрий Юкечев: Служение созиданию // Композиторы Новосибирска. – Новосибирск, 1996. – Вып. 1. – С. 18–31.
3. Левая Т. Н. Контрасты жанра: очерки и исследования о Д. Шостаковиче / под общ. ред. Б. С. Гецелова. – Нижний Новгород: Изд-во ННГК имени М. И. Глинки, 2013. – 172 с.
4. Лейпсон Л. В. К вопросу новаторства в электронной композиции К. Штокхаузена «Песнь отроков» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 33. – С. 120–127.
5. Новикова О. В., Русакова А. С. Хоровая музыка сибирских композиторов в общеобразовательной школе // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 4 (61). – С. 137–144. – Doi 10.31773/2078-1768-2022-61-137-144.
6. Плутарх. Сравнительные жизнеописания: в 2 т. / пер. С. П. Маркиш, С. С. Аверинцев. – Изд. 2-е. – М.: Наука, 1994. – Т. 2. – 672 с.
7. Пыльнева Л. Л. Фотоновеллы, посвященные городам Европы, в творчестве Ю. П. Юкечева // Вестник музыкальной науки. – 2023. – № 2. – С. 56–65. – Doi 10.24412/2308-1031-2023-2-56-65.
8. Раабен Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–1980-х годов. – СПб.: Бланка, Бояныч, 1998. – 352 с.
9. Холопова В. София Губайдулина. – М.: Композитор, 2008. – 400 с.: ил., нот.
10. Цареградская Т. В. Фонетика в системе композиционных средств вокальной музыки: Лучано Берлио // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2015. – № 3 (37). – С. 32–37.
11. Шамов В. В. Обская легенда. – Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 1994. – 52 с., [2] с.: цв. ил.

References

1. Belonosova I.V. Spetsifika analiza audiovizual'nogo teksta (na primere fotonovell Y. Yukecheva) [Specifics of analysis of audiovisual text (using the example of Y. Yukechev's photo novels)]. *Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, 2019, no. 2, pp. 141-145. (In Russ.).
2. Goncharenko S.S. Yuriy Yukechev: Sluzhenie sozidaniyu [Yuriy Yukechev: Service to creation]. *Kompozitory Novosibirsk [Composers of Novosibirsk]*. Novosibirsk, 1996, pp. 18-31. (In Russ.).
3. Levaya T.N. *Kontrasty zhanra: ocherki i issledovaniya o D. Shostakoviche [Contrasts of the genre: essays and studies about D. Shostakovich]*. Nizhniy Novgorod, NNGK by M.I. Glinki Publ., 2013. 172 p. (In Russ.).
4. Leypson L.V. K voprosu novatorstva v elektronnoy kompozitsii K. Shtokkhauzena "Pesn' otrokov" [On the issue of innovation in the electronic composition of K. Stockhausen "Song of the Youths"]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo civil servant of the University of Culture and Arts]*, 2015, no. 33, pp. 120-127. (In Russ.).
5. Novikova O.V., Rusakova A.S. Khorovaya muzyka sibirskikh kompozitorov v obsheobrazovatel'noy shkole [Choral music of Siberian composers in a comprehensive school]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo civil servant of the University of Culture and Arts]*, 2022, no. 4(61), pp. 137-144. (In Russ.), Doi 10.31773/2078-1768-2022-61-137-144.
6. *Plutarkh. Sravnitel'nye zhizneopisaniya: v 2 t. [Plutarch. Comparative biographies. In 2 vol.]*. Transl. S.P. Markish, S.S. Averintsev. Moscow, Nauka Publ., 1994. 672 p. (In Russ.).
7. Pylneva L.L. Fotonovelly, posvyashchennye gorodam Evropy, v tvorchestve Y.P. Yukecheva [Photo novellas dedicated to European cities in the works of Y.P. Yukechev]. *Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, 2023, no. 2, pp. 56-65. (In Russ.), Doi 10.24412/2308-1031-2023-2-56-65.
8. Raaben L.N. *O dukhovnom renessanse v russkoy muzyke 1960–1980-kh godov [About the spiritual renaissance in Russian music of the 1960–1980s]*. St. Petersburg, Blanka, Boyanych Publ., 1998. 352 p. (In Russ.).
9. Kholopova V. *Sofiya Gubaydulina [Sofia Gubaidulina]*. Moscow, Composer Publ., 2008. 400 p. (In Russ.).
10. Tsaregradskaya T.V. Fonetika v sisteme kompozitsionnykh sredstv vokal'noy muzyki: Luchano Berio [Phonetics in the system of compositional means of vocal music: Luciano Berio]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of higher musical education]*, 2015, no. 3 (37), pp. 32-37. (In Russ.).
11. Shamov V.V. *Obskaya legenda [Ob legend]*. Novosibirsk, Novosibirsk book Publ., 1994. 52 p. (In Russ.).

## НАРОДНЫЕ ПЕСНИ ПРОВИНЦИИ ШАНЬДУН: К ВОПРОСУ ЖАНРОВОЙ ТИПОЛОГИИ

*Шiao Минян*, магистрант 2-го курса вокального факультета, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: 505142180@qq.com

*Петрова Анастасия Михайловна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкознания, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: maxalt@mail.ru

Китайские народные песни имеют весьма длительную и уникальную историю. В настоящее время в Китае народные песенные жанры являются важной исследовательской областью. Между тем в российской музыкальной науке вопросам китайского народного песенного искусства отведено весьма незначительное место. Автор подчеркивает перспективность изучения проблем песенной традиции Китая в контексте формирующейся российской музыкальной синологии. Внимание к песенной традиции провинции Шаньдун обусловлено богатой историей и культурой данного региона. В настоящей статье рассматриваются ведущие жанры шаньдунских народных песен, бытующих в провинции и за ее пределами, выявляются особенности их содержания, а также структуры и формы. Выявляется положение песенных жанров провинции Шаньдун в исторической ретроспективе, их социальная функция и образность. Выделяются четыре основных типа шаньдунских народных песен: трудовые песни, короткие песни, янгэ, горные песни. В статье рассматриваются жанровые особенности всех четырех видов и их структурные признаки. Отдельно исследуется уникальная форма бытования шаньдунских народных песен, при которой образуются своеобразные песенные циклы. Объединяющим фактором выступает общность их сюжета. В качестве примера рассматривается цикл «Мелодия сжигание бумаги», песни которого объединяет принадлежность к шаманскому ритуалу.

**Ключевые слова:** шаньдунские народные песни, трудовые песни, янгэ, короткие песни, горные песни, песенные циклы.

## FOLK SONGS OF SHANDONG PROVINCE: A QUESTION OF GENRE TYPOLOGY

*Shao Mingyang*, 2nd year Master Student of Vocal Department, Glinka Novosibirsk State Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: 505142180@qq.com

*Petrova Anastasiya Mikhaylovna*, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Ethnomusicology, Glinka Novosibirsk State Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: maxalt@mail.ru

Chinese folk songs have a very long and unique history of more than 8,000 years. At present, folk song genres are an important research area in China. Meanwhile, in Russian musical science, the issues of Chinese folk song art have been given a very insignificant place. There is practically no area of study of regional types of song folklore. In this context, the article aims to identify the genre features of folk song art of Shandong province, one of the places of origin of the ancient Chinese civilization. The author emphasizes the prospect of studying the problems of Chinese song tradition in the context of the emerging Russian musical Sinology.

Attention to the long tradition of Shandong province is conditioned by the rich history and culture of this region. 5,000 years ago in the region, there was a division of labor, which was the reason for the emergence of various song forms related to labor activity. They were also diverse, with songs sung solo, by groups of singers, and accompanied by Chinese folk instruments. The development of urban culture and rising living

standards contributed to the expansion of the content of song lyrics, nature images and romantic images began to occupy a significant place. In general, during the Tang and Song periods, the artistic image of the folk songs of Shandong Province was formed.

This article examines the leading genres of Shandong folk songs in the province and beyond and reveals the peculiarities of their content, structure, and form. The position of Shandong song genres in historical retrospect, their social function, and their imagery are revealed. Four main types of Shandong folk songs are distinguished: labor songs, short songs, yangge, and mountain songs. The article discusses the genre features of all four types and their structural features. The unique form of Shandong folk songs, in which peculiar song cycles are formed, is studied separately. The unifying factor is the commonality of their plot. As an example, we consider the cycle *Melody Burning Paper*, the songs of which are united by their belonging to the shamanic ritual.

**Keywords:** Shandong folk songs, labor songs, yangge, short songs, mountain songs, song cycles.

Китайские народные песни – это уникальная по своей природе традиция, уходящая своими корнями в глубину веков: согласно документальным источникам – от «Периода Чунь Цю»<sup>1</sup> (春秋时期) и до «Период Чжанго»<sup>2</sup> (战国时期). Песни всегда сопровождали человека на протяжении его жизни и трудовой деятельности, что способствовало формированию устойчивого интереса со стороны ученых-этномузыкологов Китая. Вместе с тем изучение народной китайской песенной традиции в рамках российской музыкальной науки все еще ждет своего исследователя<sup>3</sup>. Это подтверждает количество опубликованных научных трудов российских и китайских музыковедов, посвященных отдельным историко-теоретическим вопросам китайской народной песни. Первенство здесь принадлежит национальным исследователям, уделяющим большое внимание жанрам традиционной музыки. Авторы настоящей статьи также убеждены в том, что данная проблематика является весьма перспективным направлением, так как сам объект научного интереса имеет долгий путь историко-культурного развития, богатую содержательно-смысловую природу и отличается богатым региональным разнообразием. Представляется, что российской музыкальной науке еще

предстоит в полной мере «открыть» китайскую народную песню для научного осмысления<sup>4</sup>. Тем более практически отсутствует область изучения региональных типов песенного фольклора<sup>5</sup>. В настоящей статье мы обратились к «местным народным песням» [5, с. 24] – народной песенной традиции провинции Шаньдун. Выявление жанровых признаков народного песенного творчества региона является целью авторов.

Согласно классификации китайского исследователя Лю Минь Вэй, народные песни (как целостное художественное явление) входят в четыре основных вида народного китайского творчества, наравне с народно-инструментальными ансамблями, народными танцами и оперой. Исследователь также уточняет, что эти виды народного творчества «являются наиболее распространенными в четырех географических районах Китая» [2, с. 280]. Между тем исследователь приписывает провинции Шаньдун широкое распространение и популярность народно-инструментальной ансамблевой музыки, тогда как народная песня по пре-

<sup>1</sup> Период Чунь Цю (Период «Весен и Осеней») – 770 год до н. э. – 476 год до н. э. / 403 год до н. э.

<sup>2</sup> Период Чжанго (Период «Срежающихся царств») – 475 год до н. э. / 403 год до н. э. – 221 год до н. э.

<sup>3</sup> Изучение жанров народной музыки, в частности песни, почти полностью принадлежит китайским исследователям, которые публикуют свои работы как на родном языке, так и на русском.

<sup>4</sup> Приведем несколько работ, опубликованных на русском языке, в которых поднимаются проблемы китайского песенного традиционного творчества: диссертации и статьи Чан Линн «Народная песня как феномен китайской культуры» (Санкт-Петербург, 2007), «Народные песни провинции Шаньси (Известия РГПУ, 2007), Лю Ли «Чжуанская народная песня: жанрово-стилевые особенности (Санкт-Петербург, 2012), Чжан Цюаньвэй и М. Г. Костериной «Народные песни Китая» (Труды молодых ученых АлтГУ, 2022).

<sup>5</sup> В этой связи следует упомянуть статью Чан Линн, посвященную народным песням провинции Шаньси (2007), и диссертацию Лю Ли «Чжуанская народная песня: жанрово-стилевые особенности (2012).

имуществу сконцентрирована в провинциях на юго-западе Китая<sup>6</sup>.

История китайских народных песен насчитывает более 8000 лет. Самое раннее собрание китайских народных песен (сохранились лишь тексты, музыка не была зафиксирована), известное под заголовком «Национальный стиль» (国风), относится к периоду между началом правления династии Чжоу (周朝, XI век до н. э.) и серединой «Период Чунь Цю» (春秋时期, VI век до н. э.)<sup>7</sup>. В этом собрании записаны тексты песен 15 стран (в те времена Китай еще не был целостным государством), географически охватывающих территории современных провинций Китая – Шаньдун, Шаньси, Шэньси, Хэнань, Сычуань и Хубэй. Содержание народных песен этого периода в основном посвящено тяжелому труду и описанию жизненных невзгод простых жителей региона.

Ко времени правления династий Вэй, Цзинь и У (220–589 годы), в связи с перемещением политических и культурных центров, народные песни распространились на север. Их содержание в основном сводилось к выражению чувств, возникающих между мужчиной и женщиной. Во времена правления династий Тан и Сун (唐宋时期, 618–1279 годы н. э.), в период экономического процветания, различные жанры народных песен распространились на всей территории государства. В период с 960 по 1279 год лирическое начало в песнях становится преобладающим, при этом вербальный и музыкальный тексты создавались отдельно.

Во времена династий Мин и Цин (明清时期, 1368–1912 годы н. э.) в Китае начался расцвет городской экономики и вместе с этим культуры и искусств. Приток населения в города принес

<sup>6</sup> Несмотря на некоторую категоричность исследователя в отношении локализации различных видов народного музыкального творчества в областях страны: народно-инструментальные ансамбли – в прибрежных провинциях, народные песни – в провинциях на юго-западе страны, народные танцы – на северо-западе, оперы – в центральных провинциях Китая – все это в целом дает представление о распространении традиционных видов музыкального искусства в масштабах такой большой страны, как Китай.

<sup>7</sup> Исследователи Чжан Цюаньвэй и М. Г. Костерина, в опоре на труд Тан Хайчуань, в качестве самого раннего сборника народных песен Китая отмечает «Ши-цзин»: «Книга песен» (诗经).

с собой множество новых народных песен, повествующих о жизни в деревне. Исследователи Чжан Цюаньвэй и М. Г. Костерина указывают следующее: «В эпоху династии Мин (1368–1684 годы н. э.) и Цин (1641–1911 годы н. э.) песни особенно процветают. В последние годы правления династии Цин (после 1848 года) появилось множество сборников народных песен, собранных музыкантами, например: «Народные песни Хакка» (客家) (композитор Хуан Цзунсянь), «Наследие Бо Цзюй-и» (白居易)» Хуа Гуаншэн [6, с. 154]. Городские артисты довольно часто обращались к народным песням, используя их в качестве материала для своих собственных авторских композиций. Некоторые стали пользоваться огромной популярностью в народных развлекательных заведениях того времени. В современную эпоху жанры народных песен в Китае также продолжают свое развитие, становятся богаче по тематике, разнообразнее по форме, структуре и способу передачи. На современном этапе народное песенное искусство Китая постепенно включается в общее мультикультурное развитие, что подтверждают факты обращения современных поп- и рэп-исполнителей страны к различным региональным песенным традициям.

Существует множество жанровых разновидностей китайских народных песен. Китай – большая многонациональная страна, и у разных этнических групп сложились свои традиционные формы и типы народных песен. Провинция Шаньдун – одно из мест зарождения древней китайской цивилизации и нации. Она расположена на восточном побережье Китая вниз по течению Желтой реки (Хуанхэ). Шаньдун – сельскохозяйственная провинция, а также родной край знаменитого китайского мыслителя и просветителя Конфуция. В связи с этим Шаньдун стала символом китайской культуры конфуцианства<sup>8</sup>.

Согласно историческим данным, уже 5 000 лет назад в Шаньдуне произошло разделение

<sup>8</sup> Китайский исследователь Ли Юбин в своей статье отмечает следующее: «Конфуцианство в Китае рассматривалось как основа имперской идеологической и ценностной системы. В Китае конфуцианство как этико-социально-политическое учение развивалось в период Чуньцю (723–481 годы до н. э.) – эпоху глубоких социальных и политических потрясений; а в период династии Хань конфуцианство стало официальной государственной идеологией» [1, с. 141].

труда, что способствовало появлению различных песенных форм, так или иначе связанных с трудовой деятельностью. В периоды «Весен и Осеней» и «Сражающихся царств» в традиционной музыкальной жизни Шаньдуна появились новые песенные формы. Например, в «Ши-цзин» есть два цикла народных песен – «Ци фэн» (齐风) и «Цао фэн» (曹风), в которых описываются условия жизни и социальная философия жителей региона (например, касательно одежды, еды, жилья, транспорта, устройства общества, взаимоотношения полов, боевых искусств<sup>9</sup> и жестокого рабского труда).

В период правления династии Хань, с возвышением Хань Юэфу<sup>10</sup> наблюдается интенсификация развития песенных жанров в китайской музыкальной культуре. Например, в «Песне Сяньчэ-Чу Тяоцю» (《相和歌·楚调曲》) из «Сборника песен Юэфу» Го Маоцяня<sup>11</sup> повествуется о горе Лянфу, расположенной вблизи горы Тай. Это поминальная песня о людях, которые умерли и были похоронены на ее склоне. Китайский исследователь Чжай Ци пишет следующее: «В целом, народные песни Шаньдуна в эту эпоху все еще были по преимуществу посвящены описанию жизни людей. Эта тенденция сохранилась и в эпохи династий Тан и Сун» [11, с. 32].

Постепенно шаньдунские народные песни стали приобретать широкую известность и демонстрировать разнообразие форм. Довольно часто они исполнялись под аккомпанемент традиционных инструментов, что значительно расширило возможности жанра. Постепенное повышение уровня жизни граждан провинции напрямую отразилось на содержании текстов песен: в них

<sup>9</sup> В данном случае под «боевыми искусствами» подразумевается, в первую очередь, свобода духа, не терпящего угнетения и готовность сражаться с несправедливостью.

<sup>10</sup> Хань Юэфу – организация, специализирующаяся на управлении музыкальным и танцевальным искусством, а также обучением данным видам творчества. Впервые была создана при династии Цинь под юрисдикцией Шаофу, а официально была учреждена при династии Западная Хань во время правления императора У династии Хань. В обязанности организации входило собирать народные песни и стихи, перекладывать их на музыку для подготовки к исполнению во время ритуалов или банкетов при Императорском дворе.

<sup>11</sup> Го Маоцянь (1041–1099) – антологист китайской поэзии эпохи Сун.

в основном присутствует восхищение прекрасным: пейзажами родного города, честным и усердным трудом, счастливой жизнью людей и т. д. Мелодии песен отличались разнообразием, красотой интонационного рисунка, легко запоминались и от того быстро распространились по всей провинции и за ее пределами. Именно в этот период сформировалась неповторимая интонация народных песен провинции Шаньдун.

Согласно классификации Чжай Ци<sup>12</sup>, шаньдунские народные песни включают четыре основных жанра:

I. «Трудовые песни» (劳动号子).

II. «Короткие песни» (小调).

III. «Янгэ» (秧歌).

IV. «Горные песни» (山歌).

В провинции Шаньдун также бытует такой уникальный вокально-танцевальный жанр с элементами театрального действия, как *хуагу*. Данный жанр представляет собой музыкально-театральное действие, где песенное начало является сопутствующим. В настоящей статье автор сосредоточил свое внимание исключительно на вокальных жанрах народного искусства провинции.

I. Жанр «*трудовых песен*» – самая ранняя музыкальная форма шаньдунского песенного фольклора. Весьма точное определение дали исследователи Чжан Ц. и М. Г. Костерина: «Трудовые песни включают в себя различные сюжеты – это своего рода народная песня, непосредственно навеянная ручным трудом. Ритмичное пение сопровождает человека во время работы и в сочетании с трудовым поведением выполняет особые функции, такие как координация движений, управление трудовым процессом, и вызывает эмоции, вдохновляющие на труд» [6, с. 154].

<sup>12</sup> Существуют и иные классификации народного песенного творчества. Н. А. Синянская и Фу Шуцзюнь в своей статье ранжируют песни следующим образом: «трудовые песни (сопровождавшие полевые работы, рыбацкую деятельность, ходьбу носильщиков); протестные (разоблачающие взяточничество, жестокость помещиков); любовные и семейные (об отношениях мужчин и женщин, их жизни; в новых песнях отражено изменение семейного уклада после революции); игровые, шуточные (описываются забавные ситуации, радостные моменты); лирические (описывает конкретное событие, делая его понятным всем слушателям; в лирических китайских песнях у героев отсутствуют имена)» [3, с. 170].

«Трудовые песни» можно условно разделить на пять категорий, в соответствии с конкретным типом осуществляемой трудовой деятельности:

1) *инженерные песни*<sup>13</sup> (工程号子) – песни, которые исполняют при строительстве домов, возделывании полей, вскрытии рек, добыче камня, вырубке деревьев и т. д.;

2) *сельскохозяйственные песни* (农事号子) – песни, исполняемые при осуществлении сельскохозяйственных работ: обмолоте кукурузных зерен, толкании водовозок, колочении риса и т. д.;

3) *рукодельные (мастеровые) песни* (作坊号子) – это вид народных песен, исполняемых во время ручного труда, например, песни о добыче масла, соли, выращивании овощей и т. д.;

4) *рыбацкие песни* (渔船号子) – песни рыбаков и лодочником о ветре, волнах на реке, совместном труде на лодке, преодолении опасностей, также песни, направленные на поднятие боевого духа экипажа лодки и т. д.;

5) *песни носильщиков* (搬运号子) – песни, исполняемые в процессе непосредственного переноса тяжелых предметов, например, при сборе, переноске, погрузке, разгрузке кораблей, складов и т. д.

Особенностью *инженерных песен* является зависимость ритмического рисунка мелодии и темпа исполнения от характера трудовой деятельности. При низкой интенсивности труда мелодия песни отличается смелостью и напористым характером, и наоборот, при высокой интенсивности труда мелодия почти всегда неповоротливая и тяжеловесная (как пример, «Песня строителя» «打夯歌»). *Сельскохозяйственные песни* более спокойны по своему характеру, что непосредственно отразилось на их ритмике. Мелодии сельскохозяйственных песен более плавные, а их тексты разнообразны по содержанию («Земледельческий напев» «农事号子»). *Рукодельные песни* более свободные, мелодии этих песен мягкие и парящие («Песня о добыче масла» «榨油号子»). *Рыбацкие песни* повествуют о буднях корабельщиков, которые в плавании часто сталкивались с опасностями, угрожающими жизни. И песня не только объединяла экипаж в совместных действиях, но и вдохновляла на преодоление ветров и волн при встрече с опасностями («Песня гребцов» «摇橹号»). *Песни носильщиков* не имеют

<sup>13</sup> Все переводы с китайского языка осуществлены Шао Минянь – одним из авторов настоящей статьи.

четко фиксированных тематических текстов<sup>14</sup>. Как правило, они исполняются запевалой и хором. Фактура песен сплетена из полифонического сочетания голосов («Песня носильщика» «搬号»).

Особенностями трудовых песен являются, прежде всего, простота их композиций, регулярность и повторяемость фраз, характерны также чередование ладовых структур внутри напевов, сольно-хоровые формы исполнения с элементами театрализации, причем солист может выступать в роли координатора всего процесса. Мелодии и тексты трудовых песен часто импровизируются на основе изначально заданных тем. Регулярное повторение музыкального материала также является одной из художественных особенностей трудовых песен, в которых одну из основополагающих ролей играет темпоритмическая сторона.

II. «Короткие песни» занимают особое место в шаньдунской народной музыкальной культуре. Жанр отличается широкой тематикой и разнообразием содержания, однако неизменно связан с бытом. «При этом короткие песни достаточно мелодичны и напевны, часто просты и трогательны, легко поются и от того имеют широкую популярность среди жителей провинции» [9, с. 83]. В дополнение к этому укажем на воплощение в жанре характерных для музыкальной культуры региона мелодико-ритмических особенностей. Наиболее популярны «Песни с горы Имэн», «Кто не скажет, что мой родной город хорош», «Вышитые мешочки с лотосом», «Игра на осенних качествах» и др.

III. «Янгэ» («ян» – рис, «гэ» – песня) – традиционный вид народного танцевально-песенного искусства. Китайский исследователь Сунь Лу определяет жанр как «трудовые песни и танцы, исполняемые крестьянами во время работы на рисовых полях» [4, с. 31]. Шаньдунские янгэ имеют множество разновидностей, отличающихся индивидуальными характеристиками и внутренней целостностью<sup>15</sup>. Исследователь указывает на

<sup>14</sup> В этом отношении данный вид песенного творчества близок жанрам русских трудовых песен.

<sup>15</sup> Сунь Лу ранжирует жанр янгэ по географическому принципу: южные янгэ, где более ярко выражено песенное начало, и северные, северо-восточные, северо-западные янгэ, где на первый план выходит красочное театральное-танцевальное начало. В то же время, Ян Сяо Сюй в своей диссертации выявляет «северо-восточные янгэ, шаньдунские янгэ, личанские янгэ, янгэ провинции Шаньси, янгэ южных провинций – хуагудэн, хуадэн, цайча» [7, с. 5].



многовековую историю жанра (более тысячи лет), который появился в эпоху династии Тан. «Считалось, что исполнение янгэ помогает вырастить богатый урожай. Со временем аграрный обряд превратился в самобытную песенно-танцевальную традицию, ныне широко распространенную в большинстве районов страны» [4, с. 31]. Различают янгэ трех основных типов: «Гу цзы янгэ» («Барабанный янгэ», 鼓子秧歌), «Цзяочжоу<sup>16</sup> янгэ» (胶州秧歌); «Хайян<sup>17</sup> янгэ» (海阳秧歌), которые называют «Шаньдунскими тремя большими янгэ» (山东三大秧歌). Общим для всех обозначенных видов является их жизнерадостный характер. Эти янгэ сопровождают танцы, исполняемые под аккомпанемент традиционных ударных инструментов: поясного барабана (腰鼓), гонгов (锣) и цимбал (钹). Все это ярко и живо передает характер народного праздника по случаю сбора урожая.

IV. «Горные песни» («шань гэ», 山歌) не входят в основную фольклорную ветвь Шаньдун. Связано это с тем, что большая часть провинции располагается на равнине. Тем не менее горные песни наиболее распространены в районе Цзяодун<sup>18</sup>, их содержание связано с эмоциональным выражением собственных чувств исполнителя или изображение труда. Песни отличаются простотой, быстрым темпом, яркостью и широтой.

Циклы народных песен – уникальная форма бытования народных песен в провинции Шаньдун. Строятся они на основе соединения и последовательного чередования нескольких песен, объединенных общей темой<sup>19</sup>. По своему содержанию данные циклы всегда повествовательны: за основу взяты истории из жизни или фольклора. Самые известные циклы песен: «Ритуал Пу Сонглинга» («蒲松龄理曲»), «Мелодия сжигания бумаги»<sup>20</sup> и др.

«Мелодия сжигание бумаги» – песенный цикл, содержательно и функционально связанный с шаманским ритуалом. Песни цикла исполняются вместе с танцем – данное действие именуется

в провинции Шаньдун как «приглашение девушки» (请姑娘) и «прыжок к большому богу» (跳大神). Песни цикла имеют плавную и нежную мелодию и отличаются ритмическим изяществом. Частые отрывистые удары барабанов символизируют сильную скорбь и душевную боль, формируя уникальный стиль звучания цикла. Китайский исследователь Цай Юйчжэнь отмечает, что «из-за различных каденций одни мелодии очень распевны, а другие отличаются ярко выраженным ритмом» [7, с. 4]. Под «каденциями» исследователь понимает ритмический рисунок, а под «мелодиями» – песни цикла.

Музыкальная структура песенных циклов отличается разнообразием, некоторые песни включают в свою структуру декламационные фрагменты. Исполняться циклы могут как сольно, так и хором. Характер мелодий песен также может быть весьма разнообразен: в одних случаях напевно-протяжный, в других – бодрый, волевой, с ритмически гибкой мелодией. В песнях цикла «Мелодия сжигания бумаги» обнаруживаются характерные элементы иных народных песенных жанров, сочетающиеся со свободной импровизацией и орнаментикой. Тексты песен данного цикла созданы на основе разговорного диалекта провинции Шаньдун, в котором много ретрофлексивных звуков и педиатризации<sup>21</sup>, что вызывает

<sup>21</sup> Педиатризация – особое явление в современной китайской фонологии. Заключается в том, что некоторые слова в китайском языке (в основном существительные) со слогами /ar/ в конце слова изменяют слоговое деление, что приводит к незначительному изменению звучания слова: остается только веллярный звук /r/. Этот звук в китайской иероглифике часто обозначается как /er/.

В китайском языке педофоны возникли сравнительно поздно, их не было в верхне- и среднекитайском, в основном они происходили из северного китайского языка и распространились в южнокитайском. Они стали характерной чертой пекинского диалекта при династии Цин, унаследованы национальным языком, созданным после основания КНР. Подробнее об этом см. в статьях Ван Дэци «Споры о спецификации педиатрических звуков» в журнале Цзянсийского нормального университета (1987) («汪德琪. 《对规范几化的争议》 / 《江西师范大学学报. 1987年第3期. С. 58–60»), Ли Чн Жуй «О педофонической рифме и педофонических фонемах в мандаринском языке» в журнале «Language Studies» (1996) («李延瑞. 《论普通话儿化韵及儿化音位》 / 《语文研究, 1996年, 02期: 21–26»).

<sup>16</sup> Цзяочжоу – городской уезд города Циндао, провинция Шаньдун.

<sup>17</sup> Хайян – городской уезд города Яньтай, провинция Шаньдун.

<sup>18</sup> Самая северная часть полуострова.

<sup>19</sup> Нечто подобное можно найти в русской песенной культуре, а именно в области жанра частушки.

<sup>20</sup> Одна из древних форм жертвоприношения в Китае.

у слушателей чувство близости к традиции и сопричастности с историей. Наличие восклицаний «уао аиа» еще больше усиливает народный колорит.

Музыкальные особенности шаньдунских народных песен кроются, в том числе в особенностях их ладовой организации. Ладовая структура песен основана на пятиступенных звукорядах «гун», «шань», «цзюэ» («цзяо»), «чжи» и «юй». Как свидетельствует китайский исследователь Лю Цин, в шаньдунских народных песнях используется большое количество ладовых форм, но наиболее распространенными являются пентатонические и гексатонические (особенно бьян

гун (I, II, III, IV, V, VI)). Наиболее востребованными являются лады «чжи» (I, II, IV, V, VI) и «гун» (I, II, III, V, VI) [5].

Народные песни Шаньдуна отображают географические особенности провинции, духовную и культурную жизнь народа, восхваляют трудолюбие и мудрость шаньдунцев. Народная песня – важная часть китайской народной музыкальной культуры, которая требует внимательного и вдумчивого изучения. Все это будет способствовать расширению знаний в области народной традиции народов Китая, а также популяризации песенного народного творчества не только внутри страны, но и за ее пределами.

### Литература

1. Ли Юбин. Символика Пекинской оперы // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 59. – С. 139–145. – Doi 10.31773/2078-1768-2022-59-139-145.
2. Лю Минь Вэй. Региональные особенности бытования фольклора в Китае // Универсальное и национальное в культуре: сб. науч. ст. – Минск: Белорусский государственный университет, Гуманитарный факультет. – 2012. – С. 280–285.
3. Синьянская Н. А., Шуцзюнь Фу. Традиционная народная музыка Китая от истоков до наших дней // Поколение будущего: взгляд молодых ученых – 2019: сб. науч. статей 8-й Международной молодежной научной конференции. 13–14 ноября 2019 года: в 6 т. – Курск: Юго-Западный государственный университет. – 2019. – Т. 2. – С. 168–179.
4. Сунь Лу. Феномен оперы-янгэ в китайском музыкальном театре XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2015. – № 1 (35). – С. 30–35.
5. Тан Хайчуань. Этапы развития китайской народной песни [Электронный ресурс] // ИСТИНА. – 2019. – № 1. – URL: <https://istina.msu.ru/publications/article/180388729/> (дата обращения: 25.12.2023).
6. Чжан Цюаньвэй, Костерина М. Г. Народные песни Китая // Труды молодых ученых Алтайского государственного университета. – 2022. – № 19. – С. 153–156.
7. Ян Сяо Сюй. Янгэ – жанр национального музыкально-хореографического искусства Китая: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2011. – 23 с.
8. 刘青《黄河三角洲民歌的地域特征及成因探究》/《山东艺术》2023年04期 (Лю Цин. Исследование региональных особенностей и причин возникновения народных песен дельты Желтой реки // Shandong Art. – 2023. – № 4. – С. 24–33).
9. 许一鸣.《山东民歌分类与艺术特点》/《当代音乐》2020年03期 (Сюй Имин. Классификация и художественные характеристики шаньдунских народных песен // Современная музыка. – 2020. – № 3. – С. 82–84).
10. 蔡云真.《蓬莱烧纸调》/《烟台日报》2016年 (Цай Юйчжэнь. Мелодии сжигания бумаги Пэнлай // Яньтайские ежедневные новости. – 2016. – № 3. – С. 4).
11. 翟琪.《走进山东民歌》/《文化产业》2023年30期 (Чжай Ци. В народные песни Шаньдуна // Индустрия культуры. – № 30. – 2023. – С. 31–33).

### References

1. Li Yubin. Simvolika Pekinskoy opery [Symbols of the Peking Opera]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of culture and art]*, 2022, no. 59, pp. 139-145. (In Russ.), Doi 10.31773/2078-1768-2022-59-139-145.
2. Lyu Min Vey. Regional'nye osobennosti bytovaniya fol'klora v Kitae [Regional features of folklore in China]. *Universal'noe i natsional'noe v kul'ture: sb. nauch. st. [Universal and national in culture. Collection of Scientific Articles]*. Minsk, Belarusian State University, Faculty of Humanities Publ., 2012, pp. 280-285. (In Russ.).
3. Sinyanskaya N.A., Shutszyun Fu. Traditsionnaya narodnaya muzyka Kitaya ot istokov do nashikh dney [Traditional folk music of China from its origins to the present day]. *Pokolenie budushchego: vzglyad molodykh uchenykh – 2019:*

- sb. nauch. statey Vos'moy mezhdunarodnoy molodezhnoy nauchnoy konferentsii 13-14 noyabrya 2019 goda: v 6 t. [Generation of the Future: View of Young Scientists 2019. Collection of scientific articles of the 8th International Youth Scientific Conference. November 13-14, 2019. In 6 vol.]. Kursk, Southwestern State University Publ., 2019, vol. 2, pp. 168-179. (In Russ.).*
4. Sun Lu. Fenomen opery-yange v kitayskom muzykal'nom teatre XX veka [The phenomenon of yangge opera in Chinese musical theater of the twentieth century]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Current problems of higher music education]*, 2015, no. 1 (35), pp. 30-35. (In Russ.).
  5. Tan Khaychuan. Etapy razvitiya kitayskoy narodnoy pesni [Stages of development of Chinese folk song]. *ISTINA [True]*, 2019, no. 1. (In Russ.). Available at: <https://istina.msu.ru/publications/article/180388729/> (accessed 25.12.2023).
  6. Chzhan Tsyuanvey, Kosterina M.G. Narodnye pesni Kitaya [Folk songs of China]. *Trudy molodykh uchenykh Altayskogo gosudarstvennogo universiteta [Works of young scientists of Altai State University]*, 2022, no. 19, pp. 153-156. (In Russ.).
  7. Yan Syao Syuy. *Yange – zhanr natsional'nogo muzykal'no-khoreograficheskogo iskusstva Kitaya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Yangge – a genre of national musical and choreographic art of China. Abstract of the diss. of PhD in Art History]*. St. Petersburg, 2011. 23 p. (In Russ.).
  8. 刘青《黄河三角洲民歌的地域特征及成因探究》/《山东艺术》2023年04期 [Liu Qing. Study of regional characteristics and reasons for the emergence of folk songs of the Yellow River Delta. *Shandong Art*], 2023, no. 4, pp. 24-33. (In Chin.).
  9. 许一鸣.《山东民歌分类与艺术特点》/《当代音乐》2020年03期 [Xu Yiming. Classification and artistic characteristics of Shandong folk songs. *Modern music*], 2020, no. 3, pp. 82-84. (In Chin.).
  10. 蔡云真.《蓬莱烧纸调》/《烟台日报》2016年 [Cai Yuzhen. Penglai paper burning melodies. *Yantai Daily News*], 2016, no. 3, p. 4 (In Chin.).
  11. 翟琪.《走进山东民歌》/《文化产业》2023年30期 [Zhai Qi. In the folk songs of Shandong. *Culture Industry*], 2023, no. 30, pp. 31-33. (In Chin.).

УДК 787

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-139-147

## ИСТОРИЧЕСКИЕ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СКРИПИЧНОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ

**У Юйчжэнь**, ассистент-стажер кафедры струнных инструментов, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: 381562668@qq.com

**Санникова Наталья Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки и композиции, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: sanaro@list.ru

Статья посвящена оценке различных процессов развития скрипичного искусства в Китае. Задачи работы связаны с выявлением национальных особенностей распространения инструмента, определением самобытных свойств китайской скрипичной музыки и стратегий ее развития. Актуальность исследования обусловлена высоким интересом к проблеме музыкального образования в Китае, в частности – скрипичного, поскольку этот инструмент, несмотря на сложность его освоения, является одним из самых популярных академических инструментов как у исполнителей, так и у китайских композиторов. Тема китаизации скрипичного искусства становится ключевой. Термин «китаизация» в общепринятом значении – двунаправленный процесс: с одной стороны, это способ освоения инструмента, с другой – трансляция китайских традиционных художественных достижений, «китайского стиля» в мировом культурном пространстве. Посредством анализа историко-социальных контекстов и особенностей распространения скрипки в Китае наиболее проблемные точки в развитии скрипичного искусства обнаруживаются в образовательной области. Стратегия преодоления негативных тенденций в развитии скрипичного искусства в Китае должна отталкиваться от намерения с детства прививать начинающим

исполнителям любовь к китайской музыке путем расширения педагогического репертуара, корректировки подходов в системе художественного образования и контрольных (аттестационных) требований.

**Ключевые слова:** скрипка в Китае, китаизация, Ма Сыцун, культурная революция, скрипичное искусство в Китае, обучение на скрипке в Китае.

## HISTORICAL AND SOCIO-CULTURAL FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF VIOLIN ART IN CHINA

*Wu Yuzhen*, Trainee Assistant of String Instruments Department, Glinka Novosibirsk State Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: 381562668@qq.com

*Sannikova Natalya Vladimirovna*, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Music Theory Department, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: sanaro@list.ru

The article is devoted to the assessment of various processes of development of violin art in China. Through the identification of the historical features of the distribution of the violin since the second half of the 19th century, the definition of the original properties of Chinese violin music outlines strategies for its development. The relevance of the research is due to the high interest in the problem of musical education in China, in particular, the violin, since this instrument, despite the difficulty of mastering it, is one of the most popular academic instruments among both performers and Chinese composers. One of the key themes is the Sinification of violin art. The work of Chinese researchers in various scientific fields: Chen Weishi (the Sinification of Marxism), Zhang Shenfu (the Sinification of Science), Ai Siqi (the Sinification of Philosophy), Liu Qi (the Sinification of Culture) – become the mainstay in the development of this topic. The term *Sinification* has become widespread and is used, among other things, in the Russian-language studies in various fields: politics, linguistics, philosophy and religion, sociology and art, including music. In relation to the violin art, the concept of *Sinification* is used in a generally accepted sense, as a bidirectional process, on the one hand, of mastering the instrument, on the other, as a way of broadcasting Chinese traditional artistic achievements, *Chinese style* in the world cultural space. Outstanding achievements in the way of the Sinification of the violin art were demonstrated by such famous musicians as composers Ma Sitsong, Chen Gang, He Zhanhao, Li Yaodong, Li Binyang, Tan Dun, violinists Xue Wei, Lu Siqing and others. Through the analysis of historical and social contexts and the peculiarities of the distribution of the violin in China, the most problematic points in the development of violin art are found in the educational field. The strategy of overcoming negative trends in the development of violin art in China should be based on the intention to instill in novice performers a love of Chinese music from childhood by expanding the pedagogical repertoire, adjusting approaches in the art education system and control (certification) requirements.

**Keywords:** violin in China, Sinification, Ma Sicong, Cultural Revolution, violin art in China, violin training in China.

За последние сто лет развитие скрипичного искусства в Китае отмечено деятельностью целого ряда выдающихся музыкантов и педагогов, изучение опыта которых вскрывает самобытность национального пути в музыке. В его осмыслении неизбежно возникают имеющие историческую и социальную подоплеку вопросы интеграции и консолидации академических и традиционных, западных и восточных, профессиональных и любительских культур и многие другие. В этом ключе особое звучание имеет тема китаизации академического искусства, в частности – скрипичного.

Понятие «китаизация» (中国化), как пишут Д. Ш. Цырендоржиева и О. Б. Бальчиндоржиева [11], впервые было использовано в Китае еще в 1925 году Мао Цзэдуном, а к середине 1930-х получило весьма широкое распространение в аспекте осмысления марксистских учений. Вслед за идеями китаизации марксизма Чэнь Вэйши (1936), Чжан Шэньфу поднял вопрос китаизации науки, Ай Сицы – китаизации философии, Лю Цы – китаизации культуры (1938). При всем различии областей применения понятия «китаизация», суть его остается неизменной и отражает

процесс не просто усвоения мирового опыта, череватый чрезмерной вестернизацией, а унаследования с целью переосмысления и формирования новой культуры, обогащенной и актуализированной китайскими историческими и идейными ценностями. В России термин «китаизация» также получил широкое научное распространение и применяется в самых различных направлениях, будь то история и политика [3; 11], лингвистика [10], философия и религия [12], социология [9] и искусство, в том числе музыкальное [2; 4; 8].

Исследований китайского скрипичного искусства в России относительно немного. В работе Лю Цзюньли [1] рассматривается китайский скрипичный репертуар, а Ма Сыцун называется ключевой фигурой в китаизации скрипичного искусства, ему же посвящено исследование Синь Син [7]. В диссертации Му Цюаньчжи [6] описывается история и основные принципы развития китайского скрипичного искусства, однако, тема китаизации в целом не педалируется. Между тем трудности этого процесса вывели вопрос в разряд особенно актуальных в Китае. В китайской литературе Сунь Тинтин [13] рассматривает тему китаизации скрипки.

Исследования процессов китаизации до сих пор происходили практически исключительно в исторической плоскости, и нам не избежать изучения историко-социальных контекстов темы, выявляющих турбулентные периоды в культурном развитии страны. Используя в качестве научной опоры исследования, выполненные как в Китае, так и в России, в работе осуществляется намерение пойти дальше – в область обнаружения стратегических ориентиров и методического сопровождения творческих и образовательных процессов на пути китаизации скрипичного искусства.

Отсчет в развитии скрипичного искусства в Китае принято вести с эпохи правления династии Мин, когда инструмент впервые появился при дворе. Период с 1368 по 1644 годы в истории Китая характеризуется широкоохватными торговыми экспансиями и, как следствие, установлением культурных связей с Западом. Расцвет фарфорового производства и разножанровой литературы, издательский бум и развитие искусства книжной иллюстрации обеспечили особое место китайским художественным образцам династии Мин в общемировой культурной сокровищнице. Однако это влияние носило, скорее, однонаправ-

ленный характер и феномены европейской культуры не вызывали в Китае сопоставимого интереса. Он ограничивался аристократическими кругами и преодолел их лишь на закате эпохи династии Цин.

Таймлайн развития скрипичного искусства в Китае может быть представлен в виде нескольких последовательных этапов: зарождения, усвоения академических традиций, исследования и поиска, этапа расцвета.

**Этап зарождения.** После Опиумной войны в 1840 году в Китае начали функционировать многочисленные церкви и миссионерские школы, поскольку западные державы намеревались колонизировать китайский народ посредством просветительской деятельности и пропаганды. Это было массированное культурное вторжение, положительным аспектом которого стало развитие высшего образования: за короткий срок в Китае открылись десятки университетов, в некоторых из них, наряду с технологиями и гуманитарными направлениями, преподавались и музыкальные дисциплины. Как отрицательную отметим тенденцию к чрезмерному увлечению европейскими парадигмами вплоть до отрицания традиционной культуры Китая. Следует особо отметить вклад российских музыкантов и педагогов в развитие скрипичного искусства в Китае: после Октябрьской революции 1917 года в Харбин переехали многие русские специалисты. В городе появилось большое количество музыкальных школ, призванных удовлетворить потребности русских иммигрантов в музыкальном образовании. В. Д. Трахтенберг, выпускник Петербургской консерватории, ученик Л. Ауэра, воспитал целое поколение китайских скрипачей и во многом заложил основы для последующего развития китайской музыки.

**Этап усвоения академических традиций.** Поистине флагманом китаизации скрипичного искусства с 1930-х годов стал композитор и скрипач Ма Сыцун (1912–1987), в деятельности которого отразилось стремление совместить академические европейские традиции и самобытность китайского национального искусства. «Самым совершенным и высокохудожественным сочинением оказалась “Колыбельная” Ма Сыцуна – произведение, которое сегодня китайские исследователи называют родоначальником китайской скрипичной музыки» [6, с. 33]. Одно из его самых первых сочинений (1935) для скрипки в своей

основе имеет народную мелодию, которую композитор слышал от мамы в детстве. «Это произведение прочно вошло в современный репертуар скрипачей, в том числе и за пределами Китая. Его успех во многом связан с использованием традиционных для китайской музыки варианто-вариационных приемов в развитии мелодии, гармоническом движении и строении формы. Помимо отточенности в использовании выразительных средств, сочинение примечательно и с точки зрения сочетания европейского и китайского начал. Обращаясь здесь к традиционным для китайской музыки ладам, Ма Сыцун активно использует и исполнительские приемы, характерные для народных струнных инструментов, в частности, для эрху. Это прием скольжения, а также переход с первой позиции в третью первым пальцем. Такие способы игры на скрипке приближают ее звучание к народным инструментам» [6, с. 34].

В сюите «Внутренняя Монголия» (1937) и «Тибетской поэме» (1942) звучит порядка сорока локально-этнических мотивов, придающих особый колорит этой музыке, написанной в западных техниках композиции для академического инструментария. В песнях «Няо Цзинь Сюань» и «Чжао Цзюнь Юань» используются стилизованные под элементы традиционной музыкальной культуры выразительные средства и приемы исполнения, заимствованные из практики игры на китайских музыкальных инструментах. Стиль Ма Сыцуна постепенно формировался в опоре на классико-романтические модели западной музыки, переосмысленные в свете характерной китайской образности, в основном созерцательной, бесконфликтной, лишенной острых драматических коллизий, выраженной посредством незатейливого мелодизма и лаконичных форм. «Его творческие приемы и музыкальный стиль оказали очень большое влияние на развитие китайской скрипичной музыки» [1, с. 93]. За свою жизнь Ма Сыцун сочинил десятки произведений в различных жанрах с отпечатком национального стиля в большей или меньшей мере, тем самым обозначил вектор развития скрипичного искусства в Китае.

**Этап исследования и поиска.** С окончанием антияпонской войны и основанием КНР создание крупных музыкальных вузов по всей стране способствовало приведению в систему обучения игре на скрипке в Китае. Развитие китайской музыки вступило в блестящий период стремитель-

ного роста. В рамках первого цикла мероприятий «Национальной недели музыки» ученые развернули горячие дискуссии о том, как выстроить баланс между китайской и западной музыкой. Отвечая на этот вопрос, Мао Цзэдун обозначил четкую собственную позицию в беседах с музыкальными деятелями, которые положили конец многолетним спорам в академических кругах и определили линию развития культуры, устремленную к национализации, в том числе – скрипичного искусства. Различные вузы, в том числе Центральная консерватория, высказались за поиск своего пути в академической музыке и поощрение китайских авторов на создание национальных произведений.

Деятельность композиторов в рамках национализации скрипичного искусства разворачивалась по двум направлениям: первое продолжало путь, проложенный Ма Сыцуном. Его последователи также использовали западные техники композиции и академический инструментарий и в целом, находясь в классико-романтическом жанровом поле, опирались на характерно китайский тематизм, тем самым обеспечивая особый национальный колорит своей музыки. Такое сочетание традиционной китайской музыки с академическим скрипичным искусством способствовало, по мнению композиторов, лучшему пониманию западной культуры китайской аудиторией и расширению возможностей развития и продвижения скрипичной музыки в Китае.

Авторы другого направления обратились к огромному пласту традиционного китайского музыкального искусства, представленного широким разнообразием жанров и форм, инструментария и выразительных приемов, и адаптировали этот материал к современным культурным реалиям, в частности посредством исполнения на академических музыкальных инструментах. «Глубокая интеграция скрипичного искусства с традиционной китайской музыкой способствует развитию и популяризации народной музыки» [13, с. 119]. «Радость весеннего обновления» Мао Юань, «Поэзия моря» Цин Йончжуна, «Праздник богатого урожая» Чжан Цинбина – наиболее репертуарные скрипичные пьесы из этой категории. Этот пласт не ограничивается народными песнями, он также опирается на китайские драмы, инструментальные жанры и мелодии, и даже на характерные для традиционного исполнительства особые

пластические приемы и образы. Так, штриховой арсенал академической музыки обогащается различными способами движения пальцев, постановками аппарата и особенностями осанки, отвечающими национальной эстетике. Немалую долю нотной литературы составили переложения для скрипки и аранжировки китайских народных мелодий, в числе наиболее популярных назовем «Радость встречи» Ян Баочжи, «Степную песню» Чжа Ханкуна и др.

Однако отсутствие опыта изучения и применения западных методов композиции делает некоторые из таких произведений не вполне самостоятельными. Первым примером преодоления подобной незрелости считается скрипичный концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай», написанный Чэнь Ганом и Хэ Чжаньхао в 1959 году. «Это произведение известно как “Симфония нации” и является образцом для создания китайских концертов» [13, с. 119]. Программный концерт посвящен самой известной в мире китайской истории любви, запечатленной в народной легенде, а в качестве материала использованы некоторые мелодии и ритмы из традиционных китайских драм, различные приемы игры на традиционных инструментах: эрху, гуджэне, пипе. При этом концерт отвечает типовым нормам жанра по части инструментария, композиционных особенностей, гармонии и формы. «Благодаря такому совмещению, этот концерт закладывает основы для дальнейшего развития китайского скрипичного репертуара. “Лян Чжу” стал первым в ряду китайских скрипичных концертов, обращенных к традициям национального музыкального театра. В числе сочинений более позднего времени в этом ряду – произведения крупнейших современных авторов: Первый скрипичный концерт Тан Дуна “Из пекинской оперы” и связанный с театральными традициями шаосинской оперы Скрипичный концерт Го Вэньцина “Туюнь”» [5, с. 60].

Вскоре эти тенденции начали подвергаться методическому и научному осмыслению. Использование музыкальных элементов различных культур локальных меньшинств («Монгольская сюита» Ма Сычуна, «Солнце над Ташкурганом» Чэнь Гана), а также китайской традиционной пентатоники повлекли за собой появление специальных исследований в этом направлении. Например, в «Практике игры на скрипке» Чэнь Юсиня содержится раздел о пентатонике, об изменении акаде-

мической аппликатуры, как пишет Чжао Чжихуа в «Обзоре техник игры на скрипке в национальном стиле», и т. д. «Многочисленные статьи данного периода подробно анализируют ладовые особенности, выразительные средства китайской музыки, заимствования из фольклора и традиционного китайского музыкального театра» [14, с. 130–131].

Кризис этого продолжительного этапа на пути китаизации скрипичного искусства был обусловлен двумя историческими обстоятельствами. Первое – Культурная революция. С 1966 по 1976 год китайское общество пребывало в смятении. Процесс китаизации скрипки находился в застое. Большое количество скрипичных произведений, не соответствующих политическим доминантам времени, было под запретом. Выдающиеся музыканты подвергались преследованиям, среди них был упомянутый выше Ма Сычун. Несмотря ни на что, в этот период все еще предпринимались попытки адаптировать произведения Пекинской оперы для скрипичных соло. Однако Культурная революция на долгие годы поставила на паузу развитие искусства в Китае в то время, как весь мир уходил в осязаемый профессиональный отрыв. «Период Культурной революции стал в истории китайской музыки десятилетним периодом безвременья. Тогда под запретом находилось все, что связано с европейской музыкальной традицией, а также все явления китайской культуры, не связанные с революционными идеями. В это десятилетие студенты почти перестали учиться, так как вузовское образование было подменено идеологическими лозунгами, а консерватории больше не обучали игре на европейских инструментах. Многие педагоги были сосланы на сельскохозяйственные работы в деревню, и скрипичному образованию был нанесен катастрофический урон» [6, с. 48–49].

Второе обстоятельство связано со студенческими волнениями в Пекине 4 июня 1989 года, которые в конечном итоге переросли в политический инцидент. Он нанес удар по музыке новой волны, зародившейся после Культурной революции и маркированной как идеологически некорректной, названной оружием попадания капиталистических идей в китайское общество. В результате у большого числа авангардных музыкантов и композиторов не было другого выбора, кроме как либо отказаться от творчества в этой области, либо покинуть Китай.

**Этап расцвета.** С 1990-х годов, с развитием общества, Китай постепенно интегрируется в международное культурное пространство, соответствуя самым высоким стандартам. Большое количество выдающихся талантов получили профессиональное музыкальное образование, что привело к новой волне в развитии музыкального искусства и дальнейшей китаизации скрипки. Процесс уже не ограничивается использованием народных мотивов и подражанием национальным музыкальным инструментам, теперь авторы стремятся найти новые разнообразные средства для воплощения «духа» Китая. Так, композитор Ли Яодун, во многом известный своей киномузыкой, самобытно проявился в музыкальном выражении личных чувств и эмоций героев, Ли Биньян стал мастером музыкального пейзажа в скрипичном исполнении, Тан Дун нашел новые средства воплощения программности в музыке, а также многие другие композиторы вели успешные поиски методов претворения китайского стиля и образов в своих сочинениях.

В этот период скрипичное образование в стране также достигло высоких результатов. Особо стоит отметить вклад профессоров Ситу Хуачэна и Ян Баочжи в создание национального скрипичного стиля. Их работы и по сей день имеют очень ценное теоретическое и практическое значение. Что касается исполнительского мастерства, то появился ряд скрипачей, получивших важные международные награды и мировое признание, такие как Сюэ Вэй, Лю Сыцин и др.

Между тем даже на пике развития академической музыкальной культуры в Китае, обнаруживается ряд серьезных проблем в процессе китаизации скрипичного искусства. Среди них выделим социальные вопросы, образовательные и вопросы учебно-методических материалов.

В социальном аспекте распространение Интернета в XXI веке привело к потрясающим изменениям в жизни людей. Они принесли с собой как преимущества, так и недостатки. Интернет оказал большое влияние на традиционную музыкальную культуру. Например, динамичная и захватывающая музыка в социальных сетях теперь является мейнстримом в современном обществе, объемы этого звукового инфопотока сложно оценить, но очевидно, что они глобальны. С другой стороны, программные стратегии разработчиков

и таргетирование приводят к содержательному сужению этого потока, и каждый пользователь в «рекомендованном» получает не отличающийся разнообразием набор музыкальных треков. Это рождает трудности в поддержании весомости китайской традиционной музыкальной культуры как одного из аспектов китаизации скрипичного искусства.

Китайская традиционная музыка (как и любая другая национальная культура) имеет свою собственную траекторию развития, но стремительная социальная интеграция Китая в общемировом пространстве обусловила появление множества разрывов с областью традиционной культуры. Её носителям некому передать свой опыт, поскольку европейский и американский масскульт забирают подавляющую долю аудитории. Эта весьма опасная тенденция, погубившая уже немало традиционных музыкальных инструментов и жанров, ведет к большим проблемам в китайской культурной идентичности, теряющей своих наследников.

В процессе обучения китайские композиторы и скрипачи неизбежно будут находиться под влиянием западной музыкальной культуры, на материале которой воспитывается их профессионализм. Тем дальше музыканты уходят от достижения точек воплощения чистого национального стиля, что было бы возможно только при глубоком изучении традиционной китайской музыки. В Китае насчитывается порядка 56 этнических меньшинств. Зачастую вдохновение для китаизации скрипичной музыки исходит от малочисленных культур, отголоски которых мы находим в «Пасторали» Хань Шакуна, написанной на материале монгольских народных песен, в «Синьцзянской весне» Ма Яосяня в уйгурском стиле, «Солнце над Ташкурганом» Чэнь Гана написано на основе таджикского мелоса. Залогом высокой художественной ценности этих сочинений стало глубокое проникновение авторов в традиционный музыкальный стиль отдельных этносов, но исследование и изучение локальных культур в наши дни также представляется весьма проблемным.

Помимо профессионального образования в вузах, по всему Китаю развивается любительское обучение игре на скрипке. Первые шаги в музыке каждый скрипач делает как любитель, и лишь некоторые впоследствии выберут инстру-



мент как свой профессиональный и поступая в китайские университеты для обучения игре на скрипке с прицелом на дальнейшую исполнительскую или педагогическую деятельность.

Для того чтобы ученикам и их родителям понять, на каком уровне освоения скрипки они находятся, большинство любителей сдают специальный общекитайский экзамен. Методические материалы, разработанные согласно требованиям такого экзамена, легли в основу базового обучения на музыкальных инструментах, которое может осуществляться независимо от возраста обучающегося. Экзамен ставит целью популяризацию художественного образования, стандартизацию обучения, унификацию профессиональных требований, формирование методической библиотеки и медиатеки, консолидацию экспертного и преподавательского сообществ. Однако Ли Синьцао, член Китайского народного политического консультативного совета, дирижер, директор Китайского симфонического оркестра и президент Китайской консерватории, заметил, что с популяризацией музыкальных экзаменов их утилитарная окраска становится все более и более яркой. Из-за высокой конкуренции на вступительных экзаменах в художественные образовательные учреждения, а также на творческих конкурсах в начальной и средней школе, обучение игре на инструменте сводится к «натаскиванию» по заявленным требованиям, подменой результата в сознании молодых музыкантов и их родителей, который заключается не в культивировании любви к искусству и истинном овладении мастерством, а в получении сертификата, подтверждающего быстрый, но непрочный успех.

В процессе китаизации скрипки представляется важным внедрение произведений китайских авторов соответствующей тематики в национальном стиле в методический арсенал любительского образования. «Шанхайская и Пекинская консерватории становятся важнейшими центрами музыкальных исследований. В Шанхае была создана Научно-исследовательская группа, которая поставила своей целью разработать национальный скрипичный педагогический репертуар. На основе многочисленных дискуссий, практических занятий и исследований народной музыки были составлены «Скрипичные упражнения в пентатонике». По инициативе Центральной (Пекинской)

консерватории были созданы новые произведения для пополнения учебно-педагогического скрипичного репертуара» [6, с. 46]. Примером здесь может служить учебник Китайской консерватории для подготовки к экзамену, который разделен на десять уровней сложности и в целом содержит 62 китайских скрипичных произведения от простых детских пьес до крупных форм, 59 иностранных произведений, 60 этюдов и 40 гамм.

Учебники Китайской консерватории играют ведущую роль в китаизации скрипичного искусства, с малых лет открывают начинающим музыкантам двери в мир китайской музыки, а также служат ориентиром учителям в формировании педагогического репертуара. На материале учебников, если использовать их полно и последовательно, у скрипачей с детства сформируется потребность играть китайскую музыку, стремиться к её пониманию и убедительным интерпретациям. Однако в действительности учебники используются неправильно: многие преподаватели применяют для «натаскивания» к экзамену в большей степени дидактические материалы, этюды и гаммы, чтобы ученик эффектно продемонстрировал владение техникой и поразил комиссию блестящими пассажами.

Есть и другой крен, когда за целый год с учеником зазубривают лишь требуемый минимум: к экзамену готовят по одной гамме, одному этюду, одному зарубежному произведению, одной китайской пьесе, необходимой для годовой аттестации, и больше ничего не разучивают. Такой метод не имеет реальной обучающей ценности. Не редки случаи, когда ученики достигли десятого – самого высокого уровня в обучении, и при этом никогда не сталкивались с другими произведениями, кроме экзаменационного репертуара.

Эту недопустимую практику необходимо преодолевать, с детства воспитывать интерес к национальной культуре и стремление исполнять произведения китайских авторов на высоком художественном уровне, выдающиеся стандарты которого демонстрируют известные китайские и зарубежные исполнители.

Таким образом, несмотря на заметные творческие прорывы и высокие профессиональные достижения композиторов и исполнителей в КНР, в процессе китаизации скрипичного искусства все еще остается немало проблемных зон и дилемм. Для их преодоления и решения необходимо осоз-

навать неприемлемость статуса-кво в вопросах скрипичного творчества, исполнительства и образования и неуклонно стремиться к прогрессивным

изменениям, корреспондирующим с мировым опытом, при этом бережно сохраняя и укрепляя национальную культурную идентичность.

### Литература

1. Лю Цзюньли. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика) // *Вестник Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. – 2009. – № 1 (11). – С. 93–100.
2. Ляо Чжэндин. Особенности национального характера китайской масляной живописи // *Известия РГПУ имени А. И. Герцена*. – 2012. – № 153–1. – С. 73–76.
3. Ма Кэжоу. «Китаизация» марксизма: предпосылки зарождения, исторический экскурс и «новый виток» развития в современном Китае // *Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология*. – 2022. – № 3. – С. 85–99.
4. Мао Нань. Китаизация западной флейты: из истории флейтового искусства Китая // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. – 2019. – № 4 (54). – С. 87–93.
5. Медведева Ю. П., Му Цюаньчжи. Между востоком и западом: Скрипичный концерт Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана «Влюбленные бабочки» («Лян Чжу») // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. – 2018. – № 2 (48). – С. 55–61.
6. Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: дис. ... канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 2018. – 205 с.
7. Синь Син. Творческий путь и скрипичное наследие Ма Сыцуня // *Музыкальное образование и наука*. – 2020. – № 1 (12). – С. 15–16.
8. Тржецяк И. А., Карнаухова В. А. Проблемы культурного диалога в процессе обучения музыке студентов из КНР // *Вестник музыкальной науки*. – 2021. – № 1. – С. 186–196.
9. Хаснулина К. А., Чжоу Сяохун. Фэй Сяотун и китаизация социальных наук в первой половине XX века // *Общество и государство в Китае*. – 2020. – № 34. – С. 752–768.
10. Ци Я. Сопоставление мотивированности русских и китайских терминов (на материале лингвистической терминологии) // *Litera*. – 2021. – № 5. – С. 207–212.
11. Цырендоржиева Д. Ш., Бальчиндоржиева О. Б. Китаизация марксизма и модернизация Китая // *Известия ТПУ*. – 2013. – № 6. – С. 261–265.
12. Янгутов Л. Е. О китаизации философских и сотериологических аспектов буддизма // *Философская мысль*. – 2019. – № 8. – С. 38–43.
13. 孙婷婷. 小提琴艺术中国化的历程及其启示. 闽南师范大学学报(哲学社会科学版), 漳州. 2020/3 119页. (Сунь Тинтин. Процесс китаизации скрипичного искусства и его просвещение // *Журнал Миннанского педагогического университета (издание по философии и социальным наукам)*. – Чжанчжоу, 2020. – № 3. – С. 119–120).
14. 钱仁平. 《中国小提琴音乐》长沙:湖南文艺出版社, 2001 年出版 234 页. (Цянь Жэньпин. Китайская скрипичная музыка. – Чанша: Хунаньское художественное издательство, 2001. – 234 с.).

### References

1. Lyu Tszyunli. Formirovanie natsional'nogo repertuara dlya skripki (Kitayskaya Narodnaya Respublika) [Formation of a national repertoire for violin (People's Republic of China)]. *Vesnik Belaruskaga dzyarzhaj'naga universiteta kul'turi i mastatstvaŭ* [Newsletter of the Belarusian State University of Culture and Art], 2009, no. 1 (11), pp. 93-100. (In Russ.).
2. Lyao Chzhendin. Osobennosti natsional'nogo kharaktera kitayskoy maslyanoy zhivopisi [Features of the national character of Chinese oil painting]. *Izvestiya RGPU imeni A.I. Gertsena* [News of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen], 2012, no. 153 (01), pp. 73-76. (In Russ.).
3. Ma Kezhou. "Kitaizatsiya" marksizma: predposylki zarozhdeniya, istoricheskiy ekskurs i "novyy vitok" razvitiya v sovremenom Kitae ["Sinicization" of Marxism: prerequisites for its origin, historical excursion and "new round" of development in modern China]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 18. Sotsiologiya i politologiya* [Bulletin of Moscow University. Series 18. Sociology and political science], 2022, no. 3, pp. 85-100. (In Russ.).
4. Mao Nan. Kitaizatsiya zapadnoy fleyty: iz istorii fleytovogo iskusstva Kitaya [Sinicization of the Western flute: from the history of flute art in China]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current problems of higher music education], 2019, no. 4 (54), pp. 87-93. (In Russ.).

5. Medvedeva Y.P., Mu Tsyuanchzhi. Mezhdru vostokom i zapadom: Skripichnyy kontsert Khe Chzhankhao i Chen' Gana "Vlyublennye babochki" ("Lyan Chzhu") [Between East and West: Violin Concerto by He Zhanhao and Chen Gang "Butterflies in Love" ("Liang Zhu")]. *Aktual'nye problemy visshego muzykal'nogo obrazovaniya [Current problems of higher music education]*, 2018, no. 2 (48), pp. 55-61. (In Russ.).
6. Mu Tsyuanchzhi. *Stanovlenie i razvitie skripichnogo iskusstva v Kitae: obrazovanie, ispolnitel'stvo, natsional'nyy repertuar: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Formation and development of violin art in China: education, performance, national repertoire. Diss. of PhD of Arts History]*. Nizhniy Novgorod, 2018. 205 p. (In Russ.).
7. Sin Sin. Tvorcheskiy put' i skripichnoe nasledie Ma Sytsuna [The creative path and violin heritage of Ma Sicong]. *Muzykal'noe obrazovanie i nauka [Musical education and science]*, 2020, no. 1 (12), pp. 15-16. (In Russ.).
8. Trzhetsyak I.A., Karnaukhova V.A. Problemy kul'turnogo dialoga v protsesse obucheniya muzyke studentov iz KNR [Problems of cultural dialogue in the process of teaching music to students from China]. *Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Music Science]*, 2021, no. 1, pp. 186-196. (In Russ.).
9. Khasnulina K.A., Chzhou Syaokhun. Fey Syaotun i kitaizatsiya sotsial'nykh nauk v pervoy polovine XX veka [Fei Xiaotong and the Sinicization of Social Sciences in the First Half of the 20th Century]. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae [Society and state in China]*, 2020, no. 34, pp. 752-768. (In Russ.).
10. Tsi Ya. Sopostavlenie motivirovannosti russkikh i kitayskikh terminov (na materiale lingvisticskoy terminologii). *Litera [Litera]*, 2021, no. 5, pp. 207-212. (In Russ.).
11. Tsyrendorzhieva D.Sh., Balchindorzhieva O.B. Kitaizatsiya marksizma i modernizatsiya Kitaya [Sinicization of Marxism and modernization of China]. *Izvestiya TPU [Izvestia TPU]*, 2013, no. 6, pp. 261-265. (In Russ.).
12. Yangutov L.E. O kitaizatsii filosofskikh i soteriologicheskikh aspektov buddizma [On the sinicization of philosophical and soteriological aspects of Buddhism]. *Filosofskaya mysl' [Philosophical thought]*, 2019, no. 8, pp. 38-43. (In Russ.).
13. 孙婷婷. 小提琴艺术中国化的历程及其启示. 闽南师范大学学报(哲学社会科学版), 2020/3 119页. (Sun Tingting. The process of sinicization of violin art and its enlightenment. *The journal of the Mininsky Pedagogical University (a publication on philosophy and social sciences)*. Zhangzhou, 2020, no. 3, pp. 119-120). (In Chin.).
14. 钱仁平. 《中国小提琴音乐》长沙:湖南文艺出版社, 2001年出版 234页. (Qian Renping. *Chinese Violin Music*. Changsha, Hunan Art Publishing House, 2001. 234 p.). (In Chin.).

УДК 73.03

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-147-153

## КИТАЙСКИЙ СКУЛЬПТОР СЕ-И: ЖЭНЬ ЯНЬМИН

**Шань Личжуан**, аспирант, Сибирский федеральный университет (г. Красноярск, РФ). E-mail: 1320175459@qq.com

Жэнь Яньмин (任艳明) (р. 1974) – один из представителей «Китайской современной скульптуры Се-и» (写意). Его скульптурный стиль отличается отчетливым следованием главным тенденциям Се-и. Жэнь Яньмин фокусируется не на изображении лица, а на передаче внутреннего состояния персонажа, добивается индивидуальности, сочетает в формальных чертах твердость и мягкость, достигает яркой художественной выразительности, следует гуманистическому духу. Темы его работ в основном включают изображения исторических личностей, социальной жизни. Через форму он показывает различные эмоции. На стиль скульптуры Жэнь Яньмина повлиял его наставник г-н У Вэйшань (吴为山) (р. 1962), в исследовании сопоставляются содержательные и стилевые характеристики творчества наставника и ученика. В изучении творчества китайского скульптора используются методы иконографии и сравнительного анализа.

**Ключевые слова:** Китай, скульптура Се-и, Жэнь Яньмин, У Вэйшань.

<sup>1</sup> Се-и – китайская искусствоведческая терминология. Стиль противоположный «реалистическому». Художник игнорирует внешнюю правдоподобность и подчеркивает выражение внутренней духовной сущности. В традиционном искусстве стиль Се-и, или «живопись идеи», отличается свободными движениями, спонтанностью, картина пишется в один заход.

## CHINESE SCULPTOR XIE-YI: REN YANMING

**Shan Lizhuang**, Postgraduate, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). Email: 1320175459@qq.com

The article is a scientific art study of the creativity of the one of the representatives of *Chinese modern sculpture of Xie-Yi* (写意) – Ren Yanming (b. 1974). The article analyzes Ren Yanming's representative sculptural works. His sculptural style features a distinct Xie-Yi style, focusing on depicting the character's face and inner state. This achieves a personality that combines hardness and softness, as well as a hidden and strong artistic appeal, along with a haunting humanistic spirit. Ren Yanming's artistic creation covers many fields, including the research of Easel sculpture. The themes of his works mainly include historical figures, themes of social reality and humanistic spirit. Through form, he shows various themes and emotions. And most of his works are collected by China's national art institutions. He favored sculptures created using the artistic materials (bronze).

Ren Yanming's use and development of the *sculpture of Xie-Yi* style in sculpture creation were influenced by his mentor Wu Weishan. This article utilizes iconography methods to analyze Ren Yanming's sculptures and conducts a comparative analysis between Ren Yanming's sculptures and Wu Weishan's sculptures. It aims to clarify the formal origins of Ren Yanming's sculpture creations. Research has established that Ren Yanming's sculptures did not completely copy Wu Weishan's sculpture form and processing techniques but only borrowed from them to a certain extent. However, his personal works exhibit his unique personality and style in the realm of Xie-Yi. While inheriting the tradition of freehand sculpture, his works also incorporate his unique understanding of life and art, creating the sculptural language with distinctive personal characteristics.

**Keywords:** China, Xie-Yi sculpture, Ren Yanming, Wu Weishan.

**Введение**

О художнике Жэнь Яньмине в китайском искусствоведении имеется немного публикаций, а в российском их практически нет. Представим некоторые китайские работы: в небольшой статье «Персональная выставка скульптур Жэнь Яньмина открылась в Пекинском художественном музее Чаоян» [1] показано несколько репрезентативных скульптур Жэнь Яньмина и проведен анализ этих произведений. Публикация «Создание страницы новой эпохи – молодой скульптор Жэнь Яньмин» [4] знакомит с репрезентативными скульптурными работами художника, но не анализирует его творчества, не дается выводов о происхождении его стиля. Такой же подход мы видим и в публикации «Обладатель премии “Самый коллекционируемый художник”: Жэнь Яньмин» [6]. В статье «Жэнь Яньмин: бен няо сянь фэй и цзай синь сянь»<sup>2</sup> [3] говорится о влиянии его настав-

ника У Вэйшаня, но скульптуры Жэнь Яньмина и У Вэйшаня не сравниваются. Отсюда можно сделать выводы, что необходимо более глубокое изучение творчества талантливого молодого скульптора, для чего мы попытаемся проследить происхождение его скульптурного стиля и формы. Таким образом, цель нашего исследования – анализируя произведения Жэнь Яньмина, найти формальные источники его скульптур. Отсюда вытекает целый ряд задач, среди которых обозначим: необходимость изучения творческого становления художника, его биографии; анализ его творческих методов и творческого стиля; а также определение того, в какой мере на скульптуры Жэнь Яньмина повлиял его наставник У Вэйшань.

**Жизненный путь Жэнь Яньмина**

Жэнь Яньмин (р. 1974) родился в Телине, Ляонин, Китай. С 1995 по 2000 год учился на скульптурном факультете Академии художеств Лу Синя. Влияние традиций советского скульптурного образования, культивируемых в Китае в профессиональном обучении художников, заложило основу его последующих творений. С отличием окончил скульптурное отделение Академии

<sup>2</sup> «Бен няо сянь фэй» – трудно переводимое китайское изречение, относится к человеку, который работает усерднее других, чтобы осуществить свою мечту. «Цзай синь сянь» выражает образ, который появляется в нашем сознании, когда объект не находится перед нами.

художеств Лу Синя и получил степень бакалавра. С 2005 по 2008 год учился в Академии изящных искусств Нанкинского университета, где у художника-скульптора У Вэйшаня начал изучать скульптуру Се-и. После окончания учебы он остался в Нанкинском университете, чтобы преподавать и продолжил свое собственное художественное творчество [1]. Достижения Жэнь Яньмина во многом связаны с его усердием и упорным трудом. Однажды он сказал, что ему нравится создавать портретные скульптуры, но в процессе создания он часто игнорирует облик объекта, чтобы имитировать фактуру скульптур У Вэйшаня. Поэтому У Вэйшань советовал ему выполнить большое количество портретных голов знаменитостей размером около 25 см и использовать натуральный метод для реализации других творений.

В 2011 году Жэнь Яньмин и У Вэйшань работали в скульптурной студии в провинции Шаньси. Даже в свободное время Жэнь Яньмин по-прежнему работал с большой концентрацией и целенаправленно формировал свой собственный художественный стиль. На этом этапе Жэнь Яньмин находился под глубоким влиянием У Вэйшаня, всемерно уважая учителя, он все время усердно работал, опасаясь не оправдать ожиданий наставника [4].

Жэнь Яньмин прошел жизненный путь перехода, трансформации и самосублимации. Как и большинство творческих молодых людей, он пережил процесс от первоначальной уверенности в себе до неизменного «удара о стену», чувства растерянности, даже упадка и желания сдаться, пока, наконец, снова не взял себя в руки. Теперь видно, что этот жизненный опыт стал ценнейшей тренировкой для роста художника.

Можно попытаться охарактеризовать сложившийся стиль скульптора. При создании произведения Жэнь Яньмин не придерживается основных правил реалистического моделирования, не стремится к реалистической достоверности. Он уделяет внимание выражению духа персонажей, изображению самой сути свои героев. Он не только стремится к сильной эмоциональной заразительности своего искусства, но и к формированию и воплощению внутреннего гуманистического содержания.

У Вэйшань рассказывал: «Обучая Жэнь Яньмина, я не только просил его усердно думать и

практиковать больше эскизов скульптур, но и просил его заниматься каллиграфией и традиционной китайской живописью. Начинать с каллиграфии и живописи – значит достичь понимания через художественную практику. Самый эффективный способ И-сян<sup>3</sup> (意象). В серии скульптур, созданных Жэнь Яньмином, мы теперь можем уловить дух и очарование его мазков, а также увидеть традиционные китайские методы живописи, которые он использовал при изображении персонажей» [6]. Постепенно Жэнь Яньмин понял, как добиться общего художественного впечатления, освоил, как точно и мощно воплощать традиционный дух и характер персонажей в форме скульптур.

### Скульптуры Жэнь Яньмина: сравнительный анализ с творчеством У Вэйшаня

По разным причинам, в том числе из-за проблем в распространении традиционной культуры, китайское художественное творчество постоянно подвергается сильнейшему влиянию современного западного искусства. Скульптура для Жэнь Яньмина – это не только современный китайский язык, это особый путь инновационного развития скульптурного искусства и способ унаследовать традиционную китайскую культуру.

Как уже говорилось, Жэнь Яньмин выбрал метод создания скульптуры Се-и, родоначальником которого считается его учитель У Вэйшань.

Некоторые скульптуры Жэнь Яньмина посвящены историческим личностям. Его произведение «Чжан Сюй работает» (张旭三杯草圣传 Чжан Сюй Сан бэй Цао Шэн Чжуань) (см. Приложение, рис. 1) находится в коллекции Национального павильона Китая на Всемирной выставке в Шанхае. Эта скульптура создана по мотивам личности каллиграфа династии Тан Чжан Сюя. Благодаря форме скульптуры эта работа демонстрирует

<sup>3</sup> И-сян – важная категория китайской эстетики. Объективный образ предмета – художественный образ, созданный посредством своеобразной эмоциональной деятельности творческого субъекта, чаще всего используемый в общей образности искусства. По мнению Шуовэнь Цзэцзы, И-сян – это образ смысла. И-сян использует абстракцию для создания более глубоких изображений. И-сян – это продукт сознательной деятельности человеческого мозга.

уникальную манеру поведения и стиль Чжан Сюя при создании рукописного письма, позволяя зрителям более глубоко почувствовать очарование его каллиграфического искусства. Пластика показывает творческое настроение каллиграфа Чжан Сюя, полностью захваченного, опьяненного работой. Все тело наклоняется вперед, образуя форму полного лука, а расширенные рукава тоги образуют круг с телом. Эта поза, похожая на танец, выражает дух каллиграфии, «мазки кисти художника подобны облакам дыма», самоотверженное отношение, погружение в творчество.

Еще одна интереснейшая работа Жэнь Яньмина – «Пьяная принцесса» (贵妃醉酒 Гуй Фэй Цзюй Цзю) (см. Приложение, рис. 2), которая сейчас находится в коллекции Национального центра исполнительских искусств. Эта скульптура изображает императорскую наложницу Ян Юхуань, демонстрируя глубину и тонкость пластических приемов Жэнь Яньмина, его стремление к художественной привлекательности, к загадочности и законченности

На стиль скульптуры Жэнь Яньмина в основном повлиял его наставник г-н У Вэйшань, который также стремится прорваться через традиционные западные методы моделирования и сосредоточиться на изображении внутреннего состояния персонажа [3]. Работы Жэнь Яньмина – это отображение эмоций посредством скульптуры, которое позволяет зрителям глубже их понять и прочувствовать.

Оба скульптора в своих творениях уравновешивают силу и мягкость, ищут внутреннюю и внешнюю художественную привлекательность. Темы их работ в основном посвящены историческим личностям, социальной реальности и наполнены гуманистическим духом.

Далее попытаемся сравнить основные художественные приемы двух мастеров китайской скульптуры на примере схожих тем в их творчестве. Для сравнительного анализа рассмотрим персонажи, запечатлевшие исторические фигуры и отсылающие к аллюзиям древнего Китая. Жэнь Яньмин, также как и его учитель У Вэйшань, творит на основе традиционной китайской культуры.

Скульптура У Вэйшаня «Лао цзы, покидающий уединение» (老子出关 Лао Цзы чу гуань) (см. Приложение, рис. 3) представляет собой одухотворенный образ, сочетающий в себе традиционную китайскую культуру и философские

идеи. В качестве творческого фона в этой работе использована реальная история побега Лао Цзы из затворничества. Благодаря изысканному мастерству и культурным подтекстам скульптурная форма демонстрирует глубокие мысли и мудрость. Когда У Вэйшань создавал «Лао Цзы, покидающий уединение», он сосредоточился на выражении особенностей поведения и эмоций Лао Цзы. Благодаря деликатному изображению и продуманной форме он сделал образ Лао Цзы реалистичным, как если бы он находился в длинной реке истории. У Вэйшань умело использовал язык такого материала как бронза, интегрируя мысли и мудрость Лао Цзы в каждую деталь скульптуры, делая работу не только визуально красивой, но и глубокой по историческому контексту и философскому мышлению. Безусловно, скульптура У Вэйшаня «Лао Цзы, покидающий уединение» – это произведение с глубоким культурным содержанием и выдающейся художественной ценностью.

Скульптура Жэнь Яньмина «Инь-Ма-Тоу-Цянь» (饮马投钱) (см. Приложение, рис. 5). В произведении Сян Чжуншаня рассказывается, как уроженец Аньлина времен династии Хань, неподкупный и честный человек, каждый раз когда шел к реке Вэйшуй, чтобы покормить лошадей, бросал в воду три медные монеты в качестве благодарности, награды для реки [5]. При внешней схожести композиции (фигура человека и животное) скульптура Жэнь Яньмина вылеплена и выстроена в своей пластике иначе, чем изображение Лао Цзы. Формы более округлые, без острых граней и углов, более сдержанная фактура. Но влияние У Вэйшаня все равно отчетливо присутствует и в одухотворенности художественного образа, и в гуманистическом содержании.

Интерес к древней поэзии Жэнь Яньмину также привил У Вэйшань. Сравним изображения выдающихся китайских поэтов у мастера и его ученика. В композиции «Ли Бай» (李白) (см. Приложение, рис. 4). У Вэйшаня изображен великий поэт-романтик династии Тан Ли Бай [7]. В ней раскрываются внутренние душевные колебания поэта, показана тоска поэта по дому. Скульптура «Ли Бай» сразу привлекает к себе внимание воспринимателя ее зрителя. Ли Бай высоко закинул голову, поднял и расправил грудь. Но У Вэйшань особо не занимается силуэтом и формой тела поэта. Вместо этого он находит уникальный композиционный ход, пристально сосредотачиваясь на

рукавах, которые развеваются большим веером, элегантно и подвижны, как облако. Форма напоминает всплеск каллиграфии, излучая романтический темперамент. Трудно поверить, что твердый материал действительно может иметь такое ощущение полета.

Поэт Древнего Китая, изображаемый Жэнь Яньмином, – Синь Цици династии Южная Сун, тематикой поэм которого являются патриотизм, критика правителей-угнетателей, воспевание красот природы. В произведении «Цзуй-цзянь» (醉剑) (см. Приложение, рис. 6) скульптор опирается на исторический эпизод, когда поэт-патриот, талантливый военный начальник, был отправлен в отставку с императорской службы. Поэтому Синь Цици, думая о тех днях, когда он служил Родине, сожалея, что не смог отвоевать ее у захватчиков, пил в тот день ликер и танцевал, размахивая мечом. Это как бы выплеск эмоций, которые невозможно сдержать [2].

Пластическое решение работы жесткое, с острыми краями и углами. По форме и фактуре бронзовая фигуры напоминает в обработке камень. Произведение «Цзуй-цзянь» призвано выразить патриотические чувства, боль за Родину, нереализованность внутреннего потенциала. Работа У Вэйшаня «Ли Бай» выдержана в романтическом стиле, поэтому ее обработка более элегантно и непринужденно. Скульптура Жэнь Яньмина более сложна и угловата, чем скульптуры У Вэйшаня, но с точки зрения формы также видно влияние У Вэйшаня.

## Выводы

В приведенном выше сравнительном анализе видно, что скульптуры Жэнь Яньмина, безусловно, созданы под влиянием его учителя, одного из самых ярких современных скульпторов Китая У Вэйшаня. Жэнь Яньмин сознательно и целенаправленно продолжает развитие стиля Се-и, который с любовью и глубоким изучением традиционной культуры разработал У Вэйшань. Но судя по форме скульптур Жэнь Яньмина, даже близких по содержанию и композиции работам учителя, он не копировал скульптуры У Вэйшаня. Видно, что в определенной степени Жэнь Яньмин опирался на стили западноевропейского импрессионизма и экспрессионизма. Творческая индивидуальность и талант скульптора ярко проявляются в каждой его работе.

Скульптуры, созданные Жэнь Яньмином, посвящены китайской нации, философии и культуре, некоторым историческим событиям. Однако подчеркнем, что, следуя традиции, изучая традицию, он смог «вырваться из ее оков» и создать ярко современный уникальный стиль. Опираясь на заложенные учителем профессиональные и духовные основы своего становления, он имеет смелость исследовать, экспериментировать, двигаться вперед и писать новую главу в современной китайской скульптуре своими работами. Скульптуры Жэнь Яньмина имеют высокую художественную и историческую ценность. Они не только отображают историю и культуру Китая, но и его духовное мировоззрение.

## Литература

1. Вечерние новости Пекина «Новая сеть видения». Персональная выставка скульптур Жэнь Яньмина открылась в Пекинском художественном музее планирования Чаоян [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.takefoto.cn/viewnews-239437.html>. 北京晚报新视觉网.任艳明个人雕塑展亮相北京朝阳规划艺术馆.
2. Вэй Ян, Жэнь Яньмин: Пусть искусство украсит жизнь [J] // Журнал о коллекционировании и инвестировании. – 2018. – №(8):2. – Doi CNKI:SUN:SCDK.0.2018-08-053. 魏妍.任艳明:让艺术美化生活[J].收藏投资导刊.
3. Жэнь Яньмин: бен няо сян фэй и цзай синь сян. 4 марта 2019 года [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.jsyww.com/wx/201903/t20190304\\_6104543.shtml](https://www.jsyww.com/wx/201903/t20190304_6104543.shtml). 任艳明: 笨鸟先飞意在心象, 2019年3月4日.
4. Отливка главы времени – молодой скульптор Жэнь Яньмин, 8 апреля 2018 года [Электронный ресурс]. – URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/cIGmTW0qErr0PFvAapzujw>. 雕塑头条.铸时代篇章——青年雕塑家任艳明.2018年4月8日.
5. Китайская энциклопедия Байду [Электронный ресурс]. – URL: [https://baike.baidu.com/item/%E9%A5%AE%E9%A9%AC%E6%8A%95%E9%92%B1?fromModule=lemma\\_search-box](https://baike.baidu.com/item/%E9%A5%AE%E9%A9%AC%E6%8A%95%E9%92%B1?fromModule=lemma_search-box) 中文百度百科.
6. Красота неба и земли – обладатель премии «Самый коллекционируемый художник»: Жэнь Яньмин. Арт-Тренд, 18 апреля 2018 [Электронный ресурс]. – URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/eR0f26qSizmKJ0qxhtAh8A>. 天地大美——“最具收藏价值艺术家奖”获得者: 任艳明.艺术观潮.2018年04月18日.

7. Ян Ян: Лекция У Вэйшаня «Создание имиджа для времени» вошла в общество и в жизнь людей. Новости искусства Китая, 7 апреля 2021 года [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.cflac.org.cn/xw/bwyc/202104/t20210407\\_541418.html](https://www.cflac.org.cn/xw/bwyc/202104/t20210407_541418.html). 杨阳: 吴为山“为时代造像”讲座走进社区、走进百姓生活. 中国艺术报, 2021年04月07日.

## References

1. *Vechernie novosti Pekina «Novaya set' videniya». Personal'naya vystavka skul'ptur Zhen' Yan'mina otkrylas' v Pekinskom khudozhestvennom muzee planirovaniya Chaoyan [Beijing Evening News "New Vision Network". A solo exhibition of Ren Yanming's sculptures opened at the Beijing Chaoyang Planning Art Museum]. (In Chin.). Available at: <https://www.takefoto.cn/viewnews-239437.html>.北京晚报新视觉网.任艳明个人雕塑展亮相北京朝阳规划艺术馆.*
2. Wei Yan, Ren Yanming. Pust' iskusstvo ukrasit zhizn' [Let art decorate life], *Journal of Collecting and Investing*, 2018, no. (8):2. (In Chin.), Doi CNKI:SUN:SCDK.0.2018-08-053. 魏妍.任艳明:让艺术美化生活[J].收藏投资导刊.
3. *Zhen' Yan'min: ben nyao syan' fey,i tszay sin' syan. 4 marta 2019 goda [Ren Yanming: ben niao xian fei, yi zai xin xiang. March 4, 2019]. (In Chin.). Available at: [https://www.jsywyw.com/wx/201903/t20190304\\_6104543.shtml](https://www.jsywyw.com/wx/201903/t20190304_6104543.shtml). 任艳明: 笨鸟先飞 意在心象, 2019年3月4日.*
4. *Sozдание stranitsy novoy epokhi - molodoy skul'ptor Zhen' Yan'min, 8 aprelya 2018 goda [Creating a New Era page - young sculptor Ren Yanming, April 8, 2018]. (In Chin.). Available at: <https://mp.weixin.qq.com/s/clGmTW0qErr0PFvAapzujw>. 雕塑头条.铸时代篇章——青年雕塑家任艳明.2018年4月8日.*
5. *Kitayskaya entsiklopediya Baydu [Chinese encyclopedia Baidu]. (In Chin.). Available at: [https://baike.baidu.com/item/%E9%A5%AE%E9%A9%AC%E6%8A%95%E9%92%B1?fromModule=lemma\\_search-box](https://baike.baidu.com/item/%E9%A5%AE%E9%A9%AC%E6%8A%95%E9%92%B1?fromModule=lemma_search-box) 中文百度百科.*
6. *Krasota neba i zemli — obladatael' premii "Samyy kollektsioniruemyy khudozhnik": Zhen' Yan'min. Art-Trend, 18 aprelya 2018 [Beauty of Heaven and Earth – Most Collectible Artist Award Winner: Ren Yanming. Art Trend, April 18, 2018]. (In Chin.). Available at: <https://mp.weixin.qq.com/s/eR0f26qSizmKJ0qxhtAh8A>. 天地大美——“最具收藏价值艺术家奖”获得者: 任艳明.艺术观潮.2018年04月18日.*
7. *Yan Yan: Lektsiya U Veyshanya «Sozдание imidzha dlya vremeni» voshla v obshchestvo i v zhizn' lyudey. Novosti iskusstva Kitaya, 7 aprelya 2021 goda [Yang Yang: Wu Weishan's lecture "Creating an Image for the Time" has entered society and people's lives. China Art News, April 7, 2021]. (In Chin.). Available at: [https://www.cflac.org.cn/xw/bwyc/202104/t20210407\\_541418.html](https://www.cflac.org.cn/xw/bwyc/202104/t20210407_541418.html) 杨阳: 吴为山“为时代造像”讲座走进社区、走进百姓生活. 中国艺术报, 2021年04月07日.*

## ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Жэнь Яньмин. Чжан Сюй работает (张旭三杯草圣传 詹善随 三圣草圣传 Чжан Сюй Сан бэй Цао Шэн Чжуань). 2012. Бронза. 70x65x25 (<https://mp.weixin.qq.com/s/clGmTW0qErr0PFvAapzujw>)



Рисунок 2. Жэнь Яньмин. Пьяная принцесса (贵妃醉酒 Гуй Фэй Цзюй Цзю). 2012. Бронза. 70x35x40. Национальный центр исполнительских искусств (<https://mp.weixin.qq.com/s/MANPdVchypW-Zi8Ni5K7seQ>)





Рисунок 3. У Вэйшань. Лао Цзы, покидающий уединение. (老子出关 老 цзы чу гуань). 2012. Бронза. 153x63x105. 99x150x55. Художественный музей Тайюаня, Зал скульптур У Вэйшаня (<https://arts.cctv.com/gallery/ysj/www/index.shtml>)

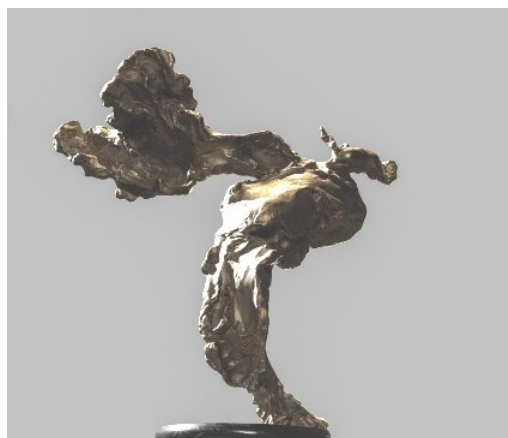


Рисунок 4. У Вэйшань. Ли Бай (李白). 2012. Бронза. 58.5x55x26 (<https://www.cafa.com.cn/cn/news/details/8329618>)



Рисунок 5. Жэнь Яньмин. Инь-ма-тоу-цянь (饮马投钱). 2016. Бронза. 60x80x30. Национальный художественный музей Китая (<https://mp.weixin.qq.com/s/clGmTW0qErr0PFvAapzujw>)



Рисунок 6. Жэнь Яньмин. «Цзуй-цзянь» (醉剑). 2015. Бронза. 70x60x30 (<https://mp.weixin.qq.com/s/clGmTW0qErr0PFvAapzujw>)

УДК 76

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-153-166

## КРУГ ОБРАЗОВ И ТЕМ В УНИКАЛЬНОЙ ГРАФИКЕ А. В. ПАНИНА

**Шунков Александр Викторович**, доктор филологических наук, доцент, ректор, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [alexander\\_shunkov@mail.ru](mailto:alexander_shunkov@mail.ru)

**Корнева Виктория Алексеевна**, студент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [cornevika@yandex.ru](mailto:cornevika@yandex.ru)

Статья посвящена исследованию образности в уникальной графике А. В. Панина. В работе представлен формально-стилистический анализ авторских рисунков из собрания Кемеровского государственного института культуры. В публикации освещена тема феномена универсальности таланта на примере личности А. В. Панина. На материале графических рисунков художника продемонстрировано влияние доминантного таланта на развитие задатков в другой сфере деятельности. В статье исследуется вопрос создания самобытной образности в контексте устойчивой иллюстраторской традиции. Было выявлено влияние западноевропейских графиков на творчество А. В. Панина. Авторы уделяют внимание сюрреалистическому направлению, в котором работал художник.

**Ключевые слова:** уникальная графика, А. В. Панин, сюрреализм, рисунок, иллюстрация.

## THE RANGE OF IMAGES AND THEMES IN THE UNIQUE GRAPHICS OF A.V. PANIN

*Shunkov Aleksandr Viktorovich*, Dr of Philological Sciences, Associate Professor, Rector, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: alexander\_shunkov@mail.ru

*Korneva Viktoriya Alekseevna*, Student of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: cornevika@yandex.ru

The article is devoted to the study of imagery in the unique graphics of A.V. Panin. The paper presents a formal stylistic analysis of the author's drawings from the collection of the Kemerovo State Institute of Culture. The publication highlights the topic of the phenomenon of universality of talent on the example of the personality of A.V. Panin. Based on the material of the artist's graphic drawings, the influence of dominant talent on the development of inclinations in another field of activity is demonstrated. The article examines the issue of creating the original imagery in the context of a stable illustrative tradition. The influence of Western European charts on the work of A.V. Panin was revealed. The authors pay attention to the surrealist direction in which the artist worked.

**Keywords:** unique graphics, A.V. Panin, surrealism, drawing, illustration.

Проявления синкретизма искусств известны еще с времен первобытного общества. Тогда синергия многих видов формотворчества объяснялась неопределенностью их границ. Так, искусство сливалось в единый сакральный поток, который синтезировал альтернативные формы образности. Также древнее искусство находилось в непосредственной связи с архаичными ритуалами и обрядами, которые в свою очередь предполагали наличие определенной атрибутики. Так, первобытное общество являлось своеобразным воплощением полифонии искусства. Другими словами, все виды мастерства, будь то художественное, танцевальное или музыкальное, находились на едином уровне освоенности. В настоящее время приобретает актуальность феномен полифункциональности таланта. В современном мире выдающиеся достижения в определенной сфере культуры или искусства не отрицают наличия предрасположенности и задатков к другому,

возможно, противоположному виду творческой деятельности. Напротив, подобные случаи в креативной сфере общества возникают все чаще, тем самым иллюстрируя особенности образа мысли носителя. Так, творческое мышление объединяет в себе множество задатков к различным видам деятельности, однако лишь немногие из них могут вырасти в настоящий талант. Полнокровное владение мастерством предполагает множество точечных усилий, которые в итоге дают результат.

Здесь следует осветить тему так называемого доминантного таланта, то есть того задатка, на развитие которого было потрачено большее количество усилий и времени. Доминантный талант в некотором роде подавляет менее проявленные склонности, которые в конечном счете отходят на второй план. Как в синкретизме первобытного искусства, так у современного творческого человека подавленные задатки, не выросшие в талант, могут проявляться на фоне основной дея-

тельности. Так рождается некая амальгама творческих импульсов и проявлений, смежных доминантному таланту. Как отмечает автор статьи [9], «сочетание способностей, которые являются основой таланта, в каждом случае бывает особенным, свойственным только определенной личности. О наличии таланта следует делать вывод по результатам деятельности человека, которые должны выделяться принципиальной новизной, оригинальностью подхода. Талант человека направлен потребностью в творчестве». Другими словами, побочные способности также имеют шанс вырасти в настоящий талант при должных усилиях и мотивации. Примеров данного феномена достаточно много, особенно в сфере культуры и искусства.

Одним из ярких представителей подобного рода является Андрей Владимирович Панин, российский актер, режиссер и продюсер (1962–2013). Безусловно, основной род деятельности Андрея Владимировича был связан именно с театральной средой. Это говорит о том, что актерский талант в данном случае является доминантным. Однако несколько лет назад были обнаружены рисунки актера, которые заслужили положительную критику среди искусствоведов. Очевидно, что А. В. Панин обладал некоторой универсальностью таланта, имея практически профессиональные навыки в «побочной» сфере деятельности. Именно уникальному графическому наследию творчества Андрея Панина посвящено данное исследование.

Целью публикации является изучение художественного опыта А. В. Панина на материале произведений уникальной графики из собрания Кемеровского государственного института культуры. В число задач входит формально-стилистический анализ работ мастера в контексте устойчивых иллюстраторских тенденций, а также исследование творческого метода в системе создания самобытной художественной образности.

Источниковую базу исследования составили следующие работы. В статье К. В. Пономаревой и Т. Ю. Казариной «Метафоричность графики Андрея Владимировича Панина» [8] представлен сравнительный анализ уникальной графики художника из собрания Кемеровского государственного института культуры с искусством зарубежных иллюстраторов XIX–XX века. Данную

тему продолжает работа М. А. Поляковой «“Алиса в Стране чудес” Л. Кэрролла: эволюция образа Алисы в иллюстрациях Дж. Тенниела, А. Рэкхема и С. Дали» [7]. Автор актуализирует вопрос модернистских тенденций в книжной графике западных сюрреалистов. Также научная работа Д. Мартыновой «Исторический сюрреализм: истоки, теория и практика» [6] освещает тему художественной практики сюрреалистов в контексте различных психоэмоциональных состояний. Большой научный вклад в исследование внес труд А. В. Шункова, Т. И., Кимеевой, Д. Д. Родионовой «Проект “В музей с ректором” как перспективное направление презентации культурного наследия (на примере экспозиционно-выставочного комплекса КемГИК)» [10]. Авторы актуализируют вопрос введения новых музейных методик для популяризации культурного и художественного наследия региона в контексте деятельности вуза. Помимо этого, в работе А. В. Шункова, Н. С. Поповой, В. А. Корневой «Особенности развития жанров в живописи Кемерова 1980–1990-х годов (на материале произведений из коллекции Кемеровского государственного института культуры)» [11] исследуется опыт жанровых трансформаций на примере шедевров кузбасского искусства постсоветского периода. Большой научный вклад в исследование внесла работа В. П. Краснобородкина и И. А. Галиевой «О технических особенностях пуантилизма в графике и живописи» [4]. В своей статье авторы исследуют методологическую составляющую техники пуантилизма в контексте графического подхода. Источником интересного материала стало научное исследование М. В. Вороновой «Графика в театральной эскизе» [1], которое раскрывает связь театральной и художественной деятельности как частей единого творческого воплощения. В статье О. А. Слепцовой «Феномен талантливой личности как полифункциональное проявление дарований» [9] исследуется вопрос об универсальности таланта как способе реализации творческого потенциала. Работа Д. Л. Лебедева «О. Бердслей и А. Рэкхем: тонкости влияния» [5] поднимает тему влияния графика О. Бердслея на своих современников и потомков в контексте европейской художественной традиции. Данную проблематику продолжает статья Н. Щербаковой «Бердслей и его маски» [12]. В своей работе автор обращается к одному из самых известных обра-

зов художника и исследует разные плоскости его интерпретации. Научная статья Д. И. Изворска и С. К. Славовой «Фрактальная симметрия в изобразительном искусстве» [2] посвящена исследованию феномена фрактальной симметрии в живописных и графических работах зарубежных художников. Завершает обзор используемой литературы статья Е. А. Ковешниковой «Концепция создания мемориального музея актера театра и кино Андрея Панина как практика сохранения культурного наследия» [3]. Автор в своей работе описывает опыт создания мемориальной музейной экспозиции в Кемеровском государственном институте культуры.

Личность Андрея Владимировича Панина действительно интересная и многогранная. Не всем известен тернистый путь будущего актера в мир большого театра. Эта дорога к успеху длилась большую часть жизни А. В. Панина, ведь известно, что его актерский дебют состоялся в 30 лет, а по-настоящему востребованным артист стал лишь к 50 годам. Однако одним из любимых увлечений мастера было рисование, он им занимался с самого раннего детства. Многие коллеги и друзья актера отмечали, что А. В. Панин рисовал практически всегда, когда появлялась свободная минута. В большинстве своем такие рисунки были на случайных бумажках или салфетках, именно поэтому часть из них безвозвратно утеряна. Сам актер не любил говорить о своем хобби и редко показывал свои работы, считая их любительскими. После смерти актера, в 2015 году, его рисунки впервые были продемонстрированы широкой публике в рамках столичного фестиваля Days of Contemporary Art. Так, в картинах и рисунках А. В. Панина увидели недюжинный талант и неподдельную одаренность. В настоящий момент в Кемеровском государственном институте культуры, в котором учился именитый актер на факультете режиссуры и актерского искусства, открыт мемориальный комплекс имени А. В. Панина, в собрании которого также представлены некоторые из его графических работ.

Так, произведения уникальной графики авторства А. В. Панина из собрания КемГИК можно разделить на три обобщенно-предметные группы. В основе данной классификации лежит степень проработки и детализации рисунков. Пер-

вая, самая объемная по количеству работ группа представляет собой эскизные произведения, выполненные с минимальным использованием художественных материалов. В большинстве данных рисунков можно видеть достаточно наивные контурные наброски практически без применения светотеневой моделировки. Во вторую группу входят рисунки, выполненные в черно-белой гамме, но с большим процентом проработки. Данные произведения исполнены уже более скрупулезно и детально. Многие из них напоминают полноценные графические иллюстрации. Последнюю группу составляют произведения цветной графики. Данные рисунки являются самыми малочисленными по количеству, но вместе с тем демонстрируют действительно нетипичное для мастера колористическое решение. Стоит отметить, что все рисунки А. В. Панина не имеют названий, поэтому в данной работе будет предпринята попытка классифицировать работы и обобщить центральные мотивы творчества.

Графические произведения первой группы, вероятно, являются частью мимолетных зарисовок, ведь зачастую в подобных эскизах встречаются отрывистые линии, неправильные угловатые формы. Также создается впечатление незаконченности наброска. Об этом говорит недоведенный до конца контур, трудно читаемые очертания. Вероятно, данный факт связан с тем, что художник будто бы пытался выполнить работу единой непрерывной линией. Именно поэтому большинство работ А. В. Панина представляет собой причудливые, замысловатые силуэты. Стоит отметить, что практически все эскизы первой группы выполнены с использованием черной шариковой или гелевой ручки, иногда – черного маркера или простого карандаша с твердым грифелем. Ввиду некоммерческой направленности творчества А. В. Панина в данных зарисовках чувствуется некоторая личная, интимная сосредоточенность графического языка художника. Вероятно, посредством своего творчества мастер рефлексировал собственные переживания и настроения. Также во многих работах сквозным мотивом выступает именно тема театра и актера. Так, в работах № 1, 2, 3, 4 (здесь и далее см. Приложение) и во многих других центральным персонажем выступает антропоморфное бесполое существо,

имеющее обобщенные признаки принадлежности к театральной среде. Другими словами, персонаж А. В. Панина имеет на голове подобие шутовского колпака, напоминающего треуголку, глубокие пустые глазницы, а также весьма пугающую и даже жуткую улыбку с разрезом «до ушей». Во многом такое прочтение напоминает автопортрет художника с гипертрофированным изображением эмоций, свойственных актеру. В сущности, подобное изображение являет собой обобщенный образ клоуна, шута. Колпак, пустые глазницы, улыбка – все это театральная маска, которая в интерпретации художника становится неразрывной частью персонажа.

В целом в графике А. В. Панина прослеживается установка на создание некоторой мифологии, микровселенной. Герои рисунков существуют в совершенно различных сюжетах и прочтениях. Можно смело говорить о развитии динамики в иллюстрациях. Так, обращаясь к работе № 5 можно наблюдать весьма занимательный и изощренный сюжет. В правом нижнем углу изображен тот самый типичный персонаж А. В. Панина – клоун с пустыми глазницами, широкой улыбкой и в шутовском колпаке. Приглядевшись, можно увидеть ассиметричные ноги с обнаженными ступнями и большие руки. В руках клоун держит себе подобных персонажей: маленьких тряпичных шутов. Также их можно видеть и в окружении главного героя: летящими сверху и сидящими внизу на земле. Поначалу сюжет кажется крайне запутанным. Можно предположить, что большой клоун как бы жонглирует маленькими. Такую интерпретацию легче связать с актерской средой художника. Однако при ближайшем рассмотрении становится понятно, что главный клоун пожирает себе подобных, и, вероятно, поэтому он имеет такие гигантские размеры. Можно убедиться в данной гипотезе, увидев и отдельные части тел маленьких шутов: истерзанную руку, голову, лежащую на земле. В целом, настроение иллюстрации крайне неоднозначное: одни персонажи счастливо улыбаются, другие – с трепетом ожидают своей участи. Стоит отметить, что вся атрибутика героя проработана крайне условно. Другими словами, головной убор и маска «клоуна» представляют собой монолитное целое, неотделимое от образа персонажа. В графической вселенной А. В. Пани-

на подобные существа будто бы рождаются такими: немного тучными, похожими на тряпичных кукол-пупсов. Такой эффект становится возможным именно благодаря той самой эскизной, аскетичной манере работы с силуэтами персонажей. Художник уделяет особое внимание точечной проработке теней, созданию реалистичных складок, глубоких заломов. Несмотря на достаточное документальное изображение частных элементов, в целом графическое творчество относится к сюрреалистическому направлению.

В подобной манере выполнены и другие работы первой группы. Замысловатые, фантастические сюжеты привлекают внимание своим нетривиальным решением. Помимо персонажа-клоуна в графике А. В. Панина присутствует и изображение представителей флоры и фауны. Так, на рисунке № 6 можно видеть выразительного сома с человеческим лицом. Стоит отметить, что изображение рыбы представлено в перспективе, таким образом создается впечатление глубины пространства. Проработка заднего плана и фона достаточна аскетична: автор изобразил лишь пузырьки воздуха, отсылающие зрителя к подводному пространству. Следовательно, можно говорить о том, что в творчестве А. В. Панина одним из главных героев уникальной графики является белый лист бумаги. Именно благодаря беспредельному пространству листа, не ограниченного самим художником, рисунок становится живым. Также стоит отметить смещенный композиционный и смысловой центр эскиза. Сом изображен ближе к левому верхнему углу листа так, что половина пространства остается пустой. Однако подобный прием помогает художнику акцентировать внимание именно на белом листе, который также является важной частью всей композиции.

Природные мотивы через призму сюрреализма встречаются и в других работах мастера. Например, рисунок № 7 представляет собой изображение гриба, вероятно, поганки. Художник снова внедряет элементы гуманизации своих персонажей. В данном случае под шляпкой гриба можно увидеть лицо дряхлой старухи, сморщенное в презрительном прищуре. Уже на данном этапе можно отметить высокий уровень индивидуализации черт лица, мимики. Удачно показаны глубокие старческие морщины, заломы. Несмотря на то

что рисунок выполнен по-эскизному тонко и контурно, мастер уделяет большое внимание именно детализации внешнего вида лица. Светотеневая моделировка практически отсутствует, однако данный факт не умаляет реалистичности рисунка.

Обращаясь к следующим работам, необходимо отдельно упомянуть об излюбленной графической технике А. В. Панина. Так, художник довольно часто работает в пуантилистической манере. Многие рисунки мастера выполнены именно путем нанесения маленьких, но достаточно четких точек, которые при оптическом смещении образуют плавную тень. Например, работы № 8 и № 9 являются примером подобной техники. Таким образом, работы первой группы представляют собой контурные эскизы с минимальной долей светотеневой моделировки. Многие рисунки воплощают в себе мотивы ежедневной рутины А. В. Панина. Основным средством изобразительной выразительности становится линия. Также художник удачно интегрирует пространство белого листа бумаги для создания контрастного графического эффекта. Работы первой группы являются предвестниками будущих иллюстраторских произведений мастера.

Пуантилизм особенно ярко проявляется во второй группе графических произведений. В действительности, данные работы наиболее приближены к настоящим иллюстрациям. Так, в рисунках № 10 и № 11 точка является действительно важным средством выразительности. В отличие от вышеописанных произведений, в данном случае художественная проработка каждого элемента выполнена крайне скрупулезно и технично. Так, маленькие точки не просто создают плавную тень, они используются художником как полноценный графический метод для создания более серьезных текстур и форм. Концептуальное отличие от рисунков первой группы состоит именно в наличии плотной черной закрашки некоторых элементов композиции. Другими словами, художник уже не ограничивался контурной проработкой изображений, в данном случае это более контрастное, многослойное произведение. Стоит отметить, что в иллюстрациях можно заметить элементы наброска, иначе говоря, работа над данными рисунками была более серьезная и кропотливая по сравнению с эскизами первой группы, выполненными одной линией. Обращаясь к образности

в представленных черно-белых иллюстрациях, необходимо отметить уже знакомую тенденцию изображения театрального персонажа. Однако даже такой архетипический для художника образ претерпел относительные метаморфозы. Так, главный герой потерял свой символический колпак-треуголку. Помимо этого, персонаж стал появляться в совершенно различных ипостасях. Например, на рисунке № 12 можно наблюдать влюбленную пожилую пару, держащуюся за руки. Если вспомнить предыдущий опыт, художник изображал главного героя бесполом и бесформенным существом. Однако в данном случае мастер нарочито выделяет половые признаки персонажей для создания полноценного и читаемого художественного образа. Отдельно стоит сказать о сюрреалистической направленности уникальной графики А. В. Панина. Подобная тенденция уже была выявлена в предыдущей эскизной группе, однако именно серьезные иллюстраторские работы демонстрируют стремление графика к цитированию тех или иных художественных традиций. Так, авторы научной статьи «Метафоричность графики Андрея Владимировича Панина» [8], отмечают, что творческий метод А. В. Панина схож с работами таких именитых художников, как Обри Бердслея, Сальвадор Дали, Мауриц Эшер. Например, авторы замечают, что произведениям А. В. Панина присуща «ярко выраженная экспрессия в образах, свободная линия в графике, пластически сложная форма пятна», подобно творчеству упомянутого Обри Бердслея. Другими словами, выразительная манера работы и фантазмагорические образы, воплощенные в графических листах А. В. Панина, во многом говорят о его насыщенной и яркой жизни. Также отдельно стоит отметить и яркие черты сюрреализма в творчестве мастера. Так, иррациональные и причудливые сюжеты в графике художника нарушают все привычные представления об образной реализации мыслеформы. Как отмечали авторы той же статьи [8], именно в творчестве Сальвадора Дали «иррациональный мир на картинах помогает понять реальный мир вокруг, ощутить его, как бы раскрыть все не раскрытое ранее». Подобные тенденции прослеживаются и в рисунках А. В. Панина. Так, в работах № 13, 10 можно заметить изображение часов в различных прочтениях. Подобная иррационалистическая интерпретация предмета изображения отсылает зри-

теля к творчеству упомянутого художника. Стоит отметить, что в своем графическом творчестве А. В. Панин мыслит метафорическими категориями, именно поэтому в его рисунках часто появляются необычные образы.

Таким образом, работы второй обобщенно-предметной группы наиболее приближены к профессиональной художественной деятельности. Примечательно, что одним из центральных средств художественной выразительности становится точка. Мастер удачно синтезирует линию и точку, работая в технике графического пуантилизма. Именно в данных произведениях наиболее четко прослеживается тенденция к созданию сюрреалистических и замысловатых сюжетов. Многие мотивы в графических иллюстрациях А. В. Панина имеют метафорический характер. Данный факт связан с активной актерской деятельностью художника и проекцией собственных подсознательных наблюдений на графическое творчество.

Совершенно иным образом развивалась третья группа графических листов А. В. Панина. Стоит отметить, что именно работы, выполненные в цветной графике, являются самыми малочисленными из всех вышепредставленных. Данный факт связан с тем, что основным средством выразительности становится пятно. Так, в предыдущих произведениях можно наблюдать линию и точку на доминирующих позициях. Как отмечали К. В. Пономарева и Т. Ю. Казарина в своем труде [8], «также важна роль и пятна в графике Панина, нередко цветного пятна, которое расставляет акценты и подчеркивает образы. При помощи этих выразительных средств Андрей Панин “лепит” форму и создает пластически сложные графические образы». Действительно, в работе с цветом художник воплотил весь прошлый опыт, воссоздав нечто совершенно нетипичное для своего творческого метода. Основным художественным материалом в данном случае, помимо черной ручки и карандаша, выступает акварель. Так, в рисунке № 14 можно наблюдать достаточно контрастное воплощение мыслеформы художника. Центральный предмет изображения проработан достаточно четко и графично в соответствии с негласной иллюстраторской традицией. Однако через весь рисунок проходит широкий прерывистый акварельный штрих ярко-малинового цвета. Фактура и траектория пятна создают ту самую

динамику, которой несколько не хватало в статичных черно-белых иллюстрациях. Стоит сказать о том, что пятно будто существует обособленно от центрального предмета изображения. Другими словами, художник никак не дорабатывает акварельный след, не добавляет графичный контур или тени. Создается впечатление, что А. В. Панин использовал в своем рисунке так называемую кляксографию. Данная техника предполагает рисование кляксами, пятнами, из которых впоследствии рождается полноценный образ. Стоит отметить, что данный прием зачастую используется при создании детских иллюстраций. В данном случае мастер создал достаточно трудно читаемый, но очень привлекательный образ. Стоит отметить, что абстрактное пятно, из которого рождается полнокровный образ, имеет отношение к беспредметному искусству. Как отмечают авторы научного исследования [11], обращение к «языку беспредметности» у многих художников связано именно с желанием «сформулировать внерациональные интенции». Другими словами, А. В. Панин через точечные абстрактные пятна транслирует свою собственную мировоззренческую модель. Так, малиновый штрих символизирует подол платья, который динамично развеивается от танцевальных движений главного героя. Также выполнена и работа № 15. Аналогичным образом было посажено яркое акварельное пятно, из которого позже родился необычный и колоритный образ. Так, можно видеть изображение кабана в розовом пижамном костюме. Герой рисунка тянется к земле, чтобы сорвать понравившийся гриб. Стоит отметить, что в данном случае акварельное пятно дорабатывалось с помощью цветных карандашей, в отличие от предыдущей работы. Также в цветных листах А. В. Панин отходит от своего типичного персонажа-клоуна и обращается к теме животных или фантазмагорических существ. Нередко, художник переосмысляет собственные сюжеты и изображает один и тот же образ в различных интерпретациях. Таким образом, работы третьей группы концептуально отличаются от предыдущих. В цветных иллюстрациях художник прибегает к совершенно новому подходу. Метафора в колористических произведениях выделяется еще более ярко за счет используемых материалов. Средством художественной выразительности вы-

ступает пятно. Мастер умело обыгрывает данный изобразительный элемент в контексте техники кляксографии.

Таким образом, круг образов и тем в уникальной авторской графике А. В. Панина достаточно широк. Несмотря на это, в творчестве художника обыгрываются несколько ключевых мотивов. В первую очередь, это образ театра и актера. Мастер нередко рефлексировал собственные мысли и чувства посредством использования театрализованных образов в создании персонажей и сюжетов. Оригинальные мыслительные категории мастера и недюжинный талант графика позволяют ему конвертировать подсознательные переживания в художественную форму. Помимо этого, во многих графических листах А. В. Панина можно увидеть черты стилизованного автопортрета. Также мастер часто создает природные изображения, обыгрывая их в собственной авторской тематике. Художник часто обращается к сюрреалистическим сюжетам, синтезируя их через призму собственного мировоззрения и духовного опыта. Основными художественными приемами-маркерами сюрреализма являются изобразительная метафора, экспрессия, пластическая линия в графике, сложная работа с пятнами. Также отдельно можно выделить и фантастические, ирреальные персонажи и действия, изображенные на графических листах.

Самыми многочисленными стали контурные эскизы А. В. Панина, выполненные с минимальным использованием художественных материалов. Основным средством изобразительной выразительности становится линия. Экспрессивная манера работы с контуром позволяет создавать уникальные и причудливые образы. Действительно, мастер зачастую выполняет свои произведения неотрывной и замысловатой линией, которая рождает оригинальные сюжеты. Рисунки представляют собой тонкие эскизные работы в контексте иррациональных и фантазмагорических сюжетов. Нередко художник прибегает к так называемой гуманизации, очеловечивая своих героев. В графических листах первой группы прослеживается стойкая тенденция к созданию микровселенной, мифологии персонажей. Зачастую мастер использует пустое пространство белого листа бумаги для создания более контрастного и глубокого ху-

дожественного образа. Работы второй обобщенно-предметной группы ориентированы на западную иллюстраторскую традицию. В уникальной графике А. В. Панина можно заметить влияние художников Сальвадора Дали, Мариуца Эшера и других. В данной группе работ преобладающим средством выразительности становится точка. Автор использует технику графического пуантилизма для создания плавных теней и текстуры при оптическом смешении. Черно-белые иллюстрации более усложнены, проработка четкая и графичная. Установка на создание театрального персонажа-прообраза становится менее заметной в контексте других сюрреалистических сюжетных героев. В цветной графике А. В. Панин синтезирует весь прошлый художественный опыт и создает уникальный продукт, нетипичный для собственного стиля. Автор использует акварель и карандаши для создания более колоритных изображений. Художник внедряет технику кляксографии, используемую в иллюстраторском деле, с целью воплощения еще более фантазмагорических образов.

В целом, графическое творчество А. В. Панина многолико и интересно. Его творчество является уникальным явлением для современной художественной и иллюстраторской традиции. Алексей Владимирович Панин – представитель редкого феномена универсальности таланта, его актерская и художественная деятельность стали показательными в профессиональной среде. Можно сказать, что комплексное творчество А. В. Панина позволяет ассоциировать его личность с определенной эпохой. Доминантный актерский талант мастера позволил ему развиваться и в другой, смежной сфере искусства. Так, во многих графических работах художника главным лейтмотивом выступает именно тема театра. Можно говорить о том, что через свое второстепенное художественное творчество А. В. Панин одновременно рефлексировал собственные мысли и переживания в профессиональной среде и развивал свои способности как художник. Его активную деятельность в индустрии искусства можно назвать примером настоящей одаренности. Данное исследование показало, что развитый доминантный талант способен стимулировать потенциально возможные.



## Литература

1. Воронова М. В. Графика в театральном эскизе // Искусство графики в системе современного художественного образования. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Красноярск, 2016. – С. 11–17.
2. Изворска Д. И., Славова С. К. Фрактальная симметрия в изобразительном искусстве // Актуальные проблемы современного образования. – 2018. – № 1 (24). – С. 270–280.
3. Ковешникова Е. А. Концепция создания мемориального музея актера театра и кино Андрея Панина как практика сохранения культурного наследия // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2014. – № 3(15). – С. 71–77.
4. Краснобородкин В. П., Галиева И. А. О технических особенностях пуантилизма в графике и живописи // Семнадцатая региональная студенческая научная конференция Нижневартковского государственного университета: статьи докладов. – Нижневартовск, 2015. – С. 724–726.
5. Лебедев Д. Л. О Бердслей и А. Рэкхем: тонкости влияния // Художественное образование и наука. – 2021. – № 1(26). – С. 97–107.
6. Мартынова Д. Истерический сюрреализм: истоки, теория и практика // Искусствознание. – 2021. – № 3. – С. 268–289.
7. Полякова М. А. «Алиса в Стране чудес» Л. Кэрролла: эволюция образа Алисы в иллюстрациях Дж. Тенниела, А. Рэкхема и С. Дали // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2015. – № 1(4). – С. 86–88.
8. Пономарева К. В., Казарина Т. Ю. Метафоричность графики Андрея Владимировича Панина // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве. – Кемерово, 2016. – С. 22–28.
9. Слепцова О. А. Феномен талантливой личности как полифункциональное проявление дарований // Аналитика культурологии. – 2010. – № 1(16). – С. 218–224.
10. Шунков А. В., Кимеева Т. И., Родионова Д. Д. Проект «В музей с ректором» как перспективное направление презентации культурного наследия (на примере экспозиционно-выставочного комплекса КемГИК) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 109–116.
11. Шунков А. В., Попова Н. С., Корнева В. А. Особенности развития жанров в живописи Кемерова 1980–1990-х годов (на материале произведений из коллекции Кемеровского государственного института культуры) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 63. – С. 243–257.
12. Щербак Н. Бердслей и его маски // Вопросы театра. – 2014. – № 3–4. – С. 244–260.

## References

1. Voronova M.V. Grafika v teatral'nom eskize [Graphics in a theatrical sketch]. *Iskusstvo grafiki v sisteme sovremennogo khudozhestvennogo obrazovaniya. Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [The art of graphics in the system of modern art education. Materials of the All-Russian scientific and practical conference]*. Krasnoyarsk, 2016, pp. 11-17. (In Russ.).
2. Izvorska D.I., Slavova S.K. Fraktal'naya simmetriya v izobrazitel'nom iskusstve [Fractal symmetry in fine arts]. *Aktual'nye problemy sovremennogo obrazovaniya [Actual problems of modern education]*, 2018, no. 1 (24), pp. 270-280. (In Russ.).
3. Koveshnikova E.A. Kontseptsiya sozdaniya memorial'nogo muzeya aktera teatra i kino Andrey Panina kak praktika sokhraneniya kul'turnogo naslediya [The concept of creating a memorial museum of theater and film actor Andrei Panin as a practice of preserving cultural heritage]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art history]*, 2014, no. 3(15), pp. 71-77. (In Russ.).
4. Krasnoborodkin V.P., Galieva I.A. O tekhnicheskikh osobennostyakh puantilizma v grafike i zhivopisi [On the technical features of pointillism in graphics and painting]. *Semnadtsataya regional'naya studencheskaya nauchnaya konferentsiya Nizhnevartovskogo gosudarstvennogo universiteta: stat'i dokladov [The seventeenth regional student scientific conference of Nizhnevartovsk State University. Articles of reports]*. Nizhnevartovsk, 2015, pp. 724-726. (In Russ.).
5. Lebedev D.L. O Berdsley i A. Rekkhem: tonkosti vliyaniya [O. Beardsley and A. Rackham: subtleties of influence]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science]*, 2021, no. 1(26), pp. 97-107. (In Russ.).
6. Martynova D. Istericheskiy syurrealizm: istoki, teoriya i praktika [Historical surrealism: origins, theory and practice]. *Iskusstvovedenie [Art History]*, 2021, no. 3, pp. 268-289. (In Russ.).
7. Polyakova M.A. "Alisa v Strane chudes" L. Kerrolla: evolyutsiya obraza Alisy v illyustratsiyakh Dzh. Tenniela, A. Rekkhema i S. Dali ["Alice in Wonderland" by L. Carroll: the evolution of the image of Alice in illustrations

- by J. Tenniel, A. Rackham and S. Dali]. *Molodezhnyy vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Youth Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], 2015, no. 1(4), pp. 86-88. (In Russ.).
8. Ponomareva K.V., Kazarina T.Y. Metaforichnost' grafiki Andreya Vladimirovicha Panina [The metaphoricity of Andrei Vladimirovich Panin's graphics]. *Vizual'nye iskusstva v sovremennom khudozhestvennom i informatsionnom prostranstve* [Visual arts in the modern artistic and information space], 2016, pp. 22-28. (In Russ.).
  9. Sleptsova O.A. Fenomen talantlivoy lichnosti kak polifunktional'noe proyavlenie darovaniy [The phenomenon of a talented personality as a multifunctional manifestation of talents]. *Analitika kul'turologii* [Analysis of cultural studies], 2010, no. 1(16), pp. 218-224. (In Russ.).
  10. Shunkov A.V., Kimeeva T.I., Rodionova D.D. Proekt «V muzey s rektorom» kak perspektivnoe napravlenie prezentatsii kul'turnogo naslediya (na primere ekspozitsionno-vystavochnogo kompleksa KemGIK) [The project "To the museum with the rector" as a promising direction for the presentation of cultural heritage (on the example of the KemGIK exposition and exhibition complex)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2022, no. 55, pp. 109-116. (In Russ.).
  11. Shunkov A.V., Popova N.S., Korneva V.A. Osobennosti razvitiya zhanrov v zhivopisi Kemerova 1980-1990-kh godov (na materiale proizvedeniy iz kollektzii Kemerovskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury) [Features of the development of genres in the painting of Kemerovo in the 1980s and 1990s (based on works from the collection of the Kemerovo State Institute of Culture)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2023, no. 63, pp. 243-257. (In Russ.).
  12. Shcherbakova N. Berdsley i ego maski [Beardsley and his masks]. *Voprosy teatra* [Questions of the theater], 2014, no. 3-4, pp. 244-260. (In Russ.).

#### ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. А. В. Панин. Без названия.  
Бумага, гелевая ручка

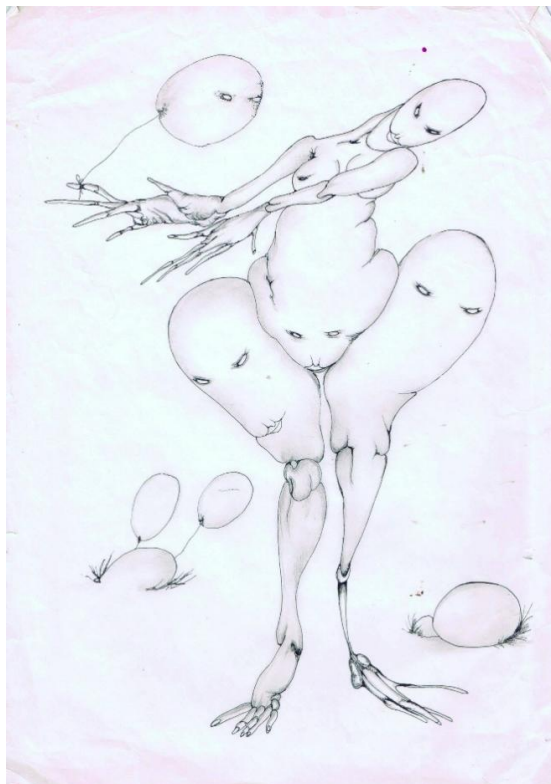


Рисунок 2. А. В. Панин. Без названия.  
Бумага, гелевая ручка



Рисунок 3. А. В. Панин. Без названия.  
Бумага, гелевая ручка



Рисунок 4. А. В. Панин. Без названия.  
Бумага, гелевая ручка



Рисунок 5. А. В. Панин. Без названия.  
Бумага, гелевая ручка, карандаш



Рисунок 6. А. В. Панин. Без названия.  
Бумага, шариковая ручка



Рисунок 7. А. В. Панин. Без названия. Бумага, гелевая ручка

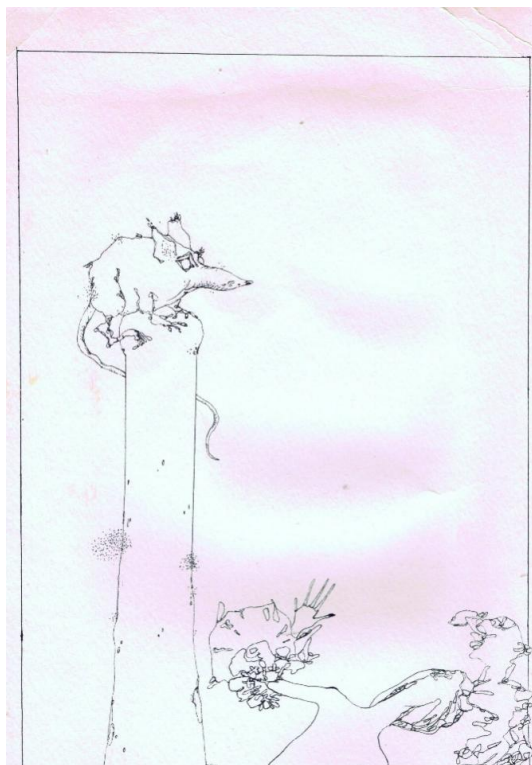


Рисунок 8. А. В. Панин. Без названия. Бумага, гелевая ручка



Рисунок 9. А. В. Панин. Без названия. Бумага, гелевая ручка

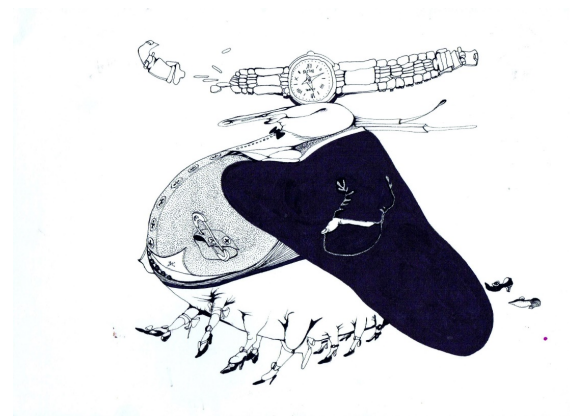


Рисунок 10. А. В. Панин. Без названия. Бумага, гелевая ручка, маркер



Рисунок 11. А. В. Панин. Без названия. Бумага, гелевая ручка, маркер



Рисунок 12. А. В. Панин. Без названия. Бумага, гелевая ручка, маркер



Рисунок 13. А. В. Панин. Без названия. Бумага, гелевая ручка, маркер

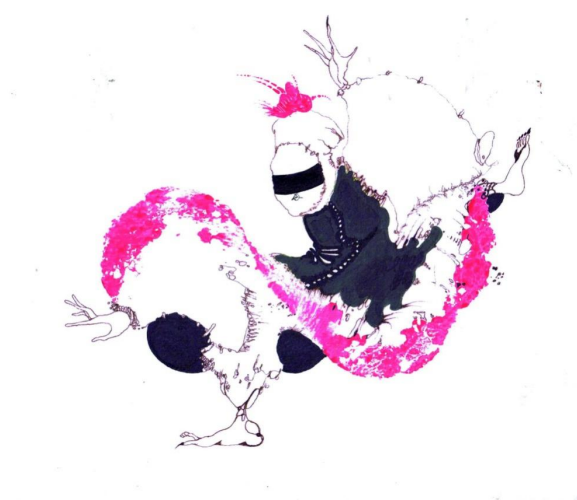


Рисунок 14. А. В. Панин. Без названия. Бумага, гелевая ручка, маркер, акварель



Рисунок 15. А. В. Панин. Без названия. Бумага, гелевая ручка, акварель, цветные карандаши

УДК 77.04

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-166-174

## САМОДОСТАТОЧНОСТЬ ФОТОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

*Гук Алексей Александрович*, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [guk56mai@mail.ru](mailto:guk56mai@mail.ru)

Фотография на определенном этапе своего развития стала востребованной представителями современного искусства. Погружаясь в его пространство, фотография изменила свой статус – теперь это уже основа для художественного высказывания, но не само высказывание как таковое. Автор рассматривает проблему самодостаточности фотографии на различных уровнях: субъектно-авторском; профессионально-деятельностном; продуктивном. В пространстве современного искусства происходит десубъективизация и демифологизация фотографа как авторской личности. Реализация художественного проекта посредством фотографической презентации часто не требует от фотографа высокого профессионального мастерства, во многих случаях фотографы сознательно «сворачивают» палитру применения возможных изобразительно-выразительных средств, имитируя абсолютную объективность и бесстрастность. Художественный процесс, разворачивающийся на поле современного искусства, предполагает игру с фотографическим материалом. Фотографии как материальные предметы служат для активизации интеллектуального потенциала зрителя, для разгадывания ими смысла/идеи, лежащей не в пространстве самой фотографии, а вне ее. Теряя самодостаточность, «современная фотография» обретает концептуальные качества. Однако периферийное положение фотографии как произведения является лишь одним из возможных ее состояний, обусловленных постмодернистским контекстом. Постепенно освобождаясь от радикализма принципов современного искусства, искусство-фотография все в большей степени обретает признаки самодостаточного эстетического существования. В заключение автор приходит к выводам о том, что: 1) функционирование фотографии в пространстве современного искусства оказывает на нее активное влияние. Это становится причиной существенной деформации принципов и ценностных установок прежней модели фотографии; 2) обозначенная выше деформация

касается, прежде всего, роли и значимости фотографа в художественном проекте, активности использования системы изобразительно-выразительных средств в процессе создания фотографического контента, функций фотографического произведения для обеспечения художественно-коммуникативной ситуации; 3) если фотография выступает лишь материалом современного искусства, то ее статус как самодостаточного явления почти полностью нивелируется. Однако если в фотографическом проекте делается ставка на эстетизацию фотоизображения, на его возможность хотя бы частично «говорить само за себя», то градус самодостаточности такой фотографии в целом неизбежно повышается, а ее роль как артефакта возрастает.

**Ключевые слова:** самодостаточность, искусство-фотография, современное искусство, художественное функционирование.

## SELF-SUFFICIENCY OF PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF THE FUNCTIONING OF CONTEMPORARY ART

*Guk Aleksey Aleksandrovich*, Dr of Philosophical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Photovideoart, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [guk56mai@mail.ru](mailto:guk56mai@mail.ru)

The author considers the problem of self-sufficiency of photography at various levels: subject-authorial; professional-activity; productive. In the space of modern art, there is a desubjectivization and demythologization of the photographer as an author's personality. The implementation of an art project through a photographic presentation often does not require high professional skills from the photographer, in many cases photographers deliberately *curtail* the palette of possible visual and expressive means, imitating absolute objectivity and dispassion. The artistic process unfolding in the field of contemporary art involves playing with photographic material. Photographs as material objects serve to activate the intellectual potential of the viewer, to unravel the meaning/idea that lies not in the space of the photograph itself, but outside it. Losing self-sufficiency, *modern photography* acquires conceptual qualities. Gradually freeing itself from the radicalism of the principles of modern art, art photography increasingly acquires signs of a self-sufficient aesthetic existence. In conclusion, the author comes to the idea that: 1) the functioning of photography in the modern space causes a significant deformation of the principles and values of the previous model of photography; 2) the above-mentioned deformation concerns, first of all, the role and importance of the photographer in an artistic project, the activity of using the system of visual and expressive means, the functions of a photographic work; 3) if photography acts only as a material of modern art, then its status as a self-sufficient phenomenon is almost completely leveled. However, if a photographic project relies on the aestheticization of a photographic image, on its ability to at least partially *speak for itself*, then the degree of self-sufficiency of such a photograph as a whole inevitably increases, and its role as an artifact increases.

**Keywords:** self-sufficiency, art-photography, modern art, artistic functioning.

Понятие «современное искусство» неразрывно связано с художественными практиками, возникшими в период становления постмодернизма. Условность использования данного понятия в теоретических размышлениях, по нашему мнению, очевидна. Его лингвистический анализ показывает, что понятие «современное искусство» включает в себя все художественные явления, свершающиеся здесь и сейчас, то есть со-временем. При таком подходе границы современного искусства размываются, так как вместе с ним в настоящее

время существуют и классическое, и народное традиционное искусство, а также авангардно-экспериментальные его формы.

С точки зрения содержательного (культурологического, эстетического, искусствоведческого и т. д.) анализа современное искусство – это только обособившаяся его часть, претендующая на особую актуальность в отражении состояния общества, его культуры и технологий. Не случайно многие отечественные исследователи 1990-х годов переводили английский термин «contem-

porary art» как *актуальное искусство*. Однако это понятие не стало мейнстримным в отечественном научном пространстве.

Что касается фотографии, то на протяжении почти ста лет она стремилась утвердить себя в качестве самостоятельного вида искусств. Однако сформировать к себе подобное отношение было проблематично – мешала машинно-технологическая природа фотографического медиума. Тем не менее во второй половине XX века фотографию признали в качестве одного из видов техногенных искусств, наряду с кино, телевидением, видео и т. д. Иначе говоря, часть фотографических практик, ориентированных на создание произведений искусства, стали автономными и самодостаточными. Это означало, что в сфере фотографического искусства обозначились свои авторы, свои секреты мастерства, свой пантеон произведений, своя теория и история, свои учреждения хранения и демонстрации фотографий и т. п.

Ситуация несколько изменилась, когда фотография на рубеже 60–70-х годов XX века стала востребованной представителями формирующегося современного искусства. Их творческие принципы и стратегии существенно отличались от подходов, лежащих в основе классического искусства. Это не могло не отразиться на роли и значении фотографии и, прежде всего, на ее самодостаточности в данном культурно-эстетическом контексте.

Фотографии как феномену современного искусства посвящены отдельные исследования. Наиболее известным из них является работа Ш. Коттон «Фотография как современное искусство», в которой анализируются основные творческие стратегии современных художников, использующих фотографию в своих проектах периода 80–90-х годов XX столетия [6]. Не менее популярной среди теоретиков фотографии стала книга А. Руйе «Фотография. Между документом и современным искусством», в третьей части которой под названием «Искусство-фотография» автор выявляет основополагающие признаки и принципы функционирования фотографии как формы современного искусства [9].

В книге отечественного куратора и арт-критика А. Боровского «Длинная выдержка. Статьи о современной фотографии» выявляются ее тенденции, обозначаются соответствующие выставки и фотомастера [1]. В диссертационном исследова-

нии Е. Б. Карбасовой «Фотография: концептуализация реальности» речь идет о цифровой трансформации современной фотографии и о новых тенденциях в развитии постфотографических практик [4]. В учебном пособии А. А. Деникина «Цифровая фотография и современное искусство» анализируется эволюция художественных фотографических практик начиная от эпохи модернизма и заканчивая эпохой постмодернизма [3].

Проблематика современной фотографии рассматривалась также в ряде научных статей. В частности, Л. С. Щенникова зафиксировала изменения, которые претерпела фотография в эпоху постмодернизма в эстетическом, социальном и культурном смыслах [12]. Я. Клеменс представил модифицированное фотоизображение как естественное состояние современной цифровой фотографии [5]. Е. Шейнина постулировала «новую визуальность» в фотографии как произведении современного искусства [11]. О. С. Давыдова акцентировала внимание на трансформации материальности фотографического изображения в условиях цифровой культуры [2]. Е. Молодцов представил апроприацию как постмодернистскую стратегию, распространенную в XXI веке не только в изобразительном искусстве, но и в фотографии [8].

Кроме обозначенных статей, в интернет-пространстве присутствуют материалы, где обсуждаются проблемы современной фотографии: круглый стол [7], научный семинар [10], а также цикл статей данной направленности в журнале Photographer.ru [13].

Анализ обозначенной выше литературы показывает, что в эпоху постмодернизма фотография резко меняет вектор своего развития, ее функционирование как формы современного искусства обретает новые свойства, а ее роль в художественных практиках существенно трансформируется. При этом проблема самодостаточности фотографии как обособленного явления в этой ситуации становится, на наш взгляд, наиболее актуальной. Естественным образом возникает ряд вопросов, касающихся таких аспектов фотографического творчества, как мастерство фотохудожника, его авторство, эстетическая выразительность фотографии как произведения искусства и т. д. Вместе с тем в научной литературе эти вопросы не нашли должного отражения. Таким образом, цель нашего исследования – выявление признаков самодо-



статочности фотографии, функционирующей в контексте современного искусства. Для достижения поставленной цели мы будем использовать историко-генетический, структурный и компаративный методы исследования.

Фотография как форма современного искусства, или «искусство-фотография», по выражению А. Руйе, стала активно утверждать себя в этом качестве примерно в начале 80-х годов XX столетия. Но предпосылки ее возникновения обозначились, естественно, гораздо раньше. Из фотографических практик прошлого, предшествующих становлению искусство-фотографии, следует назвать американский формализм в лице, прежде всего, Пола Стрэнда, Эдварда Уэстона, Энзела Адамса. Они являлись приверженцами так называемой «машинной эстетики», которая противостояла пикториализму и дистанцировалась от собственно искусства. Фотография для них представляла собой вид творческой практики, рождающей «чистые формы» визуальности (1910-е годы).

Еще одной предтечей в развитии искусства-фотографии стали творческие практики представителей европейской (германской) «Новой вещественности» (1920-е годы). Эстетические принципы наиболее известных фотографов этого направления (Альберт Ренгер-Патч, Карл Блосс-

фельдт, Август Зандер) базируются на точной приверженности сюжету, на детальной проработке объектов съемки при рассеянном освещении, на мастерском владении химическими процедурами. Снимаемые предметы на фотографиях, принадлежавших этой парадигме, должны говорить сами за себя как бы без участия фотографа. Суть хорошей фотографии заключалась для них в передаче магии материальных вещей, то есть в их реализме, которая, впрочем, может обладать и художественными качествами.

Второй этап, приближающий фотографию к сфере современного искусства, пришлось на вторую половину 50-х годов – конец 70-х годов XX столетия через «поздний формализм» фотографов США и Германии (Отто Штайнерт, Бернд и Хилла Бехер, Гарри Каллахан и др.) и социальный фотодокумент Лизетт Модел, Роберта Франка, Гарри Виногранда, Дианы Арбус, Ларри Кларк.

Начиная с 80-х годов XX века искусство-фотография утвердилось как одно из направлений современного искусства. Последнее к этому времени уже вполне четко обозначило свои художественно-творческие принципы. Их особенности представлены в таблице, где современное искусство сравнивается с традиционным (классическим).

**Сравнительный анализ традиционного (классического) и современного (актуального) искусства**

Критерии функциональности	Традиционное (классическое) искусство (живопись, театр, хореография, музыка и т. д.)	Современное (актуальное) искусство (вневидовое, внежанровое)
<i>Субъект искусства (автор)</i>	Личность выдающаяся, оригинальная, обладающая особым даром и способностями, демиург	Автора как такового нет, его субъектом выступает куратор, интерпретатор, обладающий проектным (технологичным) мышлением
<i>Процесс художественной деятельности</i>	Интуитивный, иррациональный, осуществляемый по наитию, озарению сверху (нечто из ничего), эмоционально затратный, демонстрирующий мастерство репрезентации	Логичный, конструирующий, моделирующий, четко следующий поставленной цели, рациональный, утверждающий презентацию, назначение которой – проблематизация реальности
<i>Произведение искусства</i>	Воплощенная ценность, сакральный и уникальный объект, затрагивающий, прежде всего, чувственную сферу человека	Его как материальной ценности нет, оно мыслится как развертывание, формирование концепции
<i>Восприятие искусства (процесс)</i>	Осуществляется как декодирование рецептом замысла художника, катарсическое по финальному результату	Сотворчество зрителя как участника проекта, создающего собственные эстетические коды в процессе интеллектуальной игры
<i>Объект искусства (зритель, аудитория)</i>	Массовая, профанная, не специализированная, чувственно воспринимающая аудитория	Узкоспециализированная, подготовленная, рефлексизирующая аудитория

Кроме этого *культурологическими* признаками современного искусства можно считать:

- социальную направленность;
- концептуальный подход;
- творческую и жанровую свободу;
- активность зрителя и его включенность в художественное событие;
- провокативность творческого акта;
- коммерциализацию сферы;
- легитимность равноправного существования профессионалов и непрофессионалов (любителей).

Следует отметить, что фотография внесла свой вклад в становление и развитие современного искусства. Стоит назвать такие течения в фотографии, как авангард 1920–30-х годов, сюрреализм, новая вещественность и др. Особая роль принадлежала фотографии в фиксации таких форм современного искусства, которые «исчезали» в момент их свершения (акционизм).

Но по-настоящему «современным» искусство фотографии стало в 80-е годы XX столетия, когда художники начали использовать ее в качестве *материала* для своего творчества. Подчеркнем, фотография стала использоваться не как инструмент для творческого самовыражения фотографов, не как носитель художественных образов фотографических произведений, а именно как *материал* искусства. Скажем, в скульптуре материалом искусства может быть глина, мрамор, дерево и т. д., в музыке – гармонизированные звуки, в хореографии – человеческое тело и т. п.

Этот материал сам по себе ничего не выражает, хотя для воплощения и восприятия творческой идеи, конечно, имеет определенное значение. Фотографический материал – это миметический материал. Мимесис, по Аристотелю, есть подражание действительности. Для искусства-фотографии это значит максимально объективное отражение действительности, иначе говоря, ее нейтральная презентация в том виде и форме, которые заложены в конструкции съемочной техники. Авторская *репрезентация* здесь не требуется. Цель фотографической *презентации* реальности подразумевает, что эти «картины» будут использованы художником для актуализации тех или иных проблем реальности. Творчество фотографа на этом этапе ограничивается, в основном, кадрированием и, соответственно, выбором оптики.

При этом фотография как таковая превращается в машину производства фотографических изображений, манипулируя которыми художник в дальнейшем выстраивает свою конструкцию искусства. В искусстве-фотографии становятся востребованными, главным образом, ее технические возможности. Именно с их помощью происходит «схватывание сил», которые нельзя увидеть и показать, но которые можно помыслить [9, с. 469].

Таким образом, искусство-фотография на определенном этапе своего развития вписалась в пространство современного искусства, демонстрируя победу концептуализма над предметным искусством. В результате этого стало возможным высказывание художника без определенной материальной формы. Произошел отказ от *произведений-предметов*, то есть самодостаточных фотографических изображений.

Еще раз подчеркнем – фотография для современных художников является одним из видов медиа, которые обеспечивают их материалом для своего художественно-концептуального высказывания. Эта сфера творчества, прежде всего, художников и, следовательно, такую фотографию можно считать *фотографией художников*, продуцирующих *искусство-фотографию*, по мнению А. Руйе. Кроме этого, он выделяет еще две формы фотографии: *фотографию-выражение* и *фотографию-документ*. Фотографию-выражение А. Руйе не относит к художественному полю и нигде не называет его искусством. Эта фотография принадлежит собственно фотографическому полю или пространству и служит средством эстетической интерпретации действительности, в соответствии с культурными кодами авторов-фотографов. Их фотографические произведения предназначены для эстетического созерцания и переживания, что делает их, на наш взгляд, полноценными произведениями фотоискусства, существующими в традиционной парадигме. Собственно, это и есть, как мы думаем, искусство фотографов, их автономное пространство.

Что касается фотографии-документа, то это есть самая обширная и утилитарная область фотографической деятельности, цель которой – удостоверять зрителя, что представленные на изображении объекты были, существовали в реальности и могут служить доказательством, свидетель-

ством чего или кого-либо. Несмотря на то, что современная фотография использует цифровые технологии, которые разрушили индексальный (прямой) тип связи между отображаемым объектом и его изображением (знаком), подорвав к нему доверие зрителя в некоторой степени, цифровые фотографии по-прежнему продолжают осуществлять свою документирующую функцию.

Таким образом, мы имеем сегодня мозаичную картину функционирования фотографической культуры. В ней в разной степени представлены стратегии творческой фотографической деятельности. Если говорить об искусстве, то в современной фотографии существует собственно фотографическое искусство (искусство фотографов), принадлежащее традиционной фотографической парадигме, и искусство-фотография, вписавшееся в «современное» искусство (искусство актуальных художников).

Принадлежность фотографии к современному искусству, по нашему мнению, явно не делает ее самодостаточной. Что имеется в виду, когда говорят о самодостаточности фотографии? Вообще в философском смысле самодостаточным считается любое явление, возникшее естественным образом и имеющее возможность дальнейшего существования без воздействия извне. Можно также рассматривать самодостаточность как свойство системы, существующей длительное или короткое время без активного влияния внешней среды. Применительно к фотографии это означает, что та ее часть, которая возникла и развивалась как потребность в художественном выражении (искусство фотографов), является вполне самодостаточным явлением. Это искусство представляет собой замкнутую систему, все элементы которой функциональны и значимы: автор – произведение – зритель.

Погружаясь в пространство современного искусства, фотография изменяет свой статус – она становится его прикладной частью, создавая основу для художественного высказывания, но не само высказывание как таковое.

С наибольшей наглядностью в этом можно убедиться, если рассмотреть проблему самодостаточности фотографии на различных уровнях: 1) субъектно-авторском, 2) профессионально-деятельностном, 3) продуктивном.

Несмотря на то, что художник фотопроекта является автором художественного замысла, его авторство как фотографа не всегда (не обязательно) напрямую связано с креативной деятельностью по созданию тех или иных фоторабот. Их автором может быть совершенно другой человек, что исключено в парадигме традиционного фотоискусства. Из этого следует, что в пространстве современного искусства происходит десубъективизация и демифологизация фотографа как авторской личности.

Реализация художественного проекта посредством фотографической презентации часто не требует от фотографа высокого профессионального мастерства, иногда достаточно просто любительского уровня. Во многих случаях фотографы сознательно «сворачивают» палитру применения возможных изобразительно-выразительных средств, имитируя абсолютную объективность и бесстрастность. Творческий вклад фотографа может выглядеть дилетантским, профанирующим ремесло фотографа, но при этом работающим, потому что он вписывается в художественный процесс, а вовсе не фотографический. В свою очередь, художественный процесс, разворачивающийся на поле современного искусства, предполагает игру с фотографическим материалом. Именно игра художника как процесс в этом случае приобретает самоценный характер, а не серьезная профессиональная деятельность фотографа.

Если личность фотографа нивелируется, а выразительность художественных средств фотографии попросту не востребуется, то могут ли фотографии в художественном проекте современного искусства «говорить сами за себя», то есть быть самодостаточными произведениями? Ответ, на наш взгляд, вполне очевиден, – конечно, нет. Фотографии как материальные предметы служат для активизации интеллектуального потенциала зрителей, для разгадывания ими смысла/идеи, лежащей не в пространстве самой фотографии, а вне ее. В этом фотографии/ям помогает типологическое наслоение или сгущение визуальных образов в серийной форме. Также большое значение имеет название художественного проекта, его теоретическое обоснование куратором, ибо без подобных «подпорок» сама фотография чаще всего «молчит», то есть является «вещью в себе».

Не меньший эффект производит соотнесение фотоизображений с внешним контекстом (либо средовым, либо мыслимым).

Фотография в контексте современного искусства не может быть самодостаточной по определению, потому что ее произведения задумываются не как законченный предмет, результат, эстетический объект, а как «место, промежуток, переход» [9, с. 443]. Для художника современного искусства, использующего фотографию, главное – создать событие, возможность пребывания вместе, но не создание самодостаточного произведения. Отныне оно должно выражать связи, отношения «между ситуацией и тем, что она может произвести» [9, с. 444].

Теряя самодостаточность, «современная фотография» обретает концептуальные качества. Ее апологеты уже не стремятся субъективно отражать реальность в выразительной форме, а стараются максимально объективно с помощью фотографии представлять окружающий мир в поисках тех или иных проблем, коллизий, противоречий (проблематизация реальности). Как пишет один из исследователей, это приводит к тому, что «концептуализация фотографического дискурса производит на свет постфотографическую реальность, для которой характерна потеря осмысленности самого акта фотографирования с выделением значимости постфотографической интерпретации [4, с. 8].

Соглашаясь с последней частью высказывания, отметим следующее по поводу потери осмысленности акта фотографирования. Очевидно, что акт фотографирования в пространстве современного искусства чаще всего превращается в относительно простую технологическую процедуру, которая выглядит максимально объективной, не окрашенной авторской субъективностью. Вместе с тем момент осмысления этой процедуры фотографирования, на наш взгляд, все-таки присутствует. Художник фотографического проекта точно знает, какую фотографию и для чего он хочет получить. Некоторые фотографии могут даже обладать эстетической выразительностью, благодаря присутствию в кадре необычных форм объекта или наличию осмысленных жизненных ситуаций. Конечно, подобное фотографирование лишает фотографию самодостаточного существо-

вания. Фотография как объект становится материалом для конструирования художественного концепта, лежащего не внутри, а вне ее.

Однако периферийное положение фотографии как произведения, вследствие ее несамодостаточности в пространстве современного искусства, является лишь одним из возможных ее состояний, обусловленных постмодернистским контекстом. Сегодня на смену постмодернизму пришел постпостмодернизм или метамодернизм, изменивший социально-культурный ландшафт существования искусства-фотографии. Метамодернизм на основе осцилляции провозгласил частичный возврат к ценностям модерна. А это означает, что в отдельных художественных практиках современного искусства, в том числе фотографических, происходит реабилитация эстетическо-чувственной реальности.

Постепенно освобождаясь от радикализма принципов современного искусства, искусство-фотография все в большей степени обретает признаки самодостаточного эстетического существования. Это выражается в появлении все большего количества художественных проектов, в которых фотография уже не только материал, с помощью которого «лепится», конструируется кураторский проект, но и одновременно самостоятельная эстетическая субстанция, возвращающая нам элементы модернистского бытия фотографического медиума.

Итак, функционирование фотографии в пространстве современного искусства оказывает на нее активное влияние. Это становится причиной существенной деформации принципов и ценностных установок прежней модели фотографии.

Обозначенная выше деформация касается, прежде всего, роли и значимости фотографа в художественном проекте, активности использования системы изобразительно-выразительных средств в процессе создания фотографического контента, функций фотографического произведения для обеспечения художественно-коммуникативной ситуации. Все это в конечном итоге приводит к разрушению самодостаточности фотографии.

Если фотография выступает лишь материалом современного искусства, то ее статус как самодостаточного явления почти полностью ни-

велируется. Однако, если в фотографическом проекте делается ставка на эстетизацию фотоизображения, на его возможность хотя бы частично

«говорить само за себя», то градус самодостаточности такой фотографии в целом неизбежно повышается, а ее роль как артефакта возрастает.

#### Литература

1. Боровский А. Длинная выдержка. Статьи о современной фотографии. – СПб.: Ex Machina, 2010. – 224 с.
2. Давыдова О. С. Материальность фотографического образа: поврежденные негативы, индексальность, тело зрителя [Электронный ресурс] // Studio Culturae. – URL: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/viewFile/940/891> (дата обращения: 11.01.2024).
3. Деникин А. А. Цифровая фотография и современное искусство: учебное пособие для студентов гуманитарных вузов. – М.: Нестор-История, 2016. – 224 с.
4. Карбасова Е. Б. Фотография: концептуализация реальности: автореф. дис. ... канд. филос. наук по специальности 24.00.01 «Теория и история культуры». – СПб., 2013. – 27 с.
5. Клеменс Я. Фотография после фотографии после фотографии [Электронный ресурс] // Studio Culturae. – URL: <http://www.iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/view/738/731> (дата обращения: 15.02.2024).
6. Коттон Ш. Фотография как современное искусство. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. – 288 с.
7. Круглый стол «Что такое фотографический проект? [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia\\_3/11.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia_3/11.pdf) (дата обращения: 09.01.2024).
8. Молодцов Е. Апроприация в фотографии [Электронный ресурс]. – URL: <https://emolodtsov.com/appropriation> (дата обращения: 11.01.2024).
9. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. – СПб.: Клаудберри, 2014. – 712 с.
10. Смотреть Мэплторпа [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia\\_3/9.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia_3/9.pdf) (дата обращения: 07.02.2024).
11. Шейнина М. «Новая визуальность» в фотографии [Электронный ресурс] // Медиафилософия – III. Фотография. – URL: [http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia\\_3/6.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia_3/6.pdf) (дата обращения: 23.12.2023).
12. Щенникова Л. С. Фотография в контексте постмодернизма // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fotografiya-v-kontekste-postmodernizma> (дата обращения: 23.01.2024).
13. Photographer.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.photographer.ru/cult/theory/> (дата обращения: 11.02.2024).

#### References

1. Borovskiy A. *Dlinnaya vyderzhka. Stat'i o sovremennoy fotografii [Long exposure. Articles on contemporary photography]*. St. Petersburg, Ex Machina Publ., 2010. 224 p. (In Russ.).
2. Davydova O.S. Material'nost' fotograficheskogo obraza: povrezhdennyye negativy, indeksal'nost', telo zritelya [Materiality of the photographic image: damaged negatives, indexicality, the viewer's body]. *Studio Culturae*. (In Russ.). Available at: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/viewFile/940/891>. (accessed 11.01.2024).
3. Denikin A.A. *Tsifrovaya fotografiya i sovremennoe iskusstvo: uchebnoe posobiye dlya studentov gumanitarnykh vuzov [Digital photography and contemporary art: a tutorial for students of humanitarian universities]*. Moscow, Nestor-Istoriya Publ., 2016. 224 p. (In Russ.).
4. Karbasova E.B. *Fotografiya: kontseptualizatsiya real'nosti: avtoref. dis. ... kand. filoz. nauk po spetsial'nosti 24.00.01 «Teoria i istoriya kul'tury» [Photography: conceptualization of reality. Author's abstract of PhD in Philosophy: 24.00.01]*. St. Petersburg, 2013. 27 p. (In Russ.).
5. Klemens Ya. *Fotografiya posle fotografii posle fotografii [Photography after Photography after Photography]*. *Studio Culturae*. (In Russ.). Available at: <http://www.iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/view/738/731> (accessed 15.02.2024).
6. Kotton Sh. *Fotografiya kak sovremennoe iskusstvo [Photography as Contemporary Art]*. Moscow, Ad Marginem Press, Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2020. 288 p. (In Russ.).
7. *Kruglyy stol "Chto takoe fotograficheskiy proekt?" [Round table "What is a photographic project?"]*. (In Russ.). Available at: [http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia\\_3/11.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia_3/11.pdf) (accessed 09.01.2024).

8. Molodtsov E. *Apropriatsiya v fotografii [Appropriation in Photography]*. (In Russ.). Available at: <https://emolodtsov.com/appropriation> (accessed 11.01.2024).
9. Ruye A. *Fotografiya. Mezhdokumentom i sovremennym iskusstvom [Photography. Between Document and Contemporary Art]*. St. Petersburg, Klaudberri Publ., 2014. 712 p. (In Russ.).
10. *Smotret' Meppltorpa [Watch Mapplethorpe]*. (In Russ.). Available at: [http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia\\_3/9.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia_3/9.pdf) (accessed 07.02.2024).
11. Sheynina M. "Novaya vizual'nost'" v fotografii ["New Visuality" in Photography]. *Mediafilosofiya – III. Fotografiya [Media Philosophy – III. Photography]*. (In Russ.). Available at: [http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia\\_3/6.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia_3/6.pdf) (accessed 23.12.2023).
12. Shchennikova L.S. *Fotografiya v kontekste postmodernizma [Photography in the Context of Postmodernism]*. *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnye nauki [Bulletin of Pskov State University. Series: Social Sciences and Humanities]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/fotografiya-v-kontekste-postmodernizma> (accessed 23.01.2024).
13. *Photographer.ru*. (In Russ.). Available at: <https://www.photographer.ru/cult/theory/> (accessed 11.02.2024).

УДК 7

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-174-181

## ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ХУДОЖНИКА ИЗ МОНГОЛИИ НУРДЫХАН РИЯН УЛЫ НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МУЗЕЯ КАЗАХОВ АЛТАЯ<sup>1</sup>

*Мелехова Ксения Александровна*, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры искусств, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: [kschut@mail.ru](mailto:kschut@mail.ru)

В статье анализируется творчество художника Нурдыхана Риян улы – автора более тридцати работ, представленных в экспозиции Музея казахов Алтая Кош-Агачского района, ранее не введенных в научный оборот. Целью работы является изучение особенностей творческого метода как системы идейно-эстетических установок и принципов, выраженных в произведениях искусства. Основными методами, используемыми в статье, стали формально-стилистический, исторический и иконографический, а также методы интерпретационный и интертекстуальный, выявляющие связи художественного произведения с другими явлениями культуры. Одним из основных методов исследования стал биографический метод, позволяющий представить работы художника как результат жизненного и творческого опыта. Произведения Нурдыхана Риян улы из экспозиции Музея казахов Алтая выполнены в период с 1998 по 2004 год и практически все посвящены национальной тематике: портреты выдающихся личностей, сыгравших значительную роль в истории и искусстве Казахстана, освоение казахами новых земель, национальные игры, занятия, промыслы и т. д. В пейзажных работах воспета красота Большого Алтая и Центральной Азии. Работы проникнуты идеей этнической идентичности казахского народа, в произведениях автора запечатлены национальные коды, которые переданы в цветовой гамме, в изысканной пластике форм и образов, в композиционных решениях, в средствах художественной изобразительности.

**Ключевые слова:** творческий метод, этнические мотивы, казахское искусство, живопись, современное искусство.

---

<sup>1</sup> Работа подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета, проект № 850000Ф.99.1.БН66АА04000 «Тюркский мир “Большого Алтая”: единство и многообразие в истории и современности».

FEATURES OF THE CREATIVE METHOD OF ARTIST FROM MONGOLIA  
NURDIKHAN RIYAN ULY ON THE EXAMPLE OF THE COLLECTION  
OF WORKS OF THE MUSEUM OF KAZAKHS OF ALTAI<sup>2</sup>

*Melekhova Kseniya Aleksandrovna*, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Arts, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: kschut@mail.ru

The article analyzes the work of artist Nurdikhan Riyan uly, the author of more than 30 works presented in the exposition of the Museum of Kazakhs of Altai Kosh-Agach district, which had not previously been introduced into scientific circulation. The purpose of the work is to study the features of the creative method as a system of ideological and aesthetic attitudes and principles expressed in works of art. The main methods used in the article are formal stylistic, historical and iconographic, as well as interpretative and intertextual methods that reveal the connections of an artistic work with other cultural phenomena. One of the main research methods has become the biographical method, which allows us to present the artist's works as the result of life and creative experience. The works of Nurdikhan Riyan uly from the exposition of the Museum of Kazakhs of Altai were made in the period from 1998 to 2004 and almost all are devoted to national themes: portraits of outstanding personalities who played a significant role in the history and art of Kazakhstan, development of new lands by Kazakhs, national games, classes, crafts, etc. The landscape works glorify the beauty of the Greater Altai and Central Asia. The works are imbued with the idea of the ethnic identity of the Kazakh people, national codes are imprinted in the works of the author, which are conveyed in colors, in exquisite plasticity of forms and images, in compositional solutions, in means of artistic depiction. The exposition of the Kazakh Museum in Kosh-Agach, both in a single painting and in their entirety, reflects the spirit of the history of Kazakhstan, its people, nature and traditions that define the identity of the country located in the heart of Asia.

**Keywords:** creative method, ethnic motives, Kazakh art, painting, modern art.

**Введение.** Нурдыхан Риян улы – яркий представитель современного искусства, чьи произведения неизменно привлекают внимание своей оригинальностью и глубиной. Его творчество многогранно, он работает в разных жанрах и разных техниках, в его искусстве сочетаются элементы классической живописи с современными техниками и идеями. В каждой его работе можно увидеть гармоничное сочетание цветов, форм и текстур, которые создают особую атмосферу и вызывают эмоциональный отклик у зрителя. Но наряду с визуальной привлекательностью творчество Нурдыхана Риян улы также затрагивает глубокие философские и социальные вопросы, что делает его работы не только высоко эстетичными, но и значимыми для современного искусства. В данной статье рассматриваются ключевые аспекты творчества художника, его место в контексте современной культуры, особенности

творческого метода, его художественный язык. В настоящее время особенно остро стоит вопрос о сохранении национальных традиций, передаче культурно-исторического опыта, приобщении молодого поколения к этническому наследию своего народа, поэтому исследование творчества Нурдыхана Риян Улы в этом контексте становится актуальным, так как он по происхождению казах, работает в Монголии и является приверженцем реалистической школы живописи. Его творчество – это пример синтеза этнических истоков в сюжетно-тематических решениях и профессионального опыта, реализуемого в рамках реалистической школы, усвоенной художниками из Центральной Азии в XX веке в вузах России и Европы.

Нурдыхан Риян улы родился 30 июля 1959 года в пригороде Улан-Батора, в небольшом шахтерском городе Налайх. В 1975–1977 годах учил-

<sup>2</sup> The article was prepared within the framework of the state assignment of the Altai State University, project No. 850000F.99.1.БН66AA04000 *The Turkic-Mongolian world of the "Greater Altai": unity and diversity in history and modernity.*

ся в Улан-Баторском художественном училище и после окончания сразу стал работать художником. Способность к творчеству ему перешла по наследству от деда, так с самого детства Нурдыхан Риян улы занимался рисованием. Диплом художника получил в 1988 году, окончив факультет живописи Монгольского государственного университета искусств и культуры. Становление профессионального творчества проходило в мастерской признанного мастера, народного художника Монголии Дагдана Амгалана. С 1977 года является членом Союза монгольских художников. Нурдыхан Риян улы активный участник различных международных выставок: Международная совместная выставка (Россия, 2008), Совместная выставка Монголии и Казахстана (Россия, 2010), Международная выставка (Россия, 2012), персональная выставка (Налайх, 2014), Совместная выставка (Улан-Батор, 2016), а также работы художника участвовали в выставках во Франции, Японии, Китае и др. странах. Удостоен наград: Премия Союза монгольских художников (1986), Медаль «Выдающийся работник культуры» (2014), Почетная грамота Министерства культуры России (2015). Является заслуженным работником Монголии в сфере искусства [8, с. 153].

**Цель и задачи.** Целью работы является исследование творческого метода художника на основе работ автора, хранящихся в Музее казахов Алтая, а также введение в научный оборот ранее не изученных живописных источников.

**Материалы и методы.** Основными методами, используемыми в статье, стали формально-стилистический, исторический и иконографический, а также методы интерпретационный и интертекстуальный, выявляющие связи художественного произведения с другими явлениями культуры. Одним из основных методов исследования стал биографический метод, позволяющий представить работы художника как результат жизненного и творческого опыта.

**Результаты.** Музей казахов Алтая расположен в селе Жан-Аул Кош-Агачского района, обладает коллекцией живописных работ и предметов декоративно-прикладного искусства, выполненных Нурдыханом Риян улы. Почти все произведения были выполнены с 1998 по 2005 год, в период усиления национального самосознания. Художник родился и вырос в Монголии, но этнические

казахские корни во многом определили его путь в искусстве. Произведения мастера посвящены темам из жизни, быта, традиций казахского народа. В этот период волна возрождения национального самосознания привела к усилению интереса к народным традициям, обрядам, к родному языку, традиционному декоративно-прикладному искусству, не исключением была и живопись, в которой возрождались история, культурное наследие, духовные и художественные ценности [6, с. 4]. В творчестве Нурдыхана Риян улы, как в целом в искусстве стран Центральной Азии, преобладают ярко выраженные фольклорные мотивы. Героико-эпический дух тибетских, монгольских, казахских, киргизских сказаний и широта повествования отличают древние и средневековые произведения. В их тематической основе подвиг, борьба, победа над силами зла. Изобразительные приемы и художественные средства несут канонический характер и имеют родовое, а не индивидуальное начало [4, с. 215].

Коллекция состоит из 40 произведений, в числе которых 37 живописных работ. Первыми работами, выполненными для музея, стали портрет Аблай-хана (2000), портрет Абая Кунакбаева (2000) и «Каракерей Кабанбай (Ерасыл)» (2000). Работы поступили в музей в мае 2000 года. Автор создал портреты видных общественных деятелей Казахстана. Аблай-хан – историческая личность, правитель Казахского ханства в XVIII веке, восстановивший территориальную целостность Казахстана, сформировавший идею единства казахского народа, заложивший основы казахско-российских взаимоотношений [5, с. 53]. Портрет выполнен в официальном стиле, на нейтральном фоне, что придает образу мощь и убедительность. Этот прием характерен для художников Центральной Азии. В исследовании А. И. Косолапова «Стенная живопись Средней и Центральной Азии» отмечено: «Художники находили различные решения одной и той же основной задачи расположить фигуры на одноцветном фоне. Элементы перспективы (иногда обратной) применялись ими лишь в деталях, поскольку художники не воспринимали изображаемые ими фигуры в контексте окружающей их среды как часть мира, в котором существуют персонажи, а интересовались их взаимодействием, лишь дополняя композиции отдельными предметами, необходимыми для по-



нимания происходящего» [3, с. 16]. Парадный образ усиливает и дополняет золотой кулон, символ власти и социальной силы. Художник всеми средствами художественной изобразительности создает эффект дистанции между сакральной персоной правителя и зрителем. Вторая портретная работа, изображающая Абая Кунакбаева – казахского поэта, философа, музыканта, народного просветителя, наоборот, представляет собой пример камерного портрета, обращенного к зрителю. Через данного героя автор демонстрирует черты мировоззрения эпохи. По мнению Т. В. Яблонской, эта особенность проявляется в стремлении художников-портретистов «избавиться от всех официальных признаков сословности» в изображении портретируемого [7, с. 84–85]. Акцент в данном произведении сделан на главном герое, которого автор наделил не сословными категориями, а величием и достоинством творца. Для художника значима трактовка модели как индивидуальности, творческой личности, как человека с чувством собственного достоинства. Основоположник казахской письменной литературы и её первый классик в картине расположен на фоне национального казахского пейзажа. Художник использует мягкие пастельные тона, теплый колорит в передаче персонажа и фона. В данном случае, такой тип цвета художник использует, чтобы подчеркнуть идейно-образное содержание произведения и характер личности, а также для выявления особенностей пространственной среды, куда вписана модель. Цвет подчеркивает фактуру краски, положенную мягкими мазками, выражает чувства и эмоции художника, выступая одновременно и выразительным средством. Фигура модели расположена в центре композиции, ни сюжетное действие, ни среда не отвлекают от главного персонажа. Мастеру удается достичь раскрытия характера, личностных качеств портретируемого – это является основой художественности и точной образности. Портретируемый одет в простую национальную одежду: шапан и тюбетейку. Фигура изображена в полуобороте, с мягким наклоном головы, и наделена величием и достоинством. Художник изображает не простого обывателя, а личность – реформатора культуры, и в то же время человека своего времени, близкого и понятного любому, кто знает творчество Абая Кунакбаева. Работа «Каракерей Кабанбай (Ерасыл)» (2000) представляет еще од-

ного национального казахского героя, который стал легендой и главным персонажем эпических произведений «Ер Кабанбай» и «Кисса Кабанбай». Идея Нурдыхана Риян улы изобразить Каракерей Кабанбай-батыра в своем произведении не случайна. Каракерей Кабанбай-батыр (1692–1770) – казахский воин, батыр, один из организаторов национально-освободительной борьбы казахов с джунгарскими завоевателями. Вошел в историю как казахский деятель и выдающийся полководец своего времени, сыгравший важную роль в борьбе за независимость казахского народа [1, с. 173]. Художник сумел передать в этой картине суровость и романтику начала битвы. Каракерей и его армия представлены как образ силы, мужества, независимости. Автор не случайно использует прием изображения модели на коне. Традиция представлять правителя на коне берет свое начало в античности, для того чтобы подчеркнуть его благородство и смелость. Эта метафора исходит из того, что хороший наездник может управлять конем, как хороший правитель государством. Главный персонаж выделен композиционно: он расположен в центре, на первом плане, в динамичном движении и сложном ракурсе. Художник дополнительно делает акцент на главном герое картины, осветлив его светом от молнии. На заднем плане художник размещает армию батыра, рвущуюся в бой. Динамика подчеркнута фоном – ночным пейзажем, который дополняется клубами пыли и темно-синими облаками, освещаемыми вспышками молнии. В этой работе можно видеть типическое явление для кочевой культуры – истоки силы и непобедимости духа.

Галерею социальных портретов Нурдыхана Риян улы продолжает работа «Кожобаев Алаш (1926–1973 годы) – председатель колхоза имени “Путь к коммунизму”, Герой Социалистического Труда» (1999). Строгое, сдержанное цветовое решение, отсутствие внешних световых эффектов, продуманный подбор деталей – все способствует раскрытию образа человека своего времени, человека рабочей профессии, Героя труда. Автор симпатизирует социальному типу, как герою эпохи, нравственному идеалу советского времени.

Нурдыхана Риян улы особенно волновали сильные личности, которые оставили глубокий след в обществе. В экспозиции исторических портретов Нурдыхана Риян улы представлен портрет

Шакирткажи Абдолдаулы Сарыкалдакова (1999), героя, который стал известен благодаря своей деятельности по созданию Казахской волости еще в начале XX века. Он отличался справедливостью и твердостью в своих позициях, он написал письмо-прошение кош-агачских казахов о выделении им земли, и правительство России предоставило на плато Уюк земли, куда переселилось 90 казахских семей [2, с. 132]. Художник написал портрет Шакирткажи по описанию тех, кто лично знал его или слышал о его деятельности. Для художников работа в жанре исторического портрета всегда нелегкая задача, это вживание в эпоху, стремление увидеть через документальные свидетельства или рассказ очевидцев живой характер, личность.

Групповой портрет «Великая Отечественная война 1941–1945 годов» (2005) выполнен в духе тематической картины. На первом плане изображены участники Великой Отечественной войны, в образах которых находит проявление пережитое, то, что этому поколению довелось пережить и с честью пройти. В облике и характере героев автор передает особое чувство достоинства и мудрости. Героев войны художник помещает в особое средовое пространство, разделенное на три части, что делает работу похожей на триптих. Справа изображает в монохrome тяготы людей, оставшихся и работавших в тылу, слева фронт, а центр высвечивает яркими цветами и акцентирует внимание на героях войны. Фон концептуально продуман, композиция выстроена, детали точно подобраны. В этом произведении наиболее важным компонентом и средством художественной выразительности становятся детали, антураж, символы и знаки. Через эти элементы автор указывает на историческую достоверность и представляет связь времен. Так в портретном творчестве Нурдыхана Риян улы ищет разнообразные решения. Выбор моделей диктует художнику новый подход, особый художественный язык, соответствующий характерам образов.

Особой ценностью Музея казахов Алтая являются масштабные полотна на исторические сюжеты. Художника волнует тема, связанная с началом оседлого образа жизни казахов, обосновавшихся в Чуйской степи. Автором выполнено несколько картин на этот сюжет. Интересен тот факт, что некоторые картины художник создавал не по недавним событиям, а по тому, что происходило

в прошлом. Работа «Перед дальней дорогой» (2004) открывает художественную летопись освоения новой территории. Сюжет представляет историю о том, как волостной Ережеп из рода Каратай провожает в путь Балыка из рода Кулжабай-Бекбау и Макиле из рода Самай. Художник изображает не вымышленный эпизод, он изучает историю и кропотливо подбирает нужные ему образы и атрибуты. Аналогичным способом он создавал и другие свои картины, которые превратились в целые летописи. Замысел работы «В поисках хорошей земли» (2004) обусловлен исторической встречей казахов Балык, Макиле и Абдолда с зайсанами теленгитов Очурдая и Сама. Работа написана в русле русской художественной школы, которую многие монгольские мастера старшего поколения усвоили в вузах Академии искусств России и затем прививали своим ученикам. В произведениях Нурдыхана Риян улы важное значение имеет природа, которая выполняет функцию не только фона, но выступает как органичная среда, в которой живут и взаимодействуют персонажи картин. К примеру, на картине «Собрание биев» (2005) изображены исторически достоверные ландшафты Горного Алтая. Построение композиций этих произведений простое, ясное и четкое. Основной сюжет помещен в центр полотна, фигуры объединяются в компактные группы, акцент делается в части, которая лучше всего фиксируется глазом. Живописная структура работ чаще всего спокойная, в ней нет драматизма и напряжения. Полотна гармоничны по колориту: преобладают мягкие, теплые тона, присутствует эффект солнечного света, который буквально осеняет основные действующие лица. В работах присутствует некоторая театральность, излишне акцентированная постановочность. Произведения Нурдыхана Риян улы несложны по сюжетам. Это либо изображение героев в состоянии беседы, обсуждения, либо незамысловатые бытовые сцены. Художник развивает историко-бытовое направление и открывает в нем своеобразие национальной тематики. Изучая исторические типы, сюжеты, обстановку, художник стремится создать характерный для реализма типический характер в определенных обстоятельствах, а также показать конкретные исторические личности и конкретные исторические события. Таким образом, сохраняется историческая память, которая концен-

трируется в художественном сознании, образом мышления, памяти региона, являясь важной составляющей духовности народа.

Тема охоты, скачек, схватки всегда волновала азиатских мастеров. Эти сюжеты можно видеть как в монгольской, так и в казахской художественной традиции. В творчестве Нурдыхана Риян улы есть несколько работ на эту тему. Картины «Охота с беркутом» (1999) и «Беркут с добычей» (1998) характеризуют мастера как сторонника работы с натуры. В произведениях художник тяготеет к динамическому выражению драматизма и напряжения, свойственных данной теме. Автор изображает самые яркие и интересные моменты, демонстрирующие красоту, силу и грацию животных. Располагая фигуры птиц и зверей на фоне бесконечной череды заснеженных гор, которые как бы сливаются с небесным пространством, художник подчеркивает их неразрывную связь со стихией. В картинах ощущается восхищение художника великолепием и мощью природы, частью которой является и человек, играющий важную роль в сюжетно-тематическом решении работ. Художника привлекает именно напряженный момент состязания, интересует сама природа охоты. В стремительном движении показан охотник, выпускающий беркута в картине «Охота с беркутом». Решительны и стремительны движения беркута и лисицы, торопливо бежит к добыче спешившийся охотник в картине «Беркут с добычей». Нурдыхан Риян улы мастерски подходит к колористическому решению этих работ, он точно передает в серо-белых тонах сливающиеся заснеженные горы и небо. В результате получается интересный эффект смешения цветов и оттенков, передающий идею бесконечности пространства, где горы органично соединяются с небом. Выразительные сюжетно-тематические нюансы он достигает не декоративными эффектами, а колористически сдержанной и тонко нюансированной живописью.

Ярко и многообразно работами Нурдыхана Риян улы в экспозиции музея представлен пейзажный жанр. Величественные панорамы гор, живописные озера и реки, долины, озаренные солнечным светом, предстают перед зрителем в его полотнах. Для пейзажных композиций характерны богатая цветовая палитра, насыщенная фактура, индивидуальные художественные решения.

В пейзажных композициях наблюдается проявление самобытной творческой манеры художника, именно в этом жанре передается богатый арсенал архетипов и символов искусства. В работах «Гора Белуха» (1999), «Зимний пейзаж» (1999), «Пейзаж» (1999), «Алтайские горы» (1999), «Природа монгольского Алтая» (2000), «Летом на джайляу» (2000) ярко проявляется увлечение пленэрной живописью, и это главный источник вдохновения для художника. Нурдыхан Риян улы обращается к мотивам, которые тяготеют к «картинности», помогают передать не просто впечатление, но и волнующую художника идею, порой весьма значительную – образ момента или состояния, воспеть национальное чувство прекрасного.

**Выводы.** Таким образом, художественная деятельность Нурдыхана Риян улы имеет широкий спектр реализации, а его творческий метод тяготеет к синтезу различных художественных направлений. Его художественный язык основан на вечных ценностях – гармонии, красоте, духовности, национальных традициях, в его полотнах находят отражение духовные и этические ценности, издревле сформированные и развитые в недрах тюркской культуры. Именно это является доминантой жизненной позиции автора.

Творческий метод художника, как отражение социальной и исторической действительности, в полной мере раскрылся в сюжетно-тематических произведениях исторического и бытового жанров. Эти работы выявляют коммуникативную и идеологическую направленность творчества Нурдыхана Риян улы и раскрывают мировоззренческие аспекты деятельности художника, которые он адресует своему зрителю. Эти особенности запечатлены в знаковых кодах, в присущей цветовой гамме, в изысканной пластике форм и образов. В картинах представлена история переселения казахов, изображены выдающиеся деятели национальной культуры и образы неповторимой природы Монголии и Алтая. Многим его работам присущи философские идеи, выражение ментальности, национальный колорит казахского народа. В экспозиции Музея казахов в Кош-Агач – как в отдельно взятой картине, так и в их совокупности – отражается дух истории Казахстана, его народа, природы и традиций, определяющих самобытность страны, расположенной в сердце Азии.

## Литература

1. Дюсимбаева Г., Тлеубердина Г. Т. Жизнь и подвиг Кабанбай батыра-полководца // Современные исследования: теория и практика: сборник статей II Международной научно-практической конференции, Петрозаводск, 13 апреля 2023 года. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука», 2023. – С. 173–179.
2. Калшабаева Б. К., Бейсегулова А. К., Рахимов Е. К. Из истории переселения казахов в Горный Алтай // Казахи Евразии: история и культура: сборник научных трудов Международной научно-практической конференции, посвященной 300-летию города Омска и 150-летию со дня рождения А. Н. Букейханова; Региональной общественной организации «Сибирский центр казахской культуры «Мөлдiр», Омск, 19–20 октября 2016 года / гл. ред. Н. А. Томилов; отв. ред.: Ш. К. Ахметова, А. А. Ильина, И. В. Толпеко. – Омск: Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, 2016. – С. 127–134.
3. Косолапов А. И., Маршак Б. И. Стенная живопись Средней и Центральной Азии. – СПб., 1999.
4. Личман Е. Ю., Мелехова К. А. Искусство Центральной Азии в историко-культурном контексте // Культурное наследие Сибири. – 2018. – № 1(25). – С. 211–219.
5. Нурлигенова З. Н., Рева Д. Д., Максимов П. П. Абылай хан: биография и деятельность военного лидера // Наука и образование: проблемы и перспективы: материалы Международной (заочной) научно-практической конференции, Прага, 31 октября 2022 года. – Нефтекамск: Научно-издательский центр «Мир науки» (ИП Вострецов Александр Ильич), 2022. – С. 53–57.
6. Соколова А. Н. Содержание понятия «этническая живопись»: к постановке проблемы // Культура и искусство. – 2021. – № 9. – С. 1–15.
7. Яблонская Т. В. Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1978. – С. 84–85.
8. Union of Mongolian Artists. Editor: Batchuloun L., Erdenetsog Ts., Badral S., Enkhdavaa D., Ariunboid R., Nyamkhuu B.; Publisher: Union of Mongolian Artists, 2017.

## References

1. Dyusimbaeva G., Tleuberdina G.T. Zhizn' i podvig Kabanbay batyra-polkovodtsa [Life and feat of Kabanbay batyr-commander]. *Sovremennye issledovaniya: teoriya i praktika: sbornik statey II Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Petrozavodsk, 13 aprelya 2023 goda* [Modern research: theory and practice: Collection of articles of the II International Scientific and Practical Conference, Petrozavodsk, April 13, 2023]. Petrozavodsk, Mezhdunarodnyy tsentr nauchnogo partnerstva "Novaya Nauka" Publ., 2023, pp. 173-179. (In Russ.).
2. Kalshabaeva B.K., Beysegulova A.K., Rakhimov E.K. Iz istorii pereseleniya kazakhov v Gornyy Altay [From the history of the resettlement of Kazakhs to the Altai Mountains]. *Kazakhi Evrazii: istoriya i kul'tura: sbornik nauchnykh trudov Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 300-letiyu goroda Omska i 150-letiyu so dnya rozhdeniya A.N. Bukeykhanova; Regional'noy obshchestvennoy organizatsii "Sibirskiy tsentr kazakhskoy kul'tury "Moldir", Omsk, 19–20 oktyabrya 2016 goda* [Kazakhs of Eurasia: history and culture: collection of scientific works of the International scientific and practical conference dedicated to the 300th anniversary of the city of Omsk and the 150th anniversary of the birth of A.N. Bukeikhanova; Regional public organization "Siberian Center of Kazakh Culture "Moldir", Omsk, October 19–20, 2016]. Omsk, Omskiy gosudarstvennyy universitet im. F.M. Dostoyevskogo Publ., 2016, pp. 127-134. (In Russ.).
3. Kosolapov A.I., Marshak B.I. *Stennaya zhivopis' Sredney i Tsentral'noy Azii* [Wall painting of Central and Central Asia]. St. Petersburg, 1999. (In Russ.).
4. Lichman E.Y., Melekhova K.A. *Iskusstvo Tsentral'noy Azii v istoriko-kul'turnom kontekste* [The art of Central Asia in the historical and cultural context]. *Kul'turnoe nasledie Sibiri* [Cultural heritage of Siberia], 2018, no. 1(25), pp. 211-219. (In Russ.).
5. Nurligenova Z.N., Reva D.D., Maksimov P.P. *Abylay khan: biografiya i deyatel'nost' voennogo lidera* [Abylay Khan: biography and activities of a military leader]. *Nauka i obrazovanie: problemy i perspektivy: materialy Mezhdunarodnoy (zaochnoy) nauchno-prakticheskoy konferentsii, Praga, 31 oktyabrya 2022 goda* [Science and education: problems and prospects: materials of the International (correspondence) scientific-practical conference, Prague, 31 October 2022]. Neftekamsk, Nauchno-izdatel'skiy tsentr "Mir nauki" (IP Vostretsov Aleksandr Il'ich) Publ., 2022, pp. 53-57. (In Russ.).
6. Sokolova A.N. *Soderzhanie ponyatiya "etnicheskaya zhivopis'": k postanovke problemy* [The content of the concept of "ethnic painting": towards the formulation of the problem]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2021, no. 9, pp. 1-15. (In Russ.).

7. Yablonskaya T.V. *Klassifikatsiya portretnogo zhanra v Rossii XVIII veka (k probleme natsional'noy spetsifiki): dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Classification of the portrait genre in Russia of the 18th century (to the problem of national specificity). Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 1978, pp. 84-85. (In Russ.).
8. *Union of Mongolian Artists*. Editor: Batshuloun L., Erdenetsog Ts., Badral S., Enkhdavaa D., Ariunboid R., Nyamkhuu B.; Publisher: Union of Mongolian Artists 2017. (In Engl.).

УДК 008

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-181-190

## РАЗРУШЕНИЕ БАРЬЕРОВ МЕЖДУ СЦЕНОЙ И ЗРИТЕЛЬНЫМ ЗАЛОМ: РЕАЛИЗАЦИЯ СОЦИАЛЬНОЙ ОРИЕНТИРОВАННОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XXI СТОЛЕТИЯ

*Крылов Иван Александрович*, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kryloff\_ivan@mail.ru

Актуальность статьи обусловлена распространением во втором десятилетии XXI столетия в профессиональных театрах Кузбасса творческих лабораторий театра горожан, которые являются тактическим инструментом в отношении реализации идей: 1) снятия барьеров между сценой и зрительным залом, 2) социальной ориентированности на реального человека из мира повседневности, 3) государственной культурной политики с опорой на духовно-нравственные ценности.

Цель статьи состоит в определении ценностного потенциала творческой лаборатории «Мам-театр».

В статье используется метод включенного наблюдения для рассмотрения заявленной темы. Отечественные и зарубежные научные статьи, а также микроспектакли творческой лаборатории «Мам-театр» служат основополагающими материалами для аналитических рассуждений автора.

Автор статьи устанавливает, что отечественная театральная культура в качестве инструмента сближения зрителя и профессионалов театрального искусства избирает режиссерские и творческие лаборатории. В рамках творческих лабораторий, по мнению автора, совершенствуются коммуникативные способы взаимодействия театра и публики. Утверждается, что театр горожан является прогрессивным форматом, в рамках которого происходит пересечение эстетических, социальных, познавательных ценностей. В статье определяется ряд традиционных и семейных ценностей, эффективно транслируемых в микроспектаклях творческой лаборатории «Мам-театр». Обосновывается тенденция вовлечения зрителя, а также его полное слияние с профессиональными актерами в моменте создания и непосредственного представления театрального действия. Автор делает предположение о новом этапе самообновления отечественной театральной культуры, которая испытывает чувствительность и зависимость от общественных и социально-политических процессов, происходящих в стране.

**Ключевые слова:** режиссерская лаборатория, творческая лаборатория, театр горожан, коллективное театральное творчество, ценности, коллективизм, постмодернизм, постдраматический театр, перформативный поворот, не-драматический текст.

## BREAKING DOWN THE BARRIERS BETWEEN THE STAGE AND THE AUDITORIUM: THE REALIZATION OF THE SOCIAL ORIENTATION OF THE THEATRICAL CULTURE OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

*Krylov Ivan Aleksandrovich*, Associate Professor of Department of Theater Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kryloff\_ivan@mail.ru

The relevance of the article is due to the spread in the second decade of the 21<sup>st</sup> century in the professional theaters of Kuzbass of creative laboratories of the theater of citizens, which, according to the author, are

a tactical tool in the implementation of ideas: 1) removing barriers between the stage and the auditorium, 2) social orientation towards a real person in everyday life, 3) state cultural policy based on spiritual and moral values.

The purpose of the article is to determine the value potential of the creative laboratory *Mam-theater*.

The article uses the included observation method to consider the stated topic. Domestic and foreign scientific articles, as well as micro-performances of the creative laboratory *Mam-theater* are fundamental materials for the analytical reasoning of the authors.

Russian theatrical culture chooses directing and creative laboratories as a tool for bringing the viewer and theatrical art professional closer together, as the author of the article argues. According to the author, within the framework of creative laboratories, the communicative ways of interaction between the theater and the public are being improved. It is argued that theater of citizens is a progressive format in which aesthetic, social and cognitive values intersect. The article defines a number of traditional and family values that are effectively broadcast in the micro-performances of the creative laboratory *Mam-theater*. The tendency to involve the viewer, as well as his complete fusion with professional actors at the time of creation and direct performance of the theatrical action, is justified. The author makes an assumption about a new stage of self-renewal of the national theatrical culture, which is experiencing sensitivity and dependence on the social and socio-political processes taking place in the country.

**Keywords:** director's laboratory, creative laboratory, theater of citizens, collective theatrical creativity, values, collectivism, postmodernism, post-drama theater, performative turn, non-dramatic text.

Современный отечественный театральный процесс второго десятилетия XXI столетия отчетливо вписывается в общую культурную ситуацию, для которой характерно неоднородное и противоречивое обновление искусства, вызванное сменой культурных парадигм. Современное состояние отечественной театральной культуры фиксируется культурологами (см. [3; 5]), театроведами (см. [4; 7; 16]) и искусствоведами (см. [2; 11]) как радикальное полемизирование и противостояние классических пьес новой драме, художественных канонов – законам повседневности, эстетических норм – социальным аспектам. Таким образом, театральная культура России оказывается погруженной в постмодернистское смешение массовости и элитарности. Поэтому в репертуаре российских театров с начала 2000-х годов можно наблюдать соседство спектаклей по классическим пьесам с различного рода читками (авторскими, актерскими), режиссерскими эскизами, аудиопроменадми, бродилками, творческими лабораториями.

Культурологи, искусствоведы, театроведы, проводя ревизию новых театральных форм, часто дефинируют и причисляют читки, режиссерские эскизы и постановки, демонстрируемые вне сценического пространства, к театральным опытам», синхронизирующимся с идеями театра особого места или сайт-специфическими практиками, свойственным концепции постдраматизма. В ко-

нечном счете российский театр в первое десятилетие XXI столетия фокусировал свое внимание на новой драме, молодых режиссерах, смелых нестандартных режиссерских решениях, а к началу второго десятилетия 2000-х годов обратился к нетеатральным пространствам и непрофессиональным артистам. С 2014 года постепенно лабораторное движение начинает акцентироваться на нетеатральном пространстве и на участии в качестве главных действующих лиц не артистов-профессионалов, а различных представителей социальных групп населения. Другими словами, можно констатировать, что в отечественной театральной культуре произошла трансформация режиссерской лаборатории в творческую, фундаментом которой является непрофессиональный актер – горожанин, презентующий собственный жизненный опыт и позицию на определенную социальную тему в рамках спектакля. К началу 2020-х годов в отечественном театральном процессе фиксируются проекты, созданные в направлении театра горожан. Как правило, проекты нацелены на исследование пространства города и повседневную жизнь горожан. Очевидно, что в отечественном театре наблюдается режиссерский интерес и инициатива к вовлечению горожанина в процесс создания и воплощения театрального спектакля в рамках сценического пространства и повседневного.

Следует отметить, что идея процесса вовлечения зрителя и вместе с тем полное его слияние с профессиональными актерами в момент создания и непосредственного представления театрального действия была озвучена еще в начале 20-х годов XX столетия советским государственным и общественным деятелем П. М. Керженцевым. По его мысли, отечественный театр будущего должен был быть основан на коллективном театральном творчестве. П. М. Керженцев предполагал, что новый театр будет предпринимать «попытки вовлечения зрителей в активную работу над постановками, привлекая их к выбору пьес, к оценке постановок и даже к постепенному соучастию в массовых сценах» [8, с. 116]. Действительно, обращая внимание на лабораторное движение российских театров, начатое с конца 80-х годов XX столетия, можно резюмировать, что оно конструировалось в опоре на обозначенные условия П. М. Керженцевым в части выбора пьес и оценки зрителей в рамках демонстрируемых режиссерских эскизов. Так, например, режиссерские лаборатории, проводимые О. Лоевским, А. Висловым в театрах Кузбасса, располагали к вовлечению зрителя в процесс постановки на стадии просмотра эскиза и выражению собственной оценки с помощью голосования путем выбора одного из предложенных вариантов решения: «оставить эскиз как есть и включить его в репертуар театра», «доработать эскиз до уровня спектакля и оставить его в репертуаре», «забыть как страшный сон». Тем самым зритель включался в коллективное театральное творчество на уровне формирования репертуара театра в рамках режиссерской лаборатории.

Однако режиссерские лаборатории О. Лоевского и А. Вислова не позволяли зрителю принять участие в самой постановке в качестве исполнителя, даже в массовых сценах. Полагаем, что в основном подобные режиссерские лаборатории выполняли задачу по установлению диалога между театром и зрителем. Олег Лоевский в интервью Е. Азановой подчеркивает, что диалог со зрителем во время режиссерской лаборатории – это самая продуктивная форма разговора, позволяющая аудитории театра стать сопричастной к творческому акту происходящему на сцене. «Для меня разговор со зрителем – самая правильная форма. Только надо уметь его вести, не лениться. Со зри-

телем надо уметь вести диалог, с людьми же никто не разговаривает серьезно, у них есть свои мысли, пускай не всегда хорошо выраженные, но искренние и честные. Спектакль как повод размышления о жизни. При этом люди должны все-таки понимать, что и из чего состоит, что такое хорошо, а что такое плохо. Но это тоже эстетически условно: кому-то нравится такой тип театра, кому-то – другой, но все – повод для разговора. Потому что человек замкнутый, проживающий свою жизнь в глубокой депрессии, в одиночестве – человек несчастный, а театр открывает перед ним какие-то двери» (см. [1]). Таким образом, можно сделать выводы о том, что первое десятилетие XXI столетия в отечественном театре было направленно на формирование у зрителя чувства сопричастности, подходящим инструментом с точки зрения актуальности оказалась режиссерская лаборатория, которая способствовала повышению коммуникативных ценностей в театральной культуре. Второе десятилетие XXI столетия отечественный театр развивает полученный опыт и совершенствует его до уровня полного снятия барьеров между сценой и зрительным залом (см. [6]). И тем самым, уравнивает актера, драматурга со зрителем, предлагая последнему принять участие в создании и демонстрации спектакля в качестве автора и исполнителя.

Естественно, что обозначенный дрейф в театральной культуре XXI столетия происходит благодаря идеям постмодернизма, теориям постдраматизма Х.-Т. Лемана перформативного поворота Э. Фишер-Лихте, а также ценностям, которые регламентируются на государственном уровне культурной политики и признаются обществом. Так, в отечественном лабораторном движении исходя из идей постмодернизма фиксируется ориентированность на минимализм, демократичность, открытость к любым трансформациям, снятие барьеров между сценой и зрительным залом (см. [6]). Теория Х.-Т. Лемана проявляется на уровне вербальной стороны спектакля, которая как правило представлена избыточным использованием «не-драматического текста (то есть текста, лишённого фабулы, действия и логической связи частей)» [2, с. 1788]. В свою очередь теория перформативного поворота Э. Фишер-Лихте оказала влияние на поиск новых способов взаимодействия с театральной публикой и вовлечения ее не

только на эмоциональном, интеллектуальном, но и на физическом уровне в структуру театрального спектакля. Следует отметить, что процесс вовлечения зрителя происходит с делегированием ему исполнительской функции, что в свою очередь позволяет говорить «об изменении соотношения сил в цепочке “актер – роль – зритель”» (см. [15]). Все вышеперечисленное в большей степени касается частичного изменения инструментария отечественного театра и оказывает влияние на методологию и технологию режиссуры и актерского искусства. Однако вышеуказанные процессы синхронизированы с ценностным аспектом, который на сегодняшний день, в отечественной культурной политике является важным. Так, 9 ноября 2022 года вышел Указ Президента РФ № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», в котором задекларированы 17 ценностей. В рамках данной статьи особенно значимыми, с точки зрения развития лабораторного движения в России, представляются такие ценности, как коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, в силу того что они в большей степени коррелируются с происходящими процессами в театральной культуре XXI столетия.

Итак, как было заявлено ранее, во втором десятилетии XXI века наблюдается рост числа театральных проектов, творческих лабораторий, исследующих повседневную жизнь человека, построенных на стыке документальных и перформативных практик. Отличительная черта подобных проектов и творческих лабораторий заключена в том, что вовлечение зрителя происходит на уровне соавторства, который лично в момент демонстрации спектакля «свидетельствует о своем опыте» (см. [17]). Родиной театра горожан в современной России можно считать Казань. Казанский фонд «Живой город» начиная с 2020 года осуществляет методическую и практическую лабораторию по развитию и масштабированию в отечественной театральной культуре формата театра горожан. За четыре года фонд «Живой город» провел ряд творческих исследований, самые значимые из них посвящены татарской идентичности (спектакль «Чын Татар»), коммуникациям в школах (спектакль «Педсовет»). Именно практические и методические исследования фонда «Живой город»

способствовали выявлению двух ключевых способов существования театра горожан: «театр свидетельский, где участники свидетельствует о своем опыте, и театр-игру, где участие перформеров вовсе не обязательно, а исследование и его результат становятся доступны зрителю посредством игровых механик» (см. [17]). Остановимся на способе свидетельского театра в формате театра горожан. Сутью свидетельского театра является то, что горожанин выступает в качестве автора и исполнителя собственного не-драматического теста. Тем самым горожанин, который до этого мог выполнять в рамках культуры психологического театра лишь роль зрителя, с помощью лабораторий театра начинает обретать право на голос, то есть артикуляцию и озвучивание собственной позиции в процессе демонстрации спектакля. Заметим, что в целом практики театрального исследования повседневной жизни горожан преследуют единую цель: «вернуть человеку (гражданину, горожанину) чувство обладания местом, где он живет, а также – право голоса, которое часто отобрано у “обычных людей”» (см. [10]). Поэтому территорией театра горожан можно назвать границы между искусством и социологией. Принимая это во внимание, можно констатировать, что эстетическая ценность театра пересекается с социальными и познавательными ценностями, формируя «комплексные ценностные образования» [9, с. 42]. Философ, специалист в области аксиологии Л. Н. Столович в работе «Природа эстетических ценностей» подчеркивает, что ценности между собой не изолированы и обладают способностью взаимопересекаться. Полагаем, что театр горожан может являться прогрессивной областью для взаимопересечений эстетических, социальных, познавательных ценностей. Более того, в условиях творческих лабораторий театра горожан ценности коллективизма, взаимопомощи и взаимоуважения обретают высокую значимость, так как пришедшие принять в нем участие люди отказываются от пассивного наблюдения за ходом спектакля. Вместо созерцания художественных форм и эстетических ценностей, транслируемых со сцены, творческие лаборатории театра горожан предлагают арт-терапевтическую самореализацию через искусство театра как способ социального восстановления в обществе.



Театр горожан как актуальное направление отечественной театральной культуры XXI столетия чрезвычайно чувствителен, реагирует на происходящие в стране социально-политические события и выражает себя посредством разных творческих проектов. В рамках данной статьи остановимся более подробно на таком проекте, как творческая лаборатория «Мам-театр» Театра кукол Кузбасса имени Аркадия Гайдара. На наш взгляд, «Мам-театр» реализует идеи: 1) разрушения барьеров между сценой и зрительным залом, 2) социальной ориентированности современного театра, то есть обращения внимания на частный опыт реальных людей, 3) государственной культурной политики, для которой ценности являются опорой в осмыслении происходящих социокультурных процессов. Известно, что в 2022 году по распоряжению Правительства РФ была утверждена Национальная стратегия действий в интересах женщин на 2023–2030 годы. До появления стратегии с 1996 года существовала концепция улучшения положения женщин, которая актуализировалась, однако во всех редакциях декларировала полное и равноправное участие женщин во всех сферах жизни на различных уровнях. При этом в концепции особенно акцентировалось внимание на устранение не востребоваемости и дискриминации женщин в политической и экономической сферах (см. [12]). Национальная стратегия, в свою очередь, сосредотачивается на создании условий, в которых девочки и женщины могли бы выявлять, развивать и реализовывать собственные таланты, при этом достигали бы баланса между сохранением, развитием семейных ценностей, статуса материнства и деловой сферой в своей жизни (см. [13]). Театральное искусство второго и начало третьего десятилетия 2000-х годов активно реагирует на тенденцию усиления женской роли в обществе. Современные драматурги создали каскад женских образов, которые транслируются на сценических площадках страны. В свою очередь, театр горожан позволил выйти на сцену реальным женщинам с целью реализации их творческих способностей.

Театр кукол Кузбасса имени Аркадия Гайдара уловил тенденцию актуализации значимости роли женщины на государственном уровне и в декабре 2023 года провел творческую лабораторию «Мам-театр». В рамках лаборатории были

показаны 10 микроспектаклей, созданных мамами-участницами под руководством наставников, то есть актеров и режиссеров театра кукол Кузбасса. Спектакли продолжительностью не более двадцати минут создавались мамами и их наставниками за несколько репетиций. Задача лаборатории заключалась в том, чтобы мама-участница была автором, художником и исполнительницей собственного спектакля. Поэтому лаборатория «Мам-театр» проходила в три этапа. На первом этапе мамы должны были придумать замысел своего спектакля и описать его подробно. Второй этап был образовательным, участницы посещали лекции и тренинги, чтобы доработать собственный замысел с помощью полученных знаний. Репетиционным периодом был третий этап лаборатории. Итогом всех этапов стал двухдневный показ микроспектаклей на зрителя. По окончании каждого дня происходило обсуждение работ, в ходе которых не только профессионалы театра, но и обычные зрители могли высказать свое мнение, оставить пожелания или поделиться чувствами, от просмотра той или иной постановки.

Вернемся к аксиологической стороне творческой лаборатории «Мам-театр». Процесс создания спектакля, который является одним из главенствующих в творческой лаборатории «Мам-театр», выводит на первый план такие ценности, как коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение. По ходу репетиций каждая участница-мама творческой лаборатории смогла прочувствовать значение этих ценностей, которые проявлялись в форме творческого и психологического содействия как и от наставников, помогающих создавать микроспектакль, так и от родных и близких, в первую очередь поддержавших идею принять участие в проекте театра кукол Кузбасса, затем постоянно приходящих на помощь в критических ситуациях. Например, во время обсуждения все участницы отмечали, что они смогли побороть собственный страх публичного выступления с помощью тренингов от наставников, а также благодаря доброжелательному отношению зрителей в момент показа микроспектакля.

Вера Галиакбарова и Юлия Давыдович, в отличие от остальных мам-участниц, создали не моноспектакли, а целое массовое насыщенное театральное действие, задействовав в качестве партнеров студентов-театралов Кузбасского колледжа культуры и искусств имени народного ар-

тиста СССР И. Д. Кобзона. В процессе обсуждения обе мамы-участницы отмечали, что работа со студентами позволила им ощутить как в репетиционном процессе, так и в момент демонстрации спектакля командную ответственность и согласованность. Таким образом, организация и создание мамой-участницей микроспектакля, включающего в себя тренинги и репетиции с наставниками, самостоятельную домашнюю работу над ролью и, естественно, публичный показ собственной постановки с последующим открытым обсуждением, позволяют констатировать факт того, что лаборатория «Мам-театр» способствует ориентированию горожан на коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение как главные ценности творческого процесса.

Заметим, что микроспектакли творческой лаборатории «Мам-театр» не следует оценивать как полноценные, масштабные драматические спектакли. Правильнее в данном случае идентифицировать лабораторные микроспектакли как публичную сессию, которая, по мнению К. Матвиенко, в большей степени демонстрирует всем заинтересованным «этап большой работы, у которой вообще может не быть финала, как и документации» (см. [10]). Однако сами микроспектакли лаборатории «Мам-театр» – это не только творческий тест конкретного горожанина, отправившегося в совместное сочинительство с профессионалами театрального искусства. Каждый лабораторный микроспектакль представляют собой частное, локальное и потому уникальное событие, транслирующее определенные ценности.

Микроспектакль филолога и логопеда Ю. Давыдович «Мой Малюткин» по произведению Ю. Тувима «Пан Малюткин и кашалот» посвящен младшему сыну мамы-участницы лаборатории. В спектакле режиссера и исполнительницы главной женской роли Ю. Давыдович Малюткин материализуется с помощью предметного театра. На глазах зрителя маленький сынок возникает из детских вещей, развешанных на бельевой веревке, тем самым подчеркивается хрупкость Малюткина. Но вместе с тем визуальный ряд спектакля построен на борьбе героини за новорожденного малыша со своими же взрослыми детьми. В свою очередь звуковой ряд спектакля погружает зрителя в текст о великих путешествиях и геройстве Малюткина. Благодаря различности визуального и звукового рядов спектакля перед зрителями раз-

ворачивается семейная баталия, в которой взрослые дети воспринимают появление Малюткина как грабителя материнского внимания и любви. Изначально замысел спектакля был сконцентрирован на преодолении страха Малюткина перед взрослой жизнью. Но по ходу репетиций замысел трансформировался и микроспектакль «Мой Малюткин» получился о том, что повзрослевшие детки смогли побороть свой инфантильный эгоизм и стали проявлять заботу о Малюткине благодаря безграничной маминной любви, которой хватит всем членам семьи. Микроспектакль «Мой Малюткин» транслирует ценности справедливости и равенства в семье.

Если Ю. Давыдович за основу своего микроспектакля взяла любимое литературное произведение младшего сына, то Е. Громова в одном лице предстала перед зрителем как режиссер и исполнительница, а также как автор сказки, которую специально написала для своей дочери. Е. Громовой удалось создать камерный новогодний спектакль «Когда приходит время волшебства». Действие микроспектакля построено вокруг елки и елочных игрушек, которые лично сделала Е. Громова. Наряжая новогоднюю елку, Е. Громова рассказывает зрителю о том, что она специально придумала для своей дочери Ульяны сказку, которая позволяла бы ей верить в чудеса несмотря на процесс взросления. По ходу спектакля Е. Громовой филигранно удается смещать фокус зрительского внимания с истории создания сказки на ее сюжет, который начинает оживать прямо на елке. Елочные игрушки становятся действующими лицами, которых смело озвучивает рассказчица, передавая каждому персонажу голосоречевую характерность. Спектакль получился настолько очаровательным, обаятельным, что смотрящие его взрослые и дети смогли окунуться в атмосферу новогоднего волшебства и поверили в чудеса. Простота режиссерского приема, бесконфликтность сюжета, открытый нарратив, оголяющий главную мысль спектакля Е. Громовой – в совокупности все вышеперечисленное позволяет не только захватить зрительское внимание и воображение, но и смело отнести данную постановку «Когда приходит время волшебства» к такому актуальному направлению, как интерактивный бэби-театр. В целом микроспектакль Е. Громовой транслирует ценность совместного проведения свободного времени детей и родителей.

В сущности, анализируя десять постановок в рамках творческой лаборатории «Мам-театр», можно резюмировать, что основной их темой было детство. Мамы-участницы обращались к литературным и драматургическим произведениям, писали собственные тексты, но все они в той или иной степени актуализировали сложные вопросы самого прекрасного периода в жизни каждого человека – детства. Исследование детства было не только со стороны материнства. Так, микроспектакль «Невыдуманная история» А. Степановой-Черной был представлен в формате документального театра, решенного в жанре рэпа. Ритмичный речитатив, написанный и исполненный А. Степановой-Черновой, сопровождался игрой с элементами одежды. Главная героиня, исполняя рэп, примеряет образы трех действующих лиц из собственного детства, которое приходилось на колоритные 90-е годы XX столетия. Перед зрителем возникала история про саму исполнительницу Анну, ее родного брата Леху и любимого парня Пашу. Речевая сторона спектакля повествовала о том, как зимой Анне пришлось из-за Паши идти домой с ледового катка босиком и как Аня ждала справедливого Леху, чтобы тот наказал обидчика и призвал Пашу попросить прощения за нанесенную обиду и снова пригласить ее на каток. Рэп, наполненный иронией по отношению к случившимся событиям в детстве, заканчивается видео-проекцией из фотографий повзрослевших Лехи и Паши, которых уже нет в живых. «Невыдуманная история» – это театральное посвящение двум героям из детства А. Степановой-Черновой. Герои Леха и Паша возникают с помощью толстовки, бейсболки, рукавичек, ушанки, перемещенных из чемодана на плечики. Под конец спектакля все атрибуты одежды возвращаются обратно в чемодан, с которым главная героиня отправляется дальше путешествовать. Этот багаж в виде чемодана с вещами является визуализацией метафоры накопившегося опыта героини, с которым в начале спектакля она хотела бы расстаться, так как он переполнен и ей его тяжело нести. Однако в финале спектакля, аккуратно сложив все вещи, Анна берет с собой тот же чемодан, но уже не как тяжелый груз прошлого, а как атрибут, позволяющий легко совершать долгие путешествия. Любовь, доверие, справедливость, благодарность – это ценностные установки, которые транслируются

сквозь сюжет и исполнение в микроспектакле «Невыдуманная история».

Микроспектакли творческой лаборатории «Мам-театр», в основе которых театральными средствами исследуется повседневность или происходит обращение к ней, обладают терапевтическим характером, так как в них выдвигается на первый план такая действительность, «которую человек формирует ради самосохранения и длительности в передаче жизни от поколения к поколению» (см. [14]). Действительно, в постановках Е. Громовой и А. Степановой-Черновой чувствуется потребность в художественной фиксации и передаче случившегося личного опыта средствами театра. Собственные не-драматические тексты Е. Громовой и А. Степановой-Черновой в микроспектаклях «Невыдуманная история» и «Когда приходит время волшебства» создают сильное эмоциональное впечатление, чем и отличаются от других работ участниц лаборатории. При этом следует отметить, что все спектакли, проанализированные в данной статье, обладают высокой степенью комплексных ценностных образований как эстетико-социальных, так и эстетико-познавательных.

Творческая лаборатория «Мам-театр» – это не единственный социально ориентированный проект в регионе. Театр драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского весной 2024 года запустил лабораторию театра горожан «Отцы», которая заслуживает отдельной публикации. Также в планах театра кукол Кузбасса к концу 2024 года провести лабораторию семейного театра «В кругу семьи». Очевидно, что профессиональные театры региона заинтересованы в развитии формата театра горожан на территории Кемеровской области. Полагаем, что этот интерес профессиональных театров основывается на желании ближе знакомиться с жителями родного города с целью трансформировать культурную жизнь региона за счет обращения к не-драматическим повседневным текстам. Таким образом, за счет привлечения горожан к воплощению и демонстрации спектаклей, на наш взгляд, отечественный региональный театр своеобразно производит самообновление, синхронизируясь с общественно-политическими тенденциями настоящего времени. Современное российское общество тяготеет к равенству и коллективизму, театр горожан оперативно предоставляет возмож-

ность ощутить каждому желающему творческую связь в процессе соучастия и слияния зрителей и актеров. Полагаем, намеченное самообновление театра в XXI столетии позволяет ему расширить собственную деятельность, не замыкаясь только на культурной составляющей, но параллельно развивать опции общественную и социально-политическую с помощью такого направления, как театр горожан.

В итоге можно заключить, что начиная с 20-х годов XX столетия отечественный театр развивается в идеях сближения, слияния зрителей и актеров в единый театральный коллектив. Процесс сближения намечается в лабораторном движении отечественного театра. Изначально на рубеже XX–XXI веков появляются режиссерские лаборатории, которые, кроме презентации режиссеров и драматургов, эффективно налаживают новые способы взаимодействия в цепочке «драматург – режиссер – актер – зритель», а также усиливают коммуникативные связи между театром и публикой. Со второго десятилетия XXI столетия к утвердившейся форме режиссерской лаборатории прибавляется творческая, реализующаяся в направлении театра горожан, который можно рассматривать как актуальный постдраматический инструмент, снимающий барьеры между сценой и зрительным залом, публикой и профессиональ-

ми драматургами, режиссерами, артистами. Потенциалом театра горожан является повседневная культура с ее не-драматическими, обыденными текстами, а также непрофессиональный актер, то есть представитель городского среды, которому делегированы роли автора, режиссера и исполнителя в рамках творческих лабораторий, с целью озвучивания собственной жизненной позиции во время демонстрации спектакля. Таким образом, театр горожан – своеобразный конгломерат плотной концентрации и одновременно эффективной трансляции ценностей. Творческая лаборатория «Мам-театр» театра кукол Кузбасса имени Аркадия Гайдара является подтверждением того, что в ее организационной структуре и механике плодотворно реализуются такие традиционные ценности, как коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение. А созданные в рамках «Мам-театра» микроспектакли транслируют семейные ценности: справедливость, равенство, совместное проведение свободного времени детей и родителей, доверие, любовь, благодарность. Внимание профессиональных театров Кузбасса к актуальному направлению социального театра, театра горожан, констатирует факт нового этапа обновления театральной культуры и расширения ее сферы деятельности не только культурной, но и общественной, а также социально-политической.

### Литература

1. Азанова Е. Олег Лоевский: «Функция театра – эмоционально ударять, успокаивать, давать надежду... и отбирать ее» [Электронный ресурс] // Культура Екатеринбурга, 2017. – URL: [https://культура.екатеринбург.рф/common\\_content/item/theater\\_post/433](https://культура.екатеринбург.рф/common_content/item/theater_post/433) (дата обращения: 08.07.2024).
2. Алесенкова В.Н. «Эстетическая логика» постдраматического театра Х.-Т. Лемана: PRO ET CONTRA // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 12 (8). – С. 1785–1788.
3. Амгаланова М. В., Некрашевич В. В. Театр и зритель: диалектика взаимоотношений в современном культурном пространстве // Культура и цивилизация. – 2018. – Т. 8, № 6А. – С. 12–19.
4. Болотян И. Как исследовать невидимое. Этика и эстетика в партиципаторных проектах современного и театрального искусства [Электронный ресурс] // Современная драматургия. – 2020. – № 3. – URL: [https://theatre-library.ru/sovremennaya\\_dramaturgiya/2020-3](https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2020-3) (дата обращения: 08.07.2024).
5. Васильченко Н. Н. Отечественная театральная культура в ситуации постмодернизма (опыт культурологического анализа) [Электронный ресурс] // Культура и время перемен. – 2018. – № 1(20). – URL: [timekguki.esrae.ru/36-325](http://timekguki.esrae.ru/36-325) (дата обращения: 08.07.2024).
6. Журавлева Т. М. Ситуационные черты театра в эпоху постмодернизма [Электронный ресурс] // Вестник Казанского технологического университета. – 2010. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/situatsionnye-cherty-teatra-v-epohu-postmodernizma> (дата обращения: 03.07.2024).
7. Золотухин В. В поисках зрительской свободы [Электронный ресурс] // Театр. – 2020. – URL: <https://oteatre.info/v-poiskah-zritelskoj-svobody/?ysclid=lycl0d8nr5626524032> (дата обращения: 08.07.2024).
8. Керженцев П. М. [Лебедев П. М.]. Творческий театр. – 5-е изд., пересм. и доп. – М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. – 234 с.

9. Литвина Д. В. Театр и театральная критика в культуре современного российского общества: дис. ... канд. философских наук: 24.00.01. – Омск, 2016. – 157 с.
10. Матвиенко К. Утопии социального театра: от программы Пролеткульта к идеям Мишеля де Серто [Электронный ресурс] // Вопросы театра. Proscenium. – 2023. – № 3–4. – URL: <https://theatre.sias.ru/2023-3-4/> (дата обращения: 08.07.2024).
11. Пахомова Я. И. Особенности развития современного театрального процесса в России конца XX – начала XXI века [Электронный ресурс] // Вестник ВятГУ. – 2013. – № 3 (1). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-sovremennogo-teatralnogo-protssessa-v-rossii-kontsa-xx-nachala-xxi-v> (дата обращения: 08.07.2024).
12. Постановление Правительства Российской Федерации от 08.01.1996 № 6. [Электронный ресурс]. – URL: <http://government.ru/docs/all/16946/> (дата обращения: 08.07.2024).
13. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 29.12.2022 № 4356-р [Электронный ресурс]. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202212310034?ysclid=lyy7o4uv4w329368698> (дата обращения: 08.07.2024).
14. Смирнов И. Падшее бытие [Электронный ресурс] // Звезда. – 2017. – № 8. – URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=3094&ysclid=lxsm152wwc614795120> (дата обращения: 08.07.2024).
15. Спаская М. А. Новые подходы к зрительскому со-участию в театре после перформативного поворота [Электронный ресурс] // Ярославский педагогический вестник. – 2019. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/povue-podhody-k-zritelskomu-so-uchastiyu-v-teatre-posle-performativnogo-povorota> (дата обращения: 15.07.2024).
16. Толстова А., Степанов В., Матвиенко К. «Социальный поворот» в современном искусстве [Электронный ресурс] // ТеатрЪ, 2022. – URL: <https://oteatre.info/sotsialnyj-povorot-v-sovremennom-iskusstve/> (дата обращения: 08.07.2024).
17. Яркова И. Театр горожан в Казани: как это устроено [Электронный ресурс] // ТеатрЪ, 2023. – URL: <https://oteatre.info/teatr-gorozhan-v-kazani-kak-eto-ustroeno/?ysclid=lyo1x5xkly635374527> (дата обращения: 08.07.2024).

#### References

1. Azanova E. Oleg Loevskiy: “Funktsiya teatra – emotsional’no udaryat’, uspokaivat’, davat’ nadezhdu... i otbirat’ ee” [Oleg Loevsky: “The function of the theater is to emotionally hit, calm, give hope... and select it”]. *Kul'tura Ekaterinburga [Culture of Yekaterinburg]*, 2017. (In Russ.). Available at: [https://культура.екатеринбург.рф/common\\_content/item/theater\\_post/433](https://культура.екатеринбург.рф/common_content/item/theater_post/433) (accessed 08.07.2024).
2. Alesenkova V.N. “Esteticheskaya logika” postdramaticheskogo teatra Kh.-T. Lemana: PRO ET CONTRA [“Aesthetic logic” of H.-T. Lehmann’s postdramatic theatre: PRO ET CONTRA]. *Fundamental'nye issledovaniya [The fundamental researches]*, 2014, no. 12(8), pp. 1785-1788. (In Russ.).
3. Amgalanova M.V., Nekrashevich V.V. Teatr i zritel’: dialektika vzaimootnosheniy v sovremennom kul'turnom prostanstve [Theatre and audience: the dialectics of interrelations in the modern cultural space]. *Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]*, 2018, vol. 8, no. 6A, pp. 12-19. (In Russ.).
4. Bolotyay I. Kak issledovat' nevidimoe. Etika i estetika v partitsipatornykh proektakh sovremennogo i teatral'nogo iskusstva [How to explore the invisible. Ethics and aesthetics in participatory projects of contemporary and theatrical art]. *Sovremennaya dramaturgiya [Modern drama]*, 2020, no. 3. (In Russ.). Available at: [https://theatre-library.ru/sovremennaya\\_dramaturgiya/2020-3](https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2020-3) (accessed 08.07.2024).
5. Vasilchenko N.N. Otechestvennaya teatral'naya kul'tura v situatsii postmodernizma (opyt kul'turologicheskogo analiza) [National theatre culture in a situation of post-modernism (experience of cultural analysis)]. *Kul'tura i vremya peremen [Culture and time of change]*, 2018, no. 1(20). (In Russ.). Available at: <https://timekguki.esrae.ru/36-325> (accessed 08.07.2024).
6. Zhuravleva T.M. Situatsionnye cherty teatra v epokhu postmodernizma [Situational traits of theater in the postmodernist era]. *Vestnik Kazanskogo tekhnologicheskogo universiteta [Bulletin of the Technological University]*, 2010, no. 3. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/situatsionnye-cherty-teatra-v-epokhu-postmodernizma> (accessed 03.07.2024).
7. Zolotukhin V.V. poiskakh zritel'skoy svobody [In search of spectator freedom]. *Teatr” [Theater]*, 2020. (In Russ.). Available at: <https://oteatre.info/v-poiskah-zritelskoj-svobody/?ysclid=lycl0d8nr5626524032> (accessed 08.07.2024).
8. Kerzhentsev P.M. [Lebedev P.M.]. *Tvorcheskiy teatr [Creative theatre]*. Moscow, State Publishing House, 1923. 234 p. (In Russ.).

9. Litvina D.V. *Teatr i teatral'naya kritika v kul'ture sovremennogo rossiyskogo obshchestva: dis. ... kand. filosofskikh nauk: 24.00.01 [Theater and theater criticism in the culture of modern Russian society. Diss. PhD in Philosophy: 24.00.01]*. Omsk, 2016. 157 p. (In Russ.).
10. Matvienko K. Utopii sotsial'nogo teatra: ot programmy Proletkul'ta k ideyam Mishelya de Serto [Utopias of social theater: from the Proletcult program to the ideas of Michel de Serto]. *Voprosy teatra. Proscenium [Theatre issues. Proscenium]*, 2023, no. 3–4. (In Russ.). Available at: <https://theatre.sias.ru/2023-3-4/> (accessed 08.07.2024).
11. Pakhomova Y.I. Osobennosti razvitiya sovremennogo teatral'nogo protsessa v Rossii kontsa XX – nachala XXI veka [Features of the development of the modern theatre in Russia in the late 20th – early 21st centuries]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta [Herald of Vyatka State University]*, 2013, no. 3(1). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-sovremennogo-teatralnogo-protsessa-v-rossii-kontsa-xx-nachala-xxi-v> (accessed 08.07.2024).
12. *Postanovlenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 08.01.1996 № 6. [Resolution of the Government of the Russian Federation No. 6 dated 08.01.1996]*. (In Russ.). Available at: <http://government.ru/docs/all/16946/> (accessed 08.07.2024).
13. *Rasporyazhenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 29.12.2022 № 4356-r [Order of the Government of the Russian Federation of 29.12.2022 No. 4356-r]*. (In Russ.). Available at: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202212310034?ysclid=lyy7o4uv4w329368698> (accessed 08.07.2024).
14. Smirnov I. Padshee bytie [Fallen being]. *Zvezda [Star]*, 2017, no. 8. (In Russ.). Available at: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&npu=3094&ysclid=lxsm152wwc614795120> (accessed 08.07.2024).
15. Spasskaya M.A. Novye podkhody k zritel'skomu so-uchastiyu v teatre posle performativnogo povorota [New approaches to spectators' participation in theater after the performative turn]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik [Yaroslavl pedagogical bulletin]*, 2019, no. 1. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-podhody-k-zritelskomu-so-uchastiyu-v-teatre-posle-performativnogo-povorota> (accessed 15.07.2024).
16. Tolstova A., Stepanov V., Matvienko K. "Sotsial'nyy povorot" v sovremennom iskusstve ["Social turn" in contemporary art]. *Teatr [Theater]*, 2022. (In Russ.). Available at: <https://oteatre.info/sotsialnyj-povorot-v-sovremennom-iskusstve/> (accessed 08.07.2024).
17. Yarkova I. Teatr gorozhan v Kazani: kak eto ustroeno [Theater of citizens in Kazan: how it works]. *Teatr [Theater]*, 2023. (In Russ.). Available at: <https://oteatre.info/teatr-gorozhan-v-kazani-kak-eto-ustroeno/?ysclid=lyo1x5xkly635374527> (accessed 08.07.2024).

УДК 304.2

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-190-197

## СЦЕНИЧЕСКИЙ И СОЦИАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ: ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ

**Шмаков Александр Александрович**, аспирант, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: [ahmakov75@gmail.com](mailto:ahmakov75@gmail.com)

**Берсенева Татьяна Павловна**, доктор культурологии, доцент, заведующая кафедрой теологии, философии и культурологии, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: [taniabers@list.ru](mailto:taniabers@list.ru)

Статья посвящена рассмотрению сценического и социального танца как феноменов культуры. Сегодня интерес к танцевальному искусству возрос многократно. Танец является средством физического, эстетического, этического воспитания, выполняет коммуникативную и компенсаторную функцию. В современной культуре существует большое количество видов танцев, стилей и направлений. Традиционно танец «для себя» принято называть социальным, или игровым, танцем. Танец «для зрителя» принято называть сценическим танцем. И тот, и другой танец являются феноменами культуры, но в научной литературе, особенно отечественной, внимание уделяется, прежде всего, классическому сценическому танцу. Данная статья ставит своей целью определить сущностные признаки социального и сценического танцев, выделить в них общее и особенное. Для достижения поставленной цели был

использован диалектический метод, позволивший рассмотреть сценический и социальный танец как феномены, противостоящие и, одновременно, взаимодействующие с друг с другом, методы сравнения, обобщения, анализа и синтеза. Рассматривая родовое понятие – «танец», авторы обращаются к концепциям возникновения танца. Подробно рассмотрены три концепции возникновения танца: космологическая, биологическая и социокультурная. Выделение сущностных признаков позволило сформулировать определение танца как социокультурного феномена, транслирующего духовный, телесный, чувственно-эмоциональный опыт людей посредством ритмических движений, которые обычно связаны с музыкальным сопровождением. Авторы обращаются к феноменам социального и сценического танцев, выделяя их сущностные признаки. Авторы убеждены, что и социальный, и сценический танцы являются культурными феноменами, но сценический танец – это уже произведение искусства, целью которого является создание художественного образа, выражающего не только личное мировоззрение создателя и исполнителя танца, но также дух и настроение времени. Сделан вывод, что сценический и социальный танцы – виды танца, которые имеют как свои особенные, специфические признаки, так и немислимы в полной изоляции друг от друга, поскольку существует ряд форм их тесного взаимодействия.

**Ключевые слова:** танец, сценический танец, социальный танец, движение, ритм, коммуникация.

### STAGE AND SOCIAL DANCE: GENERAL AND SPECIFIC

*Shmakov Aleksandr Aleksandrovich*, Postgraduate, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: ahmakov75@gmail.com

*Berseneva Tatyana Pavlovna*, Dr of Culturology, Associate Professor, Department Chair of Theology, Philosophy and Culturology, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: taniabers@list.ru

The article is devoted to the consideration of stage and social dance as cultural phenomena. Traditionally, dancing *for oneself* is called social or playful dance. Dance *for the audience* is usually called stage dance. Both dances are cultural phenomena but in scientific literature, especially domestic, attention is paid, first of all, to a classical stage dance. This article aims to define the essential features of social and stage dance, to highlight their common and special features. The dialectical method was used to solve the set goal, which allowed to consider stage and social dance as phenomena, opposing and simultaneously interacting with each other. The methods are: comparison, generalization, analysis and synthesis. Considering the generic concept *dance*, the authors refer to the concepts of the dance origin. Three concepts of the dance origin are examined in detail: cosmological, biological and sociocultural. The identification of essential features allowed us to formulate a definition of dance as a sociocultural phenomenon that transmits the spiritual, physical, sensual-emotional experience of people through rhythmic movements, which are usually associated with musical accompaniment. The authors address the phenomena of social and stage dance, highlighting their essential features. The authors are convinced that both social and stage dance are cultural phenomena but stage dance is already a work of art, the purpose of which is to create an artistic image that expresses not only the personal worldview of the creator and performer of the dance but also an expression of the spirit and mood of the time. It is concluded that stage and social dance are types of dance that both have their own specific characteristics and are unthinkable in complete isolation from each other, as there are a number of forms of their close interaction.

**Keywords:** dance, stage dance, social dance, movement, rhythm, communication.

Человек танцует с самого начала своего существования. Археологические раскопки подтверждают, что уже двадцать пять – тридцать тысячелетий назад танец являлся значимым элементом культуры и был распространен в различ-

ных регионах мира. Исследованием танца в архаичных культурах занимается палеохореография. Возникновение этого направления в начале 90-х годов прошлого века свидетельствует об актуализации танцевальной темы в научной сфере. Книга

новосибирского ученого В. В. Ромма «К методике палеохореографического анализа» стала одним из первых исследований, посвященных танцевальной культуре древних обществ» [13].

Сегодня интерес к танцевальному искусству, и не только древнему, возрос многократно. Открываются танцевальные школы и студии, танцами начинают заниматься и взрослые, и дети, усиливается интерес к классической хореографии. Увлеченность танцем подкрепляется средствами массовой информации, транслирующими большое количество фестивалей и шоу-программ, в Интернете распространяются танцевальные видеуроки, в социальных сетях образуются группы, объединяющие любителей и танцоров-профессионалов.

Без сомнения, такой интерес к танцу не случаен. Танец является средством физического, эстетического, этического воспитания. Посредством танца реализуется возможность раскрытия индивидуальных творческих способностей человека. Эстетический отклик возникает и у зрителей, наблюдающих выступление танцевальных пар или коллективов. Помимо этого, танец выполняет коммуникативную и компенсаторную функции. С начала своего зарождения до настоящего времени танец служит одним из способов передачи информации, человеческих чувств и эмоций. Именно с коммуникативной функцией отдельные ученые связывают развитие танца как феномена культуры: «...танец возник как специфическая невербальная система общения, появившаяся до речи и способствующая ее возникновению. С помощью жестов, мимики, поз и ритмических движений древние люди передавали информацию и разрабатывали своеобразные жизненные стратегии» [1, с. 91].

Вторая немаловажная функция танца – компенсаторная, которая помогает преодолевать проблемы и негативные переживания, восполнять недостаток любви, заботы, внимания, помогает адаптироваться к изменениям и создавать новые смыслы. Люди обращаются к танцу, чтобы на время отвлечься от бытовых забот, справиться с эмоциональными трудностями, стрессом и травмами. Например, в творчестве танцовщицы и хореографа Мэри Вигман, считавшей главным источником движения в танце эмоции и чувства, бесспорно, отразились переживания, связанные с окружаю-

щим ее социокультурным контекстом – Германией 1930-х годов.

В современной культуре существует большое количество видов танцев, стилей и направлений. Известно, что уже в Античности существовало разделение на профессиональный и любительский танец. Интересную классификацию современного танца предлагает Л. П. Морина – по способу существования танца. Согласно этой классификации, выделяется «танцевальная культура-для-себя, объединяющая “незаинтересованные” виды танцев. Сюда относятся вся массовая и народная танцевальная культура: деревенский фольклор; бытовые и праздничные танцы; клубные, дискотечные, досуговые танцы. Танцевальная культура для зрителя, сценически-профессиональная: балет; эстрада (мюзиклы, танцевальные шоу); сценический фольклор» [9, с. 98].

Традиционно танец «для себя» принято называть социальным, или игровым, танцем. Танец «для зрителя» принято называть сценическим танцем. И тот, и другой танец являются феноменами культуры, но в научной литературе, особенно отечественной, внимание уделяется, прежде всего, классическому сценическому танцу. Данная статья ставит своей целью определить существенные признаки социального и сценического танцев, выделить в них общее и особенное. Для достижения поставленной цели был использован диалектический метод, позволивший рассмотреть сценический и социальный танцы как феномены, противостоящие и одновременно взаимодействующие с друг с другом, а также методы сравнения, обобщения, анализа и синтеза.

Представляется, что в первую очередь необходимо определиться с понятием «танец», являющимся родовым по отношению к понятиям «сценический танец» и «социальный танец». Существуют различные подходы к определению и пониманию танца. С точки зрения этимологии, слово «танец», как и большинство слов, появившихся в русском языке в период XVI–XVII веков, является «заимствованием из западноевропейских языков посредством польского “taniec”, которое, в свою очередь, произошло от немецкого “tanz” – “танец”, “tanzen” – “танцевать”. Немецкое “tanz” и “tanzen” восходят к старофранцузскому “dancier” (современное французское слово “danser” – “танцевать”), которое само, как по-



лагают, восходит к франкскому “danson” – “тянуть”, “вытягиваться”, “выстраиваться в линию» [15, с. 95]. Этимологический анализ указывает на то, что «танец» подразумевает определенного рода движения: выстраиваться в линию, вытягиваться, то есть танцевать.

Каковы же причины происхождения танца? Почему у людей возникало желание совершать определенные движения?

Исследователи выделяют несколько концепций возникновения танца, рассмотрим три из них: космологическую, биологическую и социокультурную.

Автор космологической концепции английский физиолог Х. Эллис определял танец, как «явление, в котором все подчинено строгим правилам исчисления ритма, метра и порядка, строгому следованию общим законам формы и четкого соподчинения части целого» (цит. по [7, с. 9]). Х. Эллис предполагал прямую взаимосвязь танца и Вселенной посредством ритмообразующего начала: танец выражает ритмы Вселенной, ритмы самой жизни. В данной концепции ключевым свойством и признаком танца выступает ритм как равномерное чередование каких-либо элементов (в звуках, в движениях). Ритм в контексте понимания танца и организующая структура, и источник, начало танца. Здесь следует отметить, что во многих определениях, особенно искусствоведческих, акцентируется внимание на исполнение танца под музыку, выделяя данный факт как чаще всего встречающийся признак, хоть и не являющийся обязательным. Музыка, безусловно, обычно сопровождает танец, может быть мотиватором к появлению танца, быть проводником ритма, без которого танец невозможен. Также музыка, как составляющая хореографической постановки, выполняет важную роль в создании атмосферы, художественного образа, передачи смыслового содержания. С нашей точки зрения, следует говорить о тесной взаимосвязи музыки и танца, но все-таки не относить музыку к сущностным признакам танца, так как танец может совершаться и без музыкального сопровождения.

С точки зрения биологической концепции, танец формируется в результате ритуализации поведенческих стереотипов. Е. С. Пшикова пишет: «Фауна изобилует примерами танцеподобных брачных ритуалов птиц, синхронных групповых

“плясок” рыб, бабочек, пчел и т. д. Эти примеры указывают на общую биологическую потребность в упорядоченных движениях, которые способствуют передаче ценной информации» [12]. Биолог М. Ичас подробно описывает, как пчелы «коммуницируют» с помощью «своеобразного поведения – так называемых танцев». Исследователь отмечает: «поразительно не столько то, что пчелы “танцуют”, сколько то, что другие особи способны понимать смысл танца и руководствоваться им в своем собственном поведении» [4, с. 245]. Е. С. Пшикова и М. Ичас признавали биофизиологическую природу танца и его безусловную генетическую связь с реакциями животных. Действительно, уже в самом раннем возрасте у детей появляются первые «танцы», которые становятся эмоционально-чувственным откликом на звучащую музыку, в то время как определенный набор движений у детей появляется с опытом, в процессе наблюдения за взрослыми, при попытке скопировать их движения, но первый импульс к движению – все-таки чувственный. Такое «детское» восприятие танца часто используется взрослыми танцорами для создания импровизации, когда танцор переключает фокус своего внимания с сознательного конструирования движения на спонтанную реакцию тела на какую-либо музыку или эмоциональное состояние.

В социокультурной концепции танец рассматривается, прежде всего, как способ коммуникации с другим человеком и миром в целом. Танец сопровождал все важные события в жизни древнего человека: рождение, смерть, подготовка к охоте. Коммуникация осуществлялась не только внутри социума, но и с высшими силами (ритуальные танцы). В этом контексте танец – «первозданный язык тогда, когда не существовало слов, а единственным способом общения служила выразительная мимика, жестикуляция, движения» [3, с. 312]. Американский ученый А. Ломакс писал, что «...можно рассматривать танец как модель коммуникативной связи, “сфокусировавшей в себе наиболее распространенные моторно-двигательные образцы, которые наиболее часто и успешно использовались в жизни большинства людей данной культурной общности”» (цит. по [8, с. 16]). В свою очередь Э. А. Королева, комментируя тезис А. Ломакса, отмечала, что в таком понимании раскрывается не сущность, а лишь

одна черта танца, так как «он [танец] всегда был и инструментом общественного воспитания, и не только физического, но и духовного, а также способом познания окружающей действительности» [8, с. 16]. Нельзя не согласиться с Э. А. Королевой, занимавшейся вопросами генезиса танца, что «танец наряду с языком и письменностью, пением, способом хозяйствования выступает неотъемлемым элементом этнокультурной матрицы народа. <...> Дело не только в том, что определенные телодвижения имеют эстетическую значимость. Они выражают определенную символику и смыслы...» [8, с. 83].

То есть танец веками накапливал средства выразительности, отражающие социокультурные составляющие той или иной эпохи. Поэтому можно сказать, что в танце проявляется «личностное начало, которое мыслится как культурно обусловленное, приобретенное, и индивидуальное начало, обусловленное не социальными воздействиями, а реализацией внутренних потенций, возможно, генетически заложенных» [2, с. 110]. Причем средства выразительности, с помощью которых реализуется коммуникация в танце, не ограничиваются собственно движениями тела. Танцовщики используют специальные костюмы или приспособления (например, пуанты или особый реквизит); хореографы – сценографию, которая может не только оформлять сценическое пространство, но и влиять на хореографический текст, то есть являться частью танца (например, роботизированные механизмы перемещают тела танцовщиков в одном из спектаклей Б. Шармаца). М. С. Каган писал, что «художественный гений человечества не довольствуется возможностями, которые непосредственно даны человеку (его “естественными языками” – звуковым, словесным, пантомимическим), и ищет косвенные пути познания и моделирования духовной жизни, способные в опосредованной форме искусственных знаковых систем воплощать такие аспекты связи субъекта и объекта, которые не поддаются выражению присущими самому человеку естественными средствами» [5, с. 359]. То есть коммуникация осуществляется не только посредством движения человеческого тела, но и с помощью костюма, элементов сценографии, других знаков и символов.

Таким образом, выделение сущностных признаков позволило сформулировать определение

танца как социокультурного феномена, транслирующего духовный, телесный, чувственно-эмоциональный опыт людей посредством ритмических движений, которые обычно связаны с музыкальным сопровождением.

Исходя из цели данного исследования, еще раз подчеркнем, что формы бытия танца могут быть различными: танец «для себя» и танец «для зрителя» (классификация Л. П. Мориной). В. Ю. Никитин также обращает внимание на различные способы существования танца. Он понимает танец, во-первых, как вид искусства – сценический танец, то есть танец «для зрителя»; во-вторых, как социокультурный феномен – бытовой социальный танец, например танец на современной дискотеке, то есть танец «для себя» [10, с. 293].

Социальный (игровой) танец – подразумевает занятие танцевальной практикой для себя или для коммуникации с внешним миром. Самым простым проявлением может быть уже приведенный выше пример: чувственная реакция маленьких детей на музыку, в более сознательном возрасте социальный танец может представлять собой танец на дискотеке современного человека (в историческом разрезе: народные пляски, танец на балах). Можно выделить следующие признаки социального танца:

- 1) коммуникация между отдельными людьми или малыми группами;
- 2) преимущественно импровизационный характер;
- 3) для исполнения танца необязательны профессиональные навыки и умения;
- 4) необязательно наличие сценической площадки, определенного места и времени исполнения танца.

В игровом танце важен сам процесс, этот танец «живет» здесь и сейчас, схватывая текущий момент действительности, сиюминутное состояние танцующего. Игровой танец в основном выполняет функциональную роль, обычно не имеет эстетической составляющей, или она чрезвычайно мала. Человек испытывает эмоциональное возбуждение от свободных сознательных и неосознанных движений. Коммуникативный аспект – главнейший в социальном танце, это способ передачи информации, мыслей, чувств, идей не с помощью слов, а с помощью движений тела.

Это может быть автокоммуникация или диалог с Другим, общение в паре или в группе, разговор с окружающим социумом или с другими культурами.

Сценический танец ориентирован на показ на определенной сценической площадке, обязательно на сцене в прямом смысле этого слова, но в месте, предполагающем наличие зрительской аудитории (театр, музей, площадка на улице), так как для сценического танца важен результат – демонстрация публике определенного танцевального произведения. Можно выделить следующие признаки сценического танца:

- 1) сценичность – то есть пригодность для исполнения на сцене;
- 2) постановочный характер;
- 3) профессиональный подход;
- 4) наличие художественной формы и содержания.

Сценический танец предполагает наличие хореографа, который создает смысловое содержание, композицию, подбирает состав исполнителей, музыкальное сопровождение и художественные элементы, то есть преобладает не эмоциональный, а рассудочный, рациональный компонент. Хореограф-танцовщик в движении фиксирует какое-то явление действительности, состояние, событие, факт в ряду других явлений, состояний и событий. То есть через частные творческие варианты достигается обобщение, делается попытка через нечто инвариантное отразить мир или показать его по-новому. Поэтому зритель воспринимает созданную хореографом художественную форму как нечто личное, она становится сопричастной ему. Это и является чудом искусства. В то же время сценический танец обязательно выражает настроения и смыслы той эпохи, которая составляет смысловое содержание танца. Такое взаимодействие общего и частного и составляет нерв и сущность сценического танца как феномена культуры и как вида искусства.

Таким образом, и социальный, и сценический танцы являются культурными феноменами, но сценический танец – это уже произведение искусства, целью которого является создание художественного образа, выражающего не только личное мировоззрение создателя и исполнителя танца, но также выражение духа и настроения времени.

Вместе с тем нельзя не отметить, что социальный и сценический танцы тесно взаимосвязаны между собой, можно выделить ряд проявлений этой связи. В первую очередь, если рассмотреть танец с точки зрения эволюции техники движения, то можно заметить следующую последовательность. Возникая как простое средство коммуникации, как эмоционально-чувственная реакция на мир или собственное духовно-телесное состояние, спонтанное движение постепенно обретает четкую, законченную форму. Примером может служить народный танец: зародившийся в импровизированной фольклорной форме, он развился до жанра народно-сценического танца.

Кроме этого, в танцевальной практике можно проследить формы соединения социального и сценического танцев. В последнее время в рамках так называемой «уличной культуры» возникла форма танцевального импровизационного взаимодействия – джем (jam) и форма танцевального соревнования – баттл (battle). Танцовщики уличных направлений, таких как брейкинг, локинг, папинг, хип-хоп и других, коммуницировали и соревновались в данных формах в момент становления направлений. Техника исполнения танцовщиков постепенно росла, и в настоящее время фестивали и соревнования «уличного» танца представляют зрителю по сути формы проявления социального танца с признаками сценического (профессионализм, сценичность).

Третье проявление взаимосвязи сценического и социального танца в том, что хореограф может сознательно использовать живой момент коммуникации танцовщиков с целью создания определенного сценического эффекта, донесения мысли до зрителя. Например, в постановке современного танца может применяться контактная импровизация: танцовщики взаимодействуют с друг другом на телесном уровне, работают с весом друг друга, хореографом может быть задан паттерн движения, но реализация будет носить импровизированный характер, создавая эффект спонтанного, «живого» танца.

Таким образом, можно сделать вывод, что сценический и социальный танцы – виды танца, которые имеют как свои особенные специфические признаки, так и немислимы в полной изоляции друг от друга, поскольку существует ряд форм их тесного взаимодействия.

## Литература

1. Берсенева Т. П., Пальчиковская П. Д., Волхонская Г. П. Эстетическая выразительность спортивного балльного танца // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 56. – С. 88–95.
2. Герасимова И. А. Танец: эволюция кинестезического мышления // Эволюция. Язык. Познание. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 84–112.
3. Ершова О. В. Танцевальная культура – понятие, сущность и функции // Актуальные проблемы и современные тренды науки, культуры, искусства в творческом образовании: сборник статей. – М.: Учебный центр «Перспектива», 2021. – С. 309–316.
4. Ичас М. О природе живого: механизмы и смысл. – М.: Наука, 1994. – 245 с.
5. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
6. Кондратенко Ю. А. Язык сценического танца: видовая специфика и морфология. – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2009. – 136 с.
7. Королева Э. А. Мотивы древнейших танцев в современной народной хореографии // Человек. – 2012. – № 3. – С. 83–94.
8. Королева Э. А. Ранние формы танца. – Киселев: Штиинца, 1977. – 216 с.
9. Морина Л. П. Мифологическое пространство танцевальной образности. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. – 150 с.
10. Никитин В. Ю. Танец как социокультурный феномен. Три лика Терпсихоры // Вестник МГУКИ. – 2014. – № 6 (62). – С. 292–298.
11. Никулина Е. А. Танец как предмет культурологического исследования // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. – 2016. – № 2. – С. 55–61.
12. Пшикова Е. С. Танец как вид человеческой деятельности: проблема происхождения и определения // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2014. – № 3 (17). – С. 139–144.
13. Ромм В. В. К методике палеохореографического анализа. – Новосибирск: НГТУ, 1994. – 126 с.
14. Самойленко Е. В. Танцевальная культура: проблема дефиниции, структура, ведущие функции // Наука и современность. – 2011. – № 12–1. – С. 147–152.
15. Качук М. А. К проблеме определения понятия «танец» // Ойкумена. Регионоведческие исследования. – 2011. – № 2. – С. 94–103.

## References

1. Berseneva T.P., Palchikovskaya P.D., Volkhonskaya G.P. Esteticheskaya vyrazitel'nost' sportivnogo bal'nogo tantsa [Aesthetic expression of sports ballroom dance]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo state university of culture and arts], 2021, no. 56, pp. 88-95. (In Russ.).
2. Gerasimova I.A. Tanets: evolyutsiya kinestezicheskogo myshleniya [Dance: evolution of kinesthetically thinking]. *Evolyutsiya. Yazyk. Poznanie* [Evolution. Language. Cognition]. Moscow, 2000, pp. 84-112. (In Russ.).
3. Ershova O.V. Tantsval'naya kul'tura – ponyatie, sushchnost' i funktsii [Dance culture – the concept, essence and functions]. *Aktual'nye problemy i sovremennye trendy nauki, kul'tury, iskusstva v tvorcheskom obrazovanii* [Current problems and modern trends in science, culture, and art in creative education]. Moscow, Uchebnyy sentr "Perspektiva" Publ., 2021, pp. 309-316. (In Russ.).
4. Ichas M. *O prirode zhivogo: mekhanizmy i smysl* [About the nature of the living: mechanisms and meanings]. Moscow, Nauka Publ., 1994. 245 p. (In Russ.).
5. Kagan M.S. *Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva* [Historical and theoretical study of the internal structure of the world of arts]. Leningrad, Art Publishing House Publ., 1972. 440 p. (In Russ.).
6. Kondratenko Y.A. *Yazyk stsenicheskogo tantsa: vidovaya spetsifika i morfologiya* [The language of stage dance: species specificity and morphology]. Saransk, Izd-vo Mordovskogo un-ta Publ., 2009. 136 p. (In Russ.).
7. Koroleva E.A. Motivy drevneyshikh tantsev v sovremennoy narodnoy khoreografii [Motifs of ancient dances in modern folk choreography]. *Chelovek* [Human], 2012, no. 3, pp. 83-94. (In Russ.).
8. Koroleva E.A. *Rannie formy tantsa* [Early forms of dance]. Kishenev, Shtiints Publ., 1977. 216 p. (In Russ.).
9. Morina L.P. *Mifologicheskoe prostranstvo tantsval'noy obraznosti* [The mythological space of dance imagery]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ., 2004. 150 p. (In Russ.).

10. Nikitin V.Y. Tanets kak sotsiokul'turnyy fenomen. Tri lika Terpsikhory [Dance as a sociocultural phenomenon. Three faces of terpsichore]. *Vestnik MGUKI [Bulletin of MGUKI]*, 2014, no. 6 (62), pp. 292-298. (In Russ.).
11. Nikulina E.A. Tanets kak predmet kul'turologicheskogo issledovaniya [Dance as a subject of cultural research]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Filosofiya. Politologiya. Kul'turologiya [Scientific notes of the Crimean Federal University named after V.I. Vernadsky. Philosophy. Political science. Culturology]*, 2016, no. 2, pp. 55-61. (In Russ.).
12. Pshikova E.S. Tanets kak vid chelovecheskoy deyatelnosti: problema proiskhozhdeniya i opredeleniya [Dance as a form of human activity: the problem of origin and definition]. *Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovaniya [Russian Journal of Social Sciences and Humanities]*, 2014, no. 3 (17), pp. 139-144. (In Russ.).
13. Romm V.V. *K metodike paleokhoreograficheskogo analiza [On the methodology of paleochoreographic analysis]*. Novosibirsk, NGTU Publ., 1994. 126 p. (In Russ.).
14. Samoylenko E.V. Tantseval'naya kul'tura: problema definitsii, struktura, vedushchie funktsii [Dance culture: problem of definition, structure, leading functions]. *Nauka i sovremennost' [Science and modernity]*, 2011, no. 12-1, pp. 147-152. (In Russ.).
15. Tkachuk M.A. K probleme opredeleniya ponyatiya "tanets" [On the problem of defining the concept of "dance"]. *Oikumena. Regionovedcheskie issledovaniya [Ecumene. Regional studies]*, 2011, no. 2, pp. 94-103. (In Russ.).

УДК 792.028.3

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-197-209

## К ВОПРОСУ О ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЯХ ПЕДАГОГА ПО СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

**Проконова Наталья Леонидовна**, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры театра, кино и телевидения филиала РГИСИ в г. Кемерово «Сибирская высшая школа музыкального и театрального искусства» (г. Кемерово, РФ). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

**Прокопов Виктор Леонидович**, доцент, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pv108@mail.ru

**Крылов Иван Александрович**, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kryloff\_ivan@mail.ru

Актуальность статьи обусловлена имеющимся запросом театров на педагогов по сценической речи и отсутствием теоретического и практического осмысления их функциональных обязанностей, способных обеспечить плодотворную работу с труппой.

Цель предлагаемой статьи состоит в определении актуальных профессиональных компетенций работающего в театре педагога по сценической речи.

Для осмысления заявленной проблемы применяются метод включенного наблюдения, метод сравнения и сопоставления. Материалами для аналитических размышлений служат научные монографии и статьи, посвященные деятельности речевых педагогов в театре. Наряду с этим используется информация официальных сайтов отечественных театров и театральных вузов.

В статье устанавливаются период и причины возникновения запроса театров на сотрудничество с речевыми педагогами, уточняется целевое назначение их работы с труппой, выявляются их должностные обязанности в театре новейшего времени. Определяются актуальные профессиональные компетенции работающего в театре педагога по сценической речи. Раскрываются обстоятельства долговременного, стабильного и плодотворного взаимодействия речевого педагога и театра.

Статья имеет теоретическую и практическую значимость и может быть полезна практикам театра и театральной педагогики.

**Ключевые слова:** театр, педагог по сценической речи в театре, профессиональные компетенции речевого педагога в театре.

## ON THE ISSUE OF PROFESSIONAL COMPETENCIES OF A STAGE SPEECH TEACHER AT THE DRAMA THEATER

**Prokopova Natalya Leonidovna**, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Theatre, Film and Television of the RGISI Branch in Kemerovo “Siberian Higher School of Music and Theater Arts” (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

**Prokopov Viktor Leonidovich**, Associate Professor, Associate Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pvl08@mail.ru

**Krylov Ivan Aleksandrovich**, Associate Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kryloff\_ivan@mail.ru

The relevance of the article is due to the existing demand from theaters for stage speech teachers and the lack of theoretical and practical understanding their functional responsibilities and professional competencies capable of ensuring fruitful work with the troupe.

The purpose of this article is to determine the current professional competencies of a stage speech teacher working in the theater.

To understand the stated problem, the method of participant observation and the method of comparison and contrast are used. Scientific monographs and articles devoted to the activities of speech teachers in the theater serve as materials for analytical reflection. Along with this, information from the official websites of theaters and theater universities is used.

The article establishes the period and reasons for the request of theaters to cooperate with speech teachers, clarifies the purpose of their work with the troupe, and identifies their job responsibilities in the theater of modern times. The current professional competencies of a stage speech teacher working in the theater are determined: 1) *readiness to diagnose the causes of poor perception by the viewer of the speech sound/impact of an actor in a performance and knowledge of ways to improve it*; 2) *readiness to conduct various types of voice-speech training*; 3) *readiness to conduct post-premiere rehearsals*; 4) *readiness for semantic analysis of a literary/dramatic text and building a convincing and expressive speech action in a performance*; 5) *readiness to work in a team with the director and to stage the stage implementation of his ideas related to the voice-speech structure of the performance*; 6) *readiness to create a performance on a literary basis*.

The circumstances of long-term, stable and fruitful interaction between the speech teacher and the theater are revealed. As an essential condition for the successful activity of a stage speech teacher in the theater, his possession of pedagogical speech and director-staging competencies is substantiated. The participation of the speech artist in the process of creating a performance is argued as the basis for classifying his activities in the theater not only in the sphere of professional (theatrical) pedagogy, but also in the sphere of art.

**Keywords:** theater, stage speech teacher in the theater, professional competencies of a speech teacher in the theater.

Педагогика сценической речи – одно из направлений театральной педагогики, и за последние сто лет она накопила достойный практический, методический и теоретический багаж. Учебные пособия и научные статьи, посвященные воспитанию будущих актеров, пусть и не часто, но вполне регулярно издаются. Однако такого рода публикации охватывают основные аспекты обучения будущих актеров в театральной школе, но не содержат сведений о работе над сценическим словом в театре. В свою очередь потреб-

ность в осмыслении этого вопроса существует: современные театры обращаются за помощью к специалистам в области сценической речи, но это сотрудничество крайне редко оказывается долговременным, плодотворным и не обретает формат систематической работы. Предполагаем, что одна из причин указанной ситуации связана с неоформленностью конкретных требований театра к специалистам подобного рода, другая – с неопределенностью актуальных профессиональных компетенций речевого педагога, приоритетных

для работы с труппой. Имеющийся запрос театров на педагога сценической речи и при этом явная недостаточность практического и теоретического осмысления этого аспекта аргументируют целесообразность обращения к заявленной теме. *Цель предлагаемой статьи состоит в определении профессиональных компетенций педагога по сценической речи, способных обеспечить ему долговременное, систематическое, стабильное сотрудничество с театром в условиях новейшего времени. Это требует установления периода и причин возникновения запроса театров на сотрудничество с речевыми педагогами, уточнения целевого назначения их работы с труппой, выявления их должностных обязанностей, актуальных для современной ситуации.*

Появление должности педагога по сценической речи в штатном расписании театров связано с переменами в театральной эстетике. Она во многом обуславливает либо востребованность, либо деактуализацию той или иной профессии и должности. Интерес к речевым педагогам, а впоследствии и учреждение в штатном расписании театров должности, предназначенной для такого специалиста, соотносится, пожалуй, с последней третью XX столетия. Именно в этот период в некоторых театрах начинают стабильно работать педагоги по сценической речи. Обращение театров к специалистам-речевикам можно трактовать как проявление своего рода компенсаторного действия, возникшего в ответ на снижение качества звучащего со сцены слова. Последнее оказалось следствием перемен, проживаемых театром в XX и начале XXI столетий. Так, в XX столетии, в условиях отказа от привычной декламационной техники, становления режиссерского театра (предпочитавшего психологизм и естественно рожденное слово), речевая культура актера трансформировалась и нередко теряла в качестве восприятия зрителем. В свою очередь на рубеже XX–XXI столетий увлечение театра культурой повседневности, значительный энтузиазм в освоении новой драматургии, смелые эксперименты в области постдраматизма также не помогали сохранению воспринимаемости зрителем речевой стороны спектакля. Причина усматривается в том, что поиск новых способов сценического существования актера в спектакле опережал формирование соот-

ветствующих технологий речевого обучения. Однако слово по-прежнему составляло часть мастерства актера, поэтому необходимость преодоления проблем, касающихся речевой стороны спектакля, сформировала интерес театра к педагогам по сценической речи. Некоторые из них, успешно работающие в театральных вузах, вовлекались в деятельность драматических театров. Примеров такого вовлечения немало, но остановимся лишь на двух, наиболее убедительных.

За период, включающий в себя последнюю треть XX столетия и время вплоть до 2024 года, пожалуй, самым ярким примером такого вовлечения надлежит признать служение Академическому Малому драматическому театру Санкт-Петербурга – театру Европы, профессора, доктора искусств РФ, заслуженного деятеля искусств РФ, заведующего кафедрой сценической речи Российского государственного института сценических искусств (с 1999 по 2019 год) Валерия Николаевича Галендеева<sup>1</sup>. Результаты этого служения отражены в афишах, программах спектаклей, статьях, книгах, материалах интервью. В. Н. Галендеев указан в афишах практически всех спектаклей этого театра либо как педагог-репетитор, либо как ассистент-режиссер, либо как режиссер. Известно, что В. Н. Галендеев не только проводил перед спектаклем обязательные голосо-речевые тренировки с актерами, но принимал активное участие в постановочном процессе, в ряде случаев выступал в качестве режиссера.

Наряду с указанным примером, нельзя пропустить плодотворную театральную практику московского педагога, заведующую кафедрой сценической речи ГИТИСа, профессора, заслуженного деятеля искусств РФ Веры Петровны Камышни-

<sup>1</sup> Валерий Николаевич Галендеев (1946–2024) с 1979 по 2024 год работал педагогом-репетитором, ассистентом режиссера, режиссером в Академическом Малом драматическом театре – театре Европы. При его участии созданы легендарные спектакли: «Дом», «Братья и сестры», Gaudeamus, «Бесы», «Клаустрофобия», «Пьеса без названия», «Московский хор», «Жизнь и судьба», «Бесплодные усилия любви», «Повелитель мух» (спектакль 2009 года), «Коварство и любовь», «Гамлет». Режиссер-ассистент оперных постановок Л. Додина: «Электра», «Леди Макбет Мценского уезда», «Мазепа», «Пиковая дама», «Демон», «Саломея» (см. [1]).

ковой<sup>2</sup>. Она работала с разными режиссерами: преподавала сценическую речь в театре «Школа драматического искусства» под руководством А. А. Васильева (1988–1994), в театре «Мастерская П. Н. Фоменко» (1994 год – по настоящее время), а также имела опыт сотрудничества при создании спектакля Р. Туминаса «Война и мир» (2021). Наряду с этим В. П. Камышников (заметим, так же как и В. Н. Галендеев) имеет опыт самостоятельной постановочной работы.

Здесь приведены лишь два ярких примера, но в настоящее время речевые педагоги многих столичных и ряда провинциальных вузов сотрудничают с драматическими театрами, выполняя обязанности педагогов по сценической речи. Неслучайно должность специалиста по сценической речи получила прописку в Перечне профессий и должностей творческих работников (см. [14]). В соответствии с этим документом должность, согласующаяся с профессией «педагог сценической речи», может обозначаться в штатном расписании театра как «репетитор по технике речи». На наш взгляд, такое обозначение хоть и присутствует в ряде случаев на сайтах драматических театров, однако не совсем точно характеризует функциональные обязанности, выполняемые интересующими нас специалистами. В драматическом театре *речевой педагог* (в отличие, например, от репетитора-балетмейстера в театре оперы и балета) крайне редко «проходит» с актерами рисунки их конкретных ролей. В его функции могут быть включены: общий голосо-речевой тренинг (то есть предназначенный для всех занятых в постановке актеров), консультации по речевой стороне спектакля (например, в постановках на основе сложных литературных текстов или стихотворной драматургии), участие в создании спектакля (в качестве сопостановщика или самостоятельно).

<sup>2</sup> Вера Петровна Камышникова – с 1994 года по настоящее время сотрудничает как педагог по сценической речи, режиссер-педагог, режиссер с театром «Мастерская Петра Фоменко». Принимала активное участие в создании спектаклей в качестве педагога по сценической речи (см. спектакли: «Чающие движения воды», «Доктор Живаго», «Молли Суини», «Алиса в Зазеркалье», «Триптих», «Самое важное» и др.), режиссера-педагога по речи (см. спектакли: «Война и мир. Начало романа», «Семейное счастье», «Одна абсолютно счастливая деревня» и др.), режиссера («Счастливые дни», «Фантазии Фарятьева», «Пять вечеров» и др.) (см. [3]).

В связи с этим в дальнейших рассуждениях будем использовать термин: «педагог по сценической речи», а в качестве синонимов – «специалист по сценической речи», «речевик», «речевой педагог». Но при этом подчеркнем, что сам факт включения в вышеназванный перечень должности «репетитор по технике речи» свидетельствует о потребности в нем театра. Здесь важно обратить внимание и на другой момент: согласно указанному перечню репетитор по технике речи, служащий в театре, – это должность, принадлежащая к отрасли искусства. В то время как речевика, работающего в театральном вузе или колледже, принято относить по роду деятельности к отрасли профессиональной педагогики. В настоящее время у специалиста по сценической речи, занятого в театре, как правило, основным местом работы является театральное учебное заведение. В свою очередь в театре должность «педагог по сценической речи» (или согласно перечню – «репетитор по технике речи») фиксируется как совмещаемая. Конечно, обязанности (а значит, и компетенции) педагога по сценической речи в вузе и в театре отличаются. Полагаем, долговременное, стабильное сотрудничество театра и речевого педагога требуют от последнего владения дополнительными компетенциями, обеспечивающими ему готовность участия в творческом процессе создания спектакля. Предполагаем, что именно компетенции педагога по сценической речи определяют и цель его профессиональной деятельности в театре, и во многом его функциональные обязанности.

Остановимся на уточнении целевого назначения деятельности речевого педагога в театре. На наш взгляд, идеальная реализация цели профессиональной деятельности педагога по сценической речи в театре связана с обеспечением качественной речевой стороны спектаклей. Уточнение интересующего нас вопроса находим в размышлениях В. Н. Галендеева. Многолетнее служение в театре педагогом по сценической речи, достигнутые результаты в театральном искусстве являются серьезным основанием для опоры на его мнение. Приведем фрагмент интервью, которое провела с В. Н. Галендеевым театральная критик Ж. Зарецкая: «То есть, главный критерий все же – чтобы актера было слышно?»

– Нет. Чтобы актер был воспринимаем. Очень часто бывает, что слышно артиста отлично,



говорит он так громко, что хоть уши затыкай – но невоспринимаемо! Актер может сколько угодно кричать, но его как бы нет, это какой-то белый шум. А воспринимаемость – это вопрос меры, вопрос попадания в зрителя, в зал, в яблочко, а не в молоко.

– И этому можно научиться?

– Да, только долго учиться надо.

– За пределами вуза?

– Ну, конечно. В вузе можно задать какой-то старт в этом направлении» [5]. На наш взгляд, в этом фрагменте В. Н. Галендеевым формулируются: во-первых, значительность и широта объема задач послевузовского голосо-речевого совершенствования актера, во-вторых – называется главный критерий качества сценической речи в спектакле («воспринимаемость речи актера зрителем»), в-третьих – удостоверяется цель деятельности речевого педагога как «достижение воспринимаемости речи актера зрителем». Поясним: критерием «воспринимаемость речи актера зрителем» В. Н. Галендеев обращает внимание не на физическую слышимость сценического слова, а на «попадание» звучащего слова в зрителя, в его сердце, в его разум. И поскольку качественно звучащее слово – это самый главный результат работы речевого педагога, считаем, что названный В. Н. Галендеевым критерий следует рассматривать и как цель его деятельности в драматическом театре. Достижение этой цели ставит перед педагогом по сценической речи такие задачи, как: сверхтонкое слуховое восприятие спектакля, диагностирование причин сниженного качества звучащего со сцены слова, определение стратегии его совершенствования в опоре на действенную, диалогическую природу театральной речи. В связи с этим считаем, что основной профессиональной компетенцией специалиста по сценической речи в театре нужно признать *«готовность к диагностированию причин плохой воспринимаемости зрителем речевого звучания/воздействия актера в спектакле и владение способами ее совершенствования»*. Успешность реализации основной компетенции во многом зависит от формата сотрудничества речевого педагога с театром, от установленных договором должностных обязанностей (то есть от функционала).

Форматы сотрудничества речевого педагога и театра довольно многообразны – разовый

интенсив, консультирование, постоянная работа в штате. Далеко не каждый театр готов похвастаться штатным (или стабильно работающим в течение всего сезона) речевиком. Формат работы специалиста на постоянной основе наблюдается лишь в небольшой части отечественных театров. И несмотря на то что наличие/отсутствие речевого педагога в театре не всегда отражено на официальных сайтах, известно, что в настоящее время педагоги по сценической речи служат не во всех столичных (еще реже в провинциальных) театрах. Также не много театров, в которых голосо-речевой тренинг утвержден как обязательный ритуал перед спектаклем. Здесь, в качестве примера уникальной практики, вспоминается пятнадцатиминутный тренинг, утвердившийся и неизменно проводимый перед каждым спектаклем в Малом драматическом театре Санкт-Петербурга – театре Европы. В то время, как в ряде регионов: например, в Кузбассе, Алтайском и Красноярском краях, Новосибирской области – ни в одном театре нет системно (постоянно) действующего педагога сценической речи. Полагаем, для такой ситуации имеются свои причины. Одной из них считаем дефицит речевых педагогов, имеющих соответствующие компетенции и готовых стабильно работать с труппой, другой – отсутствие глубокого осознания необходимости системного голосо-речевого совершенствования актеров со стороны руководства театра, третьей – несформированность творческого союза главного режиссера (или художественного руководителя/директора) и педагога по сценической речи.

Вероятно, по этим причинам для большей части российских театров характерен формат разового сотрудничества со специалистом по сценической речи, что предполагает приглашение один раз в год на интенсив. Иными словами, многие театры обращаются к вопросу речевого совершенствования актеров лишь от случая к случаю. Причиной для такого рода случаев нередко оказываются разборы спектакля приезжими критиками, констатация низкого качества речевого оснащения актеров театра. Нелицеприятный анализ критиков подвигает режиссеров и руководителей театров к решению вопроса через приглашение речевого педагога для проведения разового (трех- или четырехдневного, реже недельного) интенсива. При подобном формате сотрудничества функциональные обязанности приглашенного речевого

педагога ограничиваются проведением голосоречевого тренинга, учитывающего лишь общие задачи речевой техники. От специалиста (часто направленного СТД РФ) руководство театра не требует анализа речевой стороны спектакля/ей, выявления конкретных слабых позиций голосоречевого мастерства каждого актера, разработки тренинга под назначенную постановку. Конечно, в подобных обстоятельствах специалисту-речевнику разрешительно проведение голосоречевого тренинга любого содержания. В результате, такой тренинг (даже проведенный высококлассным педагогом по сценической речи)<sup>3</sup> оказывается «лечением» без точно установленного диагноза. Он случаен и по сути дела может быть любым. В то время как в театре полезен голосоречевой тренинг, направленный на подготовку к конкретному спектаклю, призванный выполнять задачи совершенствования находящихся в слабой позиции речевых навыков актеров. Время проведения тренингов также может варьироваться от пятнадцати минут до полутора-двух часов, а периодичность – от одноразовых (интенсив один раз в год) до еженедельных (два раза в неделю), ежедневных (перед каждым спектаклем). На наш взгляд, тренинги, не связанные со спектаклями, почти не меняют качество речевой стороны постановок театра, но, к сожалению, именно они в большинстве современных театров являются основным и единственным направлением в речевом совершенствовании труппы.

Авторитетный российский речевой педагог, профессор Юрий Андреевич Васильев<sup>4</sup> в интер-

<sup>3</sup> См. например: мастер-класс по сценической речи заслуженного деятеля искусств РФ, преподавателя ГИТИСа, профессора Ирины Промптовой, проведенный в 2020 году в Оренбургском государственном областном драматическом театре имени М. Горького (см. [12]).

<sup>4</sup> Юрий Андреевич Васильев – заслуженный деятель искусств Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств. Сотрудничает в качестве педагога по сценической речи с Государственным академическим театром комедии имени Н. П. Акимова с 2010 года. Творчески взаимодействует с Таким театром (С.-Петербург): провел Творческую лабораторию режиссера «Пространство монопредставлений» (2013), поставил моноспектакли («Душекружение» и «Даниил Хармс. История СДЫГР АППР»), которые идут в настоящее время [19]).

вью М. Дмитриевской высказывает мысль о сочетании одноразовых интенсивов и еженедельных тренингов. На вопрос: может ли улучшиться речевая культура в театре посредством одноразовых вливаний или нужен постоянный тренинг? – Ю. А. Васильев отвечает: «И то и другое. Нужно, чтобы кто-то из местных педагогов по речи проводил разминки хотя бы два раза в неделю. Вот я хожу в театр Комедии – и вся молодежь два раза в неделю собирается. Это творческий обмен. Вот приезжаю в Ижевск и провожу занятия каждое утро по четыре часа две недели подряд. Я же преподаю не сценическую речь, я преподаю какую-то другую, творческую, актерскую, некое дотекстовое рождение слова. Если мы, упаси бог, занимаемся выговариванием, я уехал – они забыли и обо мне, и о речи. А если я приучу их к жизненной реакции, они будут и дальше ею овладевать. Чем чаще приезжают в тот или иной театр разные педагоги, тем полезнее. Важно, чтобы все было связано с телом, а не с выговариванием текста» [4]. Как видим, Ю. А. Васильев указывает, во-первых – на двухнедельный (что случается крайне редко в настоящее время), а не трехдневный интенсив, во-вторых – на тренинг в опоре на актерское мастерство (заметим, компетенцию на проведение голосоречевого тренинга в таком русле имеют не все речевые педагоги), в-третьих – на комбинирование в театре разовых интенсивов и постоянной работы местного речевика.

От себя заметим, что тренинги профессора Ю. А. Васильева уникальны, в то время как в большей части случаев разовые интенсивы приехавших педагогов ограничиваются общим, как правило – случайным (поскольку сформированным без диагностики проблемных зон труппы, без учета речевой стороны спектаклей этого театра) голосоречевым тренингом. В этих обстоятельствах для педагога по сценической речи оказывается достаточной компетенция «готовность к проведению различных видов голосоречевого тренинга». На наш взгляд, эта компетенция хоть и является значимой, но владение лишь ею не обеспечивает плодотворной, системной, стабильной работы речевого педагога с труппой. Указанная компетенция способна покрыть функционал речевого педагога лишь при условии разовых тренингов.

Правда, в новейшее время функциональные обязанности служащего в театре педагога по сценической речи скорее расплывчаты, чем выверены. Они зависят как от профессиональных компетенций речевого педагога, так и (что очень важно!) от готовности главного режиссера (или художественного руководителя театра) к сотворчеству. Не случайно на официальных сайтах театров отсутствует единообразие в наименовании должности специалиста по сценической речи: «репетитор», «педагог по сценической речи», «ассистент режиссера», «режиссер». Такое положение в обозначении служебного положения, определяющего круг полномочий и ответственности речевого педагога, указывает, с одной стороны – на неоформленность в театре функциональных обязанностей специалиста по сценической речи, а с другой – на дефицит речевиков, имеющих необходимые компетенции для системной, долговременной работы с труппой.

Еще раз подчеркнем, на постоянной основе речевые педагоги работают в небольшом количестве отечественных театров. При этом преимущества именно такого формата сотрудничества специалиста по сценической речи и театра бесспорны. Вовлеченный в творческую жизнь театра речевой педагог получает возможность максимально обеспечить постоянный контроль речевой стороны спектаклей. В этом контексте любопытно размышление Валерии Альбертовны Устиновой<sup>5</sup>, педагога по сценической речи, более пятнадцати лет сотрудничающей с московским театром *Et cetera*. Высказывая свое понимание профессии педагога по сценической речи в театре В. А. Устинова говорит: «Наша профессия в каком-то смысле невидимая. <...> Вы же не мо-

жете сказать: “Как хорошо все говорили, так хорошо все говорили на сцене, что это главное, что я запомнил, что они все очень хорошо говорили”. Вот наша профессия такая невидимая, потому, что если актеры говорят плохо, вы, конечно, это слышите – невнятно, уныло, однообразно. Вы приходите на разные спектакли, они везде говорят одинаково – вы обязательно на это обратите внимание. Но когда все хорошо – это естественно, как дыхание» [13]. Трудно не согласиться с этим высказыванием. Сценическая речь как часть актерского мастерства не воспринимается самодостаточно ровно до того момента, пока спектакль интересен и актеры увлекают зрителей. В этот период никто не думает о качестве звучащего слова. Однако любое самое незначительное ослабление в развертывании сценического действия тут же переключает внимание зрителя на звучащее слово, публика начинает прислушиваться к качеству речи актеров. Причин снижения качества речевой стороны спектакля много, и их диагностирование, конечно, общая задача режиссера и специалиста по сценической речи. И этом смысле, в отличие от единожды приехавшего специалиста, стабильно работающий в театре речевик имеет возможность для постоянного анализа и контроля словесного действия спектаклей, непрерывного диагностирования (как общих проблем труппы, так и отдельных слабых голосо-речевых позиций каждого актера), а значит – выстраивания тренинга не случайно, а с учетом имеющихся несовершенств.

Конечно, в функциональные обязанности речевого педагога, вовлеченного в творческий процесс театра, как правило, входит не только проведение тренингов, он несет ответственность в целом за речевую сторону спектакля. В. А. Устинова отмечает: «Очень важна работа на сцене. <...> Поэтому во время спектакля я и мои коллеги ходим по всем этажам, по всем балконам. Потому что если у актера какая-то такая сцена, замечательно сыгранная, а режиссер все время сидит вот здесь – и ему все слышно и видно, то половина зала просто не понимает, что он говорит. И если еще какая-то декорация с войлоком и бархатом, который все съедает» [13]. Разумеется, наблюдения за звучащим словом из разных точек зала – это скорее подсказка начинающим работать в театре педагогам сценической речи, конкретное методическое указание на возможный способ кон-

<sup>5</sup> Валерия Альбертовна Устинова – педагог по сценической речи Московского театра *Et Cetera*. Сотрудничает с московскими театрами в качестве педагога по сценической речи, режиссера-педагога, педагога-консультанта. В качестве педагога-консультанта работала на постановках: «Гамлет» (режиссер Роберт Стуруа, театр «Сатирикон»), «Недоросль» (режиссер Алексей Гирба, «Классный театр»), «Норд-ост» (мюзикл Георгия Васильева и Алексея Иващенко), «Шейлок» (режиссер Роберт Стуруа, театр *Et Cetera*), «Смерть Тарелкина» (режиссер Оскар Коршуновас, театр *Et Cetera*), «Подавлять и возбуждать» (режиссер Александр Калягин, театр *Et Cetera*), «Я ... скрываю» (режиссер Сергей Проханов, «Театр Луны») (см. [2]).

троля речевой стороны спектакля. И в целом контроль сценического звучания актеров в процессе подготовки спектакля – это лишь одно из направлений работы речевого педагога. Перед активно задействованными в театре педагогами сценической речи нередко ставятся задачи, которые, казалось бы, к их функционалу не должны относиться.

Эти задачи связаны с сохранением, удержанием спектакля в том его варианте, каким его задумал и поставил режиссер. Информацию об этом также открывает в своей лекции В. А. Устинова: «Режиссер поставил спектакль и уехал, а потом – это задача репетиторов <...> кто занимается вводом – ассистент-режиссера и педагог. <...> В некоторых спектаклях происходит такой апгрейд, такая замена состава, который выпускал, на 60 процентов. И спектакль продолжает жить. И это как раз задача педагогов и ассистентов-режиссера» [13]. Как видим, в драматическом театре к функционалу специалиста по сценической речи наряду с голосо-речевыми тренингами (разминками к спектаклю) может добавляться обязанность проведения послепремьерных репетиций и осуществления вводов (если в этом есть потребность). Заметим, что эта обязанность долгое время относилась к функционалу второго режиссера, состоящего в штате театра. Однако сейчас немногие российские театры имеют в своем составе вторых режиссеров. В связи с этим понятно желание главных режиссеров (художественных руководителей или директоров) видеть в театре специалиста по сценической речи, который бы владел профессиональной компетенцией *«готовность к проведению послепремьерных репетиций»*. Эта компетенция требует от речевого педагога режиссерско-постановочных знаний, умений и навыков.

Размышления о профессиональных компетенциях и функциональных обязанностях речевых педагогов требуют упомянуть об еще одном (довольно редком) формате сотрудничества – консультировании по вопросам речи в процессе работы над конкретным спектаклем. О наличии примеров подобного формата (в связи с отсутствием публикаций) находим информацию лишь на официальных сайтах театров. Например, режиссер Р. Туминас обращался к речевикам в ряде своих постановок. Так, к процессу постановки «Евгений Онегин. Сцены из романа в двух частях» (2013)

привлекалась Сусанна Павловна Серова<sup>6</sup>, «Царь Эдип» (2016) – Елена Валентиновна Ласкавая<sup>7</sup>, «Война и мир» (2021) – Вера Петровна Камышникова. Вероятно, подобные обращения к помощи речевиков обусловлены тем, что основу всех указанных спектаклей Р. Туминаса составляет сложный авторский текст. В условиях такого сотрудничества предполагается, что речевой педагог хорошо владеет анализом текста и способен добиваться от актеров осмысленного и выразительного речевого действия. Иными словами, в данном случае, крайне важна компетенция *«готовность к смысловому анализу литературного/драматургического текста и выстраиванию убедительного и выразительного речевого действия в спектакле»*

Исключительный формат интересующего нас сотрудничества – это многолетняя совместная работа педагога по сценической речи и режиссера над спектаклями. В таком формате речевой педагог выступает в качестве соавтора постановки (привлекается как сорежиссер). Правда, опыт театральной практики второй половины XX и начала XXI столетий содержит не очень много примеров долговременной совместной работы речевого педагога и режиссера. Здесь речь идет о редких творческих союзах. Например, таких тандемах, как: Л. А. Додин – В. Н. Галендеев, П. Н. Фоменко – В. П. Камышникова. В формате сотрудничества подобного рода (как в любом творческом союзе) осуществляется по-настоящему общая рабо-

<sup>6</sup> Сусанна Павловна Серова – преподаватель сценической речи, профессор Российской академии театрального искусства (ГИТИС), заслуженный деятель искусств РФ. В качестве педагога по сценической речи принимала участие в создании спектакля «Евгений Онегин. Сцены из романа в двух частях» (2013) (см. [17]).

<sup>7</sup> Елена Валентиновна Ласкавая – доцент кафедры сценической речи Театрального института имени Бориса Щукина. В качестве педагога-режиссера по сценической речи принимала участие в создании спектаклей: «Карло Гоцци» (Ульяновский драматический театр имени И. А. Гончарова, 2012), «Вишневый сад» (Русский театр Эстонии (Vene Teater), 2015), «Коронация», Марек Модзелевский (Русский театр Эстонии (Vene Teater), 2015), «Царь Эдип» (Театр им. Е. Вахтангова, 2016), «Я была в доме и ждала...» (Театр им. Маяковского, 2017), «Четвертый богатырь» (Российский академический Молодежный театр, 2018), «Любить» (Астраханский драматический театр, 2018) (см. [9]).

та, когда из идеи одного рождается предложение по воплощению у другого.

Некоторые сведения о таком взаимодействии постановщика и речевого педагога находим в рассуждениях В. П. Камышниковой. Вспоминая сотрудничество с режиссером П. Н. Фоменко, она отмечает, что он «был очень увлечен поиском тона сцены, интонационным звучанием персонажа, интонационной партитурой сцен. Рождение интонационного рисунка было следствием не только музыкальности П. Н. Фоменко, но и подробнейшей работы над текстом. Внимательное изучение текста, исследование его жанровых и стилистических особенностей, погружение в природу образных и звуковых его особенностей позволяли режиссеру “услышать” интонационный строй спектакля» [7, с. 474]. Об увлеченности П. Н. Фоменко речевой стороной спектакля также говорила и С. П. Серова (см. [10]). Как видно из воспоминаний В. П. Камышниковой и С. П. Серовой, увлеченность режиссера П. Н. Фоменко речевой стороной будущего спектакля, его звуковое понимание/предчувствие, открывали плацдарм для творческого поиска специалиста по сценической речи. В. П. Камышникова описывает пример такой совместной работы над одной из сцен спектакля «Одна абсолютно счастливая деревня»: «Глава “В поле под жарким солнцем” из повести Б. Вахтина – это сцена, когда бабы работают на прополке в поле. Голосовые и дикционные упражнения являются основой сцены. Решение это было предложено П. Н. Фоменко, когда первые строки текста: “Бабы пололи картошку в поле, рассыпавшись цепью, и самая старая баба Фима шла самая первая” – он прочел как гекзаметр. Это определило строй и тональность сцены. По просьбе П. Н. Фоменко я разложила этот текст на речевые упражнения. Пространственный образ “картофельного поля” давал возможность перекидываться друг с другом (“Фима, а Фима! Ну, чего тебе? Чего? А ничего”), звук на большом расстоянии мог разлетаться как “эхо”, повторяться и множиться, благодаря “канону”. А тесные деревянные мостки провоцировали использовать дикционные приемы. Наклонившись, уткнувшись в землю и зады друг друга, с дикционной четкостью и увеличением темпа речи актрисы чеканят: “Тяпки тяпают тяп-тяп, тяпки тяпают тяп-тяп»» [7, с. 476]. Это описание приоткрывает условия благоприятного сотрудничества режиссера и ре-

чевого педагога: постановщик спектакля знает (слышит), каким должно быть звучащее слово, возможно, формулирует какую-то черту (характеристику) речевого действия, а специалист по сценической речи осуществляет (придумывает, сочиняет способ реализации) высказанную идею. Здесь следует подчеркнуть, что огромное значение имеет способность речевого педагога «услышать» идеи режиссера. Поэтому считаем верным выделить в отдельную компетенцию служащего в театре речевого педагога *«готовность к работе в команде с режиссером и к сценическому воплощению его идей, связанных с голосо-речевым строем спектакля»*.

Здесь заметим, что включение специалистов по сценической речи в работу над смыслами спектакля обусловлено их профессиональной компетенцией, оформившейся, вероятно, в XX столетии. Не случайно речевики применительно к анализу текста чаще всего используют термин «смысловой» (не логический, не идейно-тематический, и даже не действенный). Обнаружение смыслов авторского текста – это серьезный и значимый аспект обучения актеров и режиссеров основам сценической речи в театральном вузе. Он обусловлен утвердившимся в XX столетии отношением к совершенствованию сценической речи в театральной школе как к воспитанию навыков актерского мастерства. Вполне отчетливо эту тенденцию сформулировал в конце XX столетия профессор, заведующий кафедрой сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства Александр Николаевич Куницын<sup>8</sup> (см. [8, с. 53]). В начале XXI столетия эту установку на преподавание сценической речи как актерского мастерства утверждали Л. А. Додин, В. М. Фильштинский и В. Н. Галендеев (см. [20, с. 293–294]), Ю. А. Васильев (см. [4]) и др. Уход речевых педагогов от сосредоточения

<sup>8</sup> Александр Николаевич Куницын (1927–1999) – педагог по сценической речи, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР, заведующий кафедрой сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства, «руководил кафедрой 36 лет. “Куницынский период” в жизни кафедры (по определению В. Н. Галендеева) длился с 1 января 1963 года по 3 октября 1999 года. Эти годы стали поворотными в судьбе педагогики сценической речи в ЛГИТМиК–СПбГАТИ» [18, с. 24].

исключительно на области сценического слова, овладение технологиями обучения мастерству актера открыли для них и вероятность сотрудничества с режиссерами, и возможность самостоятельной постановочной деятельности. О возникшей тенденции постановочной деятельности речевиков находим, например, в интервью ректора ГИТИСа и речевого педагога ГИТИСа Ирины Юрьевны Промптовой<sup>9</sup> (см. [6, с. 145–146]). От себя добавим, анализ новейшей истории российского театра указывает на убедительные примеры постановочного творчества специалистов, которые по своему основному роду деятельности принадлежат к речевым педагогам. Таким образом опыт постановочной работы в отечественных и зарубежных театрах имеют М. С. Брусникина<sup>10</sup>, В. П. Камышникова, Ю. А. Васильев (см. [4]) и др. На наш взгляд, эта тенденция проявилась к последней трети XX столетия и обеспечила оформление дополнительной профессиональной компетенции педагога по сценической речи.

Этому предшествовали перемены в обучении актеров и режиссеров в театральной школе, сближение методических приемов обучения мастерству актера и сценической речи и, конечно, программная работа педагогов по сценической речи над речевыми спектаклями на старших курсах. Ее оформление обусловлено переменами в программе обучения дисциплине «сценическая речь». В программу театрального речевого обучения на старших курсах в последней трети XX столетия начал входить речевой спектакль на литературной основе. «Возникло совершенно новое, оригинальное для театральной школы методическое направление, озаглавленное впоследствии довольно условно – “спектакли на литературной основе”.

<sup>9</sup> Промптова Ирина Юрьевна – педагог по сценической речи, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, заведующая кафедрой сценической речи ГИТИСа с 1988 по 2016 год (см. [15]).

<sup>10</sup> Марина Станиславовна Брусникина – профессор, заведующая кафедрой сценической речи и вокала. С 1988 года преподает сценическую речь в школе-студии МХАТ, с 2002 года – мастерство актера, с 2018 года руководит курсом на актерском факультете школы-студии. С 2018 года – художественный руководитель театра «Практика», в 2023 году назначена главным режиссером Российского государственного академического молодежного театра (РАМТ) (см. [11]).

Первая же проба оказалась удачной – спектакль “Грустя, и плача, и смеясь...” (режиссерский класс Г. А. Товстоногова; художественный руководитель постановки А. Н. Куницын; премьера – в апреле 1974 года на сцене Учебного театра), поставленный по произведениям И. Бабеля, Ж. Превера, Ю. Левитанского, К. Воннегута, П. Вудхауза, Ш. Хафиза, М. Зощенко» [16, с. 200]. Обращение речевых педагогов к спектаклю как учебному заданию на курсах вытекало из освоения действенного, смыслового анализа текста, из желания адаптировать в речевом обучении актеров и режиссеров принцип диалогизма. Изменение методики преподавания сценической речи (адаптация принципа диалогизма, включение в программу обучения сценической речи спектакля на литературной основе) содействовало вхождению в круг профессиональной осведомленности речевых педагогов компетенции *«готовность к созданию спектакля на литературной основе»*. Рассмотрение материалов убеждает в том, что постановочная деятельность не трактуется театральными педагогами как непреложная, обязательная часть профессиональных умений и навыков педагога по сценической речи. Позволим себе согласиться с этой позицией, считая, что *«готовность к созданию спектакля на литературной основе»* – это скорее дополнительная, чем обязательная профессиональная компетенция речевого педагога.

Подведем итог размышлениям о профессиональных компетенциях речевого педагога, служащего в драматическом театре. В театре должность педагога по сценической речи как служебное положение, устанавливающее круг его полномочий и ответственности, определилась в последней трети XX столетия. Критерий «воспринимаемость речи актера зрителем» как показатель хорошего сценического слова изменил программу обучения будущих актеров и режиссеров в театральном вузе, расширил объем компетенций речевых педагогов, определил надлежащую цель их деятельности в драматическом театре. В соответствии с современной театральной практикой речевой педагог, служащий в театре, – это специалист, обладающий профессиональными компетенциями в области театрально-речевой педагогики и основ режиссерско-постановочной деятельности. Как показал проведенный анализ, должностные обязанности педагога по сценической речи в теа-

тре предполагают владение следующими профессиональными компетенциями: 1) «готовность к диагностированию причин плохой воспринимаемости зрителем речевого звучания/воздействия актера в спектакле и владение способами ее совершенствования»; 2) «готовность к проведению различных видов голосо-речевого тренинга»; 3) «готовность к проведению послепремьерных репетиций»; 4) «готовность к смысловому анализу литературного/драматургического текста и выстраиванию убедительного и выразительного речевого действия в спектакле»; 5) «готовность к работе в команде с режиссером и к сценическому воплощению его идей, связанных с голосо-речевым строем спектакля»; 6) «готовность

к созданию спектакля на литературной основе». Считаем нужным отметить, что обладание не только педагогическими речевыми, но режиссерско-постановочными компетенциями встречается у специалистов по сценической речи не всегда. Однако именно соединение названных профессиональных компетенций обеспечивает надежную гарантию долговременного и плодотворного сотрудничества речевого педагога и театра. Участие речевика в процессе создания спектакля, а также приближение его должностных обязанностей к функционалу второго режиссера считаем основанием для отнесения его деятельности не только к сфере профессиональной (театральной) педагогики, но и к сфере искусства.

### Литература

1. Валерий Николаевич Галендеев [Электронный ресурс] // Академический Малый драматический театр – театр Европы. – URL: [https://mdt-dodin.ru/persons/galendeev\\_reg/](https://mdt-dodin.ru/persons/galendeev_reg/) (дата обращения: 04.07.2024).
2. Валерия Устинова [Электронный ресурс] // Московский театр «Et Cetera». – URL: <https://et-cetera.ru/creators/valeriya-ustinova/> (дата обращения: 04.07.2024).
3. Вера Камышникова [Электронный ресурс] // Мастерская Петра Фоменко. – URL: <https://fomenki.ru/staff/trainers/kamyshnikova/> (дата обращения: 04.07.2024).
4. Дмитревская М. Здравствуйте! Моя фамилия – Васильев. Беседу с Юрием Васильевым ведет Марина Дмитревская [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал: электрон. версия. – 2013. – № 4 (74). – С. 27–40. – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/74/teachers-74/zdravstvujte-moya-familiya-vasilev/> (дата обращения: 26.06.2024).
5. Зарецкая Ж. Валерий Галендеев: «Главный критерий для актера – быть воспринимаемым» [Электронный ресурс] // ТеатрЪ: сайт. 12 мая 2021 года. – URL: <https://oteatre.info/valerij-galendeev-glavnyj-kriterij-dlya-aktera-byt-vospriimaemym/> (дата обращения: 26.06.2024).
6. Заславский Г. А., Промптова И. Ю. «Учитель. Мучитель. Спаситель». О русской школе сценической речи // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2021. – № 3. – С. 142–153.
7. Камышникова В. П. Использование речевых приемов в работе над спектаклем: режиссер П. Н. Фоменко // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: коллективная монография. – СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. – С. 474–480.
8. Куницын А. Н., Прокопова Н. Л. Стенограмма интервью 15 июля 1995 года // Теория и практика сценической речи. Коллективная монография. – СПб.: СПГАТИ, 2007. – Вып. 2. – С. 53–60.
9. Ласкавая Елена Валентиновна [Электронный ресурс] // Официальный сайт Елены Ласкавой. – URL: [laskavaya.ru/elena-laskavaya](http://laskavaya.ru/elena-laskavaya) (дата обращения: 08.07.2024).
10. Линде Ю. Речь как творчество. Интервью с заслуженным работником культуры, профессором Российской академии театрального искусства [Электронный ресурс] // Журнал для родителей «Виноград». – 2007. – № 3 (19). – URL: <https://vinograd.su/art/detail.php?id=42927> (дата обращения: 06.07.2024).
11. Марина Брусникина [Электронный ресурс] // Театр «Практика». – URL: <https://praktikatheatre.ru/team#B1Bo8FI9G> (дата обращения: 06.07.2024).
12. Мастер-класс по сценической речи профессора Ирины Промптовой [Электронный ресурс]. – URL: <https://yandex.ru/video/preview/7334738936242208800> (дата обращения: 05.07.2024).
13. Педагог по сценической речи. Невидимые театральные профессии. Лекция и мастер-класс педагога по сценической речи театра «Et Cetera» Валерии Устиновой. 29 апреля 2023 года [Электронный ресурс]. – URL: <https://yandex.ru/video/preview/2294924996292675567> (дата обращения: 31.01.2024).
14. Перечень профессий и должностей творческих работников средств массовой информации, организаций кинематографии, теле- и видеосъемочных коллективов, театров, театральных и концертных организаций, цирков и иных лиц, участвующих в создании и (или) исполнении (экспонировании) произведений или выступающих,

особенности регулирования труда которых установлены Трудовым кодексом Российской Федерации. Утвержден распоряжением Правительства Российской Федерации от 4 июля 2023 года № 1777-р [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_451496/2c20ae6b36c75ccdb65b34cd1acd6258ada70436/](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_451496/2c20ae6b36c75ccdb65b34cd1acd6258ada70436/) (дата обращения: 31.01.2024).

15. Промптова Ирина Юрьевна [Электронный ресурс] // Российский государственный институт сценических искусств (ГИТИС). – URL: [gitis.net/education/inter-departments/kafedra-stsenicheskoy-rechi/history/](https://gitis.net/education/inter-departments/kafedra-stsenicheskoy-rechi/history/) (дата обращения: 05.07.2024).
16. Проколова Н. Л. Становление современной школы сценической речи (из опыта Санкт-Петербургской театральной школы): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – СПб., 1999. – 238 с.
17. Сусанна Серова [Электронный ресурс] // Государственный академический театр имени Евг. Вахтангова. – URL: <https://vakh tangov.ru/person/susanna-serova/> (дата обращения: 05.07.2024).
18. Сценическая речь: прошлое и настоящее. Избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. – СПб.: Изд-во СПГАТИ, 2009. – 440 с.
19. Такой театр [Электронный ресурс]. – URL: <https://takoy-teatr.ru/history#history> (дата обращения: 05.07.2024).
20. Фильштинский В. М. Открытая педагогика. – СПб.: СПбГАТИ, 2006. – 368 с.

#### References

1. Valeriy Nikolaevich Galendeev [Valery Nikolaevich Galendeev]. *Akademicheskij Malyy dramaticheskij teatr – teatr Evropy [Academic Maly Drama Theater – Theater of Europe]*. (In Russ.). Available at: [https://mdt-dodin.ru/persons/galendeev\\_reg/](https://mdt-dodin.ru/persons/galendeev_reg/) (accessed 04.07.2024).
2. Valeriya Ustinova [Valeria Ustinova]. *Moskovskiy teatr “Et Cetera” [Moscow Theater “Et Cetera”]*. (In Russ.). Available at: <https://et-cetera.ru/creators/valeriya-ustinova/> (accessed 04.07.2024).
3. Vera Kamyshnikova [Vera Kamyshnikova]. *Masterskaya Petra Fomenko [Workshop of Pyotr Fomenko]*. (In Russ.). Available at: <https://fomenki.ru/staff/trainers/kamyshnikova/> (accessed 04.07.2024).
4. Dmitrevskaya M. Zdravstvuyte! Moya familiya – Vasilyev. Besedu s Yuriem Vasilyevym vedet Marina Dmitrevskaya [Hello! My last name is Vasilyev. Interview with Yuri Vasilyev by Marina Dmitrevskaya]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal: elektron. versiya [Petersburg Theatre Journal: electronic version]*, 2013, no. 4 (74), pp. 27-40. (In Russ.). Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/74/teachers-74/zdravstvuyte-moya-familiya-vasilev/> (accessed 26.06.2024).
5. Zaretskaya Zh. Valeriy Galendeev: “Glavnyy kriteriy dlya aktera – byt' vosprinimaemym” [Valery Galendeev: “The main criterion for an actor is to be perceived”]. *Teatr: sayt. 12 maya 2021 goda [Theatre: website. May 12, 2021]*. (In Russ.). Available at: <https://oteatre.info/valerij-galendeev-glavnyj-kriterij-dlya-aktera-byt-vosprinimaemym/> (accessed 26.06.2024).
6. Zaslavskiy G.A., Promptova I.Y. “Uchitel’. Muchitel’. Spasitel’”. O russkoy shkole stsenicheskoy rechi [“Teacher. Tormentor. Savior”. About the Russian school of stage speech]. *Teatr: Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theater. Painting. Cinema. Music]*, 2021, no. 3, pp. 142-153. (In Russ.).
7. Kamyshnikova V.P. Ispol'zovanie rechevykh priemov v rabote nad spektaklem: rezhisser P.N. Fomenko [Use of speech techniques in work on the performance: director P.N. Fomenko]. *Rechevoe tvorchestvo aktera: dannost' i predchuvstvie [Speech creativity of the actor: reality and premonition]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2017, pp. 474-480. (In Russ.).
8. Kunitsyn A.N., Prokopova N.L. Stenogramma interv'yu 15 iyulya 1995 goda [Transcript of an interview from July 15, 1995]. *Teoriya i praktika stsenicheskoy rechi [Theory and Practice of Stage Speech]*. St. Petersburg, SPGATI Publ., 2007, iss. 2, pp. 53-60. (In Russ.).
9. Laskavaya Elena Valentinovna [Laskavaya Elena Valentinovna]. *Ofits. sayt Eleny Laskavoy [Official website of Elena Laskavaya]*. (In Russ.). Available at: [laskavaya.ru/elena-laskavaya](http://laskavaya.ru/elena-laskavaya) (accessed 08.07.2024).
10. Linde Y. Rech' kak tvorchestvo. Interv'yu s zaslužennym rabotnikom kul'tury, professorom Rossiyskoy akademii teatral'nogo iskusstva [Speech as creativity. Interview with the Honored Worker of Culture, Professor of the Russian Academy of Theatre Arts]. *Zhurnal dlya roditeley “Vinograd” [Magazine for parents “Vinograd”]*, 2007, no. 3 (19). (In Russ.). Available at: <https://vinograd.su/art/detail.php?id=42927> (accessed 06.07.2024).
11. Marina Brusnikina [Marina Brusnikina]. *Teatr “Praktika” [Praktika Theatre]*. (In Russ.). Available at: <https://praktikatheatre.ru/team#B1Bo8F19G> (accessed 06.07.2024).
12. *Master-klass po stsenicheskoy rechi professora Iriny Promptovoy [Master class on stage speech by Professor Irina Promptova]*. (In Russ.). Available at: <https://yandex.ru/video/preview/7334738936242208800> (accessed 05.07.2024).
13. *Pedagog po stsenicheskoy rechi. Nevidimye teatral'nye professii. Lektsiya i master-klass pedagoga po stsenicheskoy rechi teatra “Et Setera” Valerii Ustinovoy. 29 aprelya 2023 goda [Teacher of stage speech. Invisible theatrical pro-*



- fessions. Lecture and master class by the teacher of stage speech of the Et Cetera theater Valeria Ustinova. April 29, 2023]. (In Russ.). Available at: <https://yandex.ru/video/preview/2294924996292675567> (accessed 31.01.2024).
14. *Perechen' professiy i dolzhnostey tvorcheskikh rabotnikov sredstv massovoy informatsii, organizatsiy kinematografii, tele- i videos" emochnykh kollektivov, teatrov, teatral'nykh i kontsertnykh organizatsiy, tsirkov i inykh lits, uchastvuyushchikh v sozdanii i (ili) ispolnenii (eksponirovani) proizvedeniy ili vystupayushchikh, osobennosti regulirovaniya truda kotorykh ustanovleny Trudovym kodeksom Rossiyskoy Federatsii. Utverzhden rasporyazheniem Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 4 iyulya 2023 goda N 1777-r [List of professions and positions of creative workers of the media, cinematography organizations, television and video filming crews, theaters, theatrical and concert organizations, circuses and other persons participating in the creation and (or) performance (exhibition) of works or performers, the specifics of whose labor regulation are established by the Labor Code of the Russian Federation. Approved by Order of the Government of the Russian Federation of July 4, 2023 No. 1777-r].* (In Russ.). Available at: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_451496/2c20ae6b36c75ccdb65b34cd1acd6258ada70436/](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_451496/2c20ae6b36c75ccdb65b34cd1acd6258ada70436/) (accessed 31.01.2024).
  15. Promptova Irina Yuryevna [Promptova Irina Yuryevna]. *Rossiyskiy gosudarstvennyy institut stsenicheskikh iskusstv (GITIS) [Russian State Institute of Performing Arts (GITIS)]*. (In Russ.). Available at: [gitis.net/education/inter-departments/kafedra-stsenicheskoy-rechi/history/](https://gitis.net/education/inter-departments/kafedra-stsenicheskoy-rechi/history/) (accessed 05.07.2024).
  16. Prokopova N.L. *Stanovlenie sovremennoy shkoly stsenicheskoy rechi (iz opyta Sankt-Peterburgskoy teatral'noy shkoly): dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.01 [Formation of the modern school of stage speech (from the experience of the St. Petersburg theater school). Diss. PhD in Art History: 17.00.01]*. St. Petersburg, 1999. 238 p. (In Russ.).
  17. Susanna Serova [Susanna Serova]. *Gosudarstvennyy akademicheskiy teatr imeni Evg. Vakhtangova [State Academic Theater named after Evg. Vakhtangov]*. (In Russ.). Available at: <https://vakhtangov.ru/person/susanna-serova/> (accessed 05.07.2024).
  18. *Stsenicheskaya rech': proshloe i nastoyashchee. Izbrannye trudy kafedry stsenicheskoy rechi Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy akademii teatral'nogo iskusstva [Stage speech: past and present. Selected works of the Department of Stage Speech of the St. Petersburg State Academy of Theater Arts]*. St. Petersburg, SPGATI Publ., 2009. 440 s. (In Russ.).
  19. *Takoy teatr [Such a theater]*. (In Russ.). Available at: <https://takoy-teatr.ru/history#history> (accessed 05.07.2024).
  20. Filshinskiy V.M. *Otkrytaya pedagogika [Open pedagogy]*. St. Petersburg, SPBGATI Publ., 2006. 368 p. (In Russ.).

УДК: 75.041

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-209-217

## ОБРАЗ ЛОПУХИНОЙ: ОПЫТ ПРИСТАЛЬНОГО ВЗГЛЯДА

*Абрамкин Иван Александрович*, кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (г. Москва, РФ). E-mail: [ivanabramkin@list.ru](mailto:ivanabramkin@list.ru)

Статья посвящена рассмотрению шедевра русской портретной живописи XVIII века – «Портрета М. И. Лопухиной», созданного известным мастером В. Л. Боровиковским (1757–1825) в 1797 году. При огромной популярности данного произведения в научной литературе историография вопроса демонстрирует недостаточно подробное осмысление сущности его художественного воздействия, что и определяет актуальность исследования. Целью данной статьи является изучение композиционной организации произведения для определения положения и поведения модели в художественном пространстве портрета. Методология исследования сочетает формальный анализ с обращением к философским категориям, свойственным культуре на рубеже XVIII–XIX веков (Ф. Шеллинг, И. Кант, Г. Гегель), и характеристикам, отражающим опыт поэтического восприятия произведения (стихотворение Я. П. Полонского «К портрету», созданное в 1885 году). Пристальное рассмотрение «Портрета М. И. Лопухиной» позволяет сделать парадоксальный вывод о том, что контрастное взаимодействие характерного взгляда и гладкой живописи, плавной композиции, расслабленной фигуры в художественном решении произведения усиливает эффект гармонии, который ему столь свойствен. Этот образ воплощает баланс

между индивидуальностью облика и идеальностью типа, что определяет его уникальность в художественном, философском и мировоззренческом отношении для истории русской культуры.

**Ключевые слова:** XVIII век, русское искусство, портретная живопись, В. Л. Боровиковский, М. И. Лопухина, Я. П. Полонский, формальный анализ.

## IMAGE OF LOPUKHINA: CASE OF THE GAZE

*Abramkin Ivan Aleksandrovich*, PhD in Art History, Associate Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation). E-mail: ivanabramkin@list.ru

The article is devoted to the consideration of the masterpiece of Russian portrait painting of the 18<sup>th</sup> Century *Portrait of M.I. Lopukhina*, created by famous artist V.L. Borovikovsky (1757-1825) in 1797. The highest quality of execution turned the portrait into a symbol of the pictorial tradition of the 1790s, an era associated with the spread of sentimentalism in Russian culture. With the immense popularity of this work in the scientific literature, the historiography shows insufficiently detailed comprehension of the essence of its artistic impact, which determines the relevance of the study. The purpose of this article is to study the compositional organization of the work to determine the position and behavior of the model in the artistic space of the portrait. The research methodology combines formal analysis with an appeal to philosophical categories inherent in the culture at the turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries (F. Shelling, I. Kant and G. Hegel) and characteristics reflecting the experience of poetic perception of the work (the poem *To the Portrait* created by Y.P. Polonsky in 1885). A close examination of the portrait allows the author to draw a paradoxical conclusion that the contrasting interaction of the characteristic gaze and smooth painting, flowing composition, relaxed figure in the artistic solution of the work enhances the effect of harmony that is so peculiar to it. This image embodies the balance between the individuality of the appearance and the ideality of the type, which determines its uniqueness in artistic, philosophical and worldview way for the history of Russian culture.

**Keywords:** 18<sup>th</sup> century, Russian art, portrait painting, V.L. Borovikovskiy, M.I. Lopukhina, Y.P. Polonskiy, formal analysis.

### Введение

«Портрет М. И. Лопухиной» (ГТГ, 1797), созданный В. Л. Боровиковским, является не только самым известным произведением в творчестве мастера, но и общепризнанным шедевром в истории отечественной портретной живописи. Высочайшее качество исполнения превратило портрет в символ живописной традиции 1790-х годов – эпохи, связанной с распространением sentimentalism в русской культуре. История создания произведения и дальнейшая судьба модели только усилили восхищение им среди современников и потомков. Мария Ивановна Лопухина (1779–1803), урожденная Толстая, была старшей дочерью генерал-майора графа Ивана Андреевича Толстого, сестрой одиозного скандалиста и дуэлянта Федора Ивановича Толстого (1782–1846) по прозвищу «Американец». В 1797 году она вышла замуж за егермейстера и действительного камергера при дворе Павла I Степана Авраамовича Лопухина (1769–1814), который заказал знаменитый

портрет в честь свадьбы. Всего через шесть лет М. И. Лопухина умерла от чахотки.

Дальнейший всплеск интереса к портрету был связан с рубежом XIX–XX веков. В 1885 году поэт Я. П. Полонский (1819–1898) увидел произведение в доме московской губернаторши П. Ф. Перфильевой, которая была дочерью Ф. И. Толстого и родной племянницей М. И. Лопухиной [3, с. 165], и сочинил стихотворение «К портрету»:

*Она давно прошла, и нет уже тех глаз,  
И той улыбки нет, что молча выражали  
Страданье – тень любви, и мысли – тень  
печали.*

*Но красоте ее Боровиковский спас.  
Так часть души ее от нас не улетела,  
И будет этот взгляд и эта прелесть тела  
К ней равнодушно потомство привлекать,  
Уча его любить, страдать, прощать,  
молчать [19, с. 233].*

В конце 1880-х годов П. М. Третьяков приобрел портрет и поместил его в зал Московской городской галереи в специально заказанной золоченой раме, что подчеркивало статус образа [10, с. 47]. В 1913 году гласный С. В. Пучков пожертвовал Третьяковской галерее поэтический экспромт Я. П. Полонского от лица, «пожелавшего остаться неизвестным» [3, с. 165]. С. В. Пучков в письме сообщал, что М. И. Лопухина «в замужестве была очень несчастлива и умерла в молодых годах» [10, с. 47]. Драматизм судьбы, усиленный поэтическим образом, создал легенду о портрете, которая во многом определяет характер его рассмотрения в последующей историографии.

### Историография вопроса

Целью историографического обзора является рассмотрение монографических исследований, посвященных творчеству В. Л. Боровиковского, в хронологическом порядке для последовательного выявления основных идей и суждений, относящихся к «Портрету М. И. Лопухиной». После создания нескольких трудов по истории русского портрета XVIII века в 1920–1930-е годы следующее десятилетие отмечено написанием первых монографий о творчестве В. Л. Боровиковского, которые отличаются общим характером и небольшим объемом, являясь первым этапом историографии в контексте темы исследования.

А. М. Скворцов отмечает, что женские образы мастера при существующей общности «раскрывают образ русской женщины и поднимают его на исключительную духовную высоту» [20, с. 11], а в «Портрете М. И. Лопухиной» детально описывает нюансированный и тональный колорит, который основан «на симфонии блекло-серебристых, тускло-голубых, нежно-палевых, жемчужно-серебристых тонов, пронизанных голубоватыми рефлексамии» и заметно отличается от мужских образов, исполненных яркими красками [20, с. 13–14]. А. И. Архангельская полагает, что в этом произведении «дан нежный образ мечтательной женщины» [5, с. 31], который демонстрирует стремление мастера раскрыть красоту человеческих чувств, а также отмечает необычайную гармоничность образа и средств выражения, рассмотренных в краткой форме. Н. Г. Машковцев описывает «Портрет М. И. Лопухиной» в ряду других произведений тех лет и констатирует одинаковость

композиций в образах при различных психологических особенностях, но акцентирует огромное пластическое чувство в написании рук и шеи, напоминающих скульптуры из мрамора, и индивидуальность лиц, передающих сосредоточенное выражение характера [16, с. 18].

Вторым этапом историографии являются 1960–1970-е годы, которые характеризуются наиболее фундаментальными исследованиями творчества В. Л. Боровиковского. К. В. Михайлова выявляет психологические нюансы в «Портрете М. И. Лопухиной», важные для его интерпретации: задумчивая и усталая поза, «мягкие черты лица, грустный, спокойный взгляд и легкая, чуть равнодушная улыбка» [17, с. 24]. К этому же периоду относятся монографии Т. В. Алексеевой, которые являются главными трудами по данной теме: если в раннем труде ученый подробно описывает ритмическую связь фигуры с фоном и «неяркий скользящий свет, особенно хорошо моделирующий формы» [2, с. 22], то в более позднем – указывает на использование белого грунта, который прекрасно раскрывает художественные возможности блеклой цветовой гаммы и позволяет отказаться от сочной живописи с выраженной материальностью формы для создания отвлеченно-объемного и одухотворенного эффекта [3, с. 159]. Кроме того, Т. В. Алексеева рассматривает идейный контекст создания «Портрета М. И. Лопухиной» в соответствии с представлениями той эпохи о роли женщины, а также тщательно исследует трактовку природы, которая впервые получает характер законченной системы, отражая пейзажные принципы парка в эпоху сентиментализма [3, с. 159–160].

Третий этап историографии относится к двум последним десятилетиям и включает в себя два направления исследований. Первая группа представляет собой общие работы небольшого объема скорее просветительского характера. Л. А. Маркина при описании «Портрета М. И. Лопухиной» уделяет большее внимание костюму, который напоминает античный хитон: просторное белое платье с прямыми складками [15, с. 20]. И. А. Лейтес отмечает таинственность произведения, которая сближает его с загадочными образами Ф. С. Рокотова [13, с. 38]. А. Е. Майкапар подробно рассматривает символику цветов, которые означают быстротечность женской красоты [14, с. 14]. Данные публикации отличаются обилием прекрасных

эпитетов для отражения художественного впечатления от портрета.

Вторая группа современных трудов состоит из более основательных исследований, которые сильно различаются по содержанию. И. Б. Чиждова развивает идеи об увлечении художника моделью, которое тем самым и объясняет очарование образа [21, с. 127], что не кажется убедительным подходом для интерпретации произведения. Н. М. Молева демонстрирует заметный интерес к описанию тесных связей художника с семейством Лопухиных и рассматривает образ А. П. Гагариной, фаворитки Павла I, намного подробнее «Портрета М. И. Лопухиной, в котором присутствует «вся гамма женских чувств, которые ей придется использовать и испытать» [18, с. 147]. Особое значение в данном контексте получает первая публикация, целиком посвященная данному шедевру [10] и освещающая разные его аспекты: биография модели, процесс создания, роль натуры, композиция, лицо, костюм, пейзаж, цвет и история портрета.

Историография «Портрета М. И. Лопухиной» позволяет сделать парадоксальный вывод: его невероятная популярность для понимания творчества В. Л. Боровиковского не означает доскональной изученности произведения. Многие ученые прошлых лет подробно рассматривают отдельные аспекты произведения, но сущность его художественного воздействия остается выявленной лишь отчасти, что и определяет актуальность исследования. Целью данной статьи является пристальное изучение композиционной организации произведения для определения положения и поведения модели в художественном пространстве портрета. Основой методологии является формальный анализ, который дополняется обращением к философским категориям на рубеже XVIII–XIX веков [1] и поэтическим характеристикам, воплощенным в стихотворении Я. П. Полонского: практически все исследования разных этапов сопровождаются поэтическим текстом, который при этом не сопоставляется с художественными особенностями самого портрета.

### Интерпретация образа

Именно композиционное решение играет определяющую роль в создании особого настроения, которое столь значимо для воздействия произведения на зрителя. Легкое движение, при-

сутствующее в портрете, незаметно распространяется по полотну и исчезает уже за его пределами, что напоминает эффект кругов на воде от брошенного в воду камня, по меткому выражению великого итальянского художника и ученого Леонардо да Винчи (1452–1519) [9, с. 79]. Мастер непринужденно размещает модель в пространстве картины и представляет ее в свободном наклоне влево так, «будто тело само по себе принимает эту позу» [8, с. 134]. Этот нюанс определяет плавность очертаний, столь свойственную фигуре, и тем не менее не привлекает особенного внимания во многом с помощью живописной манеры, которая отличается обобщенностью и гармоничностью.

Наклон фигуры выявлен благодаря трактовке пространства, обладающей тонкой организацией. В произведении воплощен диагональный эффект, который направлен из правого нижнего угла вглубь левой части картины. Именно он оказывается «брошенным в воду камнем», демонстрируя большое мастерство художника в разработке планов изображения: он распространяется от левого локтя портретируемой, опирающегося, кроме того, на мраморный парапет, который обращен углом в сторону зрителя, поддерживается спокойными формами расслабленной правой руки и растворяется в голубоватых тонах, которые обыгрывают неопределенную даль на заднем плане произведения. М. И. Лопухина в данном случае не только занимает центральное положение в композиционном решении, но и становится импульсом неуловимого движения, столь свойственного портрету: поворот модели акцентируется левым локтем, который и определяет движение в глубину. Диагональный импульс усилен мастером с помощью различных художественных приемов: в пластическом отношении существует противопоставление переднего плана, обладающего определенностью трактовки, и заднего плана, отличающегося легкостью исполнения, а в колористическом отношении – присутствует гармоничное взаимодействие оливкового тона парапета и салатových оттенков листвы (похожим образом выявлена переходность оттенков и в другом случае – заметное высветление яркого сиреневого платка в левом нижнем углу по сравнению с правым углом). Тщательная продуманность расположения модели в про-

странстве портрета была вдохновенно постигнута Я. П. Полонским в самом начале стихотворения: выражение «Она давно прошла» [19, с. 233] точнейшим образом соответствует распространенному в эпоху сентиментализма типу изображения, именуемому «портрет-прогулка» [4, с. 8] и демонстрирующему заметное английское влияние в русской культуре на рубеже XVIII–XIX веков.

Особым значением для организации портрета в композиционном отношении обладает ствол дерева, выполняющий различные художественные задачи в замысле мастера. Во-первых, он определяет устойчивость, которая столь характерна для изображения, и обозначает легкий наклон М. И. Лопухиной, демонстрирующий едва заметное несоответствие фигуры центральной оси. Во-вторых, он во многом способствует созданию эффекта диагонального движения, как участвуя в его построении (фиксация среднего плана произведения), так и поддерживая его (плавные очертания самого дерева). В-третьих, он осеняет портретируемую в верхней части портрета (ветви изображены так, как будто защищают модель от окружающего мира), что не только определяет законченность и монументальность общего композиционного решения, но и создает эффект уединенности личности в легкой тени парка. В стихотворении Я. П. Полонского тень упоминается дважды для характеристики разных явлений («Страданье – тень любви, и мысли – тень печали» [19, с. 233]): этот образ усиливает меланхолическое состояние модели и соответствует мифу о происхождении живописи, тесно связанному с портретным изображением [4, с. 9]. Итак, ствол дерева сильно влияет на композиционную убедительность произведения и становится важным аспектом, который отличает «Портрет М. И. Лопухиной» от других произведений В. Л. Боровиковского: более позднее творчество характеризуется менее частым использованием этого художественного приема и менее выраженной его ролью в общей организации портретов.

Если первым фактором, который определяет воздействие произведения на зрителя, является тонкая продуманность композиционного решения, то вторым фактором оказывается «ощущение» модели в пространстве портрета, которое в свою очередь обусловлено пластически-телесными

особенностями в трактовке фигуры. Здесь следует сказать о том, что В. Л. Боровиковский выбирает поясной срез изображения, который представляется достаточно требовательным для художника: ограниченный характер представления фигуры не отменяет необходимости прекрасно владеть анатомическими правилами в трактовке тела человека, а также отражать естественность его положения и ту «формирующую силу» организма, которая определяет его движение [11, с. 247]. Художник, с одной стороны, демонстрирует виртуозное понимание человеческой пластики, а с другой – не гиперболизирует телесные аспекты фигуры для их воплощения в типизирующей форме, что позволяет выразить контраст материального и духовного, конкретного и обобщенного. Портретируемая лишена и статуарного понимания фигуры, которое было характерно для образов мастера на более позднем этапе творчества, и бестелесного облика, который представлен в ранних произведениях: в этой связи может быть указан «Портрет О. К. Филипповой», являющийся первым примером обращения В. Л. Боровиковского к портретному жанру, который уже оказывается под заметным влиянием идей сентиментализма в начале 1790-х годов).

Я. П. Полонский смог подобрать удивительно точное определение описанного выше пластического эффекта – «прелесть тела» [19, с. 233] – для отражения «нагой моды» 1790-х годов, которая отмечена популярностью одеяний, представляющих стилизацию античной туники [12, с. 125]. Кроме того, это выражение становится средоточием различных контекстов, где совпадают «и руссоистский культ естественной природы, и классицистическая идеализация античного пластицизма... и соприкосновение с тематикой эротической привлекательности, столь существенной для изобразительной риторики рококо [4, с. 10]. Многообразие контекстов, которое демонстрирует сложную образную структуру, столь тонко схваченную поэтом XIX столетия и современным ученым, приведено в гармоничное взаимодействие на живописном уровне благодаря виртуозной технике исполнения: тональное понимание колорита, который основан на неуловимых нюансах в трактовке цветов, сдержанный характер освещения, которое мягко выявляет объемы,

тонкослойная манера исполнения, которая отличается редким разнообразием, обусловленным мастерством лессировок.

Осмысление художественной манеры мастера дает возможность теперь определить конкретные приемы, которые усиливают ощущение объемности фигуры в композиционном решении произведения: нюансы в понимании колорита и деликатность в трактовке костюма. Во-первых, колористическое решение является тонким художественным средством для усиления или ослабления телесности портретируемой в пространстве картины: фиолетовый цвет в изображении платка, украшающего левое плечо модели, обладает интенсивным оттенком с учетом особенностей размещения фигуры (опора локтя на плиту, что выражает напряжение позы), а в нижней левой части полотна – более светлым оттенком ввиду расслабленного положения руки (в данном случае белоснежный тон рукава платья на правом плече вполне соответствует колористическому решению произведения). Во-вторых, трактовка платья для отображения натуры во многом обусловлена не эффектом просвечивания, столь важным для модных тенденций 1790-х годов, а символическим отношением мастера к одежде, которая «служит лишь для изменчивого выражения духа, проявляющегося в теле» [7, с. 174]. Подобная трактовка костюма позволяет достичь естественной свободы в представлении модели, вызывающей вполне обоснованные ассоциации с классическими принципами древнегреческой скульптуры, которая была хорошо известна среди мастеров того времени. Шея и лицо М. И. Лопухиной обладают схожими очертаниями, что определяет в композиционном отношении взаимодействие двух овалов: этот прием В. Л. Боровиковского, безусловно, восходит к художественному решению более раннего шедевра русской портретной живописи XVIII века – «Портрета А. П. Струйской», созданного Ф. С. Рокотовым (1735/1736–1808) в 1772 году – и связан с «закреплением в пространстве некоей эманации «изгибов чувств», направленных к зрителю, расходящихся подобно кругам по воде» [6, с. 57]. Иными словами, этот прием не только обладает большим значением для композиционной организации портрета, но и усиливает выразительность неуловимого движения,

которое столь характерно для воздействия произведения и отмечалось выше (эффект расходящихся по воде кругов от брошенного камня).

Лицо М. И. Лопухиной, представленное на портрете, вполне соответствует композиционным и живописным принципам произведения, но отличается выраженной характерностью, во многом определяющей общее впечатление на зрителя. Фигура размещена в пространстве портрета с большой продуманностью: поза модели не только отражает важные особенности произведения, но и демонстрирует черты лица в наиболее выигрышном свете, объединяя в одном образе чувственность выражения и идеальность формы. Неразрывная связь идеального и конкретного, воплощенная в этом портрете, оказывается вполне созвучной размышлениям о прекрасном известного немецкого философа Ф. Шеллинга, которые были изложены в «Эстетике» [22]: этот труд был создан в более позднее время, но отразил основные художественные проблемы, которые были свойственны культуре на рубеже XVIII–XIX веков. При этом следует отметить, что наиболее характерным элементом образа является, безусловно, взгляд модели, который не только притягивает внимание зрителя, но и определяет композиционную и живописную цельность произведения. М. И. Лопухина представлена в томной самоуверенности, которая предполагает осознание собственной красоты и неизбежное восхищение со стороны зрителя. Взгляд модели, как это ни парадоксально, не соответствует главным особенностям произведения, так как он направлен: в противоположную сторону – по отношению к повороту фигуры; вниз – по отношению к приподнятому положению головы; в угол – по отношению к позиции зрителя (еще и поверх зрителя). Таким образом, взгляд усиливает выразительные возможности, связанные с диагональным эффектом композиционного решения, и преодолевает границы произведения, тем самым продлевая движение в обратном направлении. В таком случае фигура М. И. Лопухиной оказывается точкой равновесия для смелой композиции с плавным наклоном модели, которая достигает предельного напряжения, основанного на принципе противоположности, и выразительной цельности, что вполне соответствует художественным особенностям хиазма в древнегреческой скульптуре.

**Выводы**

Таким образом, внимательное изучение «Портрета М. И. Лопухиной» позволило наполнить большей конкретикой устойчивые представления о гармонии всех форм и взаимосвязанности всех элементов в данном произведении [3, с. 156]. Основой его художественного воздействия является сложное композиционное решение, которое сочетает легкую подвижность фигуры с тонкой градацией планов, обладающих диагональным импульсом, центром которого оказывается сама М. И. Лопухина. Важную роль в произведении играет ствол дерева, который не только определяет архитектуру изображения, но и акцентирует особенности положения модели. Утонченная пластичность фигуры или, по меткому выражению Я. П. Полонского, «прелесть тела» [19, с. 233] достигается В. Л. Боровиковским с помощью виртуозного технического исполнения (умеренное освещение и тонкослойная манера с использованием лессировок), вариативному использованию колорита (для ослабления или усиления телесности) и особой тонкости в трактовке одеяний в соответствии с «нагой модой» (свобода и плавность форм).

Наиболее выразительным элементом «Портрета М. И. Лопухиной» становится взгляд, который противоположен его общим композиционным особенностям. Именно характерность взгляда вызывает ощущение пластической убедительности, живописной цельности и эмоциональной напряженности, совсем не соответствуя гладкой живописи, плавности композиции и расслабленности

модели. Все вышесказанное позволяет сделать парадоксальный вывод: контраст как художественный прием усиливает эффект гармонии, столь свойственный этому произведению, что, возможно, дает некоторое рациональное объяснение его значительному воздействию на ученых и невероятной популярности среди публики.

«Портрет М. И. Лопухиной» является произведением, где достигнута гармония между индивидуальностью облика и идеальностью типа: подобная цельность образа превращает его в художественный эквивалент греческого принципа калокагатии в русском искусстве [4, с. 13]. Единство тела и души отражено и в поэтическом тексте Я. П. Полонского: последняя строфа («Уча его любить, страдать, прощать, молчать» [19, с. 233]) противопоставляет полюсы человеческого бытия, которое способно и подчиняться аффектам, и властвовать над собой, что придает образу, созданному В. Л. Боровиковским, черты «самозамкнутой созерцательной рефлексии» [4, с. 14]. Совершенство общего решения наталкивает исследователей на сравнения с другими видами искусства того времени. По жанровой близости произведение напоминает элегическую оду в творчестве В. В. Капниста [3, с. 165], а по глубине постижения личности – только гениальное стихотворение В. А. Жуковского «Невыразимое», созданное намного позднее, в 1819 году [4, с. 14]. Столь широкий контекст рассмотрения демонстрирует уникальность «Портрета М. И. Лопухиной» в художественном, философском и мировоззренческом отношении для истории русской культуры.

**Литература**

1. Абрамкин И. А. Философия и искусство: к методологии изучения русского портрета на рубеже XVIII–XIX веков // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2015. – № 4. – С. 220–231.
2. Алексеева Т. В. Боровиковский. – М.: Искусство, 1960. – 42 с.
3. Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. – М.: Искусство, 1975. – 421 с.
4. Алленов М. М. Люби портрет, искусствовед (Портреты Рокотова и Боровиковского в стихотворениях Заболоцкого и Полонского) // Труды Государственного Исторического музея. – М.: ГИМ, 2012. – Вып. 134. – С. 3–14.
5. Архангельская А. И. Боровиковский. – М.: ГТГ, 1946. – 60 с.
6. Вдовин Г. В. Персона. Индивидуальность. Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 244 с.
7. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.
8. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – 621 с.

9. Даниэль С. М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
10. Евсеева Е. Д. Владимир Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. – М.: ГТГ, 2019. – 47 с.
11. Кант И. Критика способности суждения. – М.: Искусство, 1994. – 365 с.
12. Кирсанова Р. М. Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. – М.: Слово, 2002. – 219 с.
13. Лейтес И. А. Владимир Боровиковский: 1757–1825. – М.: Арт-Родник, 2010. – 95 с.
14. Майкапар А. Е. Боровиковский. – М.: Директ-Медиа, 2010. – 48 с.
15. Маркина Л. А. Владимир Боровиковский. – М.: Белый город, 2001. – 47 с.
16. Машковцев Н. Г. Владимир Лукич Боровиковский (1757–1825). – М.: Искусство, 1950. – 28 с.
17. Михайлова К. В. В. Л. Боровиковский. – Л.: Художник РСФСР, 1968. – 43 с.
18. Молева Н. М. Владимир Лукич Боровиковский. – М.: Новая реальность, 2016. – 175 с.
19. Полонский Я. П. Сочинения. Т. 1. Стихотворения и поэмы. – М.: Художественная литература, 1986. – 492 с.
20. Скворцов А. М. Боровиковский Владимир Лукич. – М.; Л.: Искусство, 1944. – 16 с.
21. Чицова И. Б. Судьба придворного художника. В. Л. Боровиковский в Петербурге. – СПб.: Лениздат, 2001. – 265 с.
22. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. – СПб.: Алетея, 1996. – 495 с.

#### References

1. Abramkin I.A. Filosofiya i iskusstvo: k metodologii izucheniya russkogo portreta na rubezhe XVIII-XIX vekov ["Philosophy and Art: on Study Methodology in Russian Portrait at the Turn of 18th and 19th Centuries"]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKHPA [Decorative Art and environment. Herald of the MGHPA]*, 2015, no. 4, pp. 220-231. (In Russ.).
2. Alekseeva T.V. *Borovikovskiy [Borovikovsky]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1960. 42 p. (In Russ.).
3. Alekseeva T.V. *Vladimir Lukich Borovikovskiy i russkaya kul'tura na rubezhe XVIII-XIX vekov [Vladimir Lukich Borovikovskiy and the Russian Culture at the Turn of the 18th–19th Centuries]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 421 p. (In Russ.).
4. Allenov M.M. Lyubi portret, iskusstvoved (Portrety Rokotova i Borovikovskogo v stikhotvorenyakh Zabolotskogo i Polonskogo) [Love the Portrait, Art Historian (Portraits of Rokotov and Borovikovsky in Poems of Zabolotsky and Polonsky)]. *Trudy Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeya [Proceedings of the State Historical Museum]*. Moscow, 2012, iss. 134, pp. 3-14. (In Russ.).
5. Arkhangel'skaya A.I. *Borovikovskiy [Borovikovsky]*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 1946. 60 p. (In Russ.).
6. Chizhova I.B. *Sud'ba pridvornogo khudozhnika. V.L. Borovikovskiy v Peterburge [The Fate of the Court Painter. V. Borovikovskiy in Saint Petersburg]*. St. Petersburg, Lenizdat Publ., 2001. 265 p. (In Russ.).
7. Daniel S.M. *Iskusstvo videt': O tvorcheskikh sposobnostyakh vospriyatiya, o yazyke liniy i krasok i o vospitaniy zritelya [Art of vision. About creative ability of perception, language of lines and paints and education of spectator]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1990. 223 p. (In Russ.).
8. Evseeva E.D. *Vladimir Borovikovskiy. Portret M.I. Lopukhinoy [Vladimir Borovikovskiy. Portrait of M.I. Lopukhina]*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2019. 47 p. (In Russ.).
9. Gegel G.V.F. *Estetika: v 4 t. Tom pervyy [Aesthetics. In 4 vol.]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, vol. 1. 312 p. (In Russ.).
10. Gegel G.V.F. *Estetika: v 4 t. Tom tretiy [Aesthetics. In 4 vol.]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, vol. 3. 621 p. (In Russ.).
11. Kant I. *Kritika sposobnosti suzhdeniya [The Critique of Judgment]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 365 p. (In Russ.).
12. Kirsanova R.M. *Russkiy kostyum i byt XVIII-XIX vekov [Russian Costume and Everyday Life of 18th-19th Centuries]*. Moscow, Slovo Publ., 2002. 219 p. (In Russ.).
13. Leytes I.A. *Vladimir Borovikovskiy: 1757-1825 [Vladimir Borovikovskiy: 1757-1825]*. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2010. 95 p. (In Russ.).
14. Markina L.A. *Vladimir Borovikovskiy [Vladimir Borovikovskiy]*. Moscow, Belyy gorod Publ., 2001. 47 p. (In Russ.).
15. Mashkovtsev N.G. *Vladimir Lukich Borovikovskiy (1757-1825) [Vladimir Lukich Borovikovskiy (1757-1825)]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1950. 28 p. (In Russ.).
16. Maykapar A.E. *Borovikovskiy [Borovikovsky]*. Moscow, Direkt-Media Publ., 2010. 48 p. (In Russ.).
17. Mikhaylova K.V. *V.L. Borovikovskiy [V.L. Borovikovskiy]*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1968. 43 p. (In Russ.).



18. Moleva N.M. *Vladimir Lukich Borovikovskiy [Vladimir Lukich Borovikovsky]*. Moscow, Novaya real'nost' Publ., 2016. 175 p. (In Russ.).
19. Polonskiy Y.P. *Sochineniya. T. 1. Stikhotvoreniya i poemy [Essays. Vol. 1. Poems]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986. 492 p. (In Russ.).
20. Shelling F.V. *Filosofiya iskusstva [Philosophy of Art]*. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 1996. 495 p. (In Russ.).
21. Skvortsov A.M. *Borovikovskiy Vladimir Lukich [Borovikovsky Vladimir Lukich]*. Moscow; Leningrad, Iskusstvo Publ., 1944. 16 p. (In Russ.).
22. Vdovin G.V. *Persona. Individual'nost'. Lichnost'. Opyt samopoznaniya v iskusstve russkogo portreta XVIII veka [Person. Individuality. Personality. Self-discovery Experience in Art of Russian Portrait of the 18th Century]*. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2005. 244 p. (In Russ.).

УДК 745/749

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-217-228

## ЭТНОМОДЕРНИЗМ КАК НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА XXI ВЕКА<sup>1</sup>

**Ибрагимов Аман Илесович**, кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры художественного образования, Казахский национальный педагогический университет имени Абая (г. Алматы, РК). E-mail: aman.07@inbox.ru

В контексте современного ювелирного искусства Казахстана проявляется уникальное направление, которое квалифицируется специалистами как этномодернизм. Яркими представителями этого направления являются художники по металлу Сержан Баширов, Илья Казаков и Икрам Рафиков. Фокус настоящей статьи направлен именно на анализ их творчества, которое гармонично соединяет в себе традиции казахского зергерства и современные инновационные решения как в плане содержания, так и в плане технических аспектов.

Таким образом, целью настоящего исследования является изучение ювелирного искусства Казахстана XXI века как одного из ярких направлений пластического этномодернизма. Представленный материал основан на результатах полевых исследований, включающих интервью и беседы с современными ювелирами. Данный подход, сочетающий анализ теоретических источников и полевых материалов, не только расширяет наше осмысление этномодернизма в ювелирном искусстве, но и предоставляет ценные практические инсайты для молодых художников, ювелиров и дизайнеров.

Первая часть статьи направлена на освещение вопросов стилевых особенностей традиционного ювелирного искусства Казахстана, а вторая соответственно ставит своей целью их рассмотрение на конкретных произведениях обозначенных художников.

Во второй части основное внимание уделено идентификации ключевых черт этномодернизма в произведениях казахстанских мастеров. Анализ приведенных примеров ювелирного искусства позволяет выявить уникальные формы, символику и технические решения, которые объединяют в себе традицию и инновацию.

Автор настоящей статьи считает, что детальное изучение их творчества позволит проникнуть в глубины стилевых решений, инноваций и символического содержания, которые безусловно отражают диалог между традицией и современностью.

**Ключевые слова:** ювелирное искусство, этномодернизм, Казахстан, XXI век, творчество, Сержан Баширов, Илья Казаков, Икрам Рафиков.

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета «Тюркский мир “Большого Алтая”: единство и многообразие в истории и современности» (проект номер – 748715Ф.99.1.ББ97АА00002) и НОЦ алтаистики и тюркологии «Большой Алтай».

## ETHNOMODERNISM AS A NEW DIRECTION IN JEWELRY ART IN KAZAKHSTAN OF THE 21ST CENTURY<sup>2</sup>

*Ibragimov Aman Ilesovich*, PhD in Pedagogy, Sr Instructor of Department of Art Education, Abai Kazakh National Pedagogical University (Almaty, Republic of Kazakhstan). E-mail: aman.07@inbox.ru

In the realm of contemporary jewelry art in Kazakhstan, a distinctive trend has emerged, commonly recognized by experts as ethnomodernism. Notable figures within this movement include metal artists Serzhan Bashirov, Ilya Kazakov, and Ikram Rafikov. This article focuses on a comprehensive analysis of their creative endeavors, seamlessly melding the traditions of Kazakh zergery with modern innovative solutions, encompassing both, content and technical aspects.

The primary objective of this study is to examine the jewelry art of 21<sup>st</sup> century Kazakhstan as a prominent facet of plastic ethnomodernism. Drawing on the outcomes of field research, which incorporates interviews and discussions with contemporary jewelers, this approach not only enhances our comprehension of ethnomodernism in jewelry but also imparts valuable practical insights for emerging artists, jewelers, and designers.

The initial segment of the article delves into the stylistic features of traditional Kazakh jewelry art. Conversely, the aforementioned artists dedicate the subsequent section to a detailed exploration of specific works.

The latter part of the article extensively explores the distinctive characteristics of ethnomodernism within the creations of Kazakhstani masters. By analyzing selected examples of jewelry, it becomes possible to discern unique forms, symbols, and technical solutions that intricately weave together tradition and innovation.

The author contends that a meticulous examination of their work will enable a deeper understanding of stylistic nuances, innovative approaches, and symbolic content, thereby reflecting the ongoing dialogue between tradition and modernity.

**Keywords:** jewelry art, ethnomodernism, Kazakhstan, 21st century, creativity, Serzhan Bashirov, Ilya Kazakov, Ikram Rafikov.

### Теоретический обзор

Исследование этномодернизма в ювелирном искусстве Казахстана в XXI веке представляет не только академически значимую тему, но и вносит актуальный вклад в понимание взаимосвязи культурного наследия и современного искусства. Это направление исследования предполагает анализ творчества мастеров, которые, будучи несомненными наследниками культурного богатства Казахстана, переосмысливают его в новых контекстах.

Для достижения поставленной цели исследования применялись структурный, иконографический и стилиевой анализ. Эти методы позволили систематизировать данные и выделить ключевые элементы ювелирного этномодернизма.

В рамках заявленной темы были изучены труды ученых, раскрывающих те или иные аспекты ювелирного искусства Казахстана. Это работа А. К. Юсуповой по анализу художественно-стилевых особенностей современного ювелирного искусства Казахстана [16]; Ж. Д. Жукеновой и Ж. Ж. Жекибаевой по вопросу этапов развития современного ювелирного искусства Казахстана [4]; А. Т. Еспеновой, которая определяет значение национальных ценностей на примере творчества казахских ювелиров [17].

Известным ученым, чьи усилия направлены на специфику изучения декоративно-прикладного искусства Казахстана, по праву считается Ш. Ж. Тохтабаева, которая посвятила ряд работ

<sup>2</sup> The article was prepared within the framework of the state assignment of the Altai State University *The Turkic world of Big Altai: unity and diversity in history and modernity* (project number - 748715Ф.99.1. ББ97АА00002) and the Research Centre for Altaic Studies and Turkology *Big Altai*.

ювелирному искусству казахов. Это фундаментальный труд «Серебряный путь казахских мастеров», а также ряд статей, включая статью по анализу образно-художественных и семантических особенностей некоторых украшений западного Казахстана [11], а также работы Н. Е. Ауталипова и И. А. Мухамадеевой по анализу ювелирного дела как творческого самовыражения казахов [1]; Е. С. Ермаковой о сущности авторского ювелирного искусства [3]; А. Т. Кызылбаевой, раскрывающей разновидности казахских женских ювелирных украшений [8], и многих других.

### История развития ювелирного искусства в Казахстане

Понимание контекста развития ювелирного искусства в Казахстане необходимо для выявления тех факторов, которые влияли на формирование этномодернизма.

Истоки казахского народного искусства уходят в глубокую древность, об этом свидетельствуют памятники эпохи бронзы, найденные на территории Казахстана: керамические изделия с геометрическим орнаментом, изделия из кости, украшения из меди, бронзы и золота [6, с. 31]. На сегодняшний день российские фонды казахских коллекций, в основном сформированные в XIX – начале XX века, представлены достаточно богатым собранием, которое отражает многие аспекты культуры, быта и традиционных казахских ремесел и является важным источником в изучении генезиса последних, их региональных отличий, специфических особенностей и многого другого. При этом многие из зарубежных экспонатов не имеют аналогов и относятся к изделиям шедеврального типа [13, с. 41].

Согласно данным из книги Ш. Ж. Тохтабаевой «Серебряный путь казахских мастеров» [11], женские украшения в казахской культуре представляли собой важные аспекты, отражающие различия по возрасту, социально-имущественному положению и территориальной принадлежности. Кроме того, эти украшения выполняли обрядовые и магико-религиозные функции, сопровождая женщину с детства и на протяжении всей ее жизни. В соответствии с казахским этикетом отмечается, что отсутствие украшений на девушке или женщине считалось неприличным, так как их отсутствие могло свидетельствовать

о нахождении в трауре. По местным представлениям, женщина без украшений аналогична дереву без листьев.

Ювелирное искусство формировалось на основе традиций, восходящих к культуре скотоводческих племен, в древности населявших основные районы современного Казахстана – от Алтая до Урала и от Сырдарьи до северных лесостепей [6, с. 165]. В Средние века казахские ювелиры продолжали традиции полихромного стиля, выработанного в III–II веках до н. э. Его характерными особенностями являлись инкрустация металлической (золотой, серебряной или бронзовой) пластины вставками цветных камней и перегородчатые эмали, окруженные узорами из зерен в виде треугольников и ромбов. Ювелиры мастерили из серебра и золота кольца, браслеты, серьги и броши, пользовавшиеся огромным спросом в степи [12, с. 18].

Научное изучение ювелирного искусства казахов начинается в XIX веке. Значительный вклад в эти исследования внесли такие ученые, как В. В. Бартольд и И. А. Кастанье, Е. П. Ковалевский, Ч. Ч. Валиханов, Г. Н. Потанин и многие другие [4, с. 323]. В начале XX века ювелирное искусство казахов переживало упадок, обусловленный политическими и социально-экономическими особенностями советской эпохи: сокращалось количество заказов, отсутствовал доступ к сырью – драгоценным металлам и камням, нарушалась преемственность в трансляции ремесленных технологий, прерывались династии мастеров. Как отмечают Ж. Д. Жукенова и Ж. Ж. Жекибаева, к началу XXI века в Республике сформировалась плеяда выдающихся ювелиров, соединивших в своем творчестве традиционные и новаторские идеи. Среди них известные художники-прикладники Амангельды Мукажанов, Серик Рысбеков, Сержан Баширов, Естай Даубаев, Берик Алибай, Асылмардан Кадырбаев, а также один из молодых ювелиров – Нурдос Алиаскаров, который заслуживает внимания оригинальными ювелирными изделиями и индивидуальным подходом к каждому из своих произведений [4, с. 325].

Е. С. Ермакова, анализируя авторское ювелирное искусство Средней Азии, отмечает, что в настоящее время в области ювелирного искусства действуют специалисты, чей профессионализм зависит от уровня образования – от сред-

него технического (полученного в ювелирном колледже) до высшего, включая знание истории искусства, дизайна и прочих аспектов. В конечном итоге основное различие между народным мастером и современным художником-ювелиром заключается в том, что первый ограничен традицией и информационным контекстом, в то время как второй обладает свободой творческого выбора, основанного на личных способностях, приобретенных навыках и стремлении к постоянному обогащению знаний из различных источников, включая возможности, предоставляемые Интернетом. В случае, если современный ювелир представляет себя как художник, его идеальная цель заключается в стремлении к созданию уникальных произведений, выделяющихся авторским почерком [3, с. 66–67]. В настоящее время возможность приобретения специализированных навыков в области ювелирного искусства доступна для широкого круга желающих вне формальной системы образования. Люди могут самостоятельно освоить техники и навыки, необходимые для занятия ювелирным ремеслом, и представить себя в этой сфере. Эффективность и качество мастерства оцениваются клиентами на основе конкретных результатов творческой деятельности, а не по наличию у человека аттестатов или дипломов.

История развития ювелирного искусства в стране важна для понимания его эволюции и влияния культурных традиций. А. К. Юсупова отмечает, что в период с 1990 по 2000 год был опубликован ряд монографий и диссертационных исследований в области искусствоведения, затрагивающих существенные вопросы методологии анализа народного искусства. В данных работах освещаются культурологические и искусствоведческие аспекты исследования орнамента, включая его формообразование, сфокусированные на различных формах прикладного искусства, в том числе в области ювелирного искусства, которое традиционно занимает выдающееся положение в казахском культурном наследии [16, с. 23].

Указанные работы свидетельствуют о постепенном формировании описательного материала и артефактов в течение XVIII–XX веков. Этот накопленный материал стал фундаментом для последующего анализа в ходе развития исторических, этнографических и искусствоведческих исследований, связанных с культурой казахов.

Таким образом, этномодернизм в ювелирном искусстве представляет собой уникальный подход, в котором художники используют элементы традиционных культур, чтобы выразить современные идеи. В контексте ювелирного искусства Казахстана XXI века этот стиль приобретает особое значение, становясь способом сохранения и переосмысления культурного наследия.

Ювелирные украшения, направленные на внесение эстетической выразительности в облик человека, одновременно служили индикаторами возраста, социального и имущественного статуса, этнической и территориальной принадлежности, а также выполняли функции охраны, защиты и стимулирования благосостояния. Кроме того, взаимосвязь ювелирных изделий с обрядами, обычаями и ритуалами также подчеркивала необходимость придания им символического содержания [9, с. 91–92].

#### **Этномодернизм в ювелирном искусстве С. Баширова, И. Казакова и И. Рафикова**

Художники С. Баширов, И. Казаков и И. Рафиков представляют собой ключевых представителей, активно внедряющих этнокультурные элементы в ювелирное искусство. Их творчество является основой для анализа формирования этномодернизма в современных ювелирных украшениях Казахстана.

Критериями выбора художников стали их влияние в современной ювелирной сфере Казахстана и наличие ярко выраженного этномодернизма в их работах. Применение арт-критического подхода и сравнительного анализа позволило глубже проникнуть в содержание и структуру произведений современных зергеров, выявляя особенности, которые характеризуют этномодернизм в ювелирном искусстве XXI века.

Как отмечает А. Х. Маргулан, ювелиры имели различную специализацию, среди них были золотари – алтын согуши, серебряники – кумис согуши. Кроме этого, он подчеркивает, что русские исследователи XIX века указывали, что для производства ювелирных украшений у казахов существуют особые художники и золотых дел мастера [6]. Как отмечает Ж. Н. Шайгозова в статье, посвященной изучению традиционных ремесел Казахстана: «в целом, ювелирное искусство Казахстана, включая традиционный формат, процве-

тает. Однако, по нашим полевым исследованиям, среди мастеров отмечается забвение некоторых ювелирных техник (например, мелкой зерни)» [5, с. 1669]. На основе теоретического анализа рассмотрены произведения С. Баширова, И. Казакова и И. Рафикова проводилось с учетом их технических характеристик, включая использование материалов и техник. Замечательным аспектом в творчестве этих художников выступает их тяга к синтетическим формам, объединению характеристик и методов изобразительного и декоративно-прикладного искусства, скульптуры и арт-дизайна. Эти мастера также проявляют интерес к переосмыслению современных тенденций визуальных искусств.

Исследование творческой деятельности казахского ювелира Ильи Казакова позволяет утверждать, что жизнь в кочевом обществе характеризовалась продолжительным периодом саморефлексии и взаимодействия с окружающей природой. Управление обширными стадами лошадей и овец, несмотря на свою трудоемкость, подразумевало существенное одиночество. Весь жизненный опыт кочевников глубоко коррелировал с осознанием гармонии взаимодействия человека и природы. Это восприятие целостной связи охватывало все сферы человеческой жизни, начиная с момента рождения и пронизывая все аспекты повседневного бытия, включая эмоционально-интеллектуальные и духовно-практические аспекты (см. Приложение, рис. 1).

После беседы с ювелиром уместно процитировать Каната Нурланова, утверждающего, что в течение всей своей жизни человек опирается на всю полноту этого душевно-духовного опыта «практического» общения со вселенной, а именно на духовно-интеллектуальный, эмоционально-ценностный, жизненно-практический смысл его. Глубинным смыслом этой взаимосвязи проникнута вся жизнь, она закреплена в обычаях, обрядах, запечатлена в орнаментальных узорах, в поэтических летописях-шежере; это взаимоотношение-взаимообщение с природой является основой внутренней богатой духовной жизни человека, доминантой в отношении к человеку и миру в целом. Доминантой жизненного поведения является понимание сопричастности, взаимосвязи земного бытия со вселенскими, космическими сферами. Сам по себе уровень такого осмысле-

ния вызывает чувство глубокого пиетета, но еще больше впечатляет одухотворенность обыденной жизни человека гармонией этих отношений, она, в известном смысле, лежит и в основе философии жизни казахов [7, с. 212].

В мастерской Ильи Казакова царит особая творческая атмосфера, отраженная не только в самих произведениях мастера, но и во многих международных и республиканских наградах в области ювелирного искусства. Присутствие данных наград подчеркивает выдающееся мастерство и влияние Казакова в данной сфере искусства.

В мастерской представлены произведения, созданные мастером с исключительным мастерством и утонченностью исполнения. Это выделяет Илью Казакова среди многочисленных ювелиров, а также открывает возможность приобретения уникальных творений в тщательно упакованной форме, содержащей логотип мастера и интернет-ссылку на его портфолио.

Отметим, что в мастерской оборудование предназначено для выполнения сложных изделий, и некоторые инструменты модифицированы для повышения удобства творческого процесса (см. Приложение, рис. 2). Это говорит о высокой технологической подготовке мастерской, что, в свою очередь, благоприятно сказывается на качестве и уровне детализации каждого созданного произведения. Внимание к деталям и инновационный подход к оборудованию являются ключевыми характеристиками мастерства Ильи Казакова.

Второй ювелир, у которого мы побывали, это шымкентский ювелир Икрам Рафиков, который в 2022 году был признан победителем Всемирного конкурса ремесленников Global Eco Artisan Awards, представив женское нагрудное украшение из серебра – *өңіржиек*, который носили женщины Западного Казахстана в XV–XVI веках. Икрам Рафиков предпочитает использовать традиционные приемы, включающие в себя технику зернь – совершенную и отработанную веками технику. «Думаю мою работу оценили так высоко, потому что она выполнена в национальном стиле с применением техники древних ювелиров, широко использовавших натуральную зернь» – поделился И. Рафиков [3].

В 2022 году, во время исследования работ ремесленников Казахстана, нам удалось лично

познакомиться с творчеством ювелира и воочию увидеть работы зергера, побывав у него в мастерской, которая находится у него дома (см. Приложение, рис. 3). Не секрет что ювелирные изделия, выполненные из серебра в традиционном стиле, никого не оставят равнодушным, так как автор использует полудрагоценные вставки из камней: бирюзы, сердолика и халцедона, очень часто использованные средневековыми зергерами. И. Рафиков, как яркий представитель современного ювелирного искусства Казахстана, привносит в свои произведения уникальные элементы этномодернизма, которые характеризуют его творчество. Рассмотрим так называемый «Перстень власти», состоящий из трех подвижных соединений, и выявим ключевые элементы этномодернизма в данном произведении (см. Приложение, рис. 4).

Данная работа впечатляет не только своей красотой, но и многозначительностью формы и конструкции. Сложная композиция из трех подвижных соединений может обозначать символические аспекты, отражающие традиционные ценности и историческое наследие. Элементы, совмещенные в этом произведении, могут быть визуальным языком, сообщающим о власти, единстве или балансе, что характерно для этнокультурных представлений.

И. Рафиков верен своим культурным корням, включая в свои работы традиционные орнаменты, которые являются ключевыми элементами этномодернизма. Орнаменты могут быть вдохновлены традиционными казахскими узорами, символами или геометрическими формами, создавая своеобразную гармонию между современным дизайном и культурными традициями. Несмотря на использование традиционных элементов, Рафиков также проявляет инновационный подход в выборе материалов и техник. Это может включать в себя использование современных металлов, камней или технологий, что придает его работам современный эстетический облик, сохраняя при этом дух этномодернизма. К примеру, в интервью мастер рассказывал, что применяет золочение отдельных деталей своих ювелирных изделий, тем самым данные перстни выполнены в трех цветах: серебряные, с позолотой и чернением.

Три подвижных соединения в «Перстне власти» можно рассматривать не только как декоративный элемент, но и как функциональный и

символический. Подвижные детали могут символизировать изменчивость времени, баланс власти или жизненные циклы, что является характерными мотивами в культуре Казахстана.

В результате исследования ювелирного творчества Икрама Рафикова можно сделать вывод, что в его современных художественных украшениях интегрированы элементы этномодернизма. Его произведения не только представляют собой ювелирное украшение, но и становятся символом, гармонично соединяя традиции и современность в единой художественной композиции.

Великий мэтр ювелирного искусства, на личность которого обращали внимание многие исследователи, является выдающимся автором обширного массива ювелирных произведений, ценимых не только на территории Республики Казахстан, но также имеющих признание за рубежом. Его имя широко известно среди ценителей декоративно-прикладного искусства как одного из ключевых представителей современного ювелирного мастерства.

Сержан Баширов, будучи выдающимся представителем современного ювелирного искусства, привлекает внимание не только своими произведениями, но и своим влиянием на развитие данной сферы искусства. В конце 90-х годов автор настоящей статьи имел честь обучаться ювелирному делу в колледже, что стало важным этапом в моем профессиональном становлении. С профессиональной точки зрения С. Баширов, как искусный мастер, продолжает активную творческую деятельность, внедряя инновационные идеи в сферу ювелирного искусства. Его работы, показывающие виртуозное владение техниками и насыщенные символикой, раскрывают богатство культурного наследия Казахстана. Научный интерес к творчеству Сержана Баширова является значимым аспектом в исследовании современных тенденций в ювелирном искусстве и его влияния на культурную среду.

На сегодняшний день при входе в мастерскую Сержана Баширова удивляет то, что в коридоре им собрана большая коллекция артефактов казахской культуры, что доказывает его любовь к казахскому декоративно-прикладному искусству. На протяжении многих лет художник систематически формирует коллекцию казахских ювелирных украшений конца XIX – начала XX века,

включая такие элементы, как тана (шана), капсырма, білезік, үкі – аяк, жүзік, тұмарша, сырға и другие. Начиная с реставрации и воспроизведения античных образцов ювелирного искусства казахов, мастер разработал собственный характерный авторский стиль. В его творчестве, известном как этноавангард (этнический авангард), тесно переплетаются древние космо-мифологические представления, связанные с евразийским культурным наследием и исходящие из индоевропейских корней. Эти представления пронизывают изобразительное искусство в древнетюркский период и укоренены в разнообразных формах традиционного искусства казахов, взаимодействуя с современными технологическими методами обработки ювелирных изделий [15, с. 104–105].

Существенная часть творческого наследия С. Баширова представлена арт-объектами, структура которых складывается в соответствии с принципами формирования скульптурных форм, сохраняя при этом «органические» и морфологические связи с творениями декоративно-прикладного искусства. Изготовление декоративных панно и инсталляций этим художником находится в уникальном состоянии «баланса» между арт-дизайном, современным искусством и областью ювелирного творчества. По первому образованию С. Баширов скульптор, что наложило отпечаток на его творчество и до сих пор проявляется в решениях трехмерных инсталляций и выражается в особой пластичности в сочетании форм и фактур. «До сих пор считаю себя ищущим художником, из десяти работ, возможно, одна получается удачной, действительно хорошей. Настоящее произведение рождается, когда работаешь для души и далек от коммерции. С началом перестройки многие наши художники погнались за деньгами и пошел чисто коммерческий арт с одной-единственной целью: зритель, купи!» [14].

Идентификация этнокультурных элементов в творчестве С. Баширова включает в себя выявление символики, структурных особенностей и традиционных мотивов, используемых в произведениях (см. Приложение, рис. 5).

Оценивая влияние культурных традиций и элементов этномодернизма на восприятие и интерпретацию произведений в современном контексте, можно сказать, что морфологические аспекты материалов часто способны привлечь

внимание обладателей и почитателей народного искусства, а различные морфологические формы материалов, используемые в изготовлении ювелирных изделий, могут вызывать у индивидов разнообразные эмоциональные реакции. Применение различных морфологических конфигураций материалов в ювелирном дизайне прямо влияет на весь процесс разработки эстетики ювелирных изделий [17].

### **Современные тенденции и перспективы развития этномодернизма в ювелирном искусстве Казахстана**

Анализируя современную ситуацию ювелирного искусства в Казахстане, можно сказать что народное творчество анонимно, но имена некоторых наиболее талантливых и одаренных мастеров известны своими работами и технологиями, остались ювелиры, работающие по той технологии, которая используется некоторыми мастерами. К примеру, А. Х. Маргулан в своем труде, написанном в 1986 году, отмечает, что в каждой мастерской ювелиров были кузнечные меха. Они представляли собой грушевидный мешок из выделанной бычьей кожи с растягивающимися складчатыми стенками для нагнетания воздуха и устанавливались на деревянной подставке с подушкой. Возле мехов располагались наковальни с рогами, на которых загибали кольца и втулки [6, с. 219]. При выявлении актуальных тенденций в создании украшений мы можем сделать вывод, что данная технология используется до сих пор, что подтверждает исследование, проведенное в мастерской Махмут Кулментеги и его сына Бейбарыс Махмутулы. М. Кулментеги – известный мастер кузнечного дела, чьи работы пользуются огромным успехом в стране и далеко за ее пределами, под руководством мастера функционирует Республиканская научно-исследовательская и ремесленная мастерская «Көк бөрі», где студенты изучают древние технологии обработки металла.

Как пишет Ш. Ж. Тохтабаева, казахские мастера по обработке металла, известные как уста или зергер, адаптировали свои мастерские к условиям пристроек при домах в населенных районах, а в период летней кочевой миграции они занимались своим ремеслом под временными навесами, расположенными рядом с жилыми постройками [10, с. 28]. Таким образом, мастера Кулментеги не

только оживили искусство кузнечного дела, наследственное для нашего народа, но и продолжают активно разрабатывать его (см. Приложение, рис. 6). Они постоянно находятся в процессе исследований, реставрируя и воссоздавая античные образцы оружия и боеприпасов, использованных древними тюрками, предками казахов. Мастера адаптировали традиционные методы обработки металла к современным стандартам, делая их доступными и ценными для нашего общества.

Разговор о современном ювелирном искусстве Казахстана неизбежно направляет внимание на перспективы развития этномодернизма в будущем. Сложные и вдохновляющие диалоги между традицией и современностью, проводимые художниками, чье творчество анализируется в данной статье, указывают на возможные направления эволюции этномодернизма в ювелирном искусстве.

Современные мастера ювелирного искусства активно проводят эксперименты с формами, материалами и технологиями, включая работу с платиной и серебром, а также использование как поделочных, так и драгоценных камней и эмалей. В своем творческом процессе они обращаются к различным стилям архаики и модерна. На сегодняшний день ювелирное искусство представляет собой одно из наиболее успешных направлений в области казахского декоративно-прикладного искусства, приобретая статус высоко ценной профессиональной художественной деятельности.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что развитие этномодернизма включает в себя синтез традиционных и современных решений. Ювелиры и ремесленники не только стремятся к созданию украшений, которые сохраняют корни в традиционных казахских мотивах, но в то же время интегрируются в современный эстетический контекст. Этот синтез позволяет создавать уникальные произведения искусства, имеющие культурное наследие в основе, при этом актуальные и привлекательные для современных людей.

### Заключение

В книге «Казахское народное прикладное искусство» пишется, что из золота, серебра, драгоценных камней, кораллов, жемчуга, самоцветов ювелиры делали украшения для женщин. Это –

нагрудные украшения различной конструкции типа онир-жиек (прямоугольной формы), омрауша (дугообразной), тамарша или бойтумар (треугольной), украшения девичьих кос – шолпы, привески на косные – шашбау, браслеты, серьги, перстни, пряжки – капсырма, застежки к поясам – ильчек, фигурные бляхи к саукеле – чилтыр, массивные шаровидные пуговицы для парадной одежды женщин – торсылдак туйме, булавки – туйреуыш [6, с. 172]. На сегодняшний день мы исследовали мастерство поколения современных ювелиров, которые продолжают изготавливать традиционные казахские ювелирные изделия в ряде регионов Казахстана, что в свою очередь обеспечивает устойчивое развитие этномодернизма.

В заключение отметим, что в творчестве таких современных мастеров, как С. Баширов, И. Казаков и И. Рафиков, представленных в исследовании, различные выявленные тенденции находят свое уникальное воплощение. Важно подчеркнуть, что некоторые из них фокусируются на определенных аспектах, в то время как другие успешно варьируют свой стиль, работая в различных манерах. Для каждого из рассмотренных направлений характерна индивидуальная степень свободы в обращении с традиционными и новыми материалами, что демонстрирует разнообразие подходов и креативные решения, применяемые в современном казахстанском ювелирном искусстве.

Мы считаем, что перспективы развития включают в себя поиск новых материалов и техник, которые могут быть успешно интегрированы в ювелирное искусство, сохраняя при этом этнокультурный характер, как на примере ювелиров, рассмотренных в данной статье. На сегодняшний день технические инновации в области обработки металлов, инкрустации и декоративных элементов предоставляют возможность расширить творческий потенциал художников и создать украшения с более глубоким и оригинальным этнокультурным оттенком.

С учетом этих перспектив можно с уверенностью сказать, что этномодернизм в ювелирном искусстве Казахстана продолжит свой эволюционный путь, сохраняя свою значимость и привлекательность в глазах как национальной, так и мировой публики.



Литература

1. Ауталипов Н. Е., Мухамадеева И. А. Ювелирное дело – как одна из форм художественного самовыражения казахов // Наука и реальность. – 2023. – № 4(16). – С. 71–74.
2. Доброта Л. Шымкентский ювелир Икрамжан Рафиков признан победителем Всемирного конкурса ремесленников Global Eco Artisan Awards 2022 // Казахстанская правда. – 2023. – 13 янв. (№ 8). – С. 1, 13.
3. Ермакова Е. С. От народной традиции к авторскому ювелирному искусству Средней Азии // Традиционная культура. – 2020. – Т. 21, № 2. – С. 63–76. – Doi 10.26158/TK.2020.21.2.006.
4. Жуkenова Ж. Д., Жекибаева Ж. Ж. Этапы развития современного ювелирного искусства Казахстана // Обсерватория культуры. – 2019. – Т. 16, № 3. – С. 322–332. – Doi 10.25281/2072-3156-2019-16-3-322-332.
5. Изучение традиционных ремесел Казахстана в имперский период: источники и музейные коллекции. Былые годы [Электронный ресурс]. – 2023. – № 18 (4). – С. 1663–1673 (Scopus Q1, процентиль 89). – URL: [https://bg.cherkasgu.press/journals\\_n/1701434057.pdf](https://bg.cherkasgu.press/journals_n/1701434057.pdf) (дата обращения: 15.12.2023).
6. Казахское народное прикладное искусство / А. Х. Маргулан; [фот.: А. Стребков [и др.]]. – Алма-Ата: Өнер, 1986. – Т. 1. – 256 с.
7. Кочевники. Эстетика: познание мира традиционным казахским искусством / Нац. акад. наук Респ. Казахстан, Ин-т философии; [отв. ред.: М. М. Ауэзов, М. М. Каратаев]. – Алма-Аты: Гылым, 1993. – 264 с.
8. Кызылбаева А. Т. Серебряное великолепие Степи – ювелирное искусство казахов // Сохранение и рациональное использование культурного наследия в сфере туризма: материалы Международной научно-практической конференции, Уфа, 16–17 ноября 2016 года. – Уфа: Уфимский государственный нефтяной технический университет, 2016. – С. 198–209.
9. Тохтабаева Ш. Ж., Бекебасова А. Н. Образы мироздания в ювелирном искусстве казахов XVIII – 1-й пол. XX века // Оригинальные исследования. – 2020. – Т. 10, № 5. – С. 89–98.
10. Тохтабаева Ш. Традиции казахских зергеров // Декоративное искусство стран СНГ. – 2012. – № 3(414). – С. 28–31.
11. Тохтабаева Ш. Ж. Серебряный путь казахских мастеров. – Алматы: Дайк-пресс, 2005. – 472 с.
12. Традиционная материальная культура казахского народа / А. Кузембайулы. – Костанай: Изд-во КГПИ, 2006. – 43, [3] с. – Библиогр.: с. 43–45.
13. Хазбулатов А. Р., Шайгозова Ж. Н., Кульсариева С. П., Наурызбаева А. Б., Ибрагимов А. И. Казахское ремесло: история и перспективы развития: сборник научных трудов. – Алматы: КазНИИИК, 2023. – 240 с.
14. Художник Казахстана говорит: 2021–2012 / Д. Дуспулова. – Алматы, 2022. – 132 с. – ISBN 978-601-06-8575-8.
15. Шайгозова Ж. Н., Султанова М. Э. Эхо времен: традиции и новаторство в казахстанском современном ювелирном искусстве // Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна: сборник статей, Новосибирск, 01 ноября 2015 года. – Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2015. – С. 102–107.
16. Юсупова А. К. Художественно-стилевые особенности творчества современных казахских ювелиров // Вестник Чувашского государственного института культуры и искусств. – 2020. – № 15. – С. 22–28.
17. Еспенова А. Т. Тәуелсіз Қазақстан сәндік-қолданбалы өнеріндегі заманауи ізденістер (зергерлік өнер негізінде) // Керуен. – 2020. – Vol. 69, № 4. – Р. 59–66. – Doi 10.53871/2078-8134.2020.4-06.
18. Yuan Li, Hai Wen. Jewelry Art Modeling Design Method Based on Computer-Aided Technology [Электронный ресурс] // Advances in Multimedia, 28 June 2022, Article ID 4388128, 10 pages. – URL: <https://doi.org/10.1155/2022/4388128> (дата обращения: 04.01.2024).

References

1. Autilipov N.E., Mukhamadeeva I.A. Yuvelirnoe delo – kak odna iz form khudozhestvennogo samovyrazheniya kazakhov [Jewelry making as one of the forms of artistic expression of the Kazakhs]. *Nauka i real'nost'* [Science and Reality], 2023, no. 4(16), pp. 71-74. (In Russ.).
2. Dobrota L. Shymkentskiy yuvelir Ikramzhan Rafikov priznan pobeditelem Vsemirnogo konkursa remeslennikov Global Eco Artisan Awards 2022 [Shymkent jeweler Ikramzhan Rafikov recognized as the winner of the World Competition of Craftsmen Global Eco Artisan Awards 2022]. *Kazakhstanskaya Pravda* [Kazakhstanskaya Pravda], 2023, 13 January (№ 8), pp. 1, 13. (In Russ.).

3. Ermakova E.S. Ot narodnoy traditsii k avtorskomu yuvelirnomu iskusstvu Sredney Azii [From folk tradition to author's jewelry art of Central Asia]. *Traditsionnaya kul'tura [Traditional culture]*, 2020, vol. 21, no. 2, pp. 63-76. (In Russ.), Doi 10.26158/TK.2020.21.2.006.
4. Zhukenova Zh.D., Zhekibayeva Zh.Zh. Etapy razvitiya sovremennogo yuvelirnogo iskusstva Kazakhstana [Stages of development of modern jewelry art of Kazakhstan]. *Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]*, 2019, vol. 16, no. 3, pp. 322-332. (In Russ.), Doi 10.25281/2072-3156-2019-16-3-322-332.
5. *Izuchenie traditsionnykh remesel Kazakhstana v imperskiy period: istochniki i muzeynye kollektsii. Bylye gody [Study of traditional crafts of Kazakhstan in the imperial period: sources and museum collections. Bygone years]*, 2023, no. 18 (4), pp. 1663-1673 (Scopus Q1, protsentil' 89). (In Russ.). Available at: [https://bg.cherkasgu.press/journals\\_n/1701434057.pdf](https://bg.cherkasgu.press/journals_n/1701434057.pdf) (accessed 15.12.2023).
6. Margulan A.Kh. *Kazakhskoe narodnoe prikladnoe iskusstvo [Kazakh folk applied art]*. Fot.: A. Strebkov [and other]. Alma-Ata, Oner Publ., 1986, vol. 1. 256 p. (In Russ.).
7. *Kochevniki. Estetika: Poznanie mira traditsionnym kazakhskim iskusstvom [Nomads. Aesthetics: Understanding the world through traditional Kazakh art]*. National Academy of Sciences Rep. Kazakhstan, Institute of Philosophy, Ed. M.M. Auezov, M.M. Karataev Alma-Ata, Gylm Publ., 1993. 264 p. (In Russ.).
8. Kyzylbaeva A.T. Serebryanoe velikolepie Stepi - yuvelirnoe iskusstvo kazakhov [Silver splendor of the Steppe - jewelry art of the Kazakhs]. *Sokhraneniye i ratsional'noye ispol'zovaniye kul'turnogo naslediya v sfere turizma: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Ufa, 16-17 noyabrya 2016 goda [Preservation and rational use of cultural heritage in the field of tourism: materials of the International scientific and practical conference, Ufa, November 16-17, 2016]*. Ufa, Ufimskiy gosudarstvennyy neftyanoy tekhnicheskiiy universitet Publ., 2016, pp. 198-209. (In Russ.).
9. Tokhtabaeva Sh.Zh., Bekebasova A.N. Obrazy mirozdaniya v yuvelirnom iskusstve kazakhov XVIII - 1-y pol. XX veka [Images of the universe in the jewelry art of the Kazakhs of the XVIII - 1st half. XX centuries]. *Original'nye issledovaniya [Original research]*, 2020, vol. 10, no. 5, pp. 89-98. (In Russ.).
10. Tokhtabayeva Sh. Traditsii kazakhskikh zergerov [Traditions of Kazakh zergers]. *Dekorativnoe iskusstvo stran SNG [Decorative art of the CIS countries]*, 2012, no. 3(414), pp. 28-31. (In Russ.).
11. Tokhtabaeva Sh.Zh. *Serebryanny put' kazakhskikh masterov [Silver path of Kazakh masters]*. Almaty, Dayk-press, 2005. 472 p. (In Russ.).
12. Kuzembayuly A. *Traditsionnaya material'naya kul'tura kazakhskogo naroda [Traditional material culture of the Kazakh people]*. Kostanay, Izd-vo KGPI Publ., 2006. 43, [3] p. Bibliogr.: p. 43-45. (In Russ.).
13. Khazbulatov A.R., Shaygozova Zh.N., Kulsarieva S.P., Naurzbaeva A.B., Ibragimov A.I. *Kazakhskoe remeslo: istoriya i perspektivy razvitiya: sbornik nauchnykh trudov [Kazakh craft: history and development prospects. Collection of scientific works]*. Almaty, KazNIIK Publ., 2023. 240 p. (In Russ.).
14. Duspulova D. *Khudozhnik Kazakhstana govorit: 2021-2012 [The Artist of Kazakhstan Speaks: 2021-2012]*. Almaty, 2022. 132 p., ISBN 978-601-06-8575-8. (In Russ.).
15. Shaygozova Zh.N., Sultanova M.E. Ekho vremen: traditsii i novatorstvo v kazakhstanskom sovremennom yuvelirnom iskusstve [Echo of Times: Traditions and Innovations in Contemporary Kazakh Jewelry Art]. *Sovremennye tendentsii razvitiya izobrazitel'nogo, dekorativno-prikladnogo iskusstva i dizayna: sbornik statey, Novosibirsk, 01 noyabrya 2015 goda [Modern Trends in the Development of Fine, Decorative and Applied Arts and Design: Collection of Articles, Novosibirsk, November 01, 2015]*. Novosibirsk, Novosibirskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet Publ., 2015, pp. 102-107. (In Russ.).
16. Yusupova A.K. Khudozhestvenno-stilevye osobennosti tvorchestva sovremennykh kazakhskikh yuvelirov [Artistic and Stylistic Features of the Work of Contemporary Kazakh Jewelers]. *Vestnik Chuvashskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury i iskusstva [Bulletin of the Chuvash State Institute of Culture and Arts]*, 2020, no. 15, pp. 22-28. (In Russ.).
17. Espenova A.T. Təuyelsiz Qazakstan səndik-koldanbaly օnerindegi zamanai izdenister (zergerlik օner negizinde) [Modern Searches in Decorative-Applied Art of Independent Kazakhstan (Based on Jewelry Art)]. *Keruyen*, 2020, vol. 69, no. 4, pp. 59-66, Doi 10.53871/2078-8134.2020.4-06. (In Kazakh.).
18. Yuan Li, Hai Wen, "Jewelry Art Modeling Design Method Based on Computer-Aided Technology". *Advances in Multimedia*, 28 June 2022, Article ID 4388128, 10 pages. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1155/2022/4388128> (accessed 04.01.2024).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. И. Казаков. Браслет Джайлау (серебро)



Рисунок 2. В мастерской у И. Казакова. Караганда, 2022



Рисунок 3. И. Рафиков. Женский ювелирный набор (нагрудное украшение, браслет, застежка, серьги)



Рисунок 4. И. Рафиков. Серебряный перстень



Рисунок 5. Работы С. Баширова



Рисунок 6. В мастерской Махмута Кулментеги

УДК 069.536.5

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-229-239

## ДЕКАБРИСТЫ В ТУРИНСКЕ: К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ВОССТАНИЯ НА СЕНАТСКОЙ ПЛОЩАДИ

*Труевцева Ольга Николаевна*, доктор исторических наук, профессор, директор Научно-образовательного центра «Историко-культурное наследие Большого Алтая», Алтайский государственный педагогический университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: truevtseva@yandex.ru

*Давыдова Любовь Викторовна*, аспирант кафедры историко-культурного наследия и туризма, Алтайский государственный педагогический университет (г. Барнаул, РФ), заведующий Туринским домом-музеем декабристов (г. Туринск, РФ). E-mail: dqlia@mail.ru

Интерес к исследованию деятельности декабристов в Сибири определяется многими факторами. В первую очередь, это возросшее внимание общественности к вопросам истории отечественной культуры, роли культурного потенциала сибирской «глубинки», «культурных гнезд» в возрождении традиций, сохранении исторической памяти. Без анализа вклада декабристов в культурное развитие Сибири невозможно представить развитие науки, образования и культуры в регионе. Именно с периода пребывания декабристов в ссылке начинается новый этап возрождения и развития Сибири. В настоящее время во многих сибирских городах сохранились дома ссыльных декабристов, которые бережно охраняются государством и являются мемориальными музеями, музеями под открытым небом, историко-культурными центрами. Приближающийся 200-летний юбилей со дня восстания на Сенатской площади заставляет нас вспомнить всех декабристов поименно и, может быть, по-новому оценить их историческую роль. Цель исследования заключается в реконструкции истории пребывания декабристов в Туринске на основе документальных источников и научной литературы фондов Туринского дома-музея декабристов. Исследование проведено с использованием методик авторитетных отечественных историков и биографов. В основе исследования эпистолярное наследие туринских декабристов: В. П. Ивашева, Н. В. Басаргина, И. И. Пущина, И. А. Анненкова, Е. П. Оболенского и их ближайшего окружения; воспоминания П. Е. Анненковой, М. Н. Волконской, литературные труды члена «Черного передела» О. К. Булановой-Трубниковой. Детальное изучение документов показывает, что значительная их часть остается не включенной в научный оборот.

После амнистии сотни декабристов были «освобождены от работ» и переведены на поселение в сибирских городах. В Туринском уезде оказались декабристы: С. М. Семенов, А. Ф. Бригген, В. И. Враницкий, Н. В. Басаргин, И. А. Анненков (с женой), И. И. Пущин, Е. П. Оболенский и В. П. Ивашев (с супругой). Сотрудниками Туринского дома-музея декабристов к 200-летию восстания на Сенатской площади подготовлен электронный каталог, ознакомиться с которым смогут все желающие, посетив официальный сайт музея.

**Ключевые слова:** музей, декабристы в Сибири, музеефикация, архив, источники, культурное наследие.

## THE DECEMBRISTS IN TURINSK: ON THE 200TH ANNIVERSARY OF THE UPRISING ON SENATE SQUARE

*Truevtseva Olga Nikolaevna*, Dr of Historical Sciences, Professor, Director of Scientific and Educational Center *Historical and Cultural Heritage of Greater Altai*, Altai State Pedagogical University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: truevtseva@yandex.ru

*Davydova Lyubov Viktorovna*, Postgraduate of Department of Historical and Cultural Heritage and Tourism, Altai State Pedagogical University (Barnaul, Russian Federation), Head of Turin House-Museum of Decembrists (Turinsk, Russian Federation). E-mail: dqlia@mail.ru

The interest in studying the activities of Decembrists in Siberia is determined by many factors. First of all, it is the increased public interest in the history of Russian culture, the role of the cultural potential of the Siberian *hinterland*, *cultural nests* in the revival of traditions, the preservation of historical memory. It is impossible to imagine the development of science, education, and culture in the region without analyzing the contribution of Decembrists to the cultural development of Siberia. The new stage of Siberian revival and development begins from the period of Decembrists' stay in exile. Currently, many Siberian cities have preserved houses of exiled Decembrists, which are carefully protected by the state and are memorial museums, open-air museums, historical and cultural centers. The approaching 200th anniversary forces us to remember everyone by name and, perhaps, to re-evaluate the historical role of Decembrists. The purpose of the study is to reconstruct the history of Decembrists' stay in Turinsk on the basis of documentary sources and scientific literature from the collections of the Turin House-Museum of Decembrists. The study was conducted using the methods of reputable Russian historians and biographers. The study is based on the epistolary heritage of Turin Decembrists: V.P. Ivashhev, N.V. Basargin, I.I. Pushchin, I.A. Annenkov, E.P. Obolensky and their inner circle; memoirs of P.E. Annenkov, M.N. Volkonskaya, literary works of a member of the *Black Redistribution* O.K. Bulanova-Trubnikova. A detailed study of the documents shows that a significant part of them remains not included in scientific circulation.

After the amnesty, hundreds of Decembrists were *released from work* and transferred to settlements in Siberian cities. Decembrists turned out to be in Turin district: S.M. Semenov, A.F. Briggen, V.I. Vranitsky, N.V. Basargin, I.A. Annenkov (with his wife), I.I. Pushchin, E.P. Obolensky and V.P. Ivashhev (with his wife). The staff of the Turin House-Museum of Decembrists has prepared an electronic catalog for the 200th anniversary of the uprising on Senate Square, which everyone can get acquainted with by visiting the official website of the museum.

**Keywords:** museum, Decembrists in Siberia, museification, archive, sources, cultural heritage.

История восстания декабристов на Сенатской площади 25 декабря 1825 года, судьбы участников, их родственников, культурное наследие, бережно хранящееся в музеях на протяжении двух веков, привлекают внимание ученых: историков, искусствоведов, музеологов, культурологов, педагогов. К двухсотлетию юбилею готовятся не только в Петербурге, но и в городах Сибири, связанных с пребыванием сыльных декабристов, где с их именами неразрывно связано становление и развитие экономики, сельского хозяйства, строительства, архитектуры, науки, культуры, образования.

В сибирском городе Туринске свято хранят память о декабристах: В. П. Ивашеве, прожившем здесь последние годы жизни, С. М. Семёнове, А. Ф. Бриггине, Н. В. Басаргине, И. А. Анненкове, И. И. Пущине, Е. П. Оболенском. Собрание декабристов в фондах музея насчитывает более 5 000 единиц хранения.

Начало формирования документального и предметного фондов было положено задолго до возникновения Дома-музея декабристов. В конце 50-х годов XX века в местном краеведческом кружке появилась идея создания тематической экспозиции. Активисты и краеведы начали со-

бирать материал о декабристах, отбывавших ссылку в г. Туринске. В первую очередь это были официальные дела Верховного уголовного суда и Следственной комиссии, опубликованные документы по истории восстания 1825 года. Широко представлено эпистолярное наследие туринских декабристов: В. П. Ивашева, Н. В. Басаргина, И. И. Пущина, И. А. Анненкова, Е. П. Оболенского и их ближайшего окружения. Особо ценными являются литературные труды члена «Черного передела» О. К. Булановой-Трубниковой, внучки декабриста В. П. Ивашева, дочери М. Трубниковой – общественного деятеля 1860-х годов, борца за развитие женского образования. Литературные произведения, написанные внучкой, – «Роман декабриста» и «Три поколения» – посвящены воспоминаниям о жизни В. П. Ивашева и его семьи. Произведения основаны на сохранившейся в семейном архиве переписке, значительная часть этих документов в оригинале представлена на французском и английском языках с приложением авторских переводов О. К. Булановой. Сохранены воспоминания П. Е. Анненковой, М. Н. Волконской. Многие документы и предметы личного происхождения были доставлены научными со-

трудниками, отыскавшими их в государственных, частных архивах, экспедициях по местам ссылки, жизни и деятельности декабристов. Коллекция личных вещей представлена собраниями, которые бережно хранились потомками до 1993 года, а затем были переданы в дар на открытие экспозиции вновь образованного музея декабристов в Туринске (см. Приложение, рис. 1).

Центром притяжения для ссыльных декабристов в Туринске стал дом В. П. Ивашева. В 1840 году в этом доме поселились В. П. Ивашев и его дети: Мария, Петр, Вера и Мари-Сесиль Ле-Дантю, теща декабриста и мать умершей к моменту завершения строительства дома супруги декабриста К. П. Ивашевой. В гости к Ивашевым тайно приезжали родные и близкие люди. В далекий сибирский город инкогнито приезжала любимая сестра и друг Василия Петровича Ивашева Елизавета Языкова, безрассудно, по зову сердца кинувшаяся в далекое путешествие к брату [19, с. 17]. Поездку в далекий Туринск подробно описал в своих воспоминаниях Г. М. Толстой, посетивший гостеприимных хозяев дома с приятелем Ф. И. Топорным и «служителем Василия Петровича» Федором, чтобы лично сообщить кузену о кончине батюшки декабриста, прославленного генерала П. Н. Ивашева [18, с. 327–351]. Не раз гостил в Туринске декабрист М. И. Муравьев-Апостол, находившийся на поселении в Ялуторовске [9, с. 257].

Хозяин дома, Василий Петрович Ивашев (см. Приложение, рис. 2), – ротмистр Кавалергардского полка, участник Союза благоденствия, поэт, художник, музыкант из состоятельной и просвещенной семьи симбирских помещиков, пользовался особым авторитетом в среде декабристов. Сохранившиеся в фондах Туринского дома-музея декабристов воспоминания и документы позволяют восстановить историю семьи Ивашевых и объяснить степень причастности к событиям на Сенатской площади.

Согласно архивным документам, с XVI века представители рода Ивашевых упоминаются при раздаче государственного денежного жалования как Муромское служилое сословие восьмой степени – «дети боярские» [11, л. 8–9].

Родительская семья В. П. Ивашевых, обладавшая особо крупными поместьями в Рязанской, Казанской и Симбирской губерниях, принадлежала

к ограниченному сообществу дворянской элиты. Семейство было из числа особо приближенных к русскому императорскому Двору. Представители рода принимали участие в государственных делах и событиях Российской империи. Отец Василия Петровича, Петр Никифорович Ивашев (см. приложение, рис. 3), был незаурядной личностью: интеллигент, генерал, общественный деятель, инженер. О выдающихся заслугах родителя свидетельствуют высшие военные награды Российской империи, полученные за героизм и храбрость, проявленные на полях сражений Русско-турецкой войны 1787–1791 годов, за участие в войне с Речью Посполитой, подавление польского восстания.

В период Отечественной войны 1812 года отец В. П. Ивашева руководил работами по строительству полевых укреплений, организации переправ и мостов.

В мирное время в родовом имении – селе Ундоры – усилиями отца были построены школа для крестьянских детей, стекольный и мукомольный заводы, организована водолечебница.

Мать декабриста – Ивашева Вера Александровна (см. Приложение, рис. 4), урожденная Толстая, единственная дочь симбирского губернатора и предводителя дворянства, получила хорошее образование и богатое наследство. Занималась общественной и благотворительной деятельностью, была одним из основных организаторов Дома трудолюбия. В семье Ивашевых выросло пятеро детей: Василий, Елизавета, Екатерина, Александра и Мария.

Ивашевы входили в число богатейших провинциальных дворян России. В их владениях только мужских душ проживало порядка 1000 человек [4, с. 233].

Первенец генерала, Василий Петрович Ивашев, родился 13 октября 1797 года в селе Ундоры Симбирской губернии. Домашние называли его на французский манер – Базиль. Василий был прекрасно образован. В стенах родного дома детей обучали специально приглашенные учителя из Франции. Игре на фортепьяно Базиль обучал знаменитый композитор Д. Фильд, у которого обучались М. И. Глинка, А. Н. Верстовский, А. Л. Гурилёв, В. Ф. Одоевский [16, с. 15]. Василий серьезно увлекался живописью. Родственные и дружественные переплетения связывали его

с кузенами Федором Тютчевым, Александром Ивановичем Герценом. Будущий декабрист был дружен и с кузеном Николаем Ильичом Толстым, часто бывал в Ясной Поляне, сын его, всемирно известный русский классик Лев Николаевич Толстой, по утверждению Е. С. Федоровой, автора книг о потомках Ивашевых, «считал эту ветвь “не графов” Толстых себе родственной» [19, с. 73].

В 1812 году 14-летний Базиль поступает в Пажеский корпус – высшее военное учебное заведение для детей дворян – дополнительно несет службу в императорском дворце. Василий Петрович настолько хорошо был подготовлен гувернером И. В. Динокуром, что пятилетний пажеский курс окончил всего за два года и в шестнадцать лет уже имел офицерское звание [16, с. 15].

Согласно формуляру, 28 февраля 1815 года В. П. Ивашев становится корнетом элитного кавалергардского полка [2, с. 11]. В июне 1819 года поступил адъютантом к командующему 2-й армией, князю П. Х. Витгенштейну. Вольнодумство среди молодых представителей офицерства было в то время весьма распространенным явлением. Благодаря С. Н. Бегичеву В. П. Ивашев заводит знакомство с А. С. Грибоедовым, М. И. Муравьевым-Апостолом и другими известными личностями. К этому времени в тайных сообществах состояли сосед и давний знакомый В. П. Ивашева Н. М. Языков и родственник Николай Иванович Тургенев.

С. Н. Бегичев же, сослуживец по кавалергардскому полку и член «Союза благоденствия», дал прочитать Ивашеву часть устава «Союза...». Так Василий Петрович приобщился к деятельности тайных организаций.

Найти общий язык и сблизиться с тульчинскими заговорщиками помогли Василию Петровичу рекомендации от все того же бывшего сослуживца С. Н. Бегичева. Быстро складывался близкий круг общения: Н. В. Басаргин, А. П. Юшневский, В. Б. Вольф. Особенно интеллектуал В. П. Ивашев пришелся по душе П. И. Пестелю. В южной армии Ивашев анализирует революционную литературу, делая из нее выписки для П. И. Пестеля, который доверял Ивашеву первому знакомиться с новыми главами «Русской правды».

На следствии П. И. Пестель, отвечая на вопрос о создании нового общества после роспу-

ска «Союза благоденствия» и участия в нем В. П. Ивашева, отвечал так: «...был из первых членов Южного общества, оставшийся и при решении продолжения оно в 1821» [14, с. 587–594].

В книге «Роман декабриста» О. К. Булановой, внучки В. П. Ивашева, есть сведения о том, что в январе 1821 года Василий Петрович «опасно заболел и переехал на квартиру П. И. Пестеля, который ходил за ним, как “за братом”, по словам самого Ивашева» [2, с. 18].

На одном из собраний тайного общества, где председательствовал П. И. Пестель, была цель: «есть уже намерение ввести конституцию посредством революции» [6, с. 257]. Он же предложил «лишить государя, в случае надобности, престола и даже жизни». Это предложение было последовательно обращено к каждому присутствующему, в том числе и В. П. Ивашеву, на что последние выразили свое согласие. Впоследствии в этом согласии В. П. Ивашев видел главную свою вину, именно эта цитата и послужила причиной тяжелого наказания. При этом как минимум за два года до дня восстания В. П. Ивашев полностью отошел от дел общества. Практически не бывал в Тульчине.

С августа 1821 года по сентябрь 1822 года он находится на лечении в Кавказских минеральных водах. С октября 1823 года по ноябрь 1824 года он находится в долгосрочном отпуске «в симбирской деревне», то есть в Ундорах. В начале 1825 года Василий Петрович в очередной раз берет отпуск и покидает Тульчин, даже не подозревая, что на службу в армию больше не вернется. Отпуск продлится до конца 1825 года.

Новый 1826 год В. П. Ивашев встречал дома в Симбирске в кругу семьи и участия в событиях 14 декабря 1825 года на Сенатской площади он не принимал. Но когда весть об этом событии пришла в Ундоры, на семейном совете было принято решение об отправке В. П. Ивашева вместе с отцом в Санкт-Петербург. Однако до столицы они не доехали. 18 января В. П. Ивашева арестовали в Москве, а 27-го доставили в Петербург и после допроса препроводили в Петропавловскую крепость. На следствии Ивашев уверял, что со времени своего выезда на Кавказ он ничего о деятельности Общества не знал [19, с. 23].

Комиссия, опираясь на показания Василия Петровича, вынесла вердикт: «Виновен в участии в заговоре на царевубийство согласием и



в принадлежности к тайному обществу со званием цели», однако, с отдельной пометкой «В Обществе был кратковременно и без всякого действия». Суд примечания Комиссии оставил без внимания и на основании заключения о виновности В. П. Ивашева причислил его ко 2-му разряду и приговорил к политической смерти, то есть к символической смерти через инсценировку отрубания головы и вечной ссылке на каторжные работы [2, с. 23].

Весной 1827 года, теперь уже как политический преступник, В. П. Ивашев был отправлен в Читинский острог. Данная тюрьма была рассчитана на небольшое количество заключенных и едва вмещала разом около 100 человек декабристов. Поэтому практически сразу же началось строительство специального острога для декабристов близ Петровского завода. 21 сентября 1830 года политические преступники пришли пешком в Петровский железодельный завод к новому месту заключения. За несколько лет пребывания в заточении Василий Петрович так и не смирился с участью заключенного, время от времени поддаваясь отчаянию. В воспоминаниях декабрист Н. В. Басаргин упоминает о том, что Ивашев готовил побег, «вошел в сношения с бегло-ссыльным рабочим, который обещался провести его за китайскую границу» [10]. Неизвестно, чем могла бы кончиться эта авантюра, если бы не удивительный поворот событий.

Василий Петрович неожиданно получил от родителей письмо с предложением жениться. Девушка Камилла Петровна Ле-Дантю (см. Приложение, рис. 5), дочь гувернантки Марии Сесиль Вебль и Пьера-Рене Ле-Дантю, вознамерилась стать его женой. Обстоятельства привели Марию Петровну (так звали её на русский манер) в Симбирск, и она стала служить гувернанткой в семье Ивашевых. Молодой Ивашев приезжал к своим родителям в отпуск, тогда-то блестящий гвардеец и запал в душу юной Камиллы. Но разница в общественном положении не позволила ей выразить свои чувства. Во время декабрьских событий 1825 года Камилла была в Петербурге. На волне сочувствия к декабристам она решила соединить свою жизнь с участью каторжника. В сентябре 1830 года, получив разрешение на выезд к жениху, отправилась к месту работ ссыльного декабриста – в Петровский завод. Свадьба со-

стоялась в доме Волконских. Мария Волконская помогала молодой француженке освоиться, в ее доме невеста жила до свадьбы [5, с. 193]. Через год после свадьбы Камилла подарила супругу первенца Сашеньку, прожившего чуть больше года. В 1835 году, ещё в Петровском заводе, у них родилась дочь Мария.

В 1835 году, в десятилетнюю годовщину петербургских событий, был опубликован указ, по которому декабристов-второгражданников повелевалось от каторги освободить и перевести на поселение. Василий Петрович со своей женой был определён в Туринск. В августе 1836 года. Ивашевы прибывают в Туринск на «вечное поселение» с годовалой дочерью. В Туринске у них рождаются ещё двое детей: Пётр и Вера.

Вскоре было получено Высочайшее дозволение на строительство дома. Для все разрастающейся семьи опального сына генерал П. Н. Ивашев направляет в Туринск собственноручно и с любовью разработанный проект усадьбы. Позже дом Ивашева станет местом притяжения и очагом культуры для всех ссыльных государственных преступников уездного Туринска.

Неподалеку от дома В. П. Ивашева стоит двухэтажный каменный дом-пристанище ссыльного декабриста С. М. Семёнова, сейчас в нем находится Краеведческий музей. С. М. Семенов был выслан в Западную Сибирь «для употребления на службу без лишения чинов», государственным преступником не числился, но находился под надзором. Он первым из декабристов отбывал ссылку в Туринске. Сразу по прибытии в 1831 году поступил на службу в канцелярию местного суда. Исходя из своих скромных возможностей, в том числе служебных, всячески содействовал товарищам-декабристам в обустройстве дел.

В 1836 году, чуть раньше Ивашевых, в Туринск, по предписанию, прибывает декабрист Николай Васильевич Басаргин. В своих воспоминаниях Н. В. Басаргин писал, что, приехав почти одновременно с семьей В. П. Ивашева, они жили очень мирно и спокойно. Местные жители государственных изгнанников полюбили, чиновники были вежливы и приветливы, обходились с ними даже с некоторым уважением. В своих воспоминаниях Н. В. Басаргин об этом оставит строки: «Губернаторы при посещении города обыкновенно бывали у нас и обходились с нами самым пред-

упредительным образом. Губернские чиновники, приехавшие по делам службы, сейчас старались знакомиться с нами и проводили у нас большую часть времени. Все это, в глазах уездных чиновников и вообще всех жителей, придавало нам какое-то значение» [11, л. 8–9].

В самом начале 1839 года прибывает декабрист Иван Александрович Анненков с семьей. Прибытие в Туринск семьи Анненковых было радостным событием для Ивашевых, обещавшем внести разнообразие в размеренно скучную и однообразную жизнь. В письме от 26 «генваря» 1839 Василий Петрович пишет сестре Лизе Языковой, что «Марии Петровне, приезд ее вскоре ожидается, теперь Туринск уже не покажется таким пустым и скучным, как они того опасались» [11, л. 8–9]. В следующем письме В. П. Ивашев уже сообщает сестре: «Переведены сюда Анненковы, они уже приехали, жена нашего союзника – женщина приятная, мать пренежная» [2, с. 334].

Следующим в ссылку в Туринск будет направлен бывший лицеист и судья московского надворного корпуса Иван Иванович Пущин. 14 декабря 1825 года И. И. Пущин был среди солдат, отказавшихся присягать новому императору, и высказывал одобрение этому акту неповиновения. До полного подавления восстания оставался на Сенатской площади, за что впоследствии ему была назначена смертная казнь, но император смилостивился, и И. И. Пущин пополнил ряды каторжников в сибирских рудниках. «Лучшим патриотом и лучшим человеком» окрестили И. И. Пущина друзья-декабристы [10].

Бывший князь из рода Рюриковичей Е. П. Оболенский начал отбывать ссылку в Туринске в феврале 1842 года.

Летом 1850 года в качестве ссыльного поселится в Туринске Александр Фёдорович Бриген, который до участия в восстании на Сенатской площади прославился как отважный потомственный военный, участвовал в сражениях с армией Наполеона.

Так, уездный купеческий город Туринск в бытность в нем декабристов был весьма значимым сибирским ссыльным центром, местом пребывания значимых государственных и политических преступников в таежной глуши.

Дом Ивашевых в Туринске был самым солидным. Об этом в своих воспоминаниях писали посещавшие город ссыльные [9]. Помимо

строительства и благоустройства дома, Василий Ивашев в Туринске занимался сбором материала для петербургской «Экономической газетью» [1, с. 123–130], помогал отцу восстанавливать биографические записки о генералиссимусе А. В. Суворове.

Однако семейное счастье декабриста Ивашева длилось недолго. Во второй половине декабря 1839 года его жена Камилла простудилась на прогулке. Пятая беременность Камиллы Петровны Ивашевой прервалась на 8-м месяце рождением дочери, нареченной Елизаветой, которая прожила лишь сутки. 30 декабря от родовой горячки скончалась и сама Камилла. Весь ближний круг общения Ивашевых переживал невосполнимую утрату безвременно ушедшей Камиллы Петровны. Из письма в письмо Иван Иванович Пущин повторяет строки страшного известия для всей колонии декабристов, раскиданных на поселении по Зауралью и Сибири: «Верно, молва прежде меня уже известила вас о несчастье в семействе Ивашева – он лишился доброй и милой Камиллы Петровны. 30-го декабря она скончалась, после десятидневной нервической горячки. Вы можете себе представить, как этот жестокий и внезапный удар поразил нас всех. До сих пор не верится, что ее нет с нами; без нее опустел малый круг. Эта ранняя потеря набросила ужасную мрачность на все окружающее. 2-го генваря мы отнесли на кладбище тело той, которая умела достойно жить и умереть с необыкновенным спокойствием, утешая родных и друзей до последней своей минуты. Вы с участием разделите с нами скорбное чувство. Ивашев с покорностью переносит тяжелую потерю; почтенная m-me Ledantu примером своим поддерживает его. Счастье для него и для сирот, что она здесь; ее попечения необходимы для всего семейства – я смотрю на нее с истинным уважением» [13, с. 124–125].

Овдовевший В. П. Ивашев в отчаянии: «Нет у меня больше моей подруги, бывшей утешением в самые тяжелые времена, давшей мне восемь лет счастья, преданности, любви, и какой любви...» [2, с. 321]. Спустя всего год скоропостижно скончался В. П. Ивашев. Первая годовщина смерти Камиллы Петровны стала днём погребения самого Василия Петровича.

Друзья-декабристы не оставили детей-сирот. Иван Пущин и Николай Басаргин заменили малюткам В. П. Ивашева рано ушедших родите-

лей. Летом 1841 года их увезла в Симбирск к родственникам Ивашевых Мари-Сесель Ле-Дантю, престарелая мать Камиллы Петровны, бывшая в Туринске с февраля 1839 года. В дальнейшем многочисленные потомки декабриста В. П. Ивашева внесут значительный вклад в русское освободительное движение и в целом в русскую культуру.

Влияние декабристов в Туринске было огромным. В фондах Дома-музея декабристов сохранены многочисленные документы, свидетельствующие о воздействии декабристов на развитие культуры в городе. Известна, например, их дружба с семьёй Александра Петровича Андроникова, надворного советника, дочь которого, Юленьку, обучали музицированию Камилла и Василий Петрович. Его сын Василий Андроников с отличием закончил Казанский университет, позднее служил в Тобольском губернском суде и дружил с семьёй Менделеевых и П. П. Ершовым, автором «Конька-Горбунка». И. И. Пущин переводил труды Блеза Паскаля, выдающегося французского математика, философа, физика, и Вениамина Франклина, дипломата, учёного, основателя первой публичной библиотеки в США.

В Туринске И. И. Пущин попечительствовал артели художников и иконописной мастерской. Декабрист И. Д. Якушин писал ему из Ялutorовска: «Очень рад, что Туринские художники продвигаются успешно, очень жаль, что не увижу их произведений, отправленных вами в Иркутск и Тобольск» [10]. Занимается музыкой, живописью, литературной работой и Василий Петрович Ивашев. Известна его музыкальная элегия «Рыбак» [14]. С его творениями были знакомы многие представители Туринского общества.

О туринском периоде жизни государственных изгнанников свидетельствуют прекрасно сохранившиеся до настоящего времени три дома, в которых жили декабристы – памятники архитектуры первой половины XIX века, парк, заложенный декабристами, излюбленное место прогулок горожан, мемориальное сооружение надгробия супругов Ивашевых на туринском погосте – место для неиссякаемого потока паломников и молодоженов, очарованных нереальной историей любви и верности супругов Ивашевых.

Приближающийся 200-летний юбилей – повод еще раз поговорить о наследии декабристов в Сибири.

Туринский дом-музей декабристов за тридцать лет существования не только свято сохраняет традиции, но и приумножает и популяризирует их через создание экспозиций и выставок, проведение тематических мероприятий и праздников, экскурсий, стремясь стать еще более занимательным для посетителей. В последнее время для популяризации музея был проведен ряд мероприятий.

С 2020 года в социальных сетях появились официальные сайты Туринского Дома-музея декабристов и отдельные разделы с публикациями различных авторских видео в рубриках: «Дело», «Видеоэкскурсия – прогулка», «Предметные истории», «Хранители истории» на официальном сайте и Ютуб-канале «Свердловского областного краеведческого музея имени О. Е. Клера» и др.

В 2022 году Дом-музей декабристов стал участником Цифровой платформы интерактивных гидов с технологией дополненной реальности Artefact Нацпроекта Минкультуры России. Инициативы музея позволили предоставить доступ к музейной коллекции более широкому кругу людей, в том числе с ограниченными возможностями здоровья.

Новой формой работы музея с аудиторией стали онлайн-мероприятия: конференции, лекции, уроки и экскурсии в режиме реального времени.

В 2022 и 2023 годах музей выступал онлайн-экспертом пленарного заседания XIX и XX Краевых Декабристских онлайн-чтений «Нетленна слава поколений» Читинского музея декабристов. Для более шестидесяти участников конференции была проведена обзорная экскурсия по мемориальному дому декабриста В. П. Ивашева. По просьбе школьников и преподавателей Забайкальского края была озвучена концепция «О перспективных онлайн-способах взаимодействия в научно-исследовательской деятельности и возможностях создания совместных проектов о декабристах при участии читинских и туринских учеников и студентов».

В летний период 2022 года совместно с прямым потомком декабриста В. П. Ивашева Е. С. Федоровой, профессором МГУ, сотрудники музея совершили экспедицию на родину декабриста В. П. Ивашева в с. Ундоры Ульяновской области, там так же приняли участие в научно-практической конференции «Роль личности Петра

Никифоровича Ивашева в истории Государства Российского», в рамках ежегодного Ивашевского фестиваля. Важным направлением деятельности музея является работа с фондами Ульяновского краеведческого музея им. Гончарова и Федерального литературного музея имени О. Даля. В фондах Литературного музея хранится большое количество мемориальных вещей декабристов, отбывавших ссылку в Туринске. К 200-летию юбилею планируются совместные виртуальные выставки документального фонда декабристов, отбывавших ссылку в Туринске.

Разработан совместный проект с Ульяновским областным краеведческим музеем имени И. А. Гончарова по сбору информации о потомках декабриста В. П. Ивашева. В настоящий момент установлено более 120 имен.

Еще одно направление деятельности сотрудников Дома-музея декабристов связано со сбором информации в архивах Тобольска, Санкт-Петербурга и Москвы, в том числе удаленно, через электронные ресурсы.

В настоящее время реализуется проект по созданию исторических костюмов 30–40-х годов XIX века, периода пребывания декабристов в ссылке в Туринске. В юбилейный год сотрудники

музея для проведения культурно-зрелищных и интерактивных мероприятий будут перевоплощаться в героев начала XIX века.

Активная деятельность сотрудников и посетителей по углублению знаний о движении декабристов на основе изучения исторических документов, эпистолярного наследия Ивашевых, подлинных источников, представленных в других музеях, а также популяризация наследия с использованием новейших технологий позволяет сделать наследие декабристов достоянием каждого человека, желающего знать об историческом прошлом нашего государства.

Таким образом, туринские декабристы из обезличенных героев исторических событий становятся живыми, интересными персонами с индивидуальными потребностями и особенностями. Но отдельную роль в истории города занимает дом, собственноручно возведенный Василием Петровичем Ивашевым, настоящая жемчужина в туринском городском архитектурном ансамбле. В основной экспозиции музея заложен символический смысл, наглядно показывающий патриотизм людей, которые, несмотря на суровые испытания, сохранили любовь к Родине, о процветании которой мечтали и по-своему заботились.

### Литература

1. Белавина И. Г., Белавин Л. В. В Туринск, по местам декабристов // Тагильский краевед. – 2010. – № 20. – С. 123–130.
2. Буланова О. К. Роман декабриста. Декабрист В. П. Ивашев и его семья (из семейного архива). – М., 1933. – 408 с.
3. Буланова О. К. Три поколения. – М.; Л., 1928. – С. 20.
4. Виккел О. Л. Семья Ивашевых в контексте русской дворянской культуры конца XVIII–XIX века: дис. ... канд. ист. наук. – М., 2000. – С. 233.
5. Волконская М. Н. Записки княгини Марии Николаевны Волконской. – СПб., 1914. – 193 с.
6. Восстание декабристов: документы / под ред. М. В. Нечкиной. – М.; Л., 1969. – Т. 12. – С. 257.
7. ГАРФ. – Ф. 1740. – Оп. 1. – Д. 6. – Л. 26.
8. Епифанцева Г. А. Жизненный подвиг декабриста Пущина Ивана Ивановича (1798–1859) // Изв. Великолукской ГСХА. – 2018. – № 2. – С. 59–64.
9. Кузнецов Б. Л. Через годы и испытания. – [М.]: Литрес, 2022. – 276 с.
10. Невзгоды и счастье ротмистра Ивашева // Старый Ульяновск. Brandergofer: сообщество ВКонтакте. 14 октября 2019. – URL: [https://vk.com/wall-107791040\\_1895](https://vk.com/wall-107791040_1895) (дата обращения: 23.02.2024).
11. ОР РГБ. – Ф. 112. – Оп. 5779. – Д. 4а. – Л. 8–9.
12. Пущин И. И. И. В. Малиновскому и В. Д. Вольховскому. Туринск, 27 октября 1839 года // Соч. и письма. – М., 1999. – Т. 1. – С. 120.
13. Пущин И. И. И. Д. Якушкину. [Туринск], 17 января 1841 года // Соч. и письма. – М., 1999. – Т. 1. – С. 124–125.
14. Решко Е. К. Неизвестная элегия В. П. Ивашева «Рыбак» // Литературное наследство. – 1956. – Т. 60, кн. 1. – С. 587–594.
15. Ручинский Ю. Конарщик. 1838–1878: воспоминания о сибирской ссылке // Воспоминания из Сибири. – Иркутск, 2009. – С. 301–514.

16. Савельева А. Ивашевы – нежная память Ундор. – Ульяновск, 2010. – С. 15.
17. Ссылные декабристы в Туринске // Studexpo. – URL: [https://studexpo.net/67120/istoriya/ssylnye\\_dekabristy\\_turinske](https://studexpo.net/67120/istoriya/ssylnye_dekabristy_turinske) (дата обращения: 23.02.2024).
18. Толстой Г. М. Поездка в Туринск к декабристу Вас. Петр. Ивашеву в 1938 г. Воспоминание Г. М. Толстого. Сообщ. А. П. Топорнин // Русская Старина. – 1890. – Т. 68. – С. 327–351.
19. Федорова Е. С. Как в капле дождя. Общественная и частная жизнь России XIX–XX веков в судьбах семьи декабриста Василия Ивашева (по эпистолярным, мемуарно-литературным и другим историческим документам). – М.: Лабиринт, 2011. – 330 с.

#### References

1. Belavina I.G., Belavin L.V. V Turinsk, po mestam dekabristov [To Turinsk, to the places of the Decembrists]. *Tagil'skiy kraeved [Tagil local historian]*, 2010, no. 20, pp. 123-130. (In Russ.).
2. Bulanova O.K. *Roman dekabrista. Dekabrist V.P. Ivashev i ego sem'ya (iz semejnogo arkhiva) [Roman of the Decembrist. Decembrist V.P. Ivashev and his family (from the family archive)]*. Moscow, 1933. 408 p. (In Russ.).
3. Bulanova O.K. *Tri pokoleniya [Three generations]*. Moscow, Leningrad, 1928. P. 20. (In Russ.).
4. Vikkel O.L. *Sem'ya Ivashevyykh v kontekste russkoy dvoryanskoy kul'tury kontsa XVIII–XIX veka: dis. ... kand. ist. nauk [The Ivashev family in the context of Russian noble culture of the late 18th–19th century. Diss. PhD in History]*. Moscow, 2000. 233 p. (In Russ.).
5. Volkonskaya M.N. *Zapiski knyagini Marii Nikolaevny Volkonskoy [Notes of Princess Maria Nikolaevna Volkonskaya]*. St. Petersburg, 1914. 193 p. (In Russ.).
6. *Vosstanie dekabristov: dokumenty [The Decembrist Uprising: documents]*. Ed by M.V. Nechkinoy. Moscow, Leningrad, 1969, vol. 12. 257 p. (In Russ.).
7. GARF, F. 1740, Op. 1, D. 6, L. 26. (In Russ.).
8. Epifantseva G.A. Zhiznennyy podvig dekabrista Pushchina Ivana Ivanovicha (1798–1859) [Life feat of the Decembrist Pushchin Ivan Ivanovich (1798–1859)]. *Izv. Velikolukskoy GSKhA [News of the Velikolukskaya State Agricultural Academy]*, 2018, no. 2, pp. 59-64. (In Russ.).
9. Kuznetsov B.L. *Cherez gody i ispytaniya [Through the years and trials]*. [Moscow], Litres Publ., 2022. 276 p. (In Russ.).
10. Nevzgodyy i schast'e rotmistra Ivasheva [The adversity and happiness of captain Ivashev]. *Staryy Ul'yanovsk. Brandergofer: soobshchestvo VKontakte. 14 oktyabrya 2019 [Old Ulyanovsk. Brandergofer: VKontakte community. October 14 2019]*. (In Russ.). Available at: [https://vk.com/wall-107791040\\_1895](https://vk.com/wall-107791040_1895) (accessed 23.02.2024).
11. OR RGB, F. 112, Op. 5779, D. 4a, L. 8-9. (In Russ.).
12. Pushchin I.I. I.V. Malinovskomu i V.D. Volkhovskomu. Turinsk, 27 oktyabrya 1839 goda [Pushchin I.I. to I.V. Malinovskiy and V.D. Volkhovskiy. Turinsk, October 27, 1839]. *Soch. i pis'ma [Works and letters]*. Moscow, 1999, vol. 1, p. 120. (In Russ.).
13. Pushchin I.I. I.D. Yakushkinu. [Turinsk], 17 yanvarya 1841 goda [Pushchin I.I. I.D. Yakushkin [Turinsk], January 17, 1841]. *Soch. i pis'ma [Works and letters]*. Moscow, 1999, vol. 1, pp. 124-125. (In Russ.).
14. Reshko E.K. Neizvestnaya elegiya V.P. Ivasheva “Rybak” [Unknown elegy by V.P. Ivashev “Fisherman”]. *Literaturnoe nasledstvo [Literary Heritage]*, 1956, vol. 60, kn. 1, pp. 587-594. (In Russ.).
15. Ruchinskiy Y. Konarshchik. 1838–1878: vospominaniya o sibirskoy ssylke [Konarshchik. 1838–1878: Memories of Siberian Exile]. *Vospominaniya iz Sibiri [Memories from Siberia]*. Irkutsk, 2009, pp. 301-514. (In Russ.).
16. Savelyeva A. *Ivashevy – nezhnaya pamyat' Undor [Ivashevs – tender memory of Undor]*. Ulyanovsk, 2010. P. 15. (In Russ.).
17. Ssyl'nye dekabristy v Turinske [Exiled Decembrists in Turinsk]. *Studexpo*. (In Russ.). Available at: [https://studexpo.net/67120/istoriya/ssylnye\\_dekabristy\\_turinske](https://studexpo.net/67120/istoriya/ssylnye_dekabristy_turinske) (accessed 23.02.2024).
18. Tolstoy G.M. Pоездка v Turinsk k dekabristu Vas. Petr. Ivashevu v 1938 goda [Pushchin I.I. to I.V. Malinovskiy and V.D. Volkhovskiy. Turinsk, October 27, 1839]. *Soch. i pis'ma [Works and letters]*. Moscow, 1999, vol. 1, p. 120. (In Russ.).
19. Fedorova E.S. *Kak v kaple dozhdya. Obshchestvennaya i chasnaya zhizn' Rossii XIX–XX vekov v sud'bah sem'i dekabrista Vasiliya Ivasheva (po epistolarnym, memuarно-literaturnym i drugim istoricheskim dokumentam). [Like a drop of rain. Public and private life of Russia of the XIX–XX centuries in the fate of the family of the Decembrist Vasily Ivashev (according to epistolary, memoir-literary and other historical documents)]*. Moscow, Labyrinth Publ., 2011. 330 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Фото Дома-музея декабристов, г. Туринск. 2022 год. Автор Ф. Зайцев. Оп. 2. Ф. 2. Д. 100. Л. 183



Рисунок 2. Копия портрета Василия Петровича Ивашева. Неизвестный художник. 1823–1825 годы. Оп. 2. Ф. 2. Д. 105. Л. 15



Рисунок 3. Копия портрета Петра Никифоровича Ивашева. Художник Н. П. Козлов. 1818 год. Оп. 2. Ф. 2. Д. 105. Л. 13



Рисунок 4. Фотокопия группового портрета Веры Александровны с детьми – Василием и Елизаветой. 1810-е годы. Оригинал утрачен.  
Оп. 2. Ф. 2. Д. 105. Л. 14



Рисунок 5. Фотокопия портрета Камиллы (Камиль) Ле-Дантю. Художник Н. П. Козлов.  
Вторая половина 1820-х годов.  
Оп. 2. Ф. 2. Д. 105. Л. 15

УДК 730

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-239-249

## СКУЛЬПТУРА Д. НАМДАКОВА В ЛЕНД-АРТЕ ТУЖИ: ПОИСК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

**Баторова Елена Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет (г. Москва, РФ). E-mail: batea2005@mail.ru

Тема исследования обусловлена неизменным интересом к ленд-арту с точки зрения проблем экологии XX–XXI веков, поисками средств выразительности в искусстве скульптуры. Отмечается, что проект ленд-арта Тужи в Забайкалье связан с социальной миссией возрождения села Укурик – родины известного бурятского скульптора Д. Б. Намдакова. Целью исследования является рассмотрение особенностей деревянных скульптур парка Тужи 2021 года в контексте поиска художественной идентичности. Были поставлены задачи: изучение традиционной культуры бурятского этноса, описание и анализ памятников, особенности расположения скульптур в планировочной структуре парка, определение художественной идентичности. При написании работы использовались принцип комплексного подхода междисциплинарного анализа, формально-стилистический, иконологический и сравнительный мето-

ды. В статье указывается, что природные объекты имеют сакрализованный характер, являются неотъемлемой частью традиционной культуры бурят. Кедр и сосновый валежник являются художественным материалом при создании скульптурных образов Даши Намдакова. Описаны и проанализированы композиции «Она и Он», «Хранители», «Журавли», коновязный столб в конструкции-надписи «Тужи», образ Должит Хатан эжи. В заключении подведены основные итоги исследования. Проект отличается вариативностью художественного решения произведений относительно их расположения на территории: окраина/периферия и центр. Процесс поиска национальной художественной идентичности, его обретения художником наглядно осмыслен и репрезентирован. Пластические образы обнаруживают чувство сопричастности, связи с землей предков мастера, воплощают духовно-ценностный опыт народа и художественную преемственность этнических традиций в контексте современного искусства.

**Ключевые слова:** ленд-арт Тужи, художественная идентичность, традиционная культура, современная скульптура.

#### D. NAMDAKOV'S SCULPTURE IN THE LAND ART TUJI: THE SEARCH FOR ARTISTIC IDENTITY

*Batorova Elena Aleksandrovna*, PhD in Art History, Associate Professor Department of Theory and History of Art Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation). E-mail: batea2005@mail.ru

The topic of the research is a consequence of a continuous interest in land art in view of environmental problems of the 20th – 21st centuries, and the search for means of expression in the art of sculpture. It is noted that the Tuji land art project in Transbaikalia is associated with the social mission of reviving Ukurik village, the birthplace of the famous Buryat sculptor D.B. Namdakov. The purpose of this study is to examine the features of the wooden sculptures of Tuzhi Park 2021 in the context of the search for artistic identity. The objectives set are as follows: study of the traditional culture of the Buryat ethnic group, description and analysis of monuments, aspects of the sculptures' location in the planning of the park, determination of artistic identity. Among the methods used during this research are formal-stylistic, iconological and comparative methods as well as a principle of an integrated approach of interdisciplinary analysis. The article indicates that natural objects have a sacralized character and are an integral part of the traditional Buryat culture. The sculptural images of Dashi Namdakov use cedar and pine deadwood as artistic materials. The compositions *She and He*, *Guardians*, *Cranes*, a hitching post in the design-inscription *Tuji*, the image of Dolzhit Khatan Ezhi are described and analyzed. The main results of the study are summarized in conclusion of the article. The project is distinguished by the variability of the artistic design of the works with regards to their location on the park's territory: outskirts/periphery and center. The process of searching for national artistic identity and its attainment by the artist are clearly recognised and represented. Sculpted images reveal a sense of belonging, connection with the land of the master's ancestors, embody spiritual experience of the people and artistic continuity of ethnic traditions in the context of modern art.

**Keywords:** the land art of Tuji, artistic identity, traditional culture, modern sculpture.

#### Введение

Культ почитания Природы в странах Востока сохраняет непреходящую актуальность на протяжении тысячелетий [3, с. 20], человек всегда воспринимал себя органичной частью мироздания и стремился жить в согласии с его вселенскими законами-ритмами. Современный ленд-арт наи-

более органично вписывается в контекст мировидения восточного человека, не случайно одним из пионеров направления обычно называют Исаму Ногучи (1908–1988), который стремился соединить в своем творчестве современное концептуальное искусство с традиционной культурой Китая и Японии. Он говорил: «Я желаю смотреть



на природу глазами природы и игнорировать человека как объект особого почитания» (см. [14]). Первое двадцатилетие XXI века отмечено не только устойчивым интересом к ленд-арту в контексте проблем экологии, но и с творческими поисками новых средств выразительности в создании скульптурных образов в художественной культуре России. Как отмечала Розалинд Краусс, категория «скульптура» создала столь разнородную совокупность явлений, что оказалась на пределе своих возможностей [6, с. 276], вызванных трансформацией этого вида искусства, его «расширенного поля», не укладывающегося в рамки классического понимания. Среди популярных российских фестивалей и конкурсов ленд-арта в XXI веке следует упомянуть: 1) ежегодный (с 2006 года) Международный фестиваль «Архстояние» в деревне Никола-Ленивец Калужской области; 2) Международный конкурс «Лэнд-арт в Санкт-Петербурге» с 2006 по 2013 год; 3) Международный фестиваль «Карелфест», проводимый в Петрозаводске с 2010 года [5, с. 416–417].

Первый ленд-арт парк Тужи в Забайкалье был создан Арт-Фондом Даши Намдакова и местными жителями села Укурик при содействии администрации Забайкальского края в августе 2021 года. Идеологом проекта выступил известный бурятский скульптор, академик РАХ Даши Намдаков (1967 г. р.), для которого это не просто дань уважения родным местам, а, прежде всего, помощь угасающему селу<sup>1</sup>. Так как в нашем исследовании рассматриваются скульптуры ленд-арта без подробного обзора ландшафтной среды с архитектурными объектами и обустройством местности, кратко отметим, что в комплекс входят войлочные и деревянная юрты, современные комфортные здания и площадки по обучению арт-практикам, а также проведению ежегодных фестивалей. По данной теме нами был озвучен доклад на I Международной научно-практической конференции «Искусство на Востоке и Восток в Искусстве» в Институте Востоковедения РАН, опубликованы краткие тезисы [3, с. 20].

<sup>1</sup> Николая Полисского называют отцом отечественного ленд-арта, его знаменитый проект Никола-Ленивец в Калужской области функционирует уже более 20 лет. Следует вспомнить, что одной из задач Н. Полисского была помощь угасающей деревне.

### Основная часть

Территория, выбранная для парка Тужи, находится в двух километрах от села Укурик, занимает площадь восемь гектаров, представляет собой впечатляющий по красоте ландшафт забайкальской природы со степной равниной и долиной рек Нэмтэй и Хилок, окруженных лесным массивом и горами. Это место традиционного проживания бурятского социума – охотников и степняков, где вся его жизнедеятельность представляла неразрывную связь обыденно-практического и сакрального.

Культ Природы с обожествлением неба и небесных светил, гор и долин, источников и рек, священных деревьев стал неотъемлемой частью традиционной культуры бурят. Благополучие, процветание родового коллектива напрямую зависели от изобилия окружающей среды, поэтому ритуализация всей жизни общества представляла необходимый механизм его регуляции и корреляции; на так называемых «обо»<sup>2</sup>: «В прошлом каждая родовая группа имела на территории своего кочевания общие культовые места, на которых совершались ежегодные общественные обряды духам-“хозяевам” данной местности» [4, с. 51]. Различные старинные легенды и сказки повествовали о древних традициях народа, почитании различных божеств и местных хозяев-сабдаках. Со слов настоятеля местного буддийского храма Баир ламы, в список местных культов добуддийского и буддийского происхождения с родовыми и территориальными покровителями жителей села Укурик, входят: Сагаан хаан обо, Улаан обо, Жэпхэхэн обо, Ойдоб гундун, Гурван Мейла, Дархитай бороол бавэй. При этом непосредственно примыкающими к Тужи сакральными и особо почитаемыми местами являются Ундэр Хада и Должит хатан эжи.

Прежде всего творчество Даши Намдакова известно знаменитыми бронзовыми произведениями, однако поиски художественной идентичности в контексте стоящих задач вновь вызвали авторский интерес к дереву, тем самым обозначив новую ступень в его творческом развитии. Следует отметить, что истоки знакомства мастера с тра-

<sup>2</sup> Обо (бур. обоо) – территория, где обитают духи-хозяева местности, здесь проводятся обряды жертвоприношений для семьи, рода, племени.

диционным для бурятской культуры материалом восходят к детству, когда он наблюдал, как отец создавал культовую скульптуру и декор для буддийского храма, а затем и сам пытался вырезать миниатюры<sup>3</sup>. В начале 80-х годов, перед поступлением в Красноярский художественный институт будущий мастер работал в мастерской именитого бурятского ваятеля Г. Г. Васильева (1940–2011), талант которого в полной мере раскрылся именно в деревянной скульптуре.

Настоящий проект демонстрирует новаторский подход бурятского автора в создании пластических форм с использованием выразительных возможностей дерева с акцентом на естественную пластику и свойства материала, обнажая тем самым скрытые, дремлющие образы, словно созданные самой Природой. Основными материалами для пластических объектов Тужи выступили сибирский кедр, сосновый валежник и сухостой, также из дерева полностью созданы общественные и жилые здания.

У входа на территорию парка была установлена конструкция из гладко обтесанных бревен с названием «Тужи», которая переводится с бурятского как «сосновый лес», с возведения которого было отмечено начало строительства ленд-арта. По центру композиции возвышается столб-коновязь высотой около 11 метров, традиционно увенчанная конусообразным граненым навершием и имеющая несколько кольцевых зарубок для привязывания лошадей: «Народная примета гласит, что если установлен столб коновязи, то в этом месте непременно вновь будет жизнь, работа и творчество» [10]. В культуре бурят *сэргэ* («коновязь, коновязный столб») и его установление возле жилища имело не только практическое, а, прежде всего, ритуально-культурное значение. Именно с возведения *сэргэ*-коновязи начинался жизненный путь кочевника в статусе зрелого, полноценного члена социума [9, с. 138–139]. Следует отметить, что с древности буряты всегда подходили ответственно к отбору материала для

данного столба, «чаще делали из лиственницы и других вечнозеленых деревьев (*мүнхэ модон*), кроме ели», потому как символически отождествляли его с ритуальным деревом [9, с. 141], возле которого проводили обряды.

Интересен тот факт, что в период подготовки к открытию парка, во время разыгравшейся непогоды с грозой и ливнем, в данный столб-коновязь ударила молния, оставив след в виде расщепленной отметины на его поверхности. По бурятским поверьям, как отмечал Генин-Дарма Нацов, молния, когда попадает в дерево, воспринимается как небесная стрела (*тэнгээрин хума* или *залин*). Место, куда упала стрела, считается священным [8, с. 134]. Таким образом, творческий коллектив Даши Намдакова и работавшие здесь местные жители получили мистическое небесное благословление на строительство всего комплекса Тужи.

Как правило, недалеко от коновязи закономерно встретить на территории парка пару пасущихся на равнине лошадей – вполне привычный сюжет в ландшафте подобной местности, оригинально превращенный скульптором в арт-объект «Она и Он» (см. Приложение, рис. 1). Следует отметить, данная тема для автора не нова, она появляется в его бронзовых скульптурах с определенным постоянством: «дуальная онтолого-космологическая концепция “мужского – женского” в качестве субстанциального образования вечно воспроизводящейся жизни, начиная с работ “Он” и “Она” (2005), “Кентавр Он” и “Кентавр Она” (2009) и заканчивая “Парным танцем” (2018), “Укрощением минотавра» (2018)” [2, с. 134] и более поздних произведений. Полагаем, что своеобразным истоком данной темы следует считать арт-объект «Инь-Ян» (2001), завораживающий причудливыми сочетаниями пустот, объемов с выступающими клыками и рисунком орнаментальной спирали, в котором постулируется гармоническое единство противоположных начал бытия [1, с. 413].

В основе причудливых по замыслу скульптурных объектов «Она и Он» использован натуральный сухостой забайкальской сосны, напоминающий облик известных ходульных деревьев с байкальской бухты Песчаная в Иркутской области – вытянутая по вертикали причудливая структура с вздымающимися ветвями и обнаженными корнями. Конструкции сосновых стволов искусно дополнены необходимыми элементами, за-

<sup>3</sup> По примеру отца-умельца Бальжана, все восемь детей семьи Намдаковых с ранних лет обучались секретам традиционных ремесел: это кузнечное, столярное и плотницкое дело, шитье, выделка кожи и меха, плетение ковриков из конского волоса. Именно братья и сестры скульптора явились своеобразным центром притяжения, инициативной группой, поддержавшей новый проект строительства Тужи.

крепленными при помощи незаметных анкерных болтов и шпилек. Мужской образ возвышается на 11,6 метров, а женский достигает 9 метров. Наиболее впечатляющей по силуэту предстает «Она» (см. Приложение, рис. 2) с выразительно поднятой вверх головой и подобием каскада ниспадающей гривы, трактованной в виде свисающих ветвей. Естественный рисунок текстуры древесных волокон выявлен небольшой обточкой и шлифовкой, художественное моделирование голов выразительно дополнено легкой тонировкой-затемнением посредством обжига горелкой. Для лучшей сохранности от влаги и разрушения поверхность также защищена грунтом-изолятором, а для большей устойчивости под каждой скульптурой имеются покрытые дерном и залитые бетоном сваи, уходящие в землю. Примечательно, что на поверхности бетона каждый из подмастерьев, принимавших участие в создании работы, оставил отпечатки своих ладоней – визуальный эффект рукотворности работ. Таким образом, «Она и Он» символизирует бинарную модель мира, первооснову Бытия.

В едином художественном стиле с выше-рассмотренными образами лошадей выполнена трехчастная группа «Хранителей» местности, размещенная по кругу (см. Приложение, рис. 3). В данном случае основным материалом для нее послужил сибирский кедр, а также в отдельных элементах использовался сухостой сосны. Полагаем, что выбор кедра был обусловлен не только в силу технических или эстетических свойств, но, возможно, его сакральным значением в качестве обрядового дерева. Как указывает К. М. Герасимова, именно из кедра буряты изготавливали срогшин (srog gshin) – дерево жизни, представляющее символ сакральной общности предков и потомков, в виде центрального столба в конструкции родового обо для увеличения жизненной силы родового коллектива [4, с. 115].

Автор также мастерски использует анкерные болты и шпильки, создавая древесные конструкции из широко расставленных, изогнутых корней и причудливо растопыренных ветвей, добиваясь выразительной гротескности фигур хозяев местности, гармонично вписанных на фоне высокого синего неба и бескрайней равнины. По воле мастера словно ожили древние божества местного культа обо – сабаки, воплощающие энергию и

таинство могучих сил Природы. При этом обобщенная стилистика закрепленных в верхней части конструкции бесстрастных плоских масок-личин хранителей с впалыми щеками, заостренным подбородком и щелевидными отверстиями вместо глаз и рта обнаруживают логичные аллюзии на архаичный облик онгонов – духов предков семьи и рода бурят (см. Приложение, рис. 4). Культурная традиция использования масок как сакрального атрибута в традиционном обществе монгольских народов невероятно устойчива, связана с древними ритуальными практиками шаманизма и буддизма. Еще с первобытной эпохи на известных петроглифах Байкальского региона и Монголии одним из специфических образов был человек в маске и рогом головном уборе, облик которого ассоциировался с шаманом [2, с. 127].

Рядом с площадкой палаточного городка установлены «Журавли» – композиция из пяти обтесанных березовых жердей высотой 5 метров (см. Приложение, рис. 5). Объекты увенчаны птичьими головками, обращенными к небу, их длинные клювы выразительно приоткрыты (см. Приложение, рис. 6). Данная концептуальная работа выглядит весьма необычно и интересно по своей художественной стилистике для творчества Намдакова, она не имеет явной отсылки к определенной историко-культурной традиции. Как рассказывает сам художник, прилет весной после долгого отсутствия стаи журавлей в родные места стал для него добрым знаком и явился еще одной темой для парка.

Отдельного внимания заслуживает образ Должит Хатан-эжи, выполненный из кедра, общей высотой 5,7 метров с тронном-пьедесталом и размещенный внутри открытого павильона, перекрытого двускатной крышей (см. Приложение, рис. 7 и 8). Дословный перевод имени звучит как «Должит – ханша-мать». Почитание хозяйки данной местности, покровительницы женщин и детей, является отражением архаичного матриархального пласта в структуре местного социума, локальным вариантом универсального культа тюрко-монгольских народов поклонения богине Земли – Этуген-эхэ или Умай (Ымай). Представленный мифопоэтический образ воплощает эстетический идеал женщины в воззрениях монгольских народов: луноликое лицо и коленапреклоненная поза полны спокойствия и величия.

Сидящая женщина облачена в бурятский голубой халат (*дэгэл*) с длинными спадающими рукавами, дополненный высоким головным убором с рогообразной прической и украшениями. Вокруг нее, на высоком пьедестале, поддерживаемый ножками в виде крупных бараньих голов, расставлены традиционные предметы, исторически связанные с женскими занятиями: высокая маслобойка, свернутый коврик, сосуд для воды и чаша-пиала (см. Приложение, рис. 8). Данные вещи и мотивы выступают узнаваемыми знаками культурного кода номадов, отражением скотоводческого быта и гостеприимства с угощением в виде головы барана и священной белой пищи.

Как известно, буддийский культ Далха тибетских и монголоязычных народов имеет архаичные истоки традиционных верований. К. М. Герасимова упоминает, ссылаясь на материалы Р. Небески-Войковича, что среди древних группировок тибетского культа Далха матриархального периода встречаются божества «Далха женского рода, например “Богиня материнства и плодovitости” – *Dgra lha ma lha bu rdzi*, атрибутами которой служат веретено и клубок ниток, “Богиня домашнего очага с золотым ковшом” – *Dgra lha thab lha gyumo*». Далее, автор добавляет: «В тибетоязычном обряднике культа предков, который был в обиходе у верующих южных районов Бурятии... предки по материнской линии называются “Добрые божества матери и бабушки” – *Ma rhyis sman lha*» [4, с. 159]. В связи с этим интересно отметить, что интерпретация представленных атрибутов Должит хатан эжи вполне может быть отождествлена и с вышеперечисленным вещевым набором тибетских матерей-богинь: пиалы как традиционного символа гостеприимства, сосуда и маслобойки – для хранения и создания священной молочной пищи. В данном контексте войлочный или сплетенный из конского волоса бурятский коврик также может олицетворять материнство и плодovitость.

Следует отметить, что в трактовке хозяйки местности Тужи, представленной с прикрытыми глазами и в безмятежной умиротворенной позе, явно прослеживается связь с образами буддийских божеств. В пластической интерпретации рассматриваемого образа угадываются не только ранний бронзовый «Кокон» (1999), но и сказочная стилистика проекта авторских кукол Намдаковых, где эскизы выполняются Даши, а остальные чле-

ны семьи – мать, сестры и братья<sup>4</sup> искусно воплощают их с применением различных материалов и многообразных техник с акцентом на тщательную детализацию элементов. Так, среди множества типов восточных красавиц-кукол наиболее близка композиция «Хранительницы тайги» (2017) [11, с. 29]. Однако художественные приемы в трактовке Должит Хатан подчиняются уже задачам монументальной скульптуры, отмеченной обобщенностью пластического объема, построенного на плавных, текучих линиях и четко обозначенного цельного силуэта. Лаконично репрезентированы традиционные височные и нагрудные украшения в виде геометризованных знаковых форм. Рассматриваемая монументальная композиция покрыта специально разработанным оригинальным составом – папиной, которая выгодно подчеркивает древесные узоры и линии, привносит колористические акценты в общую палитру, служит также защитой для лучшей сохранности материала.

Скульптура является неотъемлемой частью центральной площади, расположенной перед грандиозной сценой для проведения праздничных мероприятий. По задумке Даши, Должит Хатан эжи является главным зрителем и освящает своим присутствием происходящие события. В тёплое время года павильон с хозяйкой местности превращается в шатер благодаря драпировке из развивающихся шелковых тканей (см. Приложение, рис. 7), а в вечернее время дополняется светом прожекторов.

Данный проект предполагает дальнейшую трансформацию паркового пространства с включенностью новых арт-объектов, сотворенных художниками во время планируемых фестивалей. Следовательно, парковая среда представляет собой, согласно известному лозунгу «Ничто не существует вне текста» [12, р. 158], открытую структуру, коммуникативное пространство культуры, которое будет, с одной стороны, влиять на художественные идеи авторов, с другой стороны, впитывать в себя новые значения репрезентируемых арт-объектов. Так, в августе 2023 года прошел первый мультидисциплинарный фестиваль современного искусства «ГУЖИ АРТ» при поддержке ММОМА, где свои арт-объекты создали

<sup>4</sup> Мать Буда-Ханда, сестры Санжима, Доржима, Сырма, Санжима, братья Будожап и Дашицырен.

приглашенные мастера – Ирина Корина, Александр Повзнер и Иван Плещ.

### Заключение

Как справедливо указывал О. А. Кривцун: «Для художника идентификация – это способность обретения самоидентичности, симбиоз внутренней устремленности и её пластического выражения в языке, наиболее органичный для него в данную историческую секунду» [7]. Д. Б. Намдаков весьма интересно и талантливо представил свое художественное осмысление этнического мира и связанные с ним эмоциональные переживания в связи с родной землей, местом предков, где он родился, где зарыт его послед (*тоонто*). Поэтому художественные поиски личностной самоидентификации автора, сопряженные с ощущением сопричастности с этносом, его ценностными ориентирами, привели к созданию особого визуального ряда образно-символических структур Тужи, выступающих в качестве универсальных, а потому и узнаваемых, компонентов коллективной идентичности.

Все скульптурные объекты установлены в парке Тужи согласно единой композиционно-ритмической структуре, оригинальной концепции пластического мифотворчества с подчеркнутой вариативностью скульптурного решения ансамбля. Именно на окраинной, периферийной части парка, на фоне бесконечного степного пространства расположены объекты, олицетворяющие изменчивую стихию многоликой Природы и, вследствие этого, отличающиеся постмодер-

нистским подходом в конструировании знаковых арт-объектов: на западе – «Она и Он», на юго-западе – «Хранители», с северной стороны – «Журавли». В связи с этим следует вспомнить слова Г. Мура: «Нет лучшего фона, чем небо, потому что благодаря нему вы видите контраст объемной формы с ее противоположностью – пространством» [13, с. 248]. Что касается центральной части территории Тужи, то это олицетворение окультуренного ареала бытия Человека, символически воспринимающегося через его гармоническую упорядоченность жизненного цикла. Именно поэтому объемно-пластическое оформление образа Должит Хатан-эжи разительно отличается, имеет характер нарратива, воплощая семантику центра этнической Вселенной бурят, связан с культом Земли и домашнего очага. Таким образом, художник в своем формотворчестве выступает носителем культурных традиций общества, устанавливая и выстраивая с ним прочные узы преемственности, наглядно репрезентируя постижение и обретение своей национальной художественной идентичности.

Лэнд-арт Даши Намдакова представляет собой гораздо больше, чем просто очередной российский проект, его уникальность состоит в том, что миссия сохранения национального достояния Забайкальского края воплощена в актуализации традиционного культурного наследия в контексте современного художественного мировидения. Пространственный код степного ландшафта Тужи репрезентирован через посредство интеграции искусства и повседневности.

### Литература

1. Баторова Е. А. Современный скульптор Даши Намдаков // Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы: коллективная монография / отв. ред. М. А. Бусев. – М.: БуксМАрт. – 2017. – С. 406–414.
2. Баторова Е. А. Маска как пластически-смысловая концепция в творчестве Даши Намдакова // Образная память и средства художественной выразительности в истории искусства / под ред. Л. Ю. Лиманской: сб. ст. – М.: Изд. РГГУ, 2022. – С. 125–135.
3. Баторова Е. А. Образно-пластическая концепция лэнд-арта Тужи Д. Намдакова // Искусство на Востоке и Востоке в Искусстве (ИВВИ): от традиционных форм к современным арт-практикам: тезисы докладов I Международ. науч.-практ. конф. (28–30 июня 2022, Москва). – М.: ИВ РАН. – С. 20.
4. Герасимова К. М. Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии. – Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2006. – 340 с.
5. Касым С. В. Лэнд-арт-проект «Вторая жизнь дерева: от эскиза к воплощению» // Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы: коллективная монография / отв. ред. М. А. Бусев. – М.: БуксМАрт. 2017. – С. 415–420.
6. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / пер. с англ. А. Матвеева, К. Кистяковская, А. Обухова. – М.: Художественный журнал, 2003. – 317 с.

7. Кривцун О. А. Художник и его Двойник. Перипетии идентификации в творчестве [Электронный ресурс]. – URL: <https://o-krivtsun.narod.ru/article-34.htm>.
8. Напов Г.-Д. Материалы по истории и культуре бурят. / введ., пер. и примеч. Г. Р. Галдановой. – Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 1995. – Ч. I. – 156 с.
9. Батоева Д. Б., Галданова Г. Р., Николаева Д. А., Скрынникова Т. Д. Обряды в традиционной культуре бурят / отв. ред. Т. Д. Скрынникова. – М.: Вост. лит., 2002. – 222 с.
10. Даши Намдаков: сайт. – URL: <https://dashi-art.com/gallery/landart/tuji> (дата обращения: 12.12.2023).
11. Ульгэр: сказки и грезы. Авторские куклы семьи Намдаковых. Каталог выставки / сост. Д. Б. Намдакова и др. – М.: ГМБ, 2021. – 120 с.
12. Derrida J. *Of grammatology*. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976. – 360 p.
13. Moore H. *Writings and Conversations* / Ed. by A. Wilkinson. – Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002. – 320 p.
14. Vinciguerra T. The Abstract Sculptor Who Melded East and West [Электронный ресурс]. *Columbia College Today*. Fall 2020. Available at. – URL: <https://www.college.columbia.edu/cct/issue/fall-2020/article/abstract-sculptor-who-melded-east-and-west> (дата обращения: 12.12.2023).

#### References

1. Batorova E.A. *Sovremennyy skul'ptor Dashi Namdakov* [Contemporary sculptor Dashi Namdakov]. *Iskusstvo skul'ptury v XX-XXI vekakh: mastera, tendentsii, problemy: kollektivnaya monografiya* [The Art of Sculpture in the 20th and 21st Centuries: Masters, Tendencies, Problems. Collective monograph]. Ed. by M. Busev. Moscow, BooksMArt Publ., 2017, pp. 406-414. (In Russ.).
2. Batorova E.A. *Maska kak plasticheski-smyslovaya kontseptsiya v tvorchestve Dashi Namdakova* [The Mask as a plastically-semantic Concept in the work of Dashi Namdakov]. *Obraznaya pamyat' i sredstva khudozhestvennoy vyrazitel'nosti v istorii iskusstva* [An Image Memory and Means of artistic expressiveness in the Art History]. Ed. by L.Y. Limanskaya. Moscow, Russian State University for The Humanities Publ., 2022, pp. 125-135. (In Russ.).
3. Batorova E.A. *Obrazno-plasticheskaya kontseptsiya lend-arta Tuzhi D. Namdakova* [The Figurative and Plastic Concept of Tuji D. Namdakov's Land art]. *Iskusstvo na Vostoke i Vostok v Iskusstve (IVVI): ot traditsionnykh form k sovremennym art-praktikam: tezisy dokladov I Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (28–30 iyunya 2022, Moskva)* [ART in the EAST and EAST in ART (AEEA). From Traditional Forms to Contemporary Art Practices. Abstracts of reports I<sup>st</sup> International scientific and practical conferences 28<sup>th</sup>-30<sup>th</sup> of June 2022 in Moscow]. Moscow, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2022. P. 20 (In Russ.).
4. Gerasimova K.M. *Voprosy metodologii issledovaniya kul'tury Tsentral'noy Azii* [Issues of Methodology for the study of Central Asian Culture]. Ulan-Ude, Buryat Scientific Centre of Siberian Department of RAS Publ., 2006. 340 p. (In Russ.).
5. Kasim S.V. *Lend-art-proyekt «Vtoraya zhizn' dereva: ot eskiza k voploshcheniyu»* [Land art project «The second life of Wood». From sketch to realization]. *Iskusstvo skul'ptury v XX-XXI vekakh: mastera, tendentsii, problemy: kollektivnaya monografiya* [The Art of Sculpture in the 20th and 21st Centuries: Masters, Tendencies, Problems. Collective monograph]. Ed. by M. Busev. Moscow, BooksMArt Publ., 2017, pp. 415-420. (In Russ.).
6. Krauss R. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths]. Russ. Ed. by A. Matveeva, K. Kistyakovskaya, A. Obukhova. Moscow, Khudozhestvenny zhurnal Publ., 2003, 317 p. (In Russ.).
7. Krivtsun O.A. *Khudozhnik i ego Dvoynik. Peripetii identifikatsii v tvorchestve* [The Artist and His Double. The vicissitudes of identification in creativity]. (In Russ.). Available at: <https://o-krivtsun.narod.ru/article-34.htm> (accessed 24.01.2024).
8. Natsov G.-D. *Materialy po istorii i kul'ture buryat* [Materials on the History and Culture of the Buryats]. Introduction, translation and note by G.R. Galdanova. Ulan-Ude, Buryat Scientific Centre of Siberian Department of RAS Publ., 1995, part I. 156 p. (In Russ.).
9. Batoeva D.B., Galdanova G.R., Nikolaeva D.A., Skrynnikova T.D. *Obryady v traditsionnoy kul'ture buryt* [Rituals in the traditional culture of the Buryats]. Ed. by T.D. Skrynnikova. Moscow, Oriental literature Publ., 2002. 222 p. (In Russ.).
10. *Dashi Namdakov: web site [online]*. (In Russ.). Available at: <https://dashi-art.com/gallery/landart/tuji> (accessed 12.12.2023).

11. *Ulger: skazki i grezy. Avtorskie kukly sem'i Namdakovykh. Katalog vystavki [Ulger: Fairytales and Dreams. Dolls of the Namdakov family].* Exhibition catalogue. Compiled by D.B. Namdakova et al. Moscow, State Museum of Oriental Art Publ., 2021. 120 p. (In Russ.).
12. Derrida J. *Of grammatology.* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976. 360 p. (In Engl.).
13. Moore H. *Writings and Conversations.* Ed. by A. Wilkinson. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002. 320 p. (In Engl.).
14. Vinciguerra Thomas. The Abstract Sculptor Who Melded East and West. *Columbia College Today.* Fall 2020. (In Engl.). Available at: <https://www.college.columbia.edu/cct/issue/fall-2020/article/abstract-sculptor-who-melded-east-and-west> (accessed 12.12.2023).

### ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Д. Б. Намдаков. Она и Он. Высота 9 м и 11, 6 м. 2021. Сухостой сосны. Фото автора



Рисунок 2. Д. Б. Намдаков. Она. 2021. Высота 9 м. Сухостой сосны. Фото автора



Рисунок 3. Д. Б. Намдаков. Хранители. 2021. Кедр.  
Высота 8 м, 7 м. и 6,5 м. Дерево (<https://dashi-art.com/gallery/landart>)



Рисунок 4. Д. Б. Намдаков. Один из Хранителей. Кедр. 2021. Высота 8 м, 7 м. и 6,5 м. Фото автора



Рисунок 5. Д. Б. Намдаков. Журавли. 2021. Береза, эмаль. Высота 5 м. (<https://dashi-art.com/gallery/landart>)





Рисунок 6. Д. Б. Намдаков. Журавли. Фрагмент. Береза, эмаль. 2021.  
Высота 5 м. (<https://dashi-art.com/gallery/landart>)



Рисунок 7. Д. Б. Намдаков. Должит Хатан эжи. 2021.  
Кедр, эмаль, патина. Высота 5,7 м. (<https://dashi-art.com/gallery/landart>)



Рисунок 8. Д. Б. Намдаков. Должит Хатан эжи. Кедр, эмаль, патина. 2021. Высота 5,7 м. Фото автора



## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 378.147:001.891(045)(571.150)“312”

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-250-257

### ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ (НА ПРИМЕРЕ АЛТАЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ)

*Шаховалова Елена Геннадьевна*, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музеологии и туризма, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: esh1001@mail.ru

В современном социально-профессиональном пространстве востребован выпускник вуза, способный к самостоятельной организации и проведению исследовательской работы. Работодатели отдают предпочтение в трудоустройстве специалистам, владеющим исследовательскими компетенциями, имеющим опыт разработки и реализации исследовательских проектов. В этой связи образовательные организации высшего образования стремятся к перестройке структуры и содержания образовательных программ с целью обеспечения гибкости образовательных траекторий обучающихся и формирования актуальных профессиональных компетенций, к созданию необходимых педагогических условий для их эффективного формирования. Вместе с тем анализ источников и научной литературы, практической деятельности вузов по созданию эффективных педагогических условий формирования исследовательских компетенций обучающихся свидетельствует о дискретности данного процесса, что снижает результативность участия студентов в научных и грантовых конкурсах, конференциях, предметных олимпиадах, влияет на качество выполнения выпускных квалификационных работ, дипломных работ, магистерских диссертаций. Данные факторы снижают ряд показателей эффективности вуза и не позволяют занять лидирующее положение в различных образовательных рейтингах. В связи с этим цель исследования – выявить, теоретически обосновать и реализовать педагогические условия формирования исследовательских компетенций обучающихся Алтайского государственного института культуры.

В статье представлен анализ взглядов отечественных исследователей на содержание понятий «образовательная среда», «педагогические условия», «исследовательские компетенции»; раскрыты основные условия и аспекты формирования исследовательских компетенций обучающихся.

В работе изложен опыт работы Алтайского государственного института культуры по созданию благоприятных педагогических условий для формирования и развития исследовательских компетенций обучающихся, включающих: системную и целостную работу профессорско-преподавательского состава по организации и вовлечению обучающихся в исследовательскую деятельность как на аудиторных занятиях, так и во вне аудиторной работы с 1-го курса и на протяжении всего периода обучения, формирование внутренней мотивации, создание исследовательской среды, включающей самостоятельный выбор студентами темы исследования и траектории его выполнения, осознание цели работы и ответственности за результат.

Сделан вывод о том, что в АГИК выстроена эффективная стратегия работы по формированию и развитию исследовательских компетенций обучающихся, о чем свидетельствуют их ежегодные победы на престижных и статусных конкурсах, конференциях различного уровня, востребованность выпускников института как на региональном рынке труда, так и за его пределами. В 2023 году динамика участия

студентов АГИК в научно-исследовательской работе за последние пять лет выросла на 19 %. Всего в 2023 году в научно-исследовательской работе приняли участие 60 % (525 человек от очной формы обучения), из них 40 % призеры, лауреаты различных конкурсов, конференций, олимпиад.

Представленный в статье положительный опыт АГИК может быть использован другими вузами при создании эффективных педагогических условий формирования исследовательских компетенций обучающихся.

**Ключевые слова:** педагогические условия, обучающиеся, образовательная среда, исследовательские компетенции.

## PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR THE FORMATION OF RESEARCH COMPETENCIES OF STUDENTS OF HIGHER EDUCATION (ON THE EXAMPLE OF THE ALTAI STATE INSTITUTE OF CULTURE)

*Shakhvalova Elena Gennadyevna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Museology and Tourism, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: esh1001@mail.ru

In the modern socio-professional environment, a university graduate who is capable of independently organizing and conducting research work is in demand. Employers prefer to employ specialists who possess research competencies and have experience in the development and implementation of research projects. In this regard, educational organizations of higher education strive to rearrange the structure and the content of educational programs in order to ensure the flexibility of educational trajectories of students and the formation of relevant professional competencies, to create the necessary pedagogical conditions for their effective formation. At the same time, the analysis of sources and scientific literature, the practical activities of universities to create effective pedagogical conditions for the formation of students' research competencies indicates the discreteness of this process, which reduces the effectiveness of students' participation in scientific and grant competitions, conferences, subject contests, affects the quality of graduation papers, theses, and Master's theses. These factors reduce a number of performance indicators of the university and do not allow it to take a leading position in various educational ratings. In this regard, the purpose of the study is to identify the experience of ASIC in creating favorable pedagogical conditions aimed at the formation of research competencies of students.

The article presents an analysis of the views of domestic researchers on the content of the concepts of *educational environment*, *pedagogical conditions*, *research competencies*; the main conditions and aspects of the formation of students' research competencies are disclosed.

The paper describes the experience of the Altai State Institute of Culture in creating the favorable pedagogical conditions for the formation and development of students' research competencies, including: systematic and holistic work of the teaching staff to organize and involve students in research activities both in classroom activities and outside of classroom work from the 1st year and throughout the entire period of study, the formation of internal motivation, the creation of a research environment that includes students' independent choice of the research topic and the trajectory of its implementation, awareness of the purpose of the work and responsibility for the result.

It is concluded that the university has built an effective strategy for the formation and development of students' research competencies, as evidenced by their annual victories at prestigious and status competitions, conferences of various levels, graduates of the institute are in demand both in the regional labor market and beyond. In 2023, the dynamics of ASIC students' participation in research work has increased by 19 % over the past five years. In total, in 2023, 60 % – 525 full-time students took part in research work, of which 40 % were prizewinners, laureates of various competitions, conferences, and contests.

The positive experience of ASIC presented in the article can be used by other universities in creating effective pedagogical conditions for the formation of students' research competencies.

**Keywords:** pedagogical conditions, students, educational environment, research competencies.

Одним из показателей качества сформированности универсальных компетенций выпускника вуза является его способность к самостоятельной организации и проведению исследования. Выполнение исследовательских работ, проектов, написание научных статей, выпускных квалификационных работ в вузе обуславливает формирование исследовательских компетенций, востребованных в современном социально-профессиональном пространстве. Организация и проведение исследовательской работы в условиях учебной и вне учебной деятельности требуют создания педагогических условий в вузе, обеспечивающих успешное выполнение различных исследовательских работ, позволяющих подготовить выпускника-профессионала, способного экстраполировать и применять свои исследовательские умения в различных сферах профессиональной деятельности. Однако анализ источников и научной литературы, практической деятельности вузов по созданию эффективных педагогических условий формирования исследовательских компетенций обучающихся свидетельствует о дискретности данного процесса, что снижает результативность участия студентов в научных и грантовых конкурсах, конференциях, предметных олимпиадах, влияет на качество выполнения выпускных квалификационных работ, дипломных работ, магистерских диссертаций.

Цель исследования – выявление опыта АГИК по созданию благоприятных педагогических условий, направленных на формирование исследовательских компетенций обучающихся.

Задачи:

1. Изучение и анализ источников, научной литературы по созданию эффективных педагогических условий формирования исследовательских компетенций обучающихся.

2. Анализ сущности понятий «педагогические условия», «образовательная среда».

3. Изучение, анализ и систематизация положительного опыта АГИК по созданию педагогических условий, направленных на формирование исследовательских компетенций обучающихся.

4. Обобщение и описание положительного опыта работы института по созданию педагогических условий, направленных на формирование исследовательских компетенций обучающихся.

Анализ научной литературы свидетельствует о том, что сегодня отсутствует единая концепция

в определении сущности понятия «педагогические условия». Среди различных подходов к его интерпретации в широком смысле нам наиболее близко определение Н. Н. Вашкевич, Н. В. Бычковой «Педагогические условия – это комплекс специально аргументированных и организованных обстоятельств и направлений педагогической деятельности, которые в совокупности определяют достижение эффективности результата процесса обучения на различных его этапах и в целом» [1 с. 231].

В контексте создания педагогических условий в образовательной деятельности вуза мы разделяем позицию Ч. И. Назимовой, С. Г. Добротворской и считаем, что педагогические условия – это «среда, в детерминированных связях с которой объект обучения всесторонне развивается и формирует свою индивидуальную личность, с характерными ей свойствами: физическими, психическими, умственными, нравственными» [5, с. 624–625]. Следовательно, создание благоприятной образовательной среды, включающей комплекс мер по организации исследовательской деятельности обучающихся и ее сопровождения со стороны профессорско-преподавательского состава в рамках учебного процесса и вне учебной деятельности, обучение организации и проведению научно-исследовательской работы (далее НИР) со стороны научных руководителей на всех этапах обучения до написания и защиты выпускной квалификационной работы (далее ВКР), позволяет формировать исследовательские компетенции обучающихся.

Под образовательной средой мы понимаем систему влияний, условий и возможностей для развития личности в целом и ее формирования в соответствии с определенной моделью. При этом данные воздействия, условия и возможности определяются социальной и пространственно-предметной средами, формируемыми окружающей средой [7; 8].

В условиях Алтайского государственного института культуры (далее АГИК) для обучающихся с 1-го года обучения создана благоприятная образовательная среда и педагогические условия, оптимизирующие процесс формирования исследовательской деятельности. На наш взгляд, процесс формирования исследовательской деятельности обучающихся будет эффективным, если созданы следующие педагогические условия:

позатупное формирование исследовательской деятельности студентов в следующей последовательности: формирование внутренней мотивации (проба действия – оценка достижений (рефлексия) – корректирующие действия); создание исследовательской среды, состоящей в самостоятельном выборе студентами темы исследования, уровня сложности, форм и методов работы, самостоятельной исследовательской деятельности, осознании цели работы и ответственности за результат, реализации индивидуальных интересов, использовании системы оценивания, адекватной требуемым образовательным результатам; направленность содержания образования на развитие исследовательской деятельности студентов [6].

В АГИК студенты с 1-го курса вовлекаются в научно-исследовательскую работу, что способствует формированию и развитию их исследовательских компетенций. Исследовательские компетенции принято интерпретировать как совокупность знаний в определенной области, наличие исследовательских умений (видеть и решать проблемы на основе выдвижения и обоснования гипотез, ставить цель и планировать деятельность, осуществлять сбор и анализ необходимой информации, выбирать наиболее оптимальные методы, выполнять эксперимент, представлять результаты исследования), наличие способности применять эти знания и умения в конкретной деятельности [2; 6].

Так, одними из ключевых педагогических условий в институте является: формирование внутренней мотивации обучающихся. Исследовательская деятельность организуется и реализуется на кафедрах и в рамках деятельности научных лабораторий института. Первокурсники вовлекаются в данный процесс с начала учебного года посредством информирования ответственных за науку на кафедрах и активистов научного сообщества, обучающихся на факультетах. На данном этапе уделяется большое внимание формированию положительной мотивации студентов к участию в НИР (обучение в рамках дисциплины «Основы научных исследований» написанию курсовых работ, исследовательских работ; вовлечение в проектную деятельность в рамках платформы «Россия – страна возможностей» и др.; ориентирование на самоопределение в выборе темы будущей выпускной квалификационной работы с учетом потребности работодателей; формиро-

вание портфолио с 1-го курса и его размещение на платформе «Работа в России» и др.; возможность получения повышенной стипендии за достижения в научной деятельности; получение именных стипендий, поездки за счет вуза на престижные конкурсы, конференции и др.). Развитие научно-исследовательской работы осуществляется в тесной связи с образовательной деятельностью путем интеграции науки и образования в едином процессе подготовки специалиста, трансформации науки в развивающий ресурс для субъектов образования: преподавателей и обучающихся, что, безусловно, реализуется в соответствии с одним из педагогических условий – направленностью содержания образования на развитие исследовательской деятельности студентов.

В институте создана и действует школа научного сообщества обучающихся (НСО), деятельность которой также направлена на мотивацию студентов к участию в НИР и развитие исследовательских компетенций обучающихся для проведения научно-исследовательской деятельности, обработки результатов исследования и их внедрения посредством участия в грантосоискательской деятельности института, научных и образовательных форумах, конференциях, конкурсах всероссийского и международного уровня. В рамках школы НСО в настоящее время реализуется проект «Научный акселератор АГИК», в рамках которого проводятся: тренинги по развитию креативных идей и научного творческого мышления; мастерская социокультурного проектирования; ежемесячно проводятся методологические семинары для студентов и аспирантов: занятия по обучению написанию и продвижению грантовых заявок на конкурсы грантов; тренинги по публичному выступлению и защите проекта; мастер-классы по написанию статей, оформлению вспомогательного аппарата статьи и пр.; мини-курс «Научно-исследовательская деятельность студентов», участие в мероприятиях «Фестиваля Науки 0+», а также в заседаниях дискуссионного клуба «Культура – моя профессия».

С целью систематизации непрерывной подготовки обучающихся к научным исследованиям, обучения их написанию проектных и грантовых заявок на протяжении нескольких лет проводится конкурс «Инновационных проектов обучающихся АГИК». Целью конкурса является создание условий для выявления интеллектуально-творческо-

го потенциала, стимулирования инновационной, творческой, научно-исследовательской деятельности обучающихся; содействия развитию социально-культурной среды института и региона.

Следует отметить, что помимо студенческих научных мероприятий, обучающиеся ежегодно принимают участие в конференциях и форумах международного, всероссийского, краевого уровней, где представляют результаты НИР. Уровень сформированности исследовательских компетенций позволяет обучающимся АГИК конкурировать со студентами иных образовательных организаций гуманитарного профиля за право участия в работе Международных исторических школ Российского исторического общества на безвозмездной основе. Например, обучающиеся кафедры музеологии и туризма приняли участие в работе сессий Международной исторической школы в Архангельске и Новосибирске.

Обучающиеся АГИК участвуют в олимпиадах и конкурсах различного уровня, среди которых следует отметить Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры. С момента учреждения данного конкурса (2014) студенты, аспиранты АГИК традиционно занимают призовые места в различных номинациях.

Стратегия развития научно-исследовательской деятельности обучающихся АГИК нацелена на укрупнение и детальную проработку проектов; на разработку социально значимых проектов по работе с социально незащищенными целевыми группами; увеличение публикационной активности студентов и аспирантов, в том числе совместных публикаций в высокорейтинговых журналах из перечня РИНЦ и ВАК; выполнение практико-ориентированных прикладных исследовательских работ, выполняемых совместно ППС и обучающимися и направленных на решение значимых для института задач и способствующих развитию его академической репутации; объединение научных сообществ обучающихся вузов культуры России для проведения совместных очных и дистанционных научно-практических, образовательных и прочих видов мероприятий.

Научной площадкой для позиционирования результатов исследовательской работы обучающихся является участие в научных конференциях различного статуса, проводимых как на базе института, так и за его пределами: Международная научно-практическая конференция молодых уче-

ных, аспирантов и соискателей «Инновационные технологии в гуманитарной сфере», Межрегиональная (с международным участием) научно-практическая конференция «Развитие социально-культурной деятельности и художественного образования: теория и практика», Городская научно-практическая конференция молодых ученых «Молодежь – Барнаулу», две секции которой ежегодно проводятся на базе института (секция «Историко-культурное наследие, музеология и инновационные технологии в социокультурной сфере» и секция «Визуальная культура городского пространства») и др.

Результаты научно-исследовательской деятельности обучающихся АГИК ежегодно представляются на научных конференциях, семинарах и конкурсах. В 2023 году динамика участия студентов АГИК в научно-исследовательской работе за последние пять лет выросла на 19 %. Всего в 2023 году в научно-исследовательской работе приняли участие 60 % – 525 человек.

Еще одним из ключевых эффективных педагогических условий формирования исследовательских компетенций в институте является создание исследовательской среды, состоящей в самостоятельном выборе студентами темы исследования, уровня сложности, форм и методов работы, самостоятельной исследовательской деятельности, осознании цели работы и ответственности за результат, реализации индивидуальных интересов, использовании системы оценивания, адекватной требуемым образовательным результатам.

Участие обучающихся в различных проектах, микроисследованиях в рамках учебных занятий, занятий школы НСО, участие в конференциях различного уровня и других научных мероприятиях с 1-го по 4-й курсы бакалавриата и 5, 6-й курсы специалитета, 1–2-й курсы магистратуры позволяют накапливать обучающимся опыт исследователя, поэтапно формировать исследовательские компетенции, что способствует, на наш взгляд, становлению молодого ученого-исследователя и позволяет самостоятельно выбрать тему исследования, системно и целостно организовать и провести исследование в рамках написания выпускной квалификационной работы (ВКР) в соответствии с требованиями федерального государственного образовательного стандарта (ФГОС) и требованиями к освоению основной

профессиональной образовательной программы (ОПОП). В качестве примера рассмотрим опыт кафедры «Музеологии и туризма».

Так, при написании выпускной квалификационной работы студенты направления подготовки 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» (бакалавриат), профиль «Выставочная деятельность» в соответствии с требованиями ФГОС и требованиями к освоению ОПОП разрабатывают темы, основным содержанием которых могут быть исследования в сфере музеологии, ведущих направлений музейной деятельности, выставочной работы, сохранения и популяризации культурного и природного наследия.

Выпускная квалификационная работа представляет собой выполненную выпускником работу, демонстрирующую уровень его подготовленности к самостоятельной профессиональной деятельности [4]. Она является самостоятельным и завершенным исследованием, связанным с разработкой теоретических вопросов, с экспериментальными исследованиями или с решением задач прикладного характера, являющихся частью научно-исследовательских работ, выполняемых кафедрой музеологии и туризма. В этой связи акцент в написании ВКР делается не только на теоретический блок, но и практическую часть работы, в рамках которых студенты под руководством научного руководителя в соответствии с проблематикой НИР, разрабатываемой кафедрой, исследуют темы, актуальные и значимые для сохранения и трансляции историко-культурного наследия своего региона, страны, например: «Тенденции развития экспозиционно-выставочной деятельности музеев-заповедников (на примере Историко-этнографического музея-заповедника «Шушенское»); «Формирование имиджа современного музея (на примере Государственного художественного музея Алтайского края)»; «Социальные сети как инструмент музейной коммуникации (на примере музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме)» и др.

Ценностный потенциал ВКР – практическая часть работы, в ходе ее написания студенты, как правило, разрабатывают проекты выставок, способствующие совершенствованию имиджа музея, привлечению посетителей. Так, в рамках ВКР по теме «Формирование имиджа современного музея (на примере Государственного художественного музея Алтайского края)» был разработан проект «Картинная ароматерапия» для Государствен-

ного художественного музея Алтайского края; в ходе написания ВКР «Социальные сети как инструмент музейной коммуникации (на примере музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме)» был создан проект аккаунта музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме в социальной сети.

В рамках выполнения ВКР по теме «Тенденции развития экспозиционно-выставочной деятельности музеев-заповедников (на примере Историко-этнографического музея-заповедника «Шушенское»)» была разработана концепция выставки «Красноярские семьи: единство в творчестве» и тематико-экспозиционный план. В основе концепции – идея изучения творческих семей Красноярского края и их вклада в развитие культуры и искусства региона. Выставка посвящена творческим династиям, мастерству и неповторимому творческому наследию, передаваемому из поколения в поколение.

Цель выставки: «Красноярские семьи: единство в творчестве» – представить богатое творческое наследие Красноярского края через призму семейного творчества, а также продемонстрировать единство и многогранность творчества в контексте семейных связей.

Задачи выставки: «Красноярские семьи: единство в творчестве»:

1. Продемонстрировать разнообразие арт-проектов, созданных семьями из различных регионов Красноярского края, с целью представить их творческий потенциал и разнообразие идей.
2. Представить творческие работы, выполненные в различных жанрах и техниках, позволив посетителям увидеть разнообразие творческого выражения в рамках семейного сообщества.
3. Обратит внимание на роль семьи в развитии и поддержке культуры и искусства, показав, как семейное единство может вдохновлять на творчество.
4. Предоставить возможность посетителям узнать о творческих традициях, практикуемых в семьях различных этнических групп, проживающих в Красноярском крае.
5. Провести образовательные программы и мастер-классы для посетителей, позволяющие им изучить различные художественные техники и методы творчества.

Далее в таблице представлены основные характеристики выставки «Красноярские семьи: единство в творчестве».

Характеристика	Описание
1. Тематические секции	1. В каждой секции представлены различные виды творчества: изобразительное искусство, литература, музыка, народные ремесла и промыслы, сценическое искусство и др. 2. В рамках каждой секции представлены работы, произведения и артефакты, созданные представителями творческих семей Красноярского края
2. Исторический контекст	1. Выставка объединяет современное творчество семей и творческие традиции, уходящие в прошлое. 2. Посетители смогут увидеть исторические фотографии, рукописи, старинные инструменты и другие вещи, связанные с историей творческих семей Красноярского края
3. Взаимодействие с посетителями музея	1. Посетители выставки смогут принять участие в мастер-классах, лекциях и дискуссиях, посвященных искусству и творчеству семей. 2. Предусмотрены интерактивные зоны, где посетители смогут попробовать себя в различных видах творчества
4. Семейные истории	Семейные архивы, документы, фотографии и предметы рассказывают и показывают историю каждой семьи, их вклад в культуру и искусство Красноярского края
5. Творчество современных поколений	Выставка также представляет работы и достижения современных представителей семей, продолжающих традиции и развивающих творческое наследие
6. Виртуальная экспозиция	Параллельно с физической выставкой создана виртуальная площадка, где посетители смогут изучать материалы, просматривать экспонаты и участвовать в онлайн-мероприятиях

Выставка «Красноярские семьи: единство в творчестве» предоставляет посетителям уникальную возможность погрузиться в мир многогранных творческих традиций Красноярского края через призму семейного творчества. Благодаря участию различных семей и их представлению различных видов искусства – живопись, рисунок, фотография, рукоделие, музыка и театр, посетители смогут увидеть богатство и разнообразие художественного наследия края. Выставка также дает возможность увидеть, насколько семейные связи могут быть важными в творческом процессе и как они влияют на развитие художественных традиций в семьях, что позволяет посетителям лучше понять, как искусство может стать связующим звеном между поколениями, и увидеть единство и многогранность искусства в контексте семейных связей.

Таким образом, формирование исследовательских компетенций обучающихся в вузе – процесс многоаспектный, обуславливает создание благоприятной образовательной среды и педагогических условий в вузе: системную и целостную работу по организации и вовлечению обучающихся в исследовательскую деятельность как на учебных занятиях, так и вне аудиторной работы с 1-го курса и на протяжении всего периода обучения, формирование внутренней мотивации, создание исследовательской среды, включающей

самостоятельный выбор студентами темы исследования и траектории его выполнения, осознание цели работы и ответственности за результат. Результаты исследований, достигаемые студентами в рамках НИР, их позиционирование на различных научных площадках, победы на престижных и статусных конкурсах различного уровня, выполнение практико-ориентированных ВКР свидетельствуют о выстроенной стратегии работы в вузе по формированию и развитию исследовательских компетенций обучающихся, о высоком уровне профессионализма профессорско-преподавательского состава и востребованности выпускников института на региональном рынке труда и за его пределами.

В результате проведенного исследования были выявлены, теоретически обоснованы и реализованы педагогические условия формирования исследовательских компетенций обучающихся Алтайского государственного института культуры. Представленный в статье положительный опыт АГИК может быть использован другими вузами при создании эффективных педагогических условий формирования исследовательских компетенций обучающихся, а также в целях выявления наиболее сильных сторон научно-педагогических работников в выстраивании целостной и системной работы со студентами по развитию и формированию исследовательских компетенций.



Литература

1. Вашкевич Н. Н., Бычкова Н. В. Сущность понятия «педагогические условия» в специальной научной литературе [Электронный ресурс] // Эстетическое образование: традиции и современность: мат-лы V Междунар. студ. науч.-практ. конф. (г. Минск, 18 апреля 2018 года). – Минск: Белорусский гос. пед. ун-т имени Максима Танка. – С. 231–234. – URL: <http://elib.bspu.by/handle/doc/36928> (дата обращения: 20.02.2024).
2. Ефричева О. Ю., Мельник И. В., Михайлюкова В. С. Исследовательская компетенция: ее сущность и содержание // Актуальные исследования. – 2021. – № 14. – С. 59–62.
3. Зачесова Е. В. Представление результатов исследований школьников // Школьные технологии. – 2016. – № 4. – С. 115–122.
4. Лобашев И. В., Лобашев В. Д. Педагогические условия выполнения комплексных выпускных квалификационных работ // Проблемы современного педагогического образования. – 2021. – Вып. 71, ч. 1. – С. 226–229.
5. Низамова Ч. И., Добротворская С. Г. Анализ и уточнение дефиниции и классификационных групп педагогических условий // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2019. – № 38. – С. 623–628. – Doi 10.33619/2414-2948/78/81.
6. Султаналиева Ш. К., Бектурова Э. О. Педагогические условия организации исследовательской деятельности обучающихся // Бюллетень науки и практики. – 2022. – Т. 8, № 5. – С. 665–670. – Doi 10.33619/2414-2948/78/81.
7. Шевцова М. М., Попова О. В. Исследовательские проектные компетенции студентов: особенности формирования в учебной и внеучебной деятельности // Педагогический журнал. – 2021. – Т. 11, № 6А. – С. 357–370. – Doi 10.34670/AR.2021.46.84.051.
8. Ширяева В. А. Педагогические условия формирования универсальной ключевой компетентности // Образование в современном мире: сборник научных статей. – Саратов: Изд-во Саратов. нац. исследоват. гос. ун-та имени Н. Г. Чернышевского, 2009. – Вып. 4. – С. 189–196.

References

1. Vashkevich N.N., Bychkova N.V. Sushchnost' ponyatiya "pedagogicheskie usloviya" v spetsial'noy nauchnoy literature [The Essence of 'Pedagogic Conditions' Term in Special Academic Literature]. *Esteticheskoe obrazovanie: traditsii i sovremennost': materialy V Mezhdunarodnoy studencheskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Aesthetical Education: Traditions and Modernity. Materials of 5<sup>th</sup> international student research-to-practice conference (Minsk, Belorussia, April 18<sup>th</sup>, 2018)]*. Minsk, Belarusian State Pedagogical University n. a. Maxim Tank, pp. 231-234. (In Russ.). Available at: <http://elib.bspu.by/handle/doc/36928> (accessed 20.02.2024).
2. Efricheva O.Y., Melnik I.V., Mikhaylyukova V.S. Issledovatel'skaya kompetentsiya: ee sushchnost' i sodержanie [Research Competence: Its Entity and Content]. *Aktual'nye issledovaniya [Topical Studies]*, 2021, no. 14, pp. 59-62. (In Russ.).
3. Zachesova E.V. Predstavlenie rezul'tatov issledovaniy shkol'nikov [Reporting of Pupils' Explorations Results]. *Shkol'nye tekhnologii [School Practices]*, 2016, no. 4, pp. 115-122. (In Russ.).
4. Lobashev I.V., Lobashev V.D. Pedagogicheskie usloviya vypolneniya kompleksnykh vypusnykh kvalifikatsionnykh rabot [Pedagogical Conditions for Execution of Complex Graduation Thesis]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of Modern Pedagogical Education]*, 2021, iss. 71, part 1, pp. 226-229. (In Russ.).
5. Nizamova Ch.I., Dobrotvorskaya S.G. Analiz i utochnenie definititsii i klassifikatsionnykh grupp pedagogicheskikh usloviy [Analysis and Improvement of Definition and Classification Groups of Pedagogical Conditions]. *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki [Belgorod State University Scientific Bulletin. Series Humanities]*, 2019, no. 38, pp. 623-628. (In Russ.), Doi 10.33619/2414-2948/78/81.
6. Sultanalieva Sh.K., Bekturova E.O. Pedagogicheskie usloviya organizatsii issledovatel'skoy deyatel'nosti obuchayushchikhsya [Pedagogical Conditions for the Organization of Student Research Activities]. *Byulleten' nauki i praktiki [Bulletin of Science and Practice]*, 2022, vol. 8, no. 5, pp. 665-670. (In Russ.), Doi 10.33619/2414-2948/78/81.
7. Shevtsova M.M., Popova O.V. Issledovatel'skie proektnye kompetentsii studentov: osobennosti formirovaniya v uchebnoy i vneuchebnoy deyatel'nosti [Project Design Competencies of Students: Peculiarities of Forming within Learning Time and Extra-Curricular Activities]. *Pedagogicheskij zhurnal [Pedagogical Journal]*, 2021, vol. 11, no. 6A, pp. 357-370. (In Russ.), Doi 10.34670/AR.2021.46.84.051.
8. Shiryaeva V.A. Pedagogicheskie usloviya formirovaniya universal'noy klyuchevoy kompetentnosti [Pedagogical Conditions for the Formation of General Core Competency]. *Obrazovanie v sovremennom mire: sbornik nauchnykh statey [Education in the Modern World. Collection of scientific articles]*. Saratov, Saratov Chernyshevsky State University Publishing Office, 2009, iss. 4, pp. 189-196. (In Russ.).

УДК 378.147.88

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-258-265

## РАЗВИВАЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИНТЕГРАЦИИ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ФОРМИРОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВЫХ ВОКАЛИСТОВ

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

Исполнительская культура эстрадно-джазового вокалиста представлена нами как интегративный теоретико-практический опыт личности, с обязательными структурными компонентами: когнитивный опыт, музыкально-творческий и эстетический опыт, эмоционально-образный опыт, коммуникативный опыт, «благозвучие». Формирование исполнительской культуры рассматривается нами через эффективные способы интеграции музыковедческих дисциплин в рамках профессиональной образовательной программы 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады» (профиль «Эстрадно-джазовое пение») Казанского государственного института культуры. В перечне дисциплин, осваиваемых вокалистами, особое место занимают профилирующие и музыковедческие дисциплины, определяющие уровень профессиональной компетентности и его исполнительской культуры. Целью данного исследования является изучение интеграции музыковедческих дисциплин: в соответствии с научным значением, то есть процессом воссоздания целостности от абстрактного к конкретному; в соответствии с развитием художественного мышления концертного исполнителя в музыкально-исполнительской деятельности; в соответствии с формированием исполнительской культуры как модели выведения профессиональных ЗУНов. Интеграция музыковедческих дисциплин представлена как многомерное явление с фрагментарным и глубоким уровнями. Приводятся примеры практического применения реализации внутрипредметной, межпредметной, внутриличностной и межличностной интеграции при обучении певцов. Вычленяются как главные элементы содержания образования, так и взаимосвязи общепрофессиональных и профессиональных циклов дисциплин. Методы исследования: теоретические (анализ, обобщение, конкретизация), эмпирические (изучение и обобщение опыта). Практическое значение итогов данного исследования: результаты исследования могут использоваться в основных и дополнительных профессиональных программах среднего профессионального и высшего образования по профилям «Эстрадное пение», «Эстрадно-джазовое пение».

**Ключевые слова:** интеграция, музыкознание, музыковедение, исполнительская культура, родственные дисциплины, эстрадный вокал, джазовый вокал.

## THE DEVELOPING POTENTIAL OF THE INTEGRATION OF MUSICOLOGICAL DISCIPLINES IN THE FORMATION OF THE PERFORMING CULTURE OF POP-JAZZ VOCALISTS

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

The performing culture of a pop-jazz vocalist is presented by us as an integrative theoretical and practical experience of a personality, with obligatory structural components: cognitive experience, musical-creative and aesthetic experience, emotional-figurative experience, communicative experience, *euphony*. The formation of performing culture is considered by us through effective ways of integrating musicological disciplines within the framework of the Professional Educational Program 53.03.01 *Musical Art of Variety (Pop-jazz singing profile)* of the Kazan State Institute of Culture. In the list of disciplines mastered by vocalists, a special place

is occupied by profiling and musicological disciplines that determine the level of professional competence and its performing culture. The purpose of this research is to study the integration of musicological disciplines: in accordance with the scientific meaning, i.e., the process of recreating the integrity from the abstract to the concrete; in accordance with the development of artistic thinking of a concert performer in musical performance; in accordance with the formation of performing culture as a model for the development of professional ZUNs. The integration of musicological disciplines is presented as a multidimensional phenomenon with fragmentary and deep levels. Examples of practical application of the implementation of intrasubject, intersubject, intrapersonal and interpersonal integration in the training of singers are given. Both the main elements of the content of education and the interrelationships of general professional and professional cycles of disciplines are identified. Research methods: theoretical (analysis, generalization, concretization), empirical (study and generalization of experience). Practical significance of the results of this study: the results of the study can be used in the main and additional professional programs of secondary vocational and higher education in the profiles *Pop Singing*, *Pop-jazz Singing*.

**Keywords:** integration, musicology, musicology, performing culture, related disciplines, pop vocals, jazz vocals.

Исследователи отмечают, что музыка есть духовное послание, воспроизводимое невербальными средствами (музыкальными звуками, психомоторикой, эмоциями и жизненной силой), имеющими разнообразную сущность, выраженную в энергетике или живой природе, что практически упускается многовековой историей музыковедения, отдающей предпочтение умозрительной схеме, структуре и форме [17]. Глубина проникновения в гармонию мира и высокую жизненную сущность человека, понимания себя и отношений с миром есть главная цель музыкального познания.

Музыкальное образование личности, которое тесно связано с музыкальным познанием, считается динамичной системой с упорядоченными связями (подсистемами содержания, деятельности, развития способностей, методов и т. п.) внутри ее структуры, где каждый элемент зависит от его места в этой структуре, функций и связей элементов внутри целого [2, с. 29]. Таким образом, музыкальное познание глубоко систематично и структурировано, и связывается с научным музыкознанием и музыковедением через изучение музыкального языка, музыкального мышления. Т. Е. Мишкина отмечает параллельное развитие двух процессов научного музыковедения при обучении музыкантов (композиторов и исполнителей): 1) научные исследования социологии музыкальной культуры и искусства, музыкальной психологии и семиотики наряду с традиционными направлениями (изучение музыкального языка, стилей, жанров, форм и т. п.); 2) методический

характер осмысления музыкального искусства, основанный на частных исследовательских системах в области теории и истории музыки. Эти научные изыскания стали методологической основой разработки цикла историко-теоретических дисциплин в консерваториях, затем унифицированная система музыковедческой подготовки распространилась на специальность музыкально-педагогического образования [6, с. 82].

Обращаясь к актуальным проблемам воспитания современного эстрадно-джазового исполнителя, в частности формирования его исполнительской культуры, мы будем придерживаться интегративной основы музыковедческой подготовки, отражающей весь спектр музыкально-исполнительской деятельности артиста. Научная новизна исследования: научно обоснован развивающий потенциал музыковедческих дисциплин в подготовке эстрадно-джазового вокалиста и раскрыты аспекты интегративности (внутрипредметная интеграция, межпредметная интеграция, внутриличностная интеграция, межличностная интеграция).

В исследовании интеграции музыковедческих дисциплин мы опирались на труды И. Гажима [1], Н. Н. Гришанович [2], Б. Р. Иофиса [3], Л. Ш. Какимовой [4], О. И. Кулапиной [5], Т. Е. Мишкиной [6], Ц. Пана [7] и др. Интересными, на наш взгляд, оказались работы, повлиявшие на ход исследования, связанные с эстетическими и технологическими основами синтеза академических и эстрадных вокальных традиций в аспекте музыкальной педагогики [10]; поиска-

ми и открытиями в теории музыки и музыкальной психологии [9; 11]; актуальными проблемами современного музыковедения [8; 12–20].

В качестве материалов исследования использовался опыт реализации основной профессиональной образовательной программы 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады» (профиль «Эстрадно-джазовое пение»), дополнительных образовательных программ «Креативный менеджмент в современном вокальном искусстве», «Актуальные вопросы вокального исполнительства. Инновационный опыт» Казанского государственного института культуры. Методы исследования: теоретические методы (анализ, обобщение, конкретизация), эмпирические методы (изучение и обобщение опыта).

*Интеграция* есть движение системы к большей органической целостности (И. П. Яковлев) или процесс сближения и связи наук, происходящий наряду с процессами дифференциации, представляющий собой высокую форму воплощения межпредметных связей на качественно новой ступени обучения (Н. С. Сердюкова). *Педагогическая интеграция* есть высшая форма выражения единства целей, принципов содержания, форм организации обучения и воспитания, осуществляемых в нескольких разделах образования, направленная на интенсификацию системы подготовки учащихся (В. С. Безрукова).

*Исполнительское музыковедение* есть обширная панорама традиций в контексте национальных школ и стилей определенных эпох. Такое наследие помогает не только осмыслить процесс становления мирового музыкального исполнительства, но и открывает неограниченные перспективы для обогащения новым содержанием и развития исполнительского мастерства (исполнительской культуры) [12].

Готовность педагога-музыканта к профессиональной деятельности и его общехудожественные знания обусловлены триадным характером функций: мировоззренческой (познавательной) – расширяет знания, художественный кругозор, музыкальный тезаурус; педагогической (воспитательной) – формирует достоинства, ценности, учит личностным и профессионально значимым качествам; методологической (развивающей) – решает проблемные задачи и педагогические ситуации, прививает интегративные знания, формируя новые знания в профессиональной деятельности.

В модели формирования общехудожественных знаний связываются три условия: 1) овладение фундаментом теоретических знаний в области педагогики музыкального образования (музыкально-теоретический, исполнительский, вокально-хоровой циклы дисциплин); 2) синтез музыкальных и художественных знаний, в основе которых синтез различных видов искусств (междисциплинарный подход и междисциплинарные связи); 3) методика формирования общехудожественных знаний [4, с. 49]. Рассмотрим аспекты интегративности музыковедческих и профильных дисциплин в эстрадно-джазовом вокальном образовании:

*Внутрипредметная интеграция.* Интеграция осуществляется внутри отдельного учебного предмета, где систематизируются понятия, знания, умения и переход от разрозненности фактов к уточнению и новому открытию. Интеграция данного уровня ведет к объединению учебного материала в отдельные крупные блоки и способствует изменению структуры содержания дисциплины. Обучение при внутрипредметной интеграции сводится к характерной спиральной структуре, или к позиции – от частного – к общему, и, наоборот. Особенностью данной формы является укрупнение дидактических единиц и обогащение новыми сведениями. К основным элементам можно отнести: 1) одновременное изучение родственных разделов; 2) представление информации в наглядно-образной форме.

Первый элемент, одновременное изучение родственных разделов дисциплины «Специальность (вокал)», включает устранение мышечных зажимов, развитие правильного дыхания, резонаторных ощущений и правильной позиции (это решение общей проблемы формирования культуры певческого звука); смешивание регистров, работу с переходными нотами (это расширение диапазона, выравнивание голоса); изучение вокальных приемов, использование вокальных режимов, индивидуальной манеры пения (это развитие чувства стиля, выработка профессионального саунда певца).

Говоря о втором элементе, представлении информации в наглядно-образной форме, отметим, что в программу дисциплины «История эстрадно-джазовой музыки» включаются просмотры художественных и документальных филь-

мов: 12-серийный «Джаз» (2000) Кена Бернса; «Луи Армстронг: Век Луи Первого» (2001) Пэта Бритта; «Порги и Бесс» (1959) Отто Преминжера; «Рождение блюза» (1941) Виктора Шерцингера; «История Гленна Миллера» (1953) Энтони Манна и т. д.

*Межпредметная интеграция.* Законы, теории и методы одной учебной дисциплины могут использоваться при изучении другой, таким образом, осуществляется систематизация содержания, формируется целостная картина мира сознания обучающегося (его познавательный результат). Согласно исследованию Т. Е. Мишкиной, многоаспектность музыковедческой подготовки должна базироваться на межпредметных связях, обеспечивающих функциональное многообразие ролей, соответствующих знаниям и умениям музыкально-педагогической деятельности. А изучение историко-теоретических дисциплин выполняет прикладную функцию в освоении практической подготовки (специальность), которая также зависит от уровня довузовской подготовки по музыкальным дисциплинам [6, с. 83–84].

В эстрадно-джазовой вокальной «образовательной практике» межпредметная интеграция есть процесс соединения учебных дисциплин общепрофессионального и профессионального циклов, где смысловым компонентом, первоначально формирующим знания, являются исторические, теоретические и методологические дисциплины, а также специальные лекционные/практические курсы (история музыки, история эстрадно-джазовой музыки, теория музыки, сольфеджио, гармония, анализ музыкальных произведений, теория и история певческого звука, методика обучения вокалу и вокальному ансамблю, физиология и гигиена певческого голоса, исполнительская культура эстрадно-джазового вокалиста и т. д.) с учебными дисциплинами, с ведущим компонентом, первоначально формирующим умения и навыки – практические курсы (специальность (вокал), ансамблевое мастерство, эстрадный хор, концертно-сценическая подготовка и т. д.).

Межпредметная музыковедческая интеграция характеризуется следующими показателями:

– объект исследования совпадает у двух дисциплин или достаточно близок (например, объектами исследования в дисциплинах «Специальность (вокал)» и «Сольфеджио» может являться работа музыкального слуха, направленная

на восприятие, исполнение и познание музыки; в дисциплинах «История музыки» и «Теория музыки» – теория музыкального искусства; в дисциплинах «Методика обучения вокалу и вокальному ансамблю» и «Специальность (вокал)» – процесс вокального обучения школьников или студентов и т. д.);

– использование одинаковых или близких *методов* в предметах и их координация (например, сольфеджирование или чтение с листа в дисциплинах «Ансамблевое мастерство», «Эстрадный хор», «Сольфеджио»; методы эмоциональной драматургии и размышления о музыке в дисциплинах «Специальность (вокал)» и «Ансамблевое мастерство» и т. д.);

– общие *закономерности* или теоретические *концепции* в основе предметов (например, «Трехэтапная концепция бытийствования певческого звука на основе трансформаций “невыразимого”: от “предзвучания” через “звучание” к “постзвучанию” Т. Ю. Гордеевой» в дисциплинах «Теория и история певческого звука» и «Исполнительская культура эстрадно-джазового вокалиста»);

– *ведущая идея* реализации предметов обеспечивает неразрывность или целостность процесса (например, ведущая идея – каждый обучающийся имеет возможность раскрытия своих уникальных потребностей, способностей и возможностей личности в дисциплинах «Специальность (вокал)» и «Основы вокальной импровизации»);

– *преподавательская деятельность* в реализации учебных предметов также носит интегративный характер (например, в реализации дисциплин «Специальность (вокал)», «Ансамблевое мастерство», «Эстрадный хор» преподавателями организуются интегративные формы контроля освоения программ: концертные программы, мастер-классы, конкурсы и открытые занятия в рамках осуществления междисциплинарной оценки).

Преподаватели, практикующие межпредметную интеграцию, актуализируют понимание и осознание значения междисциплинарной интеграции в формировании личности исполнителя; концептуальный стиль мышления; программные средства, методы и приемы, отвечающие требованиям междисциплинарной интеграции; применение технологий интегрированного обучения; ведение научно-педагогического исследования.

Примером фрагментарной интеграции является изучение темы «Анатомии голосового аппарата» на дисциплинах «Физиология и гигиена певческого голоса» и «Специальность (вокал)», отличающаяся значительным взаимопроникновением разнохарактерного содержания в новое качественное состояние. Примером глубокой интеграции является дисциплина «Специальность (вокал)», включающая в себя ЗУНы из области музыкального искусства, актерского мастерства, хореографии, звукорежиссуры и т. п.

Внутриличностная интеграция. В процессе внутриличностной интеграции достигается целостность Я-концепции со своим собственным поведением. Внутриличностная интеграция различается по нескольким направлениям: 1) основанная на нарастающей структурности и иерархии организации в соответствии с возрастными изменениями; 2) кросс-временная – согласованность идей, чувств, поступков в прошлом, настоящем и будущем; 3) кросс-ситуативная – однообразие поведения в различных сферах жизнедеятельности человека; 4) кросс-партнерская – единообразное поведение, стиль общения и установки в отношениях с разными людьми.

Внутриличностная интеграция есть результат интеграции профессионального знания в сознание, связывается с проблемой осознания ответственности за результаты в обучении, а также с готовностью личности исполнителя к самоактуализации и саморазвитию<sup>1</sup>.

Внутриличностные конфликты или противоречия, возникающие у студента в процессе обучения, наиболее часто выражаются в следующих формах: «работа против отдыха»; «надо против хочу»; «прошлое против будущего»; «мечтатель против критика»; «эмоции против рационализма» и т. п. Интеграция конфликтов или противоречий позволяет принять верное решение, при котором все будут удовлетворены, устанавливается равновесие.

<sup>1</sup> Мирная Р. Р. Саморазвитие исполнительской культуры эстрадного вокалиста // Музыказнание: искусство. Культура. Образование: сб. ст. по мат-лам III Междунар. науч.-практ. конф. ин-та «Академия имени Маймонида» Рос. гос. ун-та имени А. Н. Косыгина, Москва, 22–24 апреля 2022 года. Ч. 2. – М.: Рос. гос. ун-т имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2022. – С. 68–73. – EDN PWNDS.

К тому же исполнительская культура также связана с интегративным свойством личности, состоящим из следующих компонентов: владение вокальной техникой, хореографией, актерским мастерством; саморазвитие и совершенствование исполнительской деятельности; знание вокальной музыки и стилевых направлений, умение анализировать достоинства музыки и оценивать качество исполнения; эмоциональное и рациональное развитие личности; свободное общение с аудиторией слушателей; художественный вкус<sup>2</sup>.

*Межличностная интеграция.* Гармонизация отношений с окружающими или сонатройка. Сонастраивание отношений и состояний, обмен энергией и информацией, вступление в общий резонанс. Осуществление единства образовательного процесса или единства художественного замысла исполняемого произведения требует от педагога и студента, исполнителя и коллектива особой согласованности и взаимной зависимости в творческом акте. Установление внутренних контактов с другими участниками несет особое значение для психологического благополучия коллектива.

В процессе художественного общения в музыкальном исполнительстве задействуются три вида коммуникации: 1) коммуникация, связывающая композитора – исполнителя – слушателя (массовая); 2) коммуникация, способствующая передаче художественной информации от исполнителя публике (публичная), осуществляется информационный и эмоциональный обмен; 3) коммуникация между музыкантами – исполнителями (межличностная). От того, насколько эффективно организованы все три вида коммуникации на всех этапах работы над музыкальным произведением, зависит художественный результат выступления артиста, собственно, и его исполнительская культура.

Таким образом, определяя сущность интеграции музыковедческих дисциплин как инструмента формирования исполнительской культуры, можно отметить, что решается задача комплексной профессиональной подготовки эстрадно-джазового вокалиста с опорой на углубленные взаи-

<sup>2</sup> Маргатова, Е. В. Исполнительская культура эстрадного певца как высшая форма его профессиональной деятельности // Наука и школа. – 2012. – № 5. – С. 103–106. – EDN PYDADT.

мосвязи в музыковедческом и профильном блоках дисциплин, носящих практико-ориентированную направленность.

С одной стороны, в современном музыкальном образовании можно рассматривать междисциплинарную музыковедческую интеграцию дисциплин исторического, теоретического и исполнительского циклов, с другой – социокультурная система обусловила взаимовлияние и взаимопроникновение сосуществующих академической и эстрадной вокальной музыки, которая требует новых образовательных подходов [10]. В рамках данной работы не затрагиваются вопросы интеграции академической и эстрадной музыки, так

как они представляют отдельную исследовательскую задачу и увеличивают проблемность в поиске перспектив расширения возможностей формирования исполнительской культуры.

Интегративная музыковедческая подготовка имеет развивающий потенциал в формировании исполнительской культуры у эстрадно-джазовых вокалистов, что подтверждается множественностью функций в профессиональной деятельности: мировоззренческая, педагогическая и методологическая, а также разнообразием аспектов интегративности: внутрипредметной, межпредметной, внутриличностной и межличностной интеграции при обучении певцов.

#### Литература

1. Гажим И. «Динамическая музыкология» как синтез и актуализация основополагающих учений в области теории музыки // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 1(17). – С. 33–44. – EDN YOREKF.
2. Гришанович Н. Н. Современные художественно-дидактические подходы в музыкальном образовании // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2013. – № 2(2). – С. 23–31. – EDN SHTTON.
3. Иофис Б. Р. Интегративный подход к преподаванию музыкально-теоретических дисциплин // Музыкальное искусство и образование. – 2022. – Т. 10, № 2. – С. 79–92. – Doi 10.31862/2309-14282022-10-2-79-92. – EDN JXKHKV.
4. Какимова Л. Ш. Формирование общехудожественных знаний в подготовке бакалавра музыкального образования // Электронный научно-образовательный вестник Здоровье и образование в XXI веке. – 2016. – Т. 18, № 8. – С. 46–51. – EDN WIEKRN.
5. Кулапина О. И. Методология музыкознания в контексте высшего музыкального образования: понятийные установки // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2014. – № 4 (8). – С. 58–66. – EDN UBMOEN.
6. Мишкина Т. Е. Интегративная музыковедческая подготовка студентов: история, сущность, проблемы, методы // Вестник Костромского государственного университета имени Н. А. Некрасова. Серия: Педагогика. Психология. Социальная работа. Ювенология. Социокинетика. – 2007. – Т. 13, № 4. – С. 81–85. – EDN SWJGDV.
7. Пан Ц. Интегративно-контекстный подход как способ реализации взаимосвязи музыковедческого, исполнительского и педагогического освоения русской вокальной музыки китайскими студентами-бакалаврами // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6, № 3. – С. 261–274. – EDN IPXLBW.
8. Actual problems of modern musicology // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2015. – №. 34. – P. 340–346. – EDN UKQRLF.
9. Alkon E.M. Music Theory and Musical Psychology: Quests and Discoveries // Music Scholarship. – 2023. – №. 2. – P. 68–78. – Doi 10.56620/2782-3598.2023.2.068-078. – EDN MVSWNP.
10. Yushchenko N.S., Trifanova V.P., Shcherbinina V.M. [et al.]. Aesthetic and technological basis for synthesis of academic and pop vocal traditions in the aspect of musical pedagogy // International Journal of Innovative Technology and Exploring Engineering. – 2019. – Vol. 8, № 12. – P. 355–358. – Doi 10.35940/ijitee.L3253.1081219. – EDN RPIDQT.
11. Danilova A.V. Features of working with students without musical education in the process of studying music Theory // Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2022. – № 17. – P. 25–26. – EDN TYEFBO.
12. Dushniy A., Voichuk A., Kundys R., Oleksiv Y., Stakhniv R. Performing musicology: retrospective, methodological principles, looking to the future [Электронный ресурс] // Amazonia Investiga. – 2022. – 11(53). – P. 82–91. – Doi /10.34069/ai/2022.53.05.8.
13. Georgina Born. For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn // Journal of the Royal Musical Association. – 2010. – 135:2. – P. 205–243. – Doi 10.1080/02690403.2010.506265.

14. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education // *Music Scholarship*. – 2018. – № 4(33). – P. 55–64. – Doi 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064. – EDN KNZDVE.
15. Mayhew David R. *Musicology and Related Disciplines* // *Musicology and Performance*. – New Haven: Yale University Press, 1997. – P. 11–23. – Doi //10.12987/9780300146394-004.
16. Mironenko E.S. The Aspects and Problems of Musicology in the 21st Century in the Republic of Moldova // *Music Scholarship*. – 2023. – № 1. – P. 140–156. – Doi 10.56620/2782-3598.2023.1.140-156. – EDN VCLJJKG.
17. Nikitin A.A. Energetics of Music and Performing Art as a Subject of Musicology // *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. – 2016. – Vol. 9, № 6. – P. 1419–1426. – Doi 10.17516/1997-1370-2016-9-6-1419-1426. – EDN WBLUHX.
18. Pedelty M. Ecomusicology, Music Studies, and IASPM: Beyond “Epistemic Inertia” // *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*. – 2013. – Vol. 3, № 2. – P. 33–47. – Doi 10.5429/2079-3871 (2013) v3i2.3en.
19. Till Rupert. Editorial Introduction Twenty First Century Popular Music Studies // *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*. – 2013. – Vol. 3, № 2. – Doi 10.5429/2079-3871(2013)v3i2.1en.
20. Yanli Mu. Application of the Concept of “Integration of Three Links and Connection of One Line” in the Practice Teaching of Music Major // *5th International Conference on Economics, Management, Law and Education (EMLE 2019)*. – 2019. – Part 1 of 2. – P. 1111–1113.

#### References

1. Gazhim I. “Dinamicheskaya muzykologiya” kak sintez i aktualizatsiya osnovopolagayushchikh ucheniy v oblasti teorii muzyki [“Dynamic musicology” as a synthesis and actualization of fundamental teachings in the field of music theory]. *Vestnik kafedry YuNESKO Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Bulletin of the UNESCO Chair of Musical Art and Education]*, 2017, no. 1(17), pp. 33-44. (In Russ.), EDN YOREKF.
2. Grishanovich N.N. Sovremennye khudozhestvenno-didakticheskie podkhody v muzykal'nom obrazovanii [Modern artistic and didactic approaches in music education]. *Vestnik kafedry YuNESKO Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Bulletin of the UNESCO Chair of Musical Art and Education]*, 2013, no. 2(2), pp. 23-31. (In Russ.), EDN SHTTOH.
3. Iofis B.R. Integrativnyy podkhod k prepodavanii muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin [An integrative approach to teaching music theory disciplines]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical art and education]*, 2022, vol. 10, № 2, pp. 79-92. (In Russ.), Doi 10.31862/2309-14282022-10-2-79-92, EDN JXKHKB.
4. Kakimova L.Sh. Formirovaniye obshchekhudozhestvennykh znaniy v podgotovke bakalavra muzykal'nogo obrazovaniya [Formation of general artistic knowledge in the preparation of a Bachelor of music education]. *Elektronnyy nauchno-obrazovatel'nyy vestnik Zdorov'e i obrazovanie v XXI veke [Electronic scientific and educational bulletin of Health and education in the XXI century]*, 2016, vol. 18, no. 8, pp. 46-51. (In Russ.), EDN WIEKRN.
5. Kulapina O.I. Metodologiya muzykoznaneya v kontekste vysshego muzykal'nogo obrazovaniya: ponyatiynye ustanovki [Methodology of musicology in the context of higher music education: conceptual settings]. *Vestnik kafedry YuNESKO Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Bulletin of the UNESCO Chair of Musical Art and Education]*, 2014, no. 4(8), pp. 58-66. (In Russ.), EDN UBMOEN.
6. Mishkina T.E. Integrativnaya muzykovedcheskaya podgotovka studentov: istoriya, sushchnost', problemy, metody [Integrative musicological training of students: history, essence, problems, methods]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N.A. Nekrasova. Seriya: Pedagogika. Psikhologiya. Sotsial'naya rabota. Yuvenologiya. Sotsiokinetika [Bulletin of the Kostroma State University named after N.A. Nekrasov. Series: Pedagogy. Psychology. Social work. Juvenile studies. Sociokinetics]*, 2007, vol. 13, no. 4, pp. 81-85. (In Russ.), EDN SWJDGV.
7. Pan Ts. Integrativno-kontekstnyy podkhod kak sposob realizatsii vzaimosvyazi muzykovedcheskogo, ispolnitel'skogo i pedagogicheskogo osvoiniya russkoy vokal'noy muzyki kitayskimi studentami-bakalavrami [Integrative-contextual approach as a way to realize the interrelationship of musicological, performing and pedagogical development of Russian vocal music by Chinese undergraduate students]. *Antropologicheskaya didaktika i vospitanie [Anthropological didactics and education]*, 2023, vol. 6, no. 3, pp. 261-274. (In Russ.), EDN IPXLBW.
8. Actual problems of modern musicology. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnioi kultury [Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture]*, 2015, no. 34, pp. 340-346. (In Ukr.), EDN UKQRLF.
9. Alkon E.M. Music Theory and Musical Psychology: Quests and Discoveries. *Music Scholarship*, 2023, no. 2, pp. 68-78. (In Engl.), Doi 10.56620/2782-3598.2023.2.068-078, EDN MVSWNP.
10. Yushchenko N.S., Trifanova V.P., Shcherbinina V.M. [et al.]. Aesthetic and technological basis for synthesis of academic and pop vocal traditions in the aspect of musical pedagogy. *International Journal of Innovative Technology and Exploring Engineering*, 2019, vol. 8, no. 12, pp. 355-358. (In Engl.), Doi 10.35940/ijtee.L3253.1081219, EDN RPIDQT.



11. Danilova A.V. Features of working with students without musical education in the process of studying music Theory. *Collections of conferences of the SIC Sociosphere*, 2022, no. 17, pp. 25-26. (In Engl.), EDN TYEFBO.
12. Dushniy A., Boichuk A., Kundys R., Oleksiv Y., Stakhniv R. Performing musicology: retrospective, methodological principles, looking to the future. *Amazonia Investiga*, 2022, no. 11(53), pp. 82-91. (In Engl.), Doi 10.34069/AI/2022.53.05.8.
13. Georgina Born. For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn. *Journal of the Royal Musical Association*, 2010, no. 135:2, pp. 205-243. (In Engl.), Doi 10.1080/02690403.2010.506265.
14. Gorbunova I.B. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education. *Music Scholarship*, 2018, no. 4(33), pp. 55-64. (In Engl.), Doi 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064, EDN KNZDVE.
15. Mayhew David R. Musicology and Related Disciplines. *Musicology and Performance*. New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 11-23. (In Engl.), Doi 10.12987/9780300146394-004.
16. Mironenko E.S. The Aspects and Problems of Musicology in the 21th Century in the Republic of Moldova. *Music Scholarship*, 2023, no. 1, pp. 140-156. (In Engl.), Doi 10.56620/2782-3598.2023.1.140-156, EDN VCLJKG.
17. Nikitin A.A. Energetics of Music and Performing Art as a Subject of Musicology. *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2016, vol. 9, no. 6, pp. 1419-1426. (In Engl.), Doi 10.17516/1997-1370-2016-9-6-1419-1426, EDN WBLUHX.
18. Pedelty M. Ecomusicology, Music Studies, and IASPM: Beyond “Epistemic Inertia”. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 2013, vol. 3, no. 2, pp. 33-47. (In Engl.), Doi 10.5429/2079-3871(2013)v3i2.3en.
19. Till Rupert. Editorial Introduction Twenty First Century Popular Music. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 2013, vol. 3, no. 2. (In Engl.), Doi 10.5429/2079-3871(2013)v3i2.1en.
20. Yanli Mu. Application of the Concept of “Integration of Three Links and Connection of One Line” in the Practice Teaching of Music Major. *5th International Conference on Economics, Management, Law and Education (EMLE 2019)*, 2019, part 1 of 2, pp. 1111-1113. (In Engl.).

УДК 37

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-265-270

## ВОЗМОЖНОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Долгина Екатерина Евгеньевна*, аспирант факультета педагогического образования, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, РФ). E-mail: [ekaterinadolgina@mail.ru](mailto:ekaterinadolgina@mail.ru)

Актуальность данной статьи определена значимостью музыкального искусства в вопросах эстетического воспитания. Опираясь на средства музыкального искусства, возможно не только привить обучающемуся чувство музыкального вкуса, обогатить его внутренний мир, но и сформировать ценностные ориентиры посредством погружения в мир композиторского замысла. При этом целью является рассмотрение эстетического воспитания как педагогической проблемы. Для достижения данной цели мы опирались на ведущие научные труды ученых в области эстетического воспитания, музыковедения, педагогики и психологии, использовали такие методы, как анализ научной литературы, сравнение, наблюдение, анализ, систематизация информации обобщение. Результатом исследования является определение факторов, влияющих на обучающегося, среди которых разъяснение обучающимся тонкостей музыкального языка, регулярная просветительская работа и воздействие окружающей действительности. Вместе с тем в статье показано формирование ценностных ориентиров в процессе изучения музыкального материала различных эпох и стилей. Обращение внимания на эмоциональный отклик, получаемый от изучаемого произведения, позволяют должным образом сочетать данный навык с планомерной деятельностью по разъяснению и расшифровке музыкальной речи. Выводы нашего ис-

следования заключаются в формировании и структурировании факторов, способствующих наиболее благоприятному воздействию на эстетическое воспитание обучающихся средствами музыкального искусства. Раскрывается значимость музыкального просвещения, а также определяется вектор в формировании нравственных ориентиров. Путем обращения к чувственному познанию обучающегося возможно не только развить его индивидуальные способности, но и привить ему нравственные основы.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, нравственность, обучающийся, эстетическое воспитание, музыкальное просвещение.

## POSSIBILITIES OF AESTHETIC EDUCATION BY MEANS OF MUSICAL ART

*Dolgina Ekaterina Evgenyevna*, Postgraduate of Faculty of Educational Studies, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: ekaterinadolgina@mail.ru

The relevance of this article determines the importance of musical art in matters of aesthetic education. Relying on the means of musical art, it is possible not only to instill in the student a sense of musical taste, enrich his inner world, but also to instill value orientations through immersion in the world of compositional design. At the same time, the goal is to consider aesthetic education as a pedagogical problem. To achieve this goal, we relied on the leading scientific works of scientists in the field of aesthetic education, musicology, pedagogy and psychology, which allowed us to achieve the following results using methods such as analysis of scientific literature, comparison, observation, analysis, systematization of information, generalization. Thus, the result of the study is to determine the factors influencing the student, including explaining to students the subtleties of musical language, regular educational work and the impact of the surrounding reality. At the same time, the article shows the formation of value orientations in the process of studying the musical material of various eras and styles. Paying attention to the emotional response received from the studied work allows you to properly combine this skill with systematic activities to clarify and decipher musical speech. The conclusions of this study consist in the formation and structuring of factors contributing to the most beneficial effect on the aesthetic education of students by means of musical art. The importance of musical education is revealed, and the vector in the formation of moral guidelines is determined. By appealing to the student's sensory cognition, it is possible not only to develop his individual abilities, but also to instill in him moral foundations.

**Keywords:** musical art, morality, student, aesthetic education, musical education.

Согласно разделу V Концепции развития дополнительного образования детей до 2030 года, утвержденной распоряжением Правительства Российской Федерации от 31 марта 2022 года № 678-р (далее – Концепция), приоритетным направлением содержания дополнительного образования является содействие эстетическому, нравственному, патриотическому, этнокультурному воспитанию детей путем приобщения к искусству, народному творчеству, художественным ремеслам и промыслам, а также сохранение культурного наследия народов Российской Федерации [6]. Таким образом, перед научным сообществом поставлена задача в решении педагогической проблемы – эстетического воспитания обучающихся.

При этом данная проблема становится актуальной именно сейчас, в условиях социокультур-

ного кризиса. Реализация Концепции предполагает поиск и внедрение унифицированных подходов на всей территории Российской Федерации. Отметим, что вопросы эстетического воспитания привлекали внимание ученых и педагогов на протяжении многих столетий. В трудах Демокрита, Аристотеля, Я. А. Коменского, А. Дистервега, К. Д. Ушинского, Л. Н. Толстого, А. С. Макаренко и многих других мы найдем подтверждение интереса к указанной проблематике. Учитывая многогранность понятия «эстетическое», в данной статье наше внимание будет сосредоточено на возможностях музыкального искусства как средства эстетического воспитания обучающихся.

Общепедагогические аспекты эстетического воспитания отражены в работах Д. Б. Кабалева, Н. И. Киященко, Б. М. Неменского, В. А. Су-

хомлинского и др. Перечисленными авторами даны определения понятия «эстетическое воспитание», а также выделены характерные функции, влияющие на содержание данного определения (когнитивная, деятельностная, эмоциональная). В. А. Сухомлинский в своей работе «Павлышская средняя школа. Обобщение опыта учебно-воспитательной работы в сельской средней школе» обращает внимание, что «красота – это могучий источник нравственной чистоты, духовного богатства, физического совершенства. Важнейшая задача эстетического воспитания – научить ребенка видеть в красоте окружающего мира (природе, искусстве, человеческих отношениях) духовное благородство, доброту, сердечность и на основе этого утверждать прекрасное в самом себе» [7, с. 148].

Вместе с тем, говоря об эстетическом воспитании как о педагогической проблеме, мы подразумеваем отсутствие четких формализованных правил и инструкций, которые бы методологически обеспечивали образовательный процесс в этой области.

Анализ литературы по выбранной тематике позволил определить, что эстетическое воспитание базируется на общих принципах воспитания – природосообразности, культуросообразности и гуманизма. Таким образом, ориентируясь на данные принципы, научному и педагогическому сообществу необходимо определиться с формированием ключевых аспектов эстетического воспитания. Так, рассматривая музыкальное искусство как часть необходимого нам понятия, важно акцентировать внимание на разъяснении обучающимся особенностей музыкального искусства, тонкостей его содержания и возможностей. Это означает, что педагоги сами должны владеть необходимыми знаниями, а также обладать умением донести информацию до каждого обучающегося любого возраста. Важно учитывать, что работу над пониманием музыкального языка нужно начинать как можно раньше. Вторым, не менее важным фактором является внедрение на обязательной основе посещения музыкальных мероприятий (конcertов, фестивалей, конкурсов). Отметим, что, учитывая потенциал эпохи всемирной цифровизации, а также требования государственной политики в вопросе приобщения населения к сфере культуры и искусства путем оснащения

учреждений виртуальными концертными залами, появляется возможность прикоснуться к качественной музыке в исполнении ведущих артистов и коллективов не только России, но и всего мира. Третьим фактором, на наш взгляд, является формирование эстетических взглядов за счет окружающей действительности. Речь идет о приоритетной, реальной деятельности в общеобразовательной школе, учреждениях дополнительного образования, а также дома вместо погружения в развлечения с различными гаджетами и мессенджерами.

Мы полагаем, что нельзя рассматривать процесс эстетического воспитания как отдельно взятый элемент образования, важно понимать, что деятельность в этом направлении ориентирована на просвещение обучающегося. При этом, говоря о музыкальном просвещении, мы имеем в виду специфическую деятельность, направленную на распространение знаний и приобщение к ценностям за счет глубокого погружения в музыкальный материал. По мнению известного музыковеда, доктора искусствоведения, профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского В. Н. Холоповой, приобщение к музыкальному искусству «очеловечивает» окружающую действительность и таким образом возвышает ее. Воздействие музыки гораздо глубже, чем может показаться на первый взгляд. Знакомство, приобщение, понимание музыкального языка, несомненно, способствует развитию процесса становления нравственных ориентиров.

В процессе соприкосновения с произведениями искусства происходит формирование эстетических идеалов и эстетического вкуса. Говоря об эстетическом вкусе, мы подразумеваем эмоционально-образную реакцию личности на то, с чем она духовно соприкасается. Таким образом, понятие эстетического вкуса присутствует не только в процессе воздействия на нас произведений искусства, но и в повседневной жизни, в том числе в поведении людей.

Формирование эстетического вкуса – это длительный процесс, который может занять не один десяток лет. При этом дать устойчивое объективное суждение о безупречности такого вкуса у какого-либо субъекта весьма непросто. Однако, чем больше человек взаимодействует с искусством, тем обширнее и богаче становится спектр его

эмоций, что впоследствии обогащает и его интеллект. «Вкус как оценочная категория представляет совокупность распространенных в общественной практике суждений о соответствии того или другого предмета, явления, действия представлениям людей о правильности, о нормальности, о красоте, о морали и нормах общественного поведения» [2, с. 7–9].

Формирование эстетического вкуса напрямую зависит от того искусства, которое нашло отклик в эмоциональном сознании человека. Однако необходимо учесть, что со сменой эпох происходили и изменения в образном содержании произведений. Например, музыкальные шедевры эпохи Возрождения говорят нам о гуманистических воззрениях. Преобладание в нотном тексте народных мелодий, находящих свое отражение не только в светской, но и в церковной музыке, становление национальных школ – все это вызывает чувства антропоцентризма, умиротворения, целеустремленности в обогащении знаниями и т. д.

Классицизм, сменив эпоху Возрождения, привнес в профессиональную и общественную жизнь не только логичность изложения музыкального языка, но и стремление к рациональному мышлению. Строгость музыкальных форм заставляет разум возвыситься над чувствами. Однако на рубеже XIX века педантичный классицизм сменяет эпоха романтизма, что вновь обращает человека к чувственному познанию. Музыкальный язык становится невероятно подвижным, насыщенным новыми гармониями и красками, мелодия – более утонченной, гибкой и т. д.

Таким образом, в процессе развития человечества происходит смена эстетического идеала. В каждый исторический период задачей деятелей искусств было отразить дух времени, выявить собственный идеальный образ, определить дальнейший путь совершенствования общества посредством своего творчества.

Одновременно изучение произведений различных эпох и стилей невозможно без определения методов и приемов, направленных на наиболее успешное воздействие на обучающегося. Известно, что в педагогической науке наиболее применимы словесный, наглядный и практический методы. Однако, учитывая специфику проблематики, данный перечень требует дополнения. В трудах ученых Б. В. Асафьева, Д. Б. Ка-

балевского Н. А. Ветлугиной, О. П. Радыновой, Б. М. Теплова, Э. Б. Абдуллина и других к музыкальным методам можно отнести: метод наблюдения за музыкой, метод сопереживания, метод музыкального обобщения. Важно отметить, что, по определению О. П. Радыновой, музыкальный метод подразумевает взаимосвязанную деятельность педагога и обучающегося, направленную на развитие музыкальных способностей, а также формирование основ музыкальной культуры [5, с. 82].

Безусловно, конечной целью использования отдельных методов или их совокупности является погружение в музыкальный материал, а также планомерная деятельность, направленная на выработку потребности в приобщении к музыкальному искусству. За счет регулярного обращения к классическим произведениям возможно обрести устойчивые ценностные ориентиры, зашифрованные в музыкальной речи. Таким образом, чем больше обучающийся будет соприкасаться с музыкальным искусством, тем полнее и разнообразнее будет становиться его эмоционально-эстетическая и интеллектуальная жизнь.

Одной из проблем отсутствия должного воздействия музыкального произведения на обучающегося является некорректный выбор материала со стороны преподавателя. В процессе педагогической деятельности важно не просто ориентироваться на усредненные возрастные особенности обучающихся, но и стараться проанализировать текущий уровень его музыкального опыта. На основании этого педагогу необходимо определить траекторию развития своего воспитанника, а также сделать точный выбор в пользу соответствующих музыкальных шедевров.

Однако нельзя полагать, что вся ответственность в вопросе формирования эстетических идеалов средствами музыкального искусства лежит полностью на педагоге. Не менее важным аспектом является реальная действительность: семья, школьная среда, окружение, средства массовой информации и т. д. При ориентировании на классические произведения искусства не вызывает сомнения то, что большинство творений направлены на формирование ценностных основ, эмоционального отклика, глубокого погружения и осмысления. Но если обучающийся не находится в той среде, где изучение классической музыкальной культуры является нормой, его музыкальные

предпочтения будут определены в пользу модной поп-музыки.

Анализ литературы показал, что изучение классического музыкального материала является колоссальным трудом для мозговой деятельности, в то время как «легкая» поп-музыка сложности не представляет. Вместе с тем целью данной статьи не является сравнительный анализ современной и классической культуры, однако развитие благожелательного, нравственно-ориентированного общества будет доступно в том случае, если государственная политика в отношении транслируемого музыкального материала будет скорректирована. На наш взгляд, необходимо предоставить выбор обучающемуся, а именно: дополнить уже существующее содержание различных средств массовой информации популяризацией классики.

Благодаря акцентированию внимания на эмоциональном содержании музыкальных произведений, возможно заинтересовать обучающегося, расширить области его познания. Б. М. Теплов отмечал: «Понять художественное произведение – значит, прежде всего, прочувствовать, эмоционально пережить его и уже на этом основании поразмыслить над ним» [8, с. 10; 11].

Воздействие окружающей среды на эстетическое воспитание обучающегося проявляется прежде всего в его поведении. Наблюдая за поступками, мы ориентируемся на эмоциональный отпечаток, который сохраняется в нас вследствие того или иного деяния. Ряд действий обучающегося могут вызвать в нас чувство наслаждения, удовлетворения, гордости, но может быть и обратный эффект. Отсутствие в поведении чувства такта, гармонии, порядка, аккуратности вызывает ощущение брезгливости, неопрятности, невежества. Такое поведение принято называть безобразным.

При этом нельзя не отметить тот факт, что зачастую поведение обучающегося связано с воздействием на него в том числе музыкального искусства. Для того чтобы поступки ученика имели гуманные цели, не наносили эмоциональный и физический вред окружающим, необходимо обеспечить воздействие на него такого музыкального материала, который не вызовет у него агрессию, протест и т. д.

Влияние музыкального искусства происходит не только за счет эмоционального восприятия произведения, но и благодаря разъяснению обуча-

ющемуся всех тонкостей смыслового содержания конкретной пьесы. В этом вопросе очень важно, чтобы транслируемая информация была доступной, понятной, но, самое главное, актуальной и достоверной. В целом, акцентируя внимание на эстетическом воспитании, важно понимать, что любые сведения, которые требуется довести до обучающегося, должны иметь эмоциональную окраску, быть интересными для его возрастной категории.

Процессы эстетического воспитания одновременно характерны и применимы во благо не только личности ученика, но и для формирования общества в целом. В условиях отсутствия устойчивых нравственных идеалов общество как никогда ранее нуждается в правильных ориентирах, в людях, чья деятельность будет направлена на взаимопомощь и взаимовыручку, в высокоморальных и патриотичных поступках и т. д. Так, родителям, педагогам, воспитателям необходимо ясное представление обо всех возможностях, доступных благодаря музыкальному искусству.

Проанализировав ряд источников, можно сделать вывод, что факторами эстетического воспитания являются: трудовая деятельность, окружающая действительность, самостоятельная деятельность обучающегося в области искусств и – наиболее актуальное для нас – воздействие произведений искусств, в частности, музыкальных произведений.

Приобщение к миру музыки должно содержать в себе не только устный рассказ педагога, но и практический показ. Важно обращать внимание на особенности музыкального языка в исторической ретроспективе, а также на то, как трансформировалось образное восприятие слушателей с учетом философских воззрений. В процессе обращения к музыке необходимо учитывать, что каждый композитор старался выразить в своем творчестве собственные переживания, поделиться частичкой своей души. Поэтому обучающимся нужно привить устойчивое убеждение, что каждое из услышанных произведений – это не набор гармонично выстроенных звуков, а откровение, которое нам необходимо постичь и осмыслить.

По мнению Л. Н. Толстого, искусство не должно убеждать, оно должно заражать идеями, верой, идеалами. При этом, на наш взгляд, важность и ценность этического воспитания заключается в том, что восприятие происхо-

дит посредством эмоционального воздействия. Б. М. Неменский также отмечал, что возможность передать ценностный опыт доступна благодаря чувственному переживанию, то есть «эмоциональное уподобление получающего информации – передаче ее (через различные произведения искусства) [3, с. 23].

Таким образом, опираясь на принципы гуманизма, природосообразности, культуросообраз-

ности, симпатии и эмпатии, систематизации и обобщения, возможно приобщение обучающегося к нерушимым классическим ценностям. Благодаря возможностям качественного музыкального материала, путем воздействия на чувственную составляющую удастся не только познакомить ребенка с миром музыки, но и показать ему весь скрытый от обывателя мир глубоких переживаний и истинных ценностей.

### Литература

1. Кабалецкий Д. Б. Воспитание ума и сердца. Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1984. – 206 с.
2. Марков М. Технология и эффективность социального управления; пер. с болг. / под ред. и с предисл. Т. В. Керимовой. – М.: Прогресс, 1982. – 267 с.
3. Неменский Б. М. Дидактика глазами художника // Педагогика. – 1996. – № 3. – С. 19–24.
4. Органова О. Н. Специфика эстетического восприятия. – М.: Высш. школа, 1975. – 224 с.
5. Радынова О. П., Комиссарова Л. Н. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста / под общ. ред. О. П. Радыновой. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Юрайт, 2019. – 296 с.
6. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 31 марта 2022 года № 678-р «Об утверждении Концепции развития дополнительного образования детей до 2030 года» [Электронный ресурс]. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202204040022?index=1> (дата обращения: 30.04.2024).
7. Сухомлинский [Электронный ресурс]: сб. – М.: Издательский Дом Шалвы Амонашвили; МГПУ, 2002. (Антология гуманной педагогики). – URL: <https://roerich-lib.ru/index.php/sukhomlinskij/5224-glava-5-cherez-krasivoe-k-chelovecheskomu> (дата обращения: 30.04.2024).
8. Известия АПН РСФСР. Вып. 11. Вопросы художественного воспитания [Электронный ресурс] / отв. ред. Т. Л. Беркман. – М.: Ин-т художеств. воспитания; Отделение педагогики, 1947. – URL: [http://elib.old.gnpbu.ru/textpage/download/html/?bookhl=&book=izvestiya-apn\\_vyp11\\_1947](http://elib.old.gnpbu.ru/textpage/download/html/?bookhl=&book=izvestiya-apn_vyp11_1947) (дата обращения: 30.04.2024).

### References

1. Kabalevskiy D.B. *Vospitanie uma i serdtsa. Kniga dlya uchitelya [Education of the mind and heart. A book for a teacher]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1984. 206 p. (In Russ.).
2. Markov M. *Tekhnologiya i effektivnost' sotsial'nogo upravleniya: perevod s bolgarskogo [Technology and efficiency of social management. Translated from Bulgarian]*. Edited and with a preface by T.V. Kerimova. Moscow, Progress Publ., 1982. 267 p. (In Russ.).
3. Nemenskiy B.M. Didaktika glazami khudozhnika [Didactics through the eyes of an artist]. *Pedagogika [Pedagogy]*, 1996, no. 3, pp. 19-24. (In Russ.).
4. Organova O.N. *Spetsifika esteticheskogo vospriyatiya [Specificity of aesthetic perception]*. Moscow, Vyssh. shkola Publ., 1975. 224 p. (In Russ.).
5. Radynova O.P., Komissarova L.N. *Teoriya i metodika muzykal'nogo vospitaniya detey doshkol'nogo vozrasta [Theory and methods of musical education of preschool children]*. Ed. O.P. Radynova. Moscow, Yurayt Publ., 2019. 296 p. (In Russ.).
6. *Rasporyazhenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 31 marta 2022 goda № 678-r "Ob utverzhdenii Kontseptsii razvitiya dopolnitel'nogo obrazovaniya detey do 2030 goda" [Order of the Government of the Russian Federation of March 31, 2022 No. 678-r "On approval of the Concept for the development of additional education for children until 2030"]*. (In Russ.). Available at: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202204040022?index=1> (accessed 30.04.2024).
7. *Sukhomlinskiy. Antologiya gumannoy pedagogiki: sb. [Anthology of Humane Pedagogy: collection]*. Moscow, Izdatel'skiy Dom Shalvy Amonashvili Publ., 2002. (In Russ.). Available at: <https://roerich-lib.ru/index.php/sukhomlinskij/5224-glava-5-cherez-krasivoe-k-chelovecheskomu> (accessed 30.04.2024).
8. *Izvestiya APN RSFSR. Vyp. 11. Voprosy khudozhestvennogo vospitaniya [News of the Academy of Pedagogical Sciences of the RSFSR. Iss. 11. Issues of Artistic Education]*. Ed. T.L. Berkman. Moscow, In-t khudozhestv. vospitaniya; Otdelenie pedagogiki Publ., 1947. (In Russ.). Available at: [http://elib.old.gnpbu.ru/textpage/download/html/?bookhl=&book=izvestiya-apn\\_vyp11\\_1947](http://elib.old.gnpbu.ru/textpage/download/html/?bookhl=&book=izvestiya-apn_vyp11_1947) (accessed 30.04.2024).

УДК 372.878+784

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-271-279

## ВОКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КАЗАНИ (ПЕРИОД НЭПА, 1925–1932 ГОДЫ)

*Султанова Рамиля Ринатовна*, кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры этнохудожественного творчества и музыкального образования, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: Ramilay\_82@mail.ru

*Файзрахманова Ляля Тагировна*, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры татаристики и культуроведения, Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань, РФ). E-mail: lafaiz@gmail.com

Статья посвящена малоизученной теме развития профессионального вокального образования в Казани (20-е годы XX века). Цель данного исследования состоит в теоретической реконструкции названного процесса – конкретно – в выявлении содержания, форм и методов обучения сольному пению в казанской Школе музыки и пения имени Р. А. Гуммерта, действовавшей в режиме самокупаемости в период новой экономической политики (НЭП, 1925–1932). Опираясь на исторический (М. Б. Богуславский, Г. Б. Корнетов) и культурологический подходы (Г. И. Гайсина, С. И. Гессен), авторы в процессе исследования выявили предпосылки и условия организации, функционирования и реформирования указанного учебного заведения, а также причины его ликвидации.

На основе документов Национального архива Республики Татарстан, впервые введенных в научный оборот, а также опубликованных исторических источников, в том числе материалов диссертационных исследований Р. Р. Султановой, Л. Т. Файзрахмановой, монографии Е. В. Порфирьевой, иных публикаций, авторами были выявлены основные условия организации, содержание и принципы обучения в классе сольного пения; прослежена динамика изменения учебного плана и целей обучения; изучена деятельность педагогов и представлены сведения об их профессиональной подготовке; выявлены контингент и численность учащихся по специальности «сольное пение» в разные годы. Впервые анализируются учебные программы по классу вокала С. А. Гепнер и теории музыки, представлены афишные программы школьных «закрытых и открытых вечеров».

Проведенное исследование позволяет отметить высокий профессионализм преподавателей вокала, а также соответствующий уровень требований к подготовке учащихся класса сольного пения в Школе музыки и пения им. Р. А. Гуммерта.

**Ключевые слова:** вокальное образование, музыкальное образование, Казань, Школа музыки и пения имени Р. А. Гуммерта, С. А. Гепнер.

## VOCAL EDUCATION IN KAZAN (THE PERIOD OF NEP, 1925-1932)

*Sultanova Ramilya Rinatovna*, PhD in Pedagogy, Sr Instructor of Department of Ethno-artistic Creativity and Music Education, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: Ramilay\_82@mail.ru

*Fayzrakhmanova Lyalya Tagirovna*, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Tatar Studies and Culturology, Kazan (Volga Regional) Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: lafaiz@gmail.com

The authors of the article deal with the slightly covered scientific item of the development of professional vocal education in Kazan (1920s). Theoretical reconstruction of the indicated process of investigation is strongly needed concerning the identification of the object, forms and methods of teaching solo singing at the Kazan School of Music and Singing named after R.A. Gummert, which operated in self-sufficiency

trend during the period of the New Economic Policy (NEP, 1925-1932). The authors basing on historical (M.B. Boguslavsky, G.B. Kornetov) and cultural approaches (G.I. Gaisina, S.I. Gessen), identified the background and conditions for the organization, functioning and reform of this educational institution and also the reasons for its liquidation.

On the basis of the first introduced into scientific circulation documents which are at disposal of the National Archives of the Republic of Tatarstan, as well as published historical sources, including the materials from dissertation research by R.R. Sultanova, L.T. Faizrakhmanova, monographs by E.V. Porfir'yeva and other publications, the authors revealed the main conditions of organization, content and principles of training in the class of solo singing; they traced the dynamic changes in the curriculum and purposes of learning; the teachers' activities were studied and information about their professional training was presented; the contingent and number of students specializing in *solo singing* in different years were identified. For the first time, S.A. Gepner's training programs for the vocal class and music theory are analyzed and the poster programs for school *closed and open evenings* are represented by the authors.

The research carried out by the authors of the article allows to note the high level of the vocal teachers' professionalism as well as the appropriate level of requirements for the preparation of students in the solo singing class at the School of Music and Singing named after R.A. Gummert.

**Keywords:** vocal education, music education, Kazan, School of Music and Singing named after R.A. Gummert, S.A. Gepner.

**Введение (актуальность).** Неотъемлемой частью музыкальной культуры Республики Татарстан являются традиции, сформировавшиеся в процессе становления и развития системы музыкального образования. По мере учреждения в Казани учебных заведений, различных по статусу и направленности (Архиерейская славяно-латинская школа (1723), Первая мужская гимназия (1755), университет (1804) и др.), в расписание которых были включены обязательные для освоения музыкальные дисциплины, в среде учащейся молодежи возникает интерес к музыкальному искусству, особенно к пению. Этот интерес укреплялся также благодаря просветительской деятельности Казанского отделения Русского музыкального общества (1864) и активному функционированию оперных антреприз, что в конечном итоге привело к появлению в Казани различных форм обучения сольному пению. На рубеже XIX–XX веков. Казань приобретает статус одного из российских центров музыкального, в том числе вокального образования. Как показало проведенное исследование, «для возникновения и укоренения вокально-педагогических традиций большое значение имели учебные заведения, где музыкальное образование было поставлено на профессиональный уровень» [7, с. 89]. Во второй половине XIX века в Казанской губернии наряду с частными классами и пансионами открываются первые частные музыкальные школы, а в 1904 году на базе му-

зыкальной школы Р. А. Гуммерта учреждается Казанское музыкальное училище, в структуре которого успешно действовало отделение сольного пения (преподаватели вокала Ф. А. Ошустович, О. В. Замбелли-Молоткова). Архивные документы, а также многочисленные газетные публикации изучаемого периода свидетельствуют о том, что преподавателями вокала в Казани были известные в России солисты оперы, такие как К. И. Гриняски, С. В. Гилев, Ф. Ю. Закржевский, М. Л. Генжиан, Л. Н. Люценко, С. Э. Онихимовская-Боржимовская и др. Некоторые исполнители выступали с успехом за рубежом.

Революционные события 1917 года и процесс становления нового государства оказали влияние на цели, содержание, формы, условия образования в целом и на его отдельные направления. Как показал анализ научных публикаций региональной проблематики (Г. М. Кантор, Ю. А. Мартынова, Р. Р. Султанова, Л. Т. Файзрахманова, З. М. Явгильдина и др.), процесс реформирования музыкального образования на территории Татарстана в 20-е годы XX века исследован не в полной мере и требует дальнейшего изучения. Этим обусловлена актуальность данной работы.

**Цели и задачи исследования.** Цель исследования состоит в том, чтобы реконструировать (воссоздать) процесс развития музыкального, в частности вокального образования в Казани, а именно выявить условия и содержание деятель-



ности уникальной для региона Школы музыки и пения имени Р. А. Гуммерта (период НЭПа, 1925–1932).

Задачи исследования:

1. Изучить исторические предпосылки, выявить педагогические и материально-технические условия организации и функционирования вокального отделения в Школе музыки и пения имени Р. А. Гуммерта, а также причины ее ликвидации.

2. Выявить содержание, формы и методы обучения на вокальном отделении в названной школе в 1925–1932 годы.

3. Выявить педагогический состав школы, требования, которые предъявлялись к профессиональному образованию преподавателей, опыту их педагогической деятельности, а также контингент учащихся.

**Материалы и методы исследования.**

В процессе исследования авторами были изучены следующие группы источников: а) документы Национального архива Республики Татарстан: фонд Р-2812 – Казанский восточный музыкальный техникум; фонд Р-1860 – Татарский областной отдел профессионального союза работников искусств; б) сборник опубликованных документов Национального архива Республики Татарстан; в) монографии и научные статьи, посвященные истории развития музыкального образования в Казани (Е. В. Порфирьева, Р. Р. Султанова, Л. Т. Файзрахманова и др.); г) диссертационные исследования Л. Т. Файзрахмановой, Ю. А. Мартыновой, Р. Р. Султановой, посвященные становлению и развитию музыкально-педагогического, среднего специального и начального музыкального образования в Татарстане.

В основу исследования положены исторический (М. Б. Богуславский, Г. Б. Корнетов) и культурологический подходы (Г. И. Гайсина, С. И. Гессен). В качестве основных методов исследования применялись: *изучение, описание и анализ* архивных и научных материалов; *реконструкция* исследуемого процесса; *статистическая обработка* полученных данных.

**Результаты и их обсуждение.** В середине 20-х годов XX века на территории Татарстана, в Автономной Татарской Советской Социалистической Республике (АТССР), профессиональное музыкальное образование было сосредоточено в Восточном музыкальном техникуме (ВМТ).

Вследствие проведенного в техникуме в 1924 году сокращения многие педагоги-музыканты потеряли постоянное место работы. Однако новая экономическая политика (НЭП) Советского государства позволяла всем желающим заниматься предпринимательской деятельностью, в том числе и в сфере оказания образовательных услуг. 17 февраля 1925 года казанский педагог вокала С. А. Гепнер совместно с преподавателями З. А. Гладышевой и В. М. Кунавиной получили от заведующего Посредническим Бюро Работников просвещения (Рабпрос) разрешение «приступить к организации школы музыки и пения» [3, д. 16, л. 2].

Вновь образованная школа музыки и пения являлась частью «Коллектива № 1 Посреднического Бюро Рабпроса», в составе которого также функционировали «1) центральные, 2) нагорные, 3) татарские трехгодичные курсы по подготовке в вузы и техникумы, 4) курсы иностранных языков» [3, д. 16, л. 66].

Обязанности заведующей школой выполняла Софья Александровна Гепнер (1875, Польша, г. Серадз – ?) – певица (колоратурное сопрано), выпускница Петербургской консерватории и музыкального лицея в Риме. С 1895 года она являлась ассистенткой профессора Антонио Котоньи по классу сольного пения, под руководством которого в 1897 году С. А. Гепнер закончила лицей в Риме в звании «маэстро». С 1888 по 1907 год вела активную концертную деятельность: выступала с концертами в Варшаве (1888–1892) и Петербурге (1896); 19 октября 1897 года дебютировала на сцене итальянской оперы в г. Страделла; с 1897 по 1907 год участвовала в оперных постановках в Италии, Испании, Португалии, Франции, Австрии, Венгрии и Германии; гастролировала по городам Сибири. Ее партнерами на сцене были знаменитые певцы меццо-сопрано де Марки и драматический тенор Држевецкий. С 1907 по 1910 год занималась частной педагогической практикой в Самаре. С 1910 года преподавала сольное пение в Казанском музыкальном училище Императорского Русского музыкального общества, где в 1913 году получила звание старшего преподавателя, а с 1919 года работала в Казанской государственной двухступенной музыкальной школе. В 1921 году С. А. Гепнер становится «профессором Казанской Восточной консерватории» [1, с. 226–227], а затем в результате ее реоргани-

зации – профессором класса сольного пения Восточного музыкального техникума (1922–1924). Уровень вокальной подготовки учащихся класса С. А. Гепнер был достаточно высоким, что позволило осуществить ученические постановки опер «Фауст» Ш. Ф. Гуно (1913) и «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (1915) [4, с. 211]. Помимо преподавательской деятельности Софья Александровна занималась и методической работой: подготовила «Сборник романсов», «Сборник вокализов», разработала методическое пособие «Школа пения» (рукопись) [1, с. 226–227], а также «программу по классу сольного пения Школы музыки и пения им. Р. А. Гуммерта» [3, д. 44, л. 12, 12 об.].

По инициативе С. А. Гепнер школе было «присвоено имя Рудольфа Августовича Гуммерта», выдающегося организатора профессионального музыкального образования в Казани, педагога, композитора, музыкального общественного деятеля. Полное официальное название учреждения звучало следующим образом: «Школа музыки и пения Коллектива № 1 Рабпрос им. Р. А. Гуммерта» [3, д. 16, л. 101–101 об.].

Структура вновь образованного музыкального учебного заведения поначалу включала отделения фортепиано и вокала при наличии «трех преподавателей и 19 учащихся» [5, с. 55]. Спустя несколько месяцев продуктивной работы, в мае 1925 года, состоялись первые «поверочные вечера», а также «приемные испытания для вновь поступающих» [3, д. 17, л. 4–5], что позволило увеличить контингент учащихся до 45 человек [5, с. 55]. Позднее открылись отделения игры на скрипке и виолончели<sup>1</sup>. В начале 1926–1927 учебного года открылись дополнительные подразделения школы: «Детский музыкальный сад»<sup>2</sup>; отделение в «Заречном районе при бывшем клубе К. Маркса» [3, д. 44, л. 35]; при общеобразовательной школе № 2 в Забулачном районе; при общеобразовательной школе № 35 в Суконно-Слободском районе г. Казани» [8, с. 311]. В первые два года деятельности школы обучение взрослых и детей осуществлялось совместно, что объяснялось финансовыми затруднениями и невозможностью арендовать дополнительные помещения.

<sup>1</sup> Располагалась школа на ул. Старо-Горшечной (ныне ул. А. П. Щапова), д. 31, кв. 2.

<sup>2</sup> Ул. Ново-Горшечная, д. 54 (ныне ул. А. М. Бутлерова).

Учебный год длился с 1 сентября по 31 мая. Переводные и выпускные экзамены назначались с 1 по 10 июня [3, д. 44, л. 25, 25 об.].

В основу обучения был положен учебный план, утвержденный весной 1926 года, состоявший из следующих пунктов:

I. «Школа музыки и пения имеет целью образование исполнителей на музыкальных инструментах (пианистов, скрипачей, певцов, хористов).

II. Предметы преподавания разделяются на специальные и обязательные. К обязательным относятся: музыкально-общеобразовательные. Специальные художественные предметы: игра на фортепиано, скрипке и пение. Обязательные предметы: а) политграмота, итальянский язык; б) музыкально-общеобразовательные (вспомогательные, в связи со специальным предметом): фортепиано, музыкальная грамота, сольфеджио, теория, гармония, слушание музыки и хоровое пение.

III. Специальный художественный фортепианный класс разделяется на подготовительный курс (два года обучения) и 1-ю ступень (три года обучения).

IV. Пение: пять лет обучения (1-й год подготовка).

V. Скрипка: пять лет обучения.

Каждый ученик получает по специальному классу два урока по полчаса в неделю; по теории музыки, гармонии и сольфеджио по 3 часа в неделю; хоровой класс – 4 часа в неделю; обязательный предмет “фортепиано” для певцов и скрипачей по полчаса в неделю» [3, д. 44, л. 25].

В результате анализа учебного плана были сделаны следующие выводы: обучение в Школе им. Р. А. Гуммерта было нацелено на подготовку музыкантов-исполнителей; обучение по специальным дисциплинам (игра на фортепиано, скрипке, сольное пение) и «обязательному фортепиано» осуществлялось индивидуально, в то время как в музыкальной школе при Восточном музыкальном техникуме занятия в классе «обязательного фортепиано» проводились в течение часа в группе, состоящей из 4–5 человек [3, д. 52, л. 7–8]; круг «обязательных» предметов включал: хоровой класс, музыкальную грамоту, сольфеджио, теорию музыки, гармонию, слушание музыки, итальянский язык, что позволяло дать базовое музыкальное образование учащим-

ся. К обязательным дисциплинам была отнесена и политграмота. Срок обучения в школе составлял 5 лет, в то время как указанный в плане 1925–1926 учебного года «срок обучения в музыкальной школе I степени для детей при ВМТ был рассчитан на 3, а на курсах для взрослых – на 2 года» [3, д. 52, л. 7–8]. Все вышесказанное указывает на профессиональную направленность обучения в Школе им. Р. А. Гуммерта.

В 1926 году штат школы увеличился до 10 человек. Сольное пение преподавали педагоги С. А. Гепнер и Е. К. Дроздова. К 1927 году, как свидетельствуют архивные документы, в школе работали 13 педагогов, которые имели специальное музыкальное образование: «трое – высшее, а 10 – среднее специальное, среди них – 6 преподавателей имели стаж работы более 15, а трое – более 10 лет» [3, д. 1, л. 121–122 об.]. Следовательно, педагогический состав Школы музыки и пения им. Р. А. Гуммерта состоял из квалифицированных и опытных специалистов.

По всем преподаваемым в школе дисциплинам были разработаны учебные программы. Для нашего исследования наибольший интерес представляет программа по классу сольного пения, предложенная С. А. Гепнер. Программа была рассчитана на 5 лет, где первый год был подготовительным.

В требованиях к учащимся подготовительной группы отмечалась необходимость хорошего певческого голоса («голосового материала»), музыкального слуха, памяти, чувства ритма, умения исполнить предлагаемые мелодические обороты. В процессе освоения музыкальной грамоты будущие певцы должны были показать: «а) знание нот, их деление; б) умение передавать звуки в последовательном порядке гаммообразно, в разбивку и интервалами» [3, д. 44, л. 12, 12 об.].

В первый год обучения учащиеся класса сольного пения занимались развитием дыхания, «гимнастикой на дыхании», постановкой голоса, с этой целью дети осваивали несложные вокальные упражнения. В качестве учебного репертуара рекомендовалось использовать: а) 25 номеров из сборника Дж. Конконе оп. 9 «50 упражнений для среднего и высокого голоса с фортепиано»; б) 20 номеров из сборника Дж. Конконе «40 упражнений для баса или баритона»; в) вокализы Г. Зейдлера – «первая часть для высокого и низкого голоса» [3, д. 44, л. 12, 12 об.]. К экзамену

требовалось подготовить пять номеров из каждого названного сборника.

Во второй год обучения в школе 1-й степени молодые вокалисты продолжали заниматься постановкой голоса и «развитием его в силе». Пели гаммы в объеме октавы, ноны и децимы, а также арпеджио в прямом движении с разрешением. Среди пособий значились: оставшиеся номера из сборников «50 упражнений» и «40 упражнений» Дж. Конконе; вторая и третья части вокализом Г. Зейдлера; романсы и песни А. Л. Гурилева, М. И. Глинки; М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, Г. Ф. Генделя, Дж. Б. Перголези, Л. Гордиджани, К. В. Глюка, Т. Джордани и др. На экзамен «выносились» пять упражнений Дж. Конконе, пять вокализом Г. Зейдлера и два романса.

Программа третьего года обучения в школе 1-й степени включала «выравнивание целого диапазона в две октавы, стаккато, стентато, подготовку к трели» [3, д. 44, л. 12, 12 об.]. Учебный репертуар состоял из 25 упражнений Дж. Конконе для высокого голоса, упражнений Л. Лаблаша для низкого голоса, 10 номеров из сборника «24 вокализа для сопрано или тенора» оп. 81 Г. Панофки. Экзаменационные требования включали: исполнение гамм и арпеджио в две октавы в быстром темпе; по пять номеров Дж. Конконе, Л. Лаблаша, Г. Панофки «по усмотрению», то есть по выбору преподавателя; один романс, одну арию, один ансамбль.

Четвертый год обучения в школе 1-й степени являлся заключительным. Учащиеся продолжали осваивать гаммы, арпеджио, стаккато, стентато и трели в быстром темпе. Учились петь морденты, апподжиатуры, группетто, форшлаги и синкопы. В учебном репертуаре значились 15 упражнений Дж. Конконе, оставшиеся 14 номеров из сборника Г. Панофки оп. 81, упражнения Ф. Ламперти для женского голоса, 12 упражнений для мужского голоса Ф. Бордони. А также романсы, арии, дуэты, квартеты, «большие» ансамбли В. Беллини, В. А. Моцарта, Дж. Россини, Ф. Мендельсона, С. Меркаданте, П. И. Чайковского, А. Г. Рубинштейна, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, Р. М. Глиэра. На заключительном (выпускном) экзамене вокального отделения Школы музыки и пения им. Р. А. Гуммерта исполнялись и оценивались: «объем голоса, техника; один номер из “25 упражнений” Дж. Конконе, один но-

мер из оп. 81 Г. Панофки, один номер из упражнений Л. Лаблаша; романс, ария и ансамбль» [3, д. 44, л. 12, 12 об.].

Помимо класса сольного пения в программе С. А. Гепнер упоминается оперный класс в объеме двух лет, программа которого предполагала «постановку отдельных сцен, актов и опер» [3, д. 44, л. 12, 12 об.].

Следует отметить, что разработанная С. А. Гепнер программа по классу сольного пения была основана на принципе постепенного, последовательного технического и художественного развития учащихся. Большое внимание в ней уделено развитию дыхания, расширению и выравниванию певческого диапазона, овладению техникой звукоизвлечения. Репертуар начинающих певцов основан на упражнениях и вокализах Дж. Конконе, Г. Зейдлера, не утративших своей актуальности и в наши дни. Важной установкой программы являются рекомендации включать в учебный репертуар сочинения как зарубежных, так и русских композиторов, охватывая при этом самые разные вокальные жанры – песни, романсы, оперные арии, дуэты и «большие» ансамбли, что оказывало целенаправленное влияние на формирование художественного вкуса и музыкального кругозора учащихся.

Помимо специального класса учащиеся отделения сольного пения посещали занятия «обязательного фортепиано», преподавателем которого была Лариса Васильевна Рошупкина (1879, Воронеж – ?), окончившая в 1899 году Московскую консерваторию. С 1919 по 1921 год пианистка преподавала в казанской Государственной двухступенной музыкальной школе, а в 1921–1922 годы обучала игре на фортепиано студентов Восточной консерватории [1, с. 247]. Программа по классу «обязательного фортепиано» для вокалистов в Школе музыки и пения им. Р. А. Гуммерта была рассчитана на два года [3, д. 44, л. 14].

Музыкально-теоретические дисциплины и хоровое пение в Школе им. Р. А. Гуммерта преподавал Филарет Афанасьевич Зайцев (1884, Москва – ?), окончивший в 1904 году Московское синодальное училище по курсу хорового пения и далее изучавший курс теории музыки в течение двух лет в Московском филармоническом музыкальном училище (1907). С 1904 по 1908 год Ф. А. Зайцев преподавал пение в средних учебных заведениях Москвы. Позже, с 1908

по 1919 год, обучал пению и музыке слушателей Казанской учительской семинарии. В 1919 году работал учителем пения в Советской школе 1-й ступени, а с 1920 года преподавал хоровое пение и теорию музыки в Восточной консерватории [1, с. 247].

Двухгодичная программа по теории музыки Школы им. Р. А. Гуммерта включала следующие темы: «Теория музыки как предмет. Музыкальные звуки и их свойства. Октавы и ступени. Хроматические изменения ступеней. Нотация. Высота и ключи. Интервалы без обращений. Размер и ритм. Группировка (простая). Гаммы мажорные, минорные (квинтовый круг)» – первый год обучения. «Группировка (детальная). Гаммы мажорные, минорные и построение хроматической (детально). Интервалы и их обращения. Разрешение интервалов. Мелизм» – второй год обучения [3, д. 44, л. 21].

Школа музыки и пения функционировала на условиях самоокупаемости, то есть заработная плата преподавателей, а также хозяйственные нужды учреждения оплачивались из средств, собранных за обучение. Поэтому учащиеся, своевременно не оплатившие обучение, отстранялись от занятий и «поверочных испытаний» [5, с. 52–53]. В разные годы в школе обучалось различное число учащихся, так, например, в 1925 году – 87 человек; в 1926–1927 учебном году – 121 человек [8, с. 313]; в марте 1927 года – 130 человек, из которых вокальное искусство осваивало 37 детей. В мае 1927 года в классе сольного пения числилось 24 человека [3, д. 1, л. 42].

В 1927 году Коллектив № 1 Рабпрос и Музыкальная школа им. Р. А. Гуммерта поменяли статус и были переведены в число учебных заведений, подведомственных Народному комиссариату просвещения (НКП) АТССР, но «без каких-либо материальных обязательств» со стороны НКП [3, д. 16, л. 66]. В результате была проведена структурная реорганизация школы, проявившаяся в том, что:

- 1) изменилась цель обучения: «Дать широким массам (*возможность*), за минимальную плату получить музыкальное образование для взрослых, как ликвидацию музыкальной безграмотности» [3, д. 1, л. 121–122 об.];
- 2) были введены «договоры на обучение с учащимися или их родителями с указанием суммы и срока внесения оплаты» [5, с. 57]; часть уча-

щихся получила право на бесплатное обучение (до 10 %) [3, д. 1, л. 152, 152 об.];

3) с начала нового, 1927–1928 учебного года в результате проведенной реорганизации музыкальная школа включала «подготовительное отделение, школу 1-й ступени для детей и курсы для взрослых» [3, д. 1, л. 42, 42 об.], в результате чего произошло разделение процесса обучения;

4) школа утратила имя Р. А. Гуммерта и получила название «Музыкальная школа 1-й ступени и курсы для взрослых при ТНКП»;

5) изменился учебный план. По сравнению с прежним программа школы для детей подверглась значительному упрощению. Однако индивидуальная форма обучения по специальным дисциплинам была сохранена. При этом сольное пение преподавалось только на курсах для взрослых (см. табл.).

**Учебный план курсов общего музыкального образования для взрослых Школы музыки и пения им. Р. А. Гуммерта**

Предметы	1-й год	2-й год	3-й год	4-й год	5-й год
Хоровое пение, сольфеджио	2	2	2	2	2
Музыкальная грамота, ритмика, чтение нот	3	-	-	-	-
Элементарная теория, диктант	-	3	-	-	-
Элементарная теория, сольфеджио, диктант	-	-	3	-	-
Повтор полного курса теории, сольфеджио, диктант	-	-	-	3	-
Элементы гармонии, голосоведения, формы, сольфеджио	-	-	-	-	3
Специальный класс (вокал)	1	1	1	1	1
Обязательный курс фортепиано (струнный и вокальный отделы)	1	1	1	1	1
Итого часов в неделю	6–7	6–7	6–7	6–7	6–7

В примечании к учебному плану было сказано, что ансамблевая игра осваивается «попутно» в уже «назначенные часы» с учетом «подготовленности и способности» учащихся, класс ансамбля «не введен ввиду ограниченных средств» [6, с. 142].

Несмотря на все трудности, связанные с организационными процессами и отсутствием го-

сударственного финансирования, преподаватели и учащиеся школы вели активную концертную и благотворительную деятельность, учебное заведение пользовалось у горожан популярностью. Сохранившиеся концертные программы позволяют получить более точное представление об учебном репертуаре и уровне подготовки учащихся в классе сольного пения. Например, на «Открытом вечере» 26 марта 1926 года учащимися класса С. А. Гепнер были исполнены следующие сочинения: вторая ария Зибеля из оперы «Фауст» Ш. Гуно, дуэт Лизы и Полины и ария Полины из оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского, романсы «Очарование» Й. Дессауэра, «Романс» П. И. Чайковского, «Водяная лилия» Ф. Абта, романсы Р. М. Глиэра, П. Масканьи [3, д. 44, л. 28, 28 об.]. На «закрытых» вечерах 12 и 18 марта 1928 года в исполнении учащихся класса С. А. Гепнер прозвучали: «Песня» из оперы «Рафаэль» А. С. Аренского, ария Джильды из оперы «Риголетто» Дж. Верди, «Элегия» Ж. Массне, романсы «Тучки небесные» А. С. Даргомыжского, «На старом кургане» В. С. Калинникова [3, д. 44, л. 43], «Птичка» А. Т. Гречанинова, «Слеза дрожит» П. И. Чайковского [3, д. 44, л. 42, 42 об.].

Несмотря на профессионализм преподавателей, регулярную концертную деятельность их воспитанников и стремление С. А. Гепнер организовать учебный процесс с ориентацией на требования, выдвинутые комиссией НКП АТССР, процесс «текучести» контингента учащихся невозможно было остановить, что было связано, в основном, с финансовыми трудностями. Многие учащиеся были отчислены за неуплату обучения или сами его прекращали. За все время деятельности школы (1925–1932) ее «полный курс смогли завершить всего 7 человек» [8, с. 313–314].

В 1930 году школа музыки и пения вновь подверглась реорганизации. Часть школы была прикреплена к Татарскому техникуму искусств (ТТИ) в виде «подготовительной музыкальной студии, руководителем которой была назначена С. А. Гепнер» [8, с. 320]. Детская группа школы, преобразованная в подготовительную музыкальную школу, располагалась в здании трудовой школы № 33 [2, д. 7, л. 222], однако в ноябре 1931 года был поднят вопрос о ее выселении [2, д. 7, л. 220], и 16 марта 1932 года школа окончательно была закрыта [2, д. 47, л. 62].

**Выводы и заключение.** В ходе проведенного исследования были изучены педагогические и материально-технические условия организации вокального образования в Школе музыки и пения имени Р. А. Гуммерта (1925–1932). Выявлен состав преподавателей и контингент учащихся указанного учебного заведения. Названы имена педагогов по классу сольного пения, общего фортепиано и теории музыки, а также уровень их профессионального образования и опыт работы. Прослежена эволюция содержания учебного плана, целей и задач обучения школы. Выявлены этапы, причины и результаты реформирования Школы музыки и пения им. Р. А. Гуммерта.

Описаны программы по теории музыки и классу сольного пения (разработаны С. А. Гепнер). Анализ указанных документов свидетельствует о достаточно высоком уровне требований к подготовке учащихся вокального отделения. Выявлены и обобщены содержательные аспекты обучения вокальному искусству, в том числе названы учебно-методические пособия, а также формы обучения (индивидуальные – сольные, групповые – ансамблевые) и аттестации (закры-

тые и открытые «вечера», концерты). В основе обучения вокалистов лежали следующие требования: 1) наличие хорошего «голосового материала»; 2) опора на дыхание в процессе освоения учебного вокального репертуара; 3) музыкальная грамотность и разностороннее развитие учащихся; 4) постепенное усложнение технических требований, последовательное движение от простого к сложному; 5) большое внимание уделялось техническому развитию учащихся (гаммы, арпеджио, упражнения и вокализы); 6) разнообразие исполняемого репертуара: произведения русских и зарубежных композиторов, классический и современный репертуар; 7) обязательная сценическая практика учащихся.

В целом деятельность Школы музыки и пения им. Р. А. Гуммерта стала неординарным явлением в истории музыкального образования Татарстана, поскольку была единственным учебным заведением, открытым по инициативе самих преподавателей и функционировавшим полностью на условиях самоокупаемости в период НЭПа в советской России.

#### Литература

1. Мартынова Ю. А. Формирование и развитие системы среднего специального музыкального образования в Казани (1917–1960 годы): дис. ... канд. истор. наук. – Казань, 2013. – 263 с.; приложения.
2. Национальный архив Республики Татарстан. – Фонд Р-1860. – Опись 1.
3. Национальный архив Республики Татарстан. – Фонд Р-2812. – Опись 1.
4. Порфирьева Е. В. Музыкальное образование в Казани (конец XVIII – начало XX века). – Казань, 2014. – 248 с.
5. Развитие музыкального образования в Татарстане: сборник документов. – Казань: Главное архивное управление при Кабинете Министров Республики Татарстан, 2011. – 216 с.
6. Султанова Р. Р. Развитие начального музыкального образования в Татарстане (1918–1960): дис. ... канд. пед. наук. – Казань, 2019. – Т. 2. – 274 с.
7. Султанова Р. Р., Файзрахманова Л. Т. Становление вокального образования в учебных заведениях Казани (XIX – начало XX века) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 3. – С. 83–89.
8. Файзрахманова Л. Т. Становление и развитие музыкально-педагогического образования в Татарстане (XIX–XX века): дис. ... д-ра пед. наук. – Казань, 2014. – 467 с.

#### References

1. Martynova Y.A. *Formirovanie i razvitie sistemy srednego spetsial'nogo muzykal'nogo obrazovaniya v Kazani (1917-1960 gody): dis. ... kand. istor. nauk [Formation and development of the system of secondary specialized music education in Kazan (1917-1960). Diss. PhD in History]*. Kazan, 2013. 205 p. (In Russ.).
2. *Natsional'nyy arkhiv Respubliki Tatarstan [National Archives of the Republic of Tatarstan]*. Fund R-2812, Inventory 1. (In Russ., unpublished).
3. *Natsional'nyy arkhiv Respubliki Tatarstan [National Archives of the Republic of Tatarstan]*. Fund R-1860, Inventory 1. (In Russ., unpublished).
4. Porfiryeva E.V. *Muzykal'noe obrazovanie v Kazani (konets XVIII – nachalo XX veka) [Musical education in Kazan (late 18th – early 20th centuries)]*. Kazan, 2014. 248 p. (In Russ.).

5. *Razvitie muzykal'nogo obrazovaniya v Tatarstane: sbornik dokumentov [Development of music education in Tatarstan. Collection of documents]*. Kazan, Main Archival Department under the Cabinet of Ministers of the Republic of Tatarstan Publ., 2011. 216 p. (In Russ.)
6. Sultanova R.R. *Razvitie nachal'nogo muzykal'nogo obrazovaniya v Tatarstane (1918-1960): dis. ... kand. ped. nauk [Development of primary music education in Tatarstan (1918-1960). Diss. PhD in History]*. Kazan, 2019, vol 2. 274 p. (In Russ.).
7. Sultanova R.R., Fayzrakhmanova L.T. Stanovlenie vokal'nogo obrazovaniya v uchebnykh zavedeniyakh Kazani (XIX – nachalo XX veka) [The formation of vocal education in educational institutions of Kazan (XIX – early XX centuries)]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 3, pp. 83-89. (In Russ.)
8. Faizrakhmanova L.T. *Stanovlenie i razvitie muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya v Tatarstane (XIX–XX veka): dis. ... d-ra ped. nauk [Formation and development of music pedagogical education in Tatarstan (XIX–XX centuries). Diss. Dr of Pedagogical Sciences]*. Kazan, 2014. 467 p. (In Russ.).

УДК 37.04

Doi 10.31773/2078-1768-2024-68-279-287

## МОДЕЛИРОВАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УПРАВЛЕНИЯ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ ШКОЛЬНИКОВ

**Кагакина Елена Андреевна**, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры педагогики и психологии, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: shkola3a@yandex.ru

**Русакова Нина Александровна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры фундаментальной математики, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: rusakovana@mail.ru

**Лесникова Светлана Леонидовна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры акмеологии и психологии развития, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: lesnikova\_cl@mail.ru

Реализация ФГОС ООО и необходимость реагировать на вызовы современного общества все больше актуализирует вопросы управления образованием. Междисциплинарный характер педагогического управления, в свою очередь, вызывает необходимость использования различных научных методов, как общенаучных, так и частных. Одним из общенаучных методов является моделирование, которое позволяет осуществлять управление как обоснованный процесс по причине большей информативности модели по сравнению с традиционными методами педагогических исследований. Использование математических методов вычисления, включая статистические, также способствует качеству модели. В статье приведен вариант разработки модели управления проектной деятельностью школьников с использованием междисциплинарного подхода и соответствующих методов.

Актуальность управления проектной деятельностью школьников обусловлена тем, что она определена в ФГОС ООО в качестве одного из способов достижения запланированных результатов образования и его качества на основе персонализации и личностной ориентированности с использованием информационных технологий и математических моделей.

Работа направлена на комплексное решение проблемы выбора вида проектной деятельности на основе сравнения альтернатив, исходя из кадровых и материальных ресурсов образовательных организаций и личностных характеристик школьников. Представленный в работе подход вносит вклад в разработку теории и практики принятия педагогических и управленческих решений о выборе вида проектной деятельности обучающихся старших классов. Показаны возможности модели для принятия управленческих решений на основе анализа альтернатив по результатам комплексного применения

психологических методик (тестирование, опросы), педагогических и социально-педагогических технологий, методов статистической обработки данных, анализа иерархий Саати, средств информационных технологий в целях повышения качества педагогического управления. Результаты исследования заключаются в разработке информационно-аналитической системы для использования в организации проектной деятельности обучающихся общеобразовательной школы, а также в подготовке учителей к результативному осуществлению этого вида деятельности. Данная модель и реализующаяся на ее основе информационно-аналитическая система разработаны для использования в процессе педагогического управления персонализацией проектной деятельности школьников в зависимости от их личностных и индивидуальных особенностей, что обеспечивает достижение ими образовательных результатов.

**Ключевые слова:** управление, педагогическое управление, проектная деятельность, модель.

## MODELING THE PEDAGOGICAL MANAGEMENT OF STUDENTS' PROJECT ACTIVITIES

*Kagakina Elena Andreevna*, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: shkola3a@yandex.ru

*Rusakova Nina Aleksandrovna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Fundamental Mathematics, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: rusakovana@mail.ru

*Lesnikova Svetlana Leonidovna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Acmeology and Developmental Psychology, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lesnikova\_cl@mail.ru

The implementation of the Federal State Educational Standard for Basic General Education and the need to respond to the challenges of modern society increasingly actualize different problems of education management. The interdisciplinary nature of pedagogical management causes the need to use of general and specific scientific methods. The use of mathematical calculation methods, including statistical ones, also contributes to the quality of the model.

The work is aimed at a holistic solution to the problem of choosing the type of project activity based on a comparison of alternatives, based on the human and material resources of educational organizations and the personal characteristics of school students. The approach presented in the paper contributes to the development of the theory and practice of making the pedagogical and managerial decisions based on the choice of the type of project activity of school students. The possibilities of the model for making the managerial decisions based on the analysis of alternatives, based on the results of the integrated application of psychological techniques (testing, surveys) as well as pedagogical and socio-pedagogical technologies, methods of statistical data processing, analysis of Saati hierarchies, information technology tools in order to improve the quality of pedagogical management were shown. The results of the study are in the development of the information and analytical system for use in the managing the project activities of secondary school students, as well as in the preparation of teachers for the resultative implementation of this type of activity. This model and the information and analytical system modeled on it are designed for use in the process of pedagogical management of the personalization of school students project activities, depending on their personal and individual characteristics, that supports their educational results achievement.

**Keywords:** management, pedagogical management, project activity, model.

### Введение

Управление проектной деятельностью школьников в современных условиях представляет собой многоаспектный процесс, для резуль-

тативного осуществления которого требуется учет большого количества факторов: материально-технические условия, уровень квалификации и готовности педагогов, управленческие ресур-



сы образования, готовность самих школьников к выбору и реализации проектной деятельности. В силу этих причин наряду с традиционными педагогическими, психологическими методами требуется применение средств информационных технологий, математических методов, в том числе методов статистической обработки полученных в процессе исследования эмпирических данных. Это необходимо не только для качественного учета массива разнообразных данных, но и для выявления взаимосвязей и зависимостей между ними, определения ведущих факторов, определяющих выбор вида проектной деятельности на основе оценки альтернатив. В результате процесс управления проектной деятельностью школьников становится более обоснованным, так как позволяет учесть разноуровневые показатели и факторы, их иерархическое расположение и влияние. Данным характеристикам соответствует в достаточной мере информационно-аналитическая система, которая содержит полученные характеристики, позволяет установить горизонтальные и вертикальные связи между ними, оперативно вносить изменения по результатам применения новых методов исследования или создания новых организационных и материальных условий.

**Целью** данной работы является разработка модели для создания информационно-аналитической системы управления проектной деятельностью обучающихся.

**Задачи:**

- выявить ведущие факторы, определяющие выбор вида проектной деятельности старшеклассников.

- построить иерархическую модель выбора проектной деятельности и провести анализ учета взаимодействий элементов различного уровня.

- обосновать возможность моделирования педагогического управления проектной деятельностью с использованием математического методов.

### Методы

Отбор методов для разработки модели обусловлен содержанием и структурой обобщенного показателя для оценки управления по результатам. Достижение данного показателя свидетельствует о результативности управления проектной деятельностью школьников. В качестве обобщенного показателя для персонализации проектной

деятельности была обоснована готовность к ней школьников. В данной работе выявлены следующие компоненты структуры готовности: мотивационный, эмоциональный, волевой и когнитивный.

Для принятия обоснованного решения в условиях влияния нескольких факторов необходимо выбрать оптимальную из ряда альтернатив. Одним из математических методов обработки альтернатив является методика Саати – «Метод анализа иерархий» [7]. Данный метод используется для решения многокритериальных задач с иерархическими структурами, включающими как количественные, так и качественные факторы.

Для выявления критериев, необходимых для построения иерархической модели на первом этапе исследования проводилось эмпирическое исследование школьников 8–11 классов (всего 480 чел.) и учителей (всего 46 чел.). Данные обрабатывались методами математической статистики. Целью данного этапа было определение уровня готовности школьников к проектной деятельности [2; 3]. Использовался комплект методик, позволяющий определить такие характеристики личности, как мотивация к успеху (методика мотивации к успеху), сила воли («Самооценка силы воли»), ответственность (многомерно-функциональная диагностика «ответственности») [4; 5]. На следующем этапе исследования проводилась экспертная оценка на основе полученных данных для определения значимости выявленных характеристик.

Следующий этап заключался в определении вида проектной деятельности с целью достижения запланированных образовательных результатов. Взаимосвязь образовательных результатов и профессионального самоопределения школьников была рассмотрена в работах Н. Ф. Родичева и др. [6; 9].

Изучались следующие виды проектной деятельности (педагогические альтернативы):

- П1 – индивидуальная проектная деятельность по предмету;

- П2 – групповая проектная деятельность по предмету;

- П3 – индивидуальная межпредметная проектная деятельность;

- П4 – групповая межпредметная проектная деятельность;

При этом учитывалось, что обучаемые обладают различными способностями, особенностями восприятия информации и т. д. Для сравнения видов проектной деятельности были выбраны следующие характеристики:

- успеваемость (У);
- мотивация к успеху (М);
- сила воли (С);
- ответственность (О);
- готовность учителей (ГУ).

Готовность педагогов к организации и проведению проектной деятельности обучающихся была выделена отдельной характеристикой, поскольку именно от педагогов во многом зависит результативность этого вида образовательной деятельности [5].

Согласно методу Саати, алгоритм определения вида проектной деятельности заключается в следующем:

- построение матрицы попарных сравнений критериев по цели (на основе данных, полученных на первом этапе исследования);
- вычисление вектора приоритетов, максимальное собственное число, индекс согласованности, отношение согласованности;
- построение матрицы попарных сравнений альтернатив по каждой характеристике;
- для каждой характеристики были вычислены вектор приоритетов, максимальное собствен-

ное число, индекс согласованности, отношение согласованности;

– вычисление общих оценок для каждой альтернативы;

– вычисление общего индекса согласованности (ОИС), общее отношение согласованности (ООС). По значению последнего параметра можно судить о достоверности результата [7].

В соответствии с полученными оценками для выбранных альтернатив можно рекомендовать вид проектной деятельности для каждого обучающегося в зависимости от его личных характеристик. Таким образом обеспечивается педагогическое управление его индивидуальной образовательной траекторией [10].

### Результаты

На основе проведенного анализа и выбранных критериев была построена трехуровневая иерархическая модель (см. рис. 1).

Как видно из рисунка, на каждом уровне элементы модели являются независимыми. При этом элементы каждой группы находятся под влиянием элементов другого уровня и сами оказывают влияние на них. Таким образом, процесс моделирования педагогического управления проектной деятельностью школьников основан на результатах изучения взаимодействия выделенных факторов на каждом уровне иерархии.

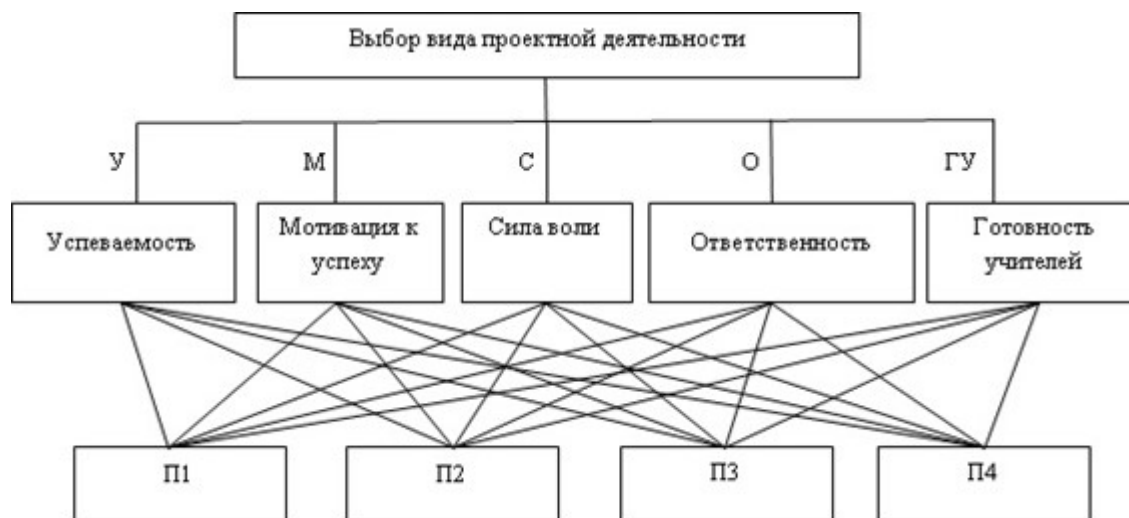


Рисунок 1. Иерархическая модель выбора вида проектной деятельности

Задачей следующего этапа исследования было проведение анализа на основе построенной модели без обратной связи, а затем с учетом влияния выбранных характеристик и сравнения полученных результатов. Учет взаимодействия элементов различного уровня позволяет дать более точную оценку результатов.

В ходе исследования был проведен анализ выбранных видов проектной деятельности на предмет их результативности в зависимости от представленных характеристик, которые носят индивидуальный характер для разных обучающихся.

Для того чтобы показать зависимость выбора педагогической альтернативы при организации проектной деятельности, были проведены численные расчеты для различных вариантов значений характеристик.

Согласно методике Саати, на первом этапе исследования были проведены экспертные сравнения выбранных характеристик. Правила, по которым экспертами сравнивались характеристики, представлены в таблице 1 [7].

Таблица 1

**Шкала приоритетов**

Условие	Оценка
Первая и вторая характеристики одинаково важны	1
Первая незначительно важнее второй	3
Первая значительно важнее второй	5
Первая явно важнее	7
Первая абсолютно превосходит вторую	9
В компромиссных случаях	2, 4, 6, 8

В результате была построена матрица попарных сравнений.

На диаграмме (см. рис. 2) показаны экспертные оценки характеристик относительно такой характеристики, как успеваемость.

Как видно из диаграммы, эксперты считают, что при организации и выборе вида проектной деятельности, наиболее значимой является готов-

ность учителей. Также эксперты считают, что мотивация к успеху и сила воли более значимы, чем успеваемость.

Оценка характеристик относительно успеваемости

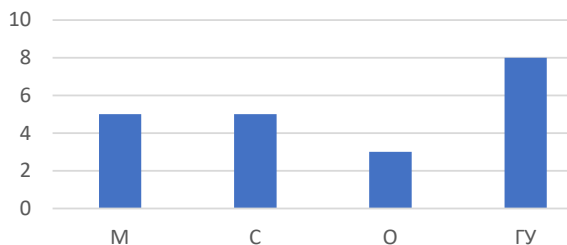


Рисунок 2. Сравнение экспертных оценок

Полностью данные матрицы попарных сравнений представлены в таблице 2.

Таблица 2

**Сравнение характеристик относительно выбора проектной деятельности**

	У	М	С	О	ГУ
У	1	0,2	0,2	0,333	0,125
М	5	1	3	1	0,125
С	5	3	1	0,125	0,125
О	3	1	8	1	0,125
ГУ	8	8	8	8	1

Для дальнейшего анализа данных был рассчитан вектор приоритетов по следующему алгоритму: проводим нормализацию элементов каждого столбца и затем находим в нем среднее значение. В результате был получен следующий вектор приоритетов характеристик (0,037; 0,13; 0,12; 0,16; 0,56).

Для определения согласованности результата вычислим максимальное собственное число  $\lambda_{max}$  по правилу: исходную матрицу умножим справа на вектор приоритетов, разделим элементы полу-

ченного вектора на соответствующие элементы вектора приоритетов, найдем среднее значение полученных элементов. В случае согласованности матрицы, значение собственного значения равно числу элементов в матрице  $n$ .

Оценить отклонение от согласованности матрицы можно с помощью индекса согласованности (ИС) и отношения согласованности (ОС)[7].

Приемлемым считается значение ОС меньшее или равное 0,10.

Проведенные расчеты показали, что для исходной матрицы попарных сравнений соответствующие величины равны:  $\lambda_{\max}=7,1$ ; ИС=0,53; ОС=0,47.

Данные значения достаточно далеки от значений в случае согласованности.

Далее были проведены сравнения педагогических альтернатив для каждой характеристики. Были составлены соответствующие таблицы попарных сравнений видов педагогических альтернатив (П1, П2, П3, П4) относительно пяти выбранных характеристик (У, М, С, О, ГУ) (табл. 3). Таблицы составлялись на основании оценок экспертов аналогично таблице 2.

Результаты расчетов векторов приоритетов, индекса и отношения согласованности для каждой характеристики представлены в таблице 4.

Таблица 3

### Сравнение видов проектной деятельности относительно пяти характеристик (У, М, С, О, ГУ)

У	П1	П2	П3	П4
П1	1	0,333	0,2	0,2
П2	3	1	0,333	1
П3	5	3	1	1
П4	5	1	1	1

М	П1	П2	П3	П4
П1	1	0,333	0,2	0,125
П2	3	1	0,2	0,125
П3	5	5	1	0,333
П4	8	8	3	1

С	П1	П2	П3	П4
П1	1	0,333	0,2	0,125
П2	3	1	0,2	0,125
П3	5	5	1	0,333
П4	8	8	3	1

О	П1	П2	П3	П4
П1	1	0,333	0,333	0,333
П2	3	1	0,333	0,333
П3	3	3	1	0,333
П4	3	3	3	1

ГУ	П1	П2	П3	П4
П1	1	1	1	1
П2	1	1	1	1
П3	1	1	1	1
П4	1	1	1	1

Результаты сравнения педагогических альтернатив для различных характеристик

	Вектор приоритетов				ИС	ОС
	П1	П2	П3	П4		
У (успеваемость)	0,069	0,21	0,41	0,31	0,38	0,043
М (мотивация к успеху)	0,052	0,093	0,27	0,59	0,071	0,079
С (сила воли)	0,052	0,093	0,27	0,59	0,071	0,079
О (ответственность)	0,097	0,17	0,27	0,46	0,1	0,12
ГУ (готовность учителей)	0,25	0,25	0,25	0,25	0	0

Как видно из полученных данных, отношение согласованности для каждой характеристики меньше 0.10. Таким образом, можно сделать вывод, что полученные результаты являются достоверными.

На следующем этапе исследования было проведено общее ранжирование, которое позволило определить вектор приоритетов видов проектной деятельности.

Составляем матрицу из векторов приоритетов (табл. 5).

Таблица 5

Сравнение характеристик для различных видов проектной деятельности

	У	М	С	О	Т
П1	0,069	0,052	0,052	0,096	0,25
П2	0,21	0,093	0,093	0,17	0,25
П3	0,21	0,27	0,27	0,27	0,25
П4	0,31	0,59	0,59	0,46	0,25

Для получения общей оценки каждой педагогической альтернативы умножим полученную матрицу на вектор приоритетов исходной матрицы характеристик (0,037; 0,13; 0,12; 0,16; 0,56).

В результате получаем вектор приоритетов видов проектной деятельности (0,17; 0,197; 0,264; 0,368).

Вычисляя общий индекс согласованности (ОИС) и общую оценку согласованности (ООС), получаем ОИС=0,035; ООС=0,032.

Поскольку отношение согласованности меньше 0,10, можно сделать вывод, что полученный результат является достоверным.

Таким образом, наиболее предпочтительной для указанных выше экспертных оценок является вид проектной деятельности П4.

Как показано выше, в случае, когда такие характеристики, как мотивация к успеху и сила воли, по мнению экспертов, являются более важными, чем успеваемость, предпочтительными являются такие виды проектной деятельности, как П4 (групповая межпредметная проектная деятельность) и П3 (индивидуальная межпредметная проектная деятельность).

В ходе исследования были сделаны расчеты для других видов экспертных оценок. Так, если эксперты считают успеваемость более важной характеристикой, при этом остальные таблицы попарных сравнений остаются без изменений, то вектор приоритетов видов проектной деятельности становится равным (0,169; 0,219; 0,299; 0,313), ОИС=0,024; ООС=0,021. Таким образом, увеличивается рейтинг второго и третьего вида проектной деятельности и уменьшается для четвертого.

При изменении экспертных оценок для характеристики У (успеваемость), вектор приоритетов для видов проектной деятельности становится равным (0,326; 0,179; 0,232; 0,26); ОИС=0,048; ООС=0,043. То есть в этом случае лучшие образовательные результаты дает индивидуальная проектная деятельность (П1).

### Заключение

Проведенное исследование показало ключевое значение проектной деятельности школьников для достижения ими образовательных результатов, что подтвердило необходимость повышать качество управления ею на основе использования комплекса психолого-педагогических и математических методов, моделирования и информационных технологий.

Кроме того, как показала практика реализации разработанной модели, на ее основе совершенствуются ресурсы педагогического управления. В качестве таких ресурсов рассматриваются материальные и материально-технические ресурсы (для данного исследования это информационно-образовательные ресурсы), организационные ресурсы (возможности совершенствования организационной структуры образовательных организаций за счет качества координации, коммуникации, горизонтальных и вертикальных связей, сетевого взаимодействия и др.) и социально-лич-

ностные ресурсы (учет индивидуальных и личностных особенностей субъектов образовательного процесса).

В процессе разработки модели мы исходили из того, что она должна иметь достаточно универсальный характер, то есть ее можно использовать в процессе управления проектной деятельностью в различных образовательных организациях: общеобразовательных, организациях дополнительного образования для детей, а также в условиях сетевого обучения. Исходя из этого, нами определены пути продолжения исследования: совершенствование базовой (инвариантной) модели управления проектной деятельностью школьников и ряда частных (вариативных) моделей для отдельных образовательных организаций и условий проектной деятельности в них. По результатам теоретического и экспериментального исследования планируется разработка алгоритма создания информационно-аналитической системы управления для различных образовательных организаций и педагогических систем.

### Литература

1. Блинов В. И., Есенина Е. Ю., Родичев Н. Ф., Сергеев И. С. Педагогическое сопровождение профессионального самоопределения и его возможные модели в условиях неопределенности социума и рынков труда // *Профессиональное образование и рынок труда*. – 2020. – № 3. – С. 72–85. – Doi 10.24411/2307-4264-2020-10310.
2. Жукова В. Ф. Психолого-педагогический анализ категории «Психологическая готовность» [Электронный ресурс] // *Известия ТПУ* – 2012. – № 6. – С. 117–121. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologo-pedagogicheskiy-analiz-kategorii-psihologicheskaya-gotovnost> (дата обращения: 15.07.2024).
3. Землянухина Н. С., Кузнецов П. С., Фурсов А. Л. Изменение парадигмы профориентации в условиях постмодерна // *Изв. Сарат. ун-та Нов. сер. Сер. Экономика. Управление. Право*. – 2019. – С. 128–133. – Doi 10.18500/1994-2540-2019-19-2-128-133.
4. Кагакина Е. А., Лесникова С. Л., Русакова Н. А., Тимошенкова О. С. Проектное обучение как фактор развития творческой деятельности школьников // *Профессиональное образование в России и за рубежом*. – 2018. – № 4 (32). – С. 123–126.
5. Минжулина А. В., Обухов А. С. Цифровые инструменты для организации и сопровождения исследовательской и проектной деятельности учащихся в старшей школе [Электронный ресурс] // *Исследователь/Researcher*. – 2022. – № 3–4 (39–40). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovye-instrumenty-dlya-organizatsii-i-soprovozhdeniya-issledovatskoy-i-proektnoy-deyatelnosti-uchaschihsya-v-starshey-shkole> (дата обращения: 21.04.2024).
6. Родичев Н. Ф. Постиндустриальный, глобализационный и постмодернистский вызовы отечественной профессиональной ориентации // *Педагогика*. – 2016. – № 4. – С. 18–30.
7. Саати Т. Принятие решений. Метод анализа иерархий. – М.: Радио и связь, 1993. – 278 с.
8. Шакирова О. В., Булдакова Н. В. Исследование уровня готовности будущих педагогов к управлению проектной деятельностью учащихся основной школы [Электронный ресурс] // *Вестник ВятГУ*. – 2022. – № 2 (144). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-urovnya-gotovnosti-buduschih-pedagogov-k-upravleniyu-proektnoy-deyatelnostyu-uchaschihsya-osnovnoy-shkoly> (дата обращения: 01.05.2024).

9. Шакирова О. В., Булдакова Н. В. Модель подготовки будущих педагогов к управлению проектной деятельностью учащихся [Электронный ресурс] // Концепт. – 2022. – № 6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/model-podgotovki-buduschih-pedagogov-k-upravleniyu-proektnoy-deyatelnostyu-uchaschihsya> (дата обращения: 11.04.2024).
10. Rusakova N. A., Kagakina E. A., Aparina N. F., Rudneva E. L. Substantiation of students educational routes under conditions of new schooling formats // 11th International Scientific and Theoretical Conference – Communicative Strategies of Information Society. Editors: Olga D. Shipunova, Violetta N. Volkova, Alfred Nordmann, Laurent Moccozet. – 2019. – P. 151–161. – Doi 10.15405/epsbs(2357-1330).2020.3.2.

#### References

1. Blinov V.I., Esenina E.Y., Rodichev N.F., Sergeev I.S. Pedagogicheskoe soprovozhdenie professional'nogo samopredeleniya i ego vozmozhnye modeli v usloviyakh neopredelennosti sotsiuma i rynkov truda [Pedagogical support of professional self-determination and its possible models in the conditions of uncertainty of society and labor markets]. *Professional'noe obrazovanie i rynek truda [Vocational education & Labour market]*, 2020, no. 3, pp. 72-85, Doi 10.24411/2307-4264-2020-10310. (In Russ.).
2. Zhukova V.F. Psikhologo-pedagogicheskiy analiz kategorii “Psikhologicheskaya gotovnost” [Psychological and pedagogical analysis of the category “Psychological readiness”]. *Izvestiya TPU [Bulletin of the Tomsk Polytechnic University]*, 2012, no. 6, pp. 117-121. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/psikhologo-pedagogicheskiy-analiz-kategorii-psihologicheskaya-gotovnost>.
3. Zemlyanukhina N.S., Kuznetsov P.S., Fursov A.L. Izmenenie paradigmy proforientatsii v usloviyakh postmoderna [Changing the Paradigm of Career Guidance in Postmodern Environment]. *Izv. Sarat. un-ta Nov. ser. Ser. Ekonomika. Upravlenie. Pravo [Izvestiya of Saratov University. New Series]*, 2019, pp. 128-133, Doi 10.18500/1994-2540-2019-19-2-128-133. (In Russ.).
4. Kagakina E.A., Lesnikova S.L., Rusakova N.A., Timoshenkova O.S. Proektnoe obuchenie kak faktor razvitiya tvorcheskoy deyatel'nosti shkol'nikov [Project-based learning as a factor of development of creative activity of school students]. *Professional'noe obrazovanie v Rossii i za rubezhom [Professional education in Russia and abroad]*, 2018, no. 4 (32), pp. 122-127. (In Russ.).
5. Minzhulina A.V., Obukhov A.S. Tsifrovye instrumenty dlya organizatsii i soprovozhdeniya issledovatel'skoy i proektnoy deyatel'nosti uchashchikhsya v starshey shkole [Digital tools for organizing and supporting research and project activities of students in high school. *Issledovatel' [Researcher]*, 2022, no. 3-4 (39-40). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovye-instrumenty-dlya-organizatsii-i-soprovozhdeniya-issledovatel'skoy-i-proektnoy-deyatelnosti-uchaschihsya-v-starshey-shkole> (accessed 21.04.2024).
6. Rodichev N.F. Postindustrial'nyy, globalizatsionnyy i postmodernistskiy vyzovy otechestvennoy professional'noy orientatsii [Post-industrial, globalization and post-modernist calls of domestic vocational guidance]. *Pedagogika [Pedagogika]*, 2016, no. 4, pp. 18-30. (In Russ.).
7. Saati T. Prinyatie resheniy. Metod analiza ierarkhiy [Decision-making. Hierarchy analysis method]. Moscow, 1993. 278 p. (In Russ.).
8. Shakirova O.V., Buldakova N.V. Issledovanie urovnya gotovnosti budushchikh pedagogov k upravleniyu proektnoy deyatel'nost'yu uchashchikhsya osnovnoy shkoly [The study of the level of readiness of future teachers to manage the project activities of primary school students. *Vestnik VyatGU [Herald of Vyatka State University]*, 2022, no. 2 (144). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-urovnya-gotovnosti-buduschih-pedagogov-k-upravleniyu-proektnoy-deyatelnostyu-uchaschihsya-osnovnoy-shkoly> (accessed 01.05.2024).
9. Shakirova O.V., Buldakova N.V. Model' podgotovki budushchikh pedagogov k upravleniyu proektnoy deyatel'nost'yu uchashchikhsya [The study of the level of readiness of future teachers to manage the project activities of primary school students]. *Kontsept*, 2022, no. 6. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/model-podgotovki-buduschih-pedagogov-k-upravleniyu-proektnoy-deyatelnostyu-uchaschihsya> (accessed 11.04.2024).
10. Rusakova N.A., Kagakina E.A., Aparina N.F. & Rudneva E.L. Substantiation of students educational routes under conditions of new schooling formats In Olga D. Shipunova, Violetta N. Volkova, Alfred Nordmann, & Laurent Moccozet (Eds). *11th International Scientific and Theoretical Conference – Communicative Strategies of Information Society*, 2019, pp. 151-161. (In Engl.), Doi 10.15405/epsbs(2357-1330).2020.3.2.

**Алфавитный указатель авторов**

Абрамкин И. А.	209
Баторова Е. А.	239
Берсенева Т. П.	190
Боброва Е. И.	77
Былевский П. Г.	65
Верба Н. И.	99
Городилова Е. А.	56
Гук А. А.	166
Давыдова Л. В.	229
Деген Г. А.	77
Долгина Е. Е.	265
Ермолаев В. А.	32
Ибрагимов А. И.	217
Ишутина Ю. А.	40
Кагакина Е. А.	279
Казаков Е. Ф.	13
Корнева В. А.	153
Крылов И. А.	181, 197
Ласкавая Е. В.	48
Лесникова С. Л.	279
Мелехова К. А.	174
Мирная Р. Р.	258
Мищенко И. Е.	23
Петрова А. М.	132
Прокопов В. Л.	197
Прокопова Н. Л.	197
Пыльнева Л. Л.	123
Родионова Д. Д.	77
Русакова Н. А.	279
Сабитова Л. А.	94
Санникова Н. В.	139
Стачинский В. И.	118
Султанова Р. Р.	271
Тагильцева Е. П.	48
Тарасевич Е. Е.	86
Труевцева О. Н.	229
Умнова И. Г.	56
У Юйчжэнь	139
Файзрахманова Л. Т.	271
Фаттахова Л. Р.	94
Шань Личжуан	147
Шао Минян	132
Шаховалова Е. Г.	250
Шмаков А. А.	190
Шунков А. В.	153

**List of Authors in Alphabetical Order**

Abramkin I.A.	209
Batorova E.A.	239
Berseneva T.P.	190
Bobrova E.I.	77
Bylevskiy P.G.	65
Verba N.I.	99
Gorodilova E.A.	56
Guk A.A.	166
Davydova L.V.	229
Degen G.A.	77
Dolgina E.E.	265
Ermolaev V.A.	32
Ibragimov A.I.	217
Ishutina Y.A.	40
Kagakina E.A.	279
Kazakov E.F.	13
Korneva V.A.	153
Krylov I.A.	181, 197
Laskavaya E.V.	48
Lesnikova S.L.	279
Melekhova K.A.	174
Mirnaya R.R.	258
Mishchenko I.E.	23
Petrova A.M.	132
Prokopov V.L.	197
Prokopova N.L.	197
Pylneva L.L.	123
Rodionova D.D.	77
Rusakova N.A.	279
Sabitova L.A.	94
Sannikova N.V.	139
Stachinskiy V.I.	118
Sultanova R.R.	271
Tagiltseva E.P.	48
Tarasevich E.E.	86
Truevtseva O.N.	229
Umnova I.A.	56
Wu Yuzhen	139
Fayzrakhmanova L.T.	271
Fattakhova L.R.	94
Shan Lizhuang	147
Shao Mingyang	132
Shakhvalova E.G.	250
Shmakov A.A.	190
Shunkov A.V.	153



# ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И УСЛОВИЯ ПРИЕМА СТАТЕЙ В ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ «ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

(Выходит 4 раза в год)

Перед подачей статьи авторам рекомендуется ознакомиться на сайте журнала «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» (<http://vestnik.kemgik.ru>) с концепцией издания, содержанием вышедших номеров.

1. Статью следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала.
2. Статья должна включать:
  - наименование рубрики журнала, где будет размещена статья (в соответствии с рубрикатом журнала);
  - индекс УДК (Универсальной десятичной классификации), отражающий содержание статьи;
  - название статьи на русском и английском языках;
  - аннотацию статьи (150–300 слов) на русском языке;
  - ключевые слова (5–10 слов) на русском и английском языках;
  - аннотацию статьи на английском языке (250–300 слов).
3. Текст статьи должен быть тщательно вычитан и подписан автором, который несет ответственность за научно-теоретический уровень публикуемого материала; статьи аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук дополнительно подписываются научным руководителем.
4. Ссылки на цитируемую литературу приводятся в конце статьи в Литературе в алфавитном порядке на русском языке в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 (Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления) и в References на латинице (транслитерация) и английском языке. Библиографические ссылки в тексте статьи указываются в квадратных скобках. Например, [1, с. 5]. Количество цитируемых источников – от 8 до 30.
5. Постраничные сноски рекомендуется использовать как можно реже, в исключительных случаях.
6. Объем статьи – 20–40 тыс. знаков с пробелами, для аспирантов – 15–20 тыс. знаков с пробелами.
7. Рисунки, нотные примеры, графики, схемы и другой иллюстративный материал необходимо располагать после Литературы и References в Приложении, проставляя в тексте статьи ссылки в круглых скобках. Например, (см. Приложение, рис. 1).
8. Набор статьи должен быть осуществлен с использованием следующих правил:
  - шрифт – Times New Roman;
  - размер кегля – 14 пт;
  - межстрочный интервал – полуторный;
  - 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: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются.

Цена 1500 рублей

Дата выхода номера в свет 25.09.2024

Подписано в печать 18.09.2024

Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 37.

Уч.-изд. л. 29,2. Усл. печ. л. 33,9.

Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского  
государственного института культуры:  
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,  
ул. Ворошилова, 17. Тел.: (3842)73-45-83.  
E-mail: izdat@kemguki.ru

Price 1500 roubles

Issue released on September 25, 2024

Signed for print on September 18, 2024

Format 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Offset paper. Font «Times».

Order № 37.

Author's sheets 29,2. Printer's sheets 33,9.

Number of copies 500.

Printed at the Publisher of Kemerovo State  
University of Culture:  
Kemerovo region, 650056, Kemerovo,  
17 Voroshilov Street. Phone: (3842)73-45-83.  
E-mail: izdat@kemguki.ru