

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года
Выходит 4 раза в год

№ 69/2024

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

№ 69/2024

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).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СОСТАВ НАУЧНОЙ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА

Научные редакторы разделов

Раздел «Культурология и искусствоведение»

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

Воеводин А. П. Культурные механизмы самоорганизации общества.....	13
Черников И. А. Культурные индустрии и чувственность: мировоззренческий аспект.....	22
Кошкарлов А. Г., Миненко Г. Н., Астахов О. Ю. Социокультурная адаптация православной традиции в условиях советского общества 1940–1980-х годов.....	32
Казаков Е. Ф. «Новейшее средневековье» (к 100-летию выхода в свет книги Н. А. Бердяева «Новое средневековье»).....	39
Семухина Е. А. Специфика репрезентации и функции культурного образа в травелоге Н. И. Греча.....	50
Гекман Н. А. Десакрализация мифологических текстов в сюжетах компьютерных игр (на примере игры Atomic Heart).....	56
Венкова А. В. Тактильные медиумы и иммерсивный опыт в городской среде.....	66
Кутькина О. П., Полякова Е. А. Культурное сотрудничество стран СНГ в условиях современности: вызовы, стратегия, задачи.....	74
Попова Н. С., Костюк Н. В. Феноменология восприятия города в контексте методики экскурсии по архитектурным достопримечательностям.....	83
Семенова В. И., Приходько И. Н. Музейное образование в контексте философии Н. Ф. Федорова (к 30-летию начала подготовки музееведов в Тюменском государственном институте культуры)....	90
Королева М. Е. Актуальная практика атрибуции в развитии и управлении музейными коллекциями.....	100
Деген Г. А. Культурное наследие как специфическое отношение к прошлому в контексте становления музея музыки как социокультурного института.....	105
Путин В. В. Опыт использования иммерсивных технологий в коммуникативной деятельности музея.....	116
Борисова Д. С. Особенности музейной коммуникации в медицинском музее.....	121
Столбова П. А. Павел Медведев: монументальная летопись Ижевска.....	128
Кожокар В. А. История музейного дела в Кустанайской области Казахстана во второй половине XIX – начале XX века.....	135
Гончарова Е. А., Задорожная М. В. Выразительные средства саксофона в джазовом исполнительстве.....	144
Гусева К. Е. Развитие приемов руинирования (вестиджи) и реконструкции в архитектурных каприччио Ю. Робера (1733–1808).....	150
Верба Н. И. Оркестровые арабески XX–XXI веков: путь от миниатюры к масштабным полотнам.....	157
Антипова Ю. В. Влияние итальянской эстрады на современную популярную музыку России.....	169

Кинякина Л. В. Мордовская песенно-инструментальная традиция в контексте финно-угорской и евразийской моделей.....	178
Яковлева А. С. Особенности звуковысотной и мелодической организации андыльщин.....	186
Милейко Ю. Н. Специфика развития музыкального учреждения дополнительного образования в региональном аспекте.....	191
Нехвядович Л. И., Гончарова Н. Г. Проблема формирования научной терминологии в области монументального искусства.....	199
Черняева И. В., Булгаева Г. Д., Айхлер Н. А., Калининкова А. Д. Оптико-физические исследования в искусствоведении: создание электронной базы данных.....	207
Пога Л. Н. Цифровой способ визуальной активизации творческого воображения: нейрофизиологический аспект.....	214
Портнова И. В. Выставочные пространства в стилевой панораме современной ландшафтной архитектуры.....	226
Анциферова П. К. Роскошь столицы: «роскошный натюрморт» в Гааге XVII века.....	240
Бавбекова И. А. Традиционный головной убор – однорогий кокошник XVIII – конца XIX века в художественной культуре русских.....	249
Крылова В. И. Основные тенденции развития алтайской графики в 1950–1960-е годы в контексте сибирского и советского изобразительного искусства.....	256

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Паршукова Г. Б., Морозова О. В., Барзых А. В. Формирование традиционных ценностей молодежи через художественное образование.....	265
Людмила Т. Н. Школьный театр как структурный механизм. Организация деятельности.....	276
Савельева О. Е. Эстетическое воспитание как фактор импринтирования позитивных ценностных ориентаций у школьников.....	283
Муллагалиева Р. Ф. Проблемы подготовки будущих режиссеров к управлению творческим коллективом.....	291
Козлова Т. А., Карпушина Л. П. Музыкальный фольклор как основа содержания музыкального образования в общеобразовательных организациях.....	296
Ал-Огаили Аббас Хади. Сравнительный анализ систем художественного воспитания в Ираке и России.....	304
Алфавитный указатель авторов.....	313

CONTENTS

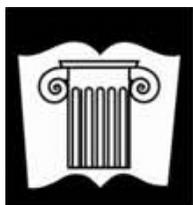
CULTUROLOGY AND ART HISTORY

Voevodin A.P. Cultural Mechanisms of Self-organization of Society.....	13
Chernikov I.A. Cultural Industries and Sensuality: a Worldview Aspect.....	22
Koshkarov A.G., Minenko G.N., Astakhov O.Y. Sociocultural Adaptation of the Orthodox Tradition for Soviet Society in the 1940–1980s.....	32
Kazakov E.F. “The Modern Middle Ages” (to Mark the 100th Anniversary of the Publication of N.A. Berdyaev’s book “The New Middle Ages”).....	39
Semukhina E.A. The Specifics of the Representation and Function of the Cultural Image in N.I. Grech’s Travelogue.....	50
Gekman N.A. Desacralization of Mythological Texts in the Plots of Computer Games (on the Example of the Game “Atomic Heart”).....	56
Venkova A.V. Tactile Media and Immersive Experiences in the Urban Environment.....	66
Kutkina O.P., Polyakova E.A. Cultural Cooperation of the CIS Countries in Modern Conditions: Challenges, Strategy, Objectives.....	74
Popova N.S., Kostyuk N.V. Phenomenology of Perception of the City of Methodology of a Tour of Architectural Attractions.....	83
Semenova V.I., Prikhodko I.N. Museum Education in the Context of N.F. Fedorov’s Philosophy (to the 30th Anniversary of Museologists Training Start at Tyumen State Institute of Culture).....	90
Koroleva M.E. Actual Attribution Practice in the Development and Management of Museum Collections.....	100
Degen G.A. Cultural Heritage as a Specific Relationship to the Past in the Context of the Formation of the Museum of Music as a Socio-cultural Institute.....	105
Putin V.V. The Experience of Using Immersive Technologies in the Museum’s Communication Activities.....	116
Borisova D.S. A Communication Model for Medical Museum.....	121
Stolbova P.A. Pavel Medvedev: the Monumental Chronicle of Izhevsk.....	128
Kozhokar V.A. History of Museology in Kustanay Region of Kazakhstan in the Second Half of the 19th – early 20th century.....	135
Goncharova E.A., Zadorozhnaya M.V. Expressive Means of the Saxophone in Jazz Performance.....	144
Guseva K.E. The Evolution of Methods of Ruin (Vestige) and Reconstruction in the Architectural Capriccios of J. Robert (1733–1808).....	150
Verba N.I. Orchestral Arabesques of the 20 th –21 st Centuries: the Path from Miniature to Large-scale Canvases.....	157
Antipova Y.V. The Influence of Italian Variety on Modern Popular Music of Russia.....	169

Kinyakina L.V. Mordovian Song and Instrumental Tradition in the Context of the Finno-Ugrian and Eurasian Models.....	178
Yakovleva A.S. Features of Pitch and Melodic Organization of Andylshchina.....	186
Mileyko Y.N. Specifics of Development of a Musical Institution of Additional Education in Regional Aspect.....	191
Nekhvyadovich L.I., Goncharova N.G. The Problem of Formation of Scientific Terminology in the Field of Monumental Art.....	199
Chernyaeva I.V., Bulgaeva G.D., Aykhler N.A., Kalinnikova A.D. Optical-physical Research in Art Studies: Creating Electronic Databases.....	207
Poga L.N. A Digital Method for Visual Activation of Creative Imagination: Neurophysiological Aspect.....	214
Portnova I.V. Exhibition Spaces in the Panorama Style of Modern Landscape Architecture.....	226
Antsiferova P.K. Luxury of the Capital: “Pronkstilleven” in the 17th Century Hague.....	240
Bavbekova I.A. The Traditional One-horned Kokoshnik Headdress of the 18th - Late 19th Century in the Artistic Culture of Russians.....	249
Krylova V.I. Main Trends in the Development of Altai Graphics Art of the 1950-1960s in the Context of Siberian and Soviet Fine Art.....	256

PEDAGOGICAL SCIENCES

Parshukova G.B., Morozova O.V., Barzykh A.V. The Formation of Traditional Values Among Young People Through Art Education.....	265
Lyudmilina T.N. School Theater as a Structural Mechanism. Organization of Activity.....	276
Savelyeva O.E. Aesthetic Education as a Factor for Imprinting the Positive Value Attitudes in Schoolchildren.....	283
Mullagalieva R.F. Problems of Training the Future Directors to Manage a Creative Team.....	291
Kozlova T.A., Karpushina L.P. Musical Folklore as the Basis for the Content of Musical Education in General Educational Organizations.....	296
Al-Ogaili Abbas Hadi. Comparative Analysis of Art Education Systems in Iraq and Russia.....	304
List of Authors in Alphabetical Order.....	313



КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ CULTUROLOGY AND ART HISTORY



УДК 130.2

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-13-22

КУЛЬТУРНЫЕ МЕХАНИЗМЫ САМООРГАНИЗАЦИИ ОБЩЕСТВА

Воеводин Алексей Петрович, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии, Луганская государственная Академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: voevodin.47@mail.ru

Основу всякого развития самоорганизующихся систем образует фундаментальное противоречие необходимости воспроизводства существующего состояния системы и ее модернизации, адекватной трансформации в постоянно меняющихся условиях существования. Известные истории способы и формы социального бытия находятся на самом острие этого вечного противоречия. Объективной предпосылкой его успешного разрешения является необходимость контроля и дозированной самоорганизации. Применительно к обществу это противоречие рассматривается с технократических позиций. Открытым остается ключевой для теории самоорганизации и теории культуры вопрос о роли собственно культурных механизмов в реализации основных вызовов движущего противоречия социальной самоорганизации. Последнее рассматривается в диалектическом соотношении культуры и свободы. Как система «значимых смыслов» культура нормативно фиксирует качественно узнаваемые границы и способ воспроизводства социальной самоорганизации, а свобода является условием культуротворчества, выхода за пределы существующих культурных норм и создания новых форм социальной деятельности. Вне культуры свобода не существует. Свобода суть результат и одновременно способ осуществления культурной самоорганизации и самовоспроизводства социальной системы, целевой критерий ее культурного совершенства. Овладение свободой – конечный смысл самоорганизации культуры.

Ключевые слова: организация, самоорганизация общества, культура, культуротворчество, культурные константы, свобода.

CULTURAL MECHANISMS OF SELF-ORGANIZATION OF SOCIETY

Voevodin Aleksey Petrovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Department Chair of Culturology, Matusovsky Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: voevodin.47@mail.ru

The basis of any development of self-organizing systems is formed by the fundamental contradiction of the necessity of reproduction of the existing state of the system and its modernization. The ways and forms of social existence known to history are at the forefront of eternal contradictions. The objective premise for its successful resolution is the need for control and regulated self-organization. These processes are usually considered from a technical perspective within the framework of management theory and self-organizing system theory. The question of the functional role of cultural mechanisms in the realization of the target objectives of the driving contradiction of social self-organization remains a key issue for self-organization theory and culture theory. The latter is considered in a dialectical relation of culture and freedom. As a system of ‘significant

meanings' culture normatively fixes qualitatively recognizable boundaries and the way of reproduction of social self-organization, and freedom is a condition for cultural creativity, going out of existing cultural norms and creating new ones. Freedom is the result and, at the same time, the way of implementation of cultural self-organization and self-reproduction of a social system, the target criterion of its cultural perfection. Outside of culture, there is no freedom. As a culturally regulated mechanism, freedom of self-organization serves as an instrument of transition from one state of culture to another, more demanded one. It is pointless to look for the rules of self-organization of society's structure outside society itself. As a culturally regulated mechanism, freedom of self-organization serves as an instrument of transition from one state of culture to another, more demanded one. It is pointless to look for the laws of self-organization of society's structure outside society itself. The rules of society's self-organization are not taken from outside but are invented by people in accordance with the technological and worldview challenges of the era, based on the historical experience of previous cultures. The result of continuous adaptation of culture and society to constantly changing conditions of existence is the total complication and universalization of all spheres of society and culture. The result of continuous adaptation of culture and society to constantly changing conditions of existence is the total complication and universalization of all spheres of society and culture. However, the complexity of culture is not the goal of cultural self-organization. The real goal and historical meaning of cultural self-organization is the independence from external and internal conditions of existence or freedom. Culture realizes itself in freedom. Mastering freedom is the ultimate meaning of cultural self-organization.

Keywords: organization, self-organization of society, culture, cultural creativity, cultural constants, freedom.

В естественно-научной эволюционной картине мира принято выделять два контрастно направленных, взаимоисключающих друг друга процесса – энтропийный и неэнтропийный. Первый символизирует хаотизацию, деструкцию, распад, распыление, замерзание, неподвижность, исчезновение всех возможных проявлений бытия, а с ними и самого бытия, его переход из актуального состояния в непроявленное нечто или ничто. Для второго характерны космическая консолидация, аккумуляция вещества и энергии, образование относительно устойчивых и самостоятельно организованных процессов, их усложнение, прогрессивное ускорение, расцвет и, как результат, проявления многогранности всех возможных форм бытия. Пульсирующий баланс этих процессов лежит в основе научного понимания устройства мира, образует вечный двигатель, противоречивую формулу физического бытия.

Социальные процессы не составляют исключения. В обществе также совершаются непрерывные процессы разрушения и созидания, деградации и консолидации, организации и дезорганизации. И это непреложный факт. Но если в неживой природе указанные процессы совершаются непредсказуемо, под воздействием случайного столкновения внешних сил, то с возникновени-

ем живой материи их баланс нарушается, процесс консолидации вещества и энергии ускоряется, обретает собственный внутренний импульс к самоорганизации, а в обществе – необратимый вектор исторического развития и целесообразный характер. Об общей направленности мировой эволюции свидетельствует хотя бы оценка распределения известного нам вещества во Вселенной. По сути дела мы обитаем в водородно-гелиевой пустыне, в которой 75 % вещества составляет водород, 24 % гелий и только 1 % всех остальных известных человечеству элементов [9]. Доля известной нам высокоорганизованной живой материи в этом соотношении исчезающе мала. Обезвоженная масса живых организмов на планете в пересчете на сухое вещество по некоторым приблизительным подсчетам составляет всего от 2000 до 3000 млрд тонн [3]. На этом фоне невероятно сложные разумные формы жизни составляют всего лишь искру мгновения на неостановимом пути космического шествия всеусложняющейся тотальной организации.

Известные истории способы и формы социального бытия находятся на самом острие этого вечного и поэтому основного противоречия всякого развития, противоречия необходимости неустойчивого воспроизводства существующего каче-

ственного состояния общества и не менее важной потребности избежать его остановки, консервации и последующей стагнации путем непрерывной трансформации, модернизации в постоянно изменяющихся условиях бытия. Объективной же предпосылкой устойчивости диалектического процесса воспроизводства и изменения в обществе является необходимость его контроля и дозированной самоорганизации. Обычно эти процессы рассматриваются с технической точки зрения в рамках теории управления и самоорганизующихся систем. Цель публикации состоит в уточнении функциональной роли культуры в процессах социальной самоорганизации.

Организацию традиционно рассматривают как атрибутивную характеристику сложных систем, обладающих внутренней упорядоченностью, в рамках которой осуществляется согласованное взаимодействие автономных частей в границах целого. Благодаря своей структурной организации все известные в природе виды вещества обретают устойчивость и качественную определенность, позволяющую вступать во взаимоотношения друг с другом и образовывать все более сложные формы организации. В результате, на определенной ступени развития вещи приобретают такую критическую массу организованности, которая, замыкаясь на саму себя, порождает способность к самоорганизации. Последняя, в отличие от внешне обусловленной и зависимой от случайных событий организации, представляет собой еще более сложный процесс, в ходе которого складываются собственные внутренние закономерности, на основе которых создается, *самовоспроизводится, самосохраняется и самосовершенствуется* организация сложной *самодвижущейся* системы. Самоорганизация – это процесс, который совершается относительно независимо от окружающей его среды, но в то же время за счет взаимодействия с ней, активного освоения ее ресурсов. Сущностный смысл самоорганизации как способа бытия сложных систем заключается в способности системы благодаря собственным внутренним закономерностям самостоятельно повышать свою упорядоченность и устойчивость, несмотря на непрекращающееся воздействие извне. Более того, самоорганизованная система не существует изолированно от других систем и сама нацелена на активное воздействие на окружающую ее среду.

Таким образом, самоорганизующей себя является такая система, которая способна в изменяющихся внешних и внутренних условиях своего функционирования стабильно сохранять, воспроизводить, а также, с учетом предшествующего опыта, улучшать и совершенствовать собственную организационную структуру [10].

Несмотря на то, что самоорганизация представляет собой всеобщий космический процесс, в эпоху доминирования креационистского мировоззрения он не мог быть предметом научного внимания. Его специальное самостоятельное исследование началось сравнительно недавно в работах по кибернетике У. Р. Эшби, который, собственно, и ввел в научный оборот понятие «самоорганизующиеся системы» и обозначил основные признаки и типологию таких систем [11; 12].

В современной теоретической мысли сложилась развернутая и обстоятельная теория самоорганизации. Однако применительно к обществу теория социальной самоорганизации рассматривается сугубо технократически, преимущественно в узких рамках кибернетики и социологической теории управления или менеджмента [7; 8]. В меньшей степени теория социальной самоорганизации рассматривается с точки зрения культурных закономерностей развития общества [1; 2]. Открытым остается ключевой для теории самоорганизации и теории культуры вопрос о роли собственно культурных механизмов в реализации основных задач движущего противоречия социальной самоорганизации: с одной стороны, задачи воспроизводства культурной определенности социального организма, непрерывного, на протяжении столетий, возобновления качества основных форм, отличительных особенностей его существования, а с другой – такого же непрерывного обновления всех сфер жизнедеятельности общества, его самосовершенствования и адаптации к постоянно изменяющимся условиям внешней и внутренней среды. Какие культурные механизмы обеспечивает это непрерывное самовоспроизводство и самообновление общества?

Прежде всего, нужно уточнить, что общество и культура – это не одно и то же. Общество объективно существует как самостоятельное материальное образование, как самоорганизованная система. Предметно общество составляют люди и продукты их труда (артефакты). Историческое

развитие общества – это постоянно возобновляемое взаимодействие людей и артефактов. Естественно, возникает вопрос, чем определяется своеобразие и тип общества, от чего зависит качественная определенность и устройство конкретного общества? Если только от субъективных предпочтений людей, то исторические последствия субъективизма и волонтаризма очевидны даже для невооруженного историческим знанием глаза. Вследствие субъективных ошибок лидеров и ошибочных настроений широких масс многие общества не выдерживают стоящих перед ними вызовов и разрушаются прямо на наших глазах. Распад страны Советов и примеры деградации культуры и общества на постсоветском пространстве – прямое тому подтверждение. А если культурное своеобразие зависит не столько от сознания и воли индивидов, сколько от непредсказуемого воздействия внешних обстоятельств и сил, то также очевидны исторические примеры опровержения такого рода фатализма, множественные исторические факты гибели цивилизаций, государств и культур. Саморазвитие общества в современной теории принято рассматривать как объективный естественно-исторический процесс, в котором переплетаются личная воля индивидов и влияние внешних обстоятельств их существования. Как самоорганизующаяся система общество, с одной стороны, подчиняется общим закономерностям функционирования естественных систем, а с другой – вектор его движения складывается в результате целенаправленных действий огромного числа людей, субъективно влияющих на дальнейшее направление развития общества. Тем не менее остается открытым вопрос: от чего же зависит самоорганизация общества, в то время когда она не зависит от субъективного выбора составляющих его индивидов? Наконец, чем обусловлены субъективные предпочтения индивидов, которые объединяют их в совместной деятельности и обуславливают самосохранение и самовоспроизводство данного общества? Какую роль в этом процессе самоорганизации выполняет культура?

Культурой именуют все то, что отличает организованную человеческую деятельность от активности природы. Культура появляется вместе с обществом в процессе преодоления стихийно-

сти естественных законов природы как целесообразно создаваемый продукт, а главное, как форма или способ самоорганизации и самодвижения общества, как стержневой движущий элемент его саморазвития. Под культурой понимают то, что целенаправленно создано человеком и является воплощением его виртуальных смыслов и опыта созидательной деятельности. Но культура – это не только мир искусственно созданных материальных и духовных ценностей. Культура – это еще и специфический способ существования и движения общества, способ надбиологической организации социальной деятельности. В сущности своей культура – это и есть движение по-человечески, по законам, нормам и правилам, которые не заданы природой, но которые человек сам себе создает.

Первичным источником культуры является целесообразная деятельность, коллективный человеческий труд, в котором создаются и нормативно закрепляются собственно человеческие способы деятельности и формы восприятия мира. В отличие от стихийного детерминизма природы своеобразие культуры строится на основе аккумуляции опыта целесообразной деятельности людей. Особенностью культурной целесообразной деятельности является то, что структурные элементы деятельности не даны человеку по факту рождения и не связаны естественным путем. Их предметная физическая взаимосвязь, хотя и строится с учетом закономерностей естественного детерминизма, но устанавливается человеком произвольно, с точки зрения цели деятельности, в технологических границах соотношения «цель – средство». Иначе говоря, такая взаимосвязь осуществляется рецептурно-надбиологическим, сверхъестественным образом. И если жизнь общества представляет собой множественную совокупность бесконечно разнообразных и причинно не связанных между собой целесообразных актов деятельности, то, возвращаясь к вопросу о способе самоорганизации и воспроизводства общества, на этот факт следует обратить внимание и понять, как возможно такое неестественное воспроизводство, каким образом общество осуществляет свое постоянное воспроизведение в условиях недостаточности объективных природных механизмов.

Культурная деятельность появляется в результате преодоления жесткой естественной предопределенности природного детерминизма, появления знаково-символических форм его осознания, последующего усложнения и трансформации («снятия», органического включения) в планируемые формы целесообразной деятельности. Если программу жизнедеятельности живого организма определяет последовательность белков ДНК, то организовать собственно человеческую культурную деятельность гены не могут, они устанавливают только последовательность синтеза белка и не могут определять правила культурной человеческой деятельности, такие как, например, правила дорожного движения или грамматические нормы правописания. Целесообразность – особый вид направленной самоорганизации внутренней и внешней, энергетической и предметной среды, в котором доминирующие в неорганической природе причинно-следственные отношения становятся частью более сложной векторно-телеологической принудительности в отношениях «цель – средство» [4, с. 11]. В отличие от стихийного природного детерминизма культурная целесообразная деятельность строится на основе использования знания его закономерностей, практического отбора и концентрации эффективных для общества естественных взаимодействий посредством знаково-символического предвосхищения, виртуального планирования программы достижения желаемых результатов. В этом и состоит принципиальное отличие созидательной культурной деятельности от стихийного развития природы.

В этом своем качестве культура предстает как своеобразная программа, социокод, в котором в знаковой форме осуществляется отбор и коллективное закрепление социально оправданных норм социальной деятельности, благодаря чему становится возможной передача социального опыта и воспроизводство ненаследуемой в генах программы собственно человеческих форм целесообразной деятельности, а в целом и программы самоорганизации и воспроизводства общества. Кроме того, знаково-символическая форма трансляции социального опыта создает возможность виртуального планирования новых, не существующих в самой природе и обществе законов и, соответственно, их последующей объективации и

опредмечивания в новых искусственно созданных формах взаимодействия вещей, новых результатах и формах деятельности. А благодаря тому, что культура внутри себя способна вырабатывать новые, небывалые прежде сценарии целесообразной деятельности, становится возможным не только длительное воспроизводство общества, но и его саморазвитие.

Культура оживает в совместной активной деятельности людей. В основе человеческого восприятия мира и человеческой деятельности лежат «культурные константы» (С. В. Лурье), виртуальные сценарии целесообразных видов деятельности, которые человек актуализирует в системе ментальных значений (знаков, символов). Комплекс культурных констант представляет собой состоящую из когнитивных и ценностных смыслов призму, сквозь которую человек смотрит на мир и которые устанавливают парадигмальные рамки его восприятия и действия в мире. По сути дела человек видит мир не таким, каким он существует сам по себе, а таким, каким его с детства воспитали видеть в схемах и образах культурных констант данной культуры. Культурные константы изначально иррациональны, не подлежат логической экспликации, но по мере освоения индивидом многообразия форм целесообразной деятельности, они подчиняют себе индивида, устанавливают смысловые рамки человеческого восприятия, через которые объекты внешнего мира получают свое социальное значение, и тем самым культура создает ментальный канон картины мира.

Совокупность культурных констант задает схему-матрицу, доминирующий в данной культуре мировоззренческий канон восприятия реальности, который, присутствуя в психике многих людей, коинцидально объединяет их в культурное сообщество и выстраивает целесообразные схемы согласованной деятельности индивидов. В процессах образования и воспитания индивид овладевает когнитивными и ценностными смыслами, которые структурируют его мировоззрение и устанавливают культурные рамки репрезентации реальности и упорядочения форм деятельности. Виртуальные смыслы образуют «ментальное поле культуры», сосуществуют одновременно в сознании множества индивидов и, предопреде-

ля их желания, обладают непреодолимой силой, организуют коллективную волю и управляют их деятельностью. Подобно ноосферному сверхразуму они охватывают многие поколения людей и в самоорганизации социальных систем выполняют культурные функции адаптации и самоидентификации индивидов в соответствующей культурной среде, а также функцию непрерывной актуализации и воспроизводства социокультурного опыта, в том числе и его историческую трансляцию.

Культурные константы сохраняются на протяжении всего периода существования самоорганизации социокультурной системы и тем самым обеспечивают ее постоянное самовоспроизводство. Материально-символической основой виртуального содержания культурных констант служит мир артефактов, создаваемых данной культурой. Артефактами называют все то, что является продуктом деятельности человека и служит носителем когнитивных и ценностных смыслов культуры. Мир артефактов часто интерпретируют как программный мир текстов культуры, в котором осуществляется самосознание общества, необходимое для его самоидентификации и самоорганизации. Посредством наличных артефактов складываются объективные предпосылки социальной самоорганизации, а именно, осуществляется бесконечное и неостановимое опредмечивание и распределчивание ненаследуемой в генах социокультурной информации. И это состояние творится непрерывно. Культура обеспечивает надбиологический, собственно человеческий способ трансляции виртуальных смыслов коллективного человеческого опыта и моделей-сценариев целесообразных форм деятельности, в которых кристаллизуется цель, направление, условия и способ деятельности. В соответствии с доминирующим в культуре сценарием в процессах самоорганизации общества реализуется, с одной стороны, распределение культурных ролей, а с ним и постоянное самовоспроизводство социального опыта, а с другой – происходит непрерывное самообновление общества, его реструктуризация, определяются механизмы трансформации и модификации социокультурной системы.

Как система «значимых смыслов» культура фиксирует качественно узнаваемые границы

и способ социальной самоорганизации, которые неустанно воспроизводятся на протяжении столетий. Со временем такой устоявшийся и неизменяемый процесс сопровождается социальным застоєм, косностью, закостенелостью и в пределе завершается проигрышем в конкуренции с другими, более мобильными социальными общностями людей. Об этом свидетельствует опыт существования традиционных обществ и культур, которые запрещают отклонения от сложившихся обычаев и ритуалов. Как справедливо отмечал поэт: «К чему бесплодно спорить с веком? / Обычай деспот меж людей» (А. С. Пушкин). Традиционным обществам трудно выиграть историческую конкуренцию и пройти искусственный социальный отбор. Задача выживаемости самоорганизованного общества требует не только его постоянного воспроизводства, но такого же непрерывного изменения и самообновления. Основной закон самоорганизации как раз и заключается в поисках особенных форм разрешения этого фундаментального противоречия всякого развития, противоречия воспроизводства и изменения. Поэтому помимо культурных механизмов самовоспроизводства самоорганизация общества нуждается в культурно обоснованных инструментах выхода за пределы установленных норм и необходимой трансформации культуры в изменяющихся условиях. Такими обязательными условиями культурного самообновления в новых исторических условиях служат культивируемые современным обществом *свобода* или *произвол* (в определении И. Канта). Культурная потребность в свободе обусловлена необходимостью самосохранения и самообновления общества в постоянно изменяющихся условиях жизни, необходимостью поиска новых, адекватных изменившимся условиям форм социальной самоорганизации и целесообразной деятельности. В этом отношении свобода противоположна культуре. Ее суть в нарушении норм культуры, выходе из нормативного пространства существующей культуры. Пространство свободы – это пространство неопределенностей и интуитивного поиска более совершенной картины мира и соответствующей организации более адекватных норм и правил социальной деятельности. Без свободы невозможно культуротворчество. Свобода суть способ осуществления само-

организации и самовоспроизводства социальной системы, свобода является важнейшим условием ее суверенитета и независимости, целевой критерий ее культурного совершенства.

Но свобода не абсолютна. Вне культуры свобода не существует. Как культурно регламентированный механизм свобода самоорганизации служит инструментом перехода из одного состояния культуры в другое, более востребованное. Такой переход не осуществляется легко и безболезненно, поскольку связан с разрушением сложившихся порядков и дезорганизацией существующего положения дел. Абсолютизация либеральных инструментов неизбежно сопровождается хаотизацией, социальной деструкцией и самоуничтожением общества. Произвол всегда там, где нарушается установленный порядок организации. В противовес социальной анархии дозируемая самоорганизованным обществом свобода определяет допустимые границы выхода за пределы устанавливаемого культурой порядка и создает условия для социального творчества, изобретения новых культурных форм социальной самоорганизации. Социальным стимулом свободы является потребность в поиске новых форм самоорганизации. В этой бесконечной диалектике культурной регламентации и преодолевающей ее нормативную определенность творческой свободы осуществляется культурная самоорганизация общества, которая по меткому выражению Гегеля представляет собой «сам-себя-конструирующей-путь».

Как устроено это «само-себя-конструирование»? Базальным условием свободы является наличие спектра *возможностей* трансформации сложившегося культурного устройства общества. Свободы нет там, где нет ресурса возможностей. Первичной онтологической предпосылкой свободы, как особого типа социального движения, как раз и является возможность, которая в действительном мире существует в виде свойств, взаимодействие которых превращает их потенциальные способности в реальную действительность [5]. Когнитивно-аксиологическое осмысление и коллективное обсуждение возможностей развития общества, предвидение вариантов последствий, положительных и отрицательных результатов является ключевой предпосылкой свободы его культурной самоорганизации.

Социальная история отличается от астрофизической истории тем, что не существует единого, раз и навсегда установленного магистрального пути развития всех обществ. Самоорганизация порождает самобытные культуры, межкультурные связи которых, в свою очередь, порождают неисчислимые возможности культурных вариаций. Важнейшим исходным принципом здесь является факт наличия множества самоорганизованных обществ и не менее важный факт их совместного движения. Для теоретического исследования этот факт можно сформулировать как диалектический принцип *«разомкнутого единства»*. Возможности культурной трансформации общества заложены в самом устройстве его культуры и являются следствием того, что общество существует не в виде цельного монолита, а в многообразии взаимодействий множества составляющих его элементов и устойчивых состояний. «Единство многообразного», «согласие несогласного» – основной культурный закон существования сложносаморганизованных социальных организмов. Необходимым условием целесообразного культурного синтеза новых форм социальной самоорганизации является разнообразие и уникальность существующих обществ, их культурная самобытность, культурные достижения в различных сферах социальной жизни.

Источником, порождающим неисчерпаемое многообразие возможностей социальной самоорганизации, служит закон *неравномерного развития* культуры. Культуры неоднородны, и поэтому допускают разную скорость развития как самих культур, так и составляющих культуры элементов. Появляется возможность одновременного сосуществования самоорганизованных обществ, находящихся на разных ступенях исторической эволюции. Соответственно, появляется возможность сравнения эффективности существующих форм культурной самоорганизации и заимствования нужных культурных форм.

Выделяют внешние и внутренние факторы неравномерного развития. К внешним обстоятельствам относятся природно-географические условия существования, климатические и биологические стихийные бедствия, войны и прочие факторы, влияющие на способность общества к культурному самовоспроизводству. Внешние

обстоятельства могут уничтожить общество, ускорить или замедлить его развитие, но не могут изменить уникальную самобытность его культурных констант, ценностных ориентиров, культурную программу и социальный опыт его существования. Внутренние факторы, напротив, вытекают из доминирующих в данном обществе культурных императивов, которые обуславливают его качественную определенность и уникальную неповторимость способа самоорганизации. Но именно качественная определенность культурного устройства ограничивает возможности собственного саморазвития. Более того, культурные закономерности его самоорганизации неотвратимо ведут его к собственной гибели. *Самоотрицание* общества изначально предопределено программой его культурной организации, теми ценностями, смыслами, багажом предшествующего опыта, которые со временем из стимулов и целей социального развития превращаются в непосильную ношу и препятствуют дальнейшему совершенствованию социальной самоорганизации. Отношения конечных вещей с самими собой... *отрицательные*, как писал Г. В. Ф. Гегель. В соотношении с самими собой они гонят себя дальше себя, дальше своего бытия... Они *суть*, но истиной этого бытия служит их *конец*. [6, с. 192]. Результаты такого культурного самоотрицания многообразны: от распада и самоуничтожения общества до его трансформации в новую форму культурной самоорганизации, с новым культурным социокодом и новыми возможностями саморазвития.

Сочетание внутренних и внешних факторов на фоне «разомкнутого единства» культуры неизбежно сопровождается неравномерностью развития культуры и общества и, как следствие, одновременного сосуществования множества качественно отличающихся способов социальной самоорганизации, находящихся на разных ступенях эволюции. *Дифференциация* культур – неоспоримый исторический факт, открывающий бесконечное пространство новых возможностей. С одной стороны, дифференциация элементов культуры сопровождается новыми культурными вызовами в перестройке самоорганизации социальных систем, создает соперничество, конкуренцию, социальное напряжение, конфликты,

а с другой – возможность сравнения разнообразных культурных форм создает предпосылки культурного заимствования и фактического испытания эффективности транслируемых культурой норм. Дифференциация сложных элементов культуры образует спектр возможностей отбора наиболее эффективных в сложившихся обстоятельствах форм и культурных сценариев социальной деятельности, способствует перестройке механизмов самоорганизации общества. Поэтому дифференциация и обновление культур неизбежно сопровождается их *интеграцией* в различных видах аккультурации, таких как симбиоз, диффузия, маргинализация, ассимиляция, кооперация, сепарация, паразитизм, хищничество, конкуренция и др. В отличие от объективной предустановленности и генетической неумолимости биологической самоорганизации, культурная самоорганизация основана на виртуальных смыслах, что позволяет обществу и отдельным его членам безболезненно заимствовать элементы разных культур и на этой основе выстраивать небывалые ранее формы культурной самоорганизации. Возможность свободного конструирования адекватных внутренним и внешним условиям форм культурной организации социальных отношений чрезвычайно ускоряет развитие общества. Вектор мировой истории складывается из синтеза множества различных культур. Коммуникативная революция создает всемирное пространство возможностей и стимулов заимствования отдельных элементов культур. Культурные границы свободы предельно расширяются. В свою очередь, увеличение разнообразия возможностей социальной самоорганизации плодотворно сказывается на функционировании общества, резко ускоряет и интенсифицирует его развитие.

В процессе сравнения и конкуренции культур устанавливается объективный вектор исторического развития. Происходит искусственный отбор, в ходе которого устаревшие и неэффективные нормы культурной самоорганизации вытесняются более адекватными и успешными. Соответственно происходит переоценка ценностных ориентиров и утверждение новой системы доминирующих норм и ценностей. Закон *доминирования* формирует ось мировой истории, наиболее жизнеспособные элементы культуры вытесняют

или подчиняют себе более слабые и тем самым выстраивается магистральный путь самоорганизации всей мировой истории.

Бессмысленно искать законы самоорганизации устройства общества вне самого общества. Культуротворчество подобно великому Конструктору переустраивает мировую историю в процессе свободной рекомбинации и модернизации существующего культурного опыта целесообразной деятельности. Законы самоорганизации общества не привносятся извне, а изобретаются людьми в соответствии с технологическими и мировоззренческими вызовами эпохи с опорой на исторический опыт предшествующих культур. Результа-

том этой непрекращающейся адаптации культуры и общества к постоянно изменяющимся условиям существования является тотальное *усложнение* и универсализация всех сфер общества и культуры. Но сложность культуры не является самоцелью культурной самоорганизации. Сложность культуры только средство адаптации, условие, которое обеспечивает рост могущества человека и общества. Подлинной целью и историческим смыслом самоорганизации является независимость от внешних и внутренних условий существования или свобода. Культура реализует себя в свободе. Овладение свободой – конечный смысл самоорганизации культуры.

Литература

1. Астафьева О. Н. Параметры порядка социокультурного пространства // Синергетика: человек, общество. – М.: РАГС, 2000. – С. 248–267.
2. Астафьева О. Н. Самоорганизация и управление в культуре: пределы совместимости // Синергетика и социальное управление. – М.: РАГС, 1998. – С. 198–222.
3. Базилевич Н. И., Родин Л. Е., Розов Н. Н. Сколько весит живое вещество планеты? // Природа. – 1971. – № 1. – С. 46–53.
4. Воеводин А. П. Информация и смысл. // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Философия. Культурология. Политология. Социология. – 2014. – Т. 27(66), № 3. – С. 3–19.
5. Воеводин А. П. К онтологии свободы. // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Философия. Политология. Культурология. – 2022. – Т. 7(73), № 1. – С. 26–37.
6. Гегель Г. В. Ф. Наука логики. В 3 томах. Т. 1 – М.: Мысль, 1970. – 501 с.
7. Пригожин А. И. Современная социология организаций. – М.: Интерпракс, 1995 – 295 с.
8. Пригожин А. И. Организация: системы и люди. – М.: Политиздат, 1983. – 176 с.
9. Распространенность химических элементов и периодичность в изменении их свойств [Электронный ресурс] // Справочник химика. – URL: <https://www.chem21.info/page/00903410022223026173112176152128109097131043025/> (дата обращения: 26.09.2024).
10. Самоорганизующиеся системы: сб. докладов / под ред. Т. Н. Соколова; пер. с англ. В. Г. Бородулиной. – М.: Мир, 1964. – 435 с.
11. Философия [Электронный ресурс]. – URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/encyclopedia/philosophy/articles/1090/samoorganizuyuschaya-sistema.htm> (дата обращения: 15.09.2024).
12. W.D. Ashby. Principles of self-organizing dynamic system [Электронный ресурс] // The Journal of General Psychology. – 1947. – Vol. 37. – P. 125–128. – URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00221309.1947.9918144?cookieSet=1> (дата обращения: 15.09.2024).

References

1. Astafyeva O.N. Parametry poryadka sotsiokul'turnogo prostranstva [Options for the order of socio-cultural space]. *Sinergetika: chelovek, obshchestvo* [Synergetics: human, society]. Moscow, RAGS Publ., 2000, pp. 248-267. (In Russ.).
2. Astafyeva O.N. Samoorganizatsiya i upravlenie v kul'ture: predely sovместimosti [Self-organisation and management in culture: the limits of compatibility]. *Sinergetika: chelovek, obshchestvo* [Synergetics: human, society]. Moscow, RAGS Publ., 1998, pp. 198-222. (In Russ.).
3. Bazilevich N.I., Rodin L.E., Rozov N.N. Skol'ko vesit zhivoe veshchestvo planety? [How much does the planet's living substance weigh?]. *Priroda* [Nature], 1971, no. 1, pp. 46-53. (In Russ.).
4. Voevodin A.P. Informatsiya i smysl [Information and meaning]. *Uchenye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Seriya: Filosofiya. Kul'turologiya. Politologiya. Sotsiologiya* [Scientific Notes

- of the V.I. Vernadsky Tauride National University. Series: Philosophy. Cultural studies. Political science. Sociology], 2014, vol. 27(66), no. 3, pp. 3-19. (In Russ.).
5. Voevodin A.P. K ontologii svobody [Towards an ontology of freedom]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'noy universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Seriya: Filosofiya. Politologiya* [Scientific Notes of V.I. Vernadsky Crimean Federal University. Series: Philosophy. Cultural studies. Political science. Sociology], 2022, vol. 7(73), no.1, pp. 26-37. (In Russ.).
 6. Gegel G.V.F. *Nauka logiki. V 3t. T. 1* [Science of logic. In 3vol. Vol. 1]. Moscow, Mysl' Publ., 1970. 501 p. (In Russ.).
 7. Prigozhin A.I. *Sovremennaya sotsiologiya organizatsiy* [Current Sociology of Organisations]. Moscow, Interpraks Publ., 1995. 295 p. (In Russ.).
 8. Prigozhin A.I. *Organizatsiya: sistemy i lyudi* [Organisation: Systems and People]. Moscow, Politizdat Publ., 1983. 176 p. (In Russ.).
 9. Rasprostranennost' khimicheskikh elementov i periodichnost' v izmenenii ikh svoystv [Distribution of chemical elements and periodicity in changes of their properties]. *Spravochnik khimika* [Chemist's Guide]. (In Russ.). Available at: <https://www.chem21.info/page/00903410022223026173112176152128109097131043025> (accessed 26.09.2024).
 10. *Samoorganizuyushchiesya sistemy: sb. dokladov* [Self-organising systems. A collection of papers]. Ed. T.N. Sokolova; trans. from English by V.G. Borodulina. Moscow, Mir Publ., 1964. 435 p. (In Russ.).
 11. *Filosofiya* [Philosophy]. Available at: <http://philosophy.niv.ru/doc/encyclopedia/philosophy/articles/1090/samoorganizuyushchayasya-sistema.htm> (accessed 15.09.2024). (In Russ.).
 12. W.D. Ashby. Principles of self-organizing dynamic system. *The Journal of General Psychology*, 1947, vol. 37, pp. 125-128. (In Engl.). Available at: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00221309.1947.9918144?cookieSet=1> (accessed 15.09.2024).

УДК 124.5

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-22-32

КУЛЬТУРНЫЕ ИНДУСТРИИ И ЧУВСТВЕННОСТЬ: МИРОВОЗРЕНЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Черников Иван Александрович, кандидат педагогических наук, старший преподаватель, Военный учебно-научный центр военно-воздушных сил «Военно-воздушная академия имени профессора Н. Е. Жуковского и Ю. А. Гагарина» Министерства обороны Российской Федерации (г. Воронеж, РФ). E-mail: tchernikowivan@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7317-6769; SPIN-код: 8811-0625

Статья посвящена философско-культурологическому осмыслению категории чувственности в контексте культурных индустрий. Рассматриваются вопросы о том, остается ли место живым чувствам в технологичной и регламентированной практике культурных индустрий и не происходит ли выхолащивание человеческой чувственности до уровня инстинктов, на котором не нужна глубокая культурная рефлексия? Автор показывает, что сама по себе чувственность выступает универсальным человеческим качеством, проявляющимся в любой деятельности человека. Чувственность имеет внутренние уровни – простой, связанный с биологическими инстинктами, и более высокий, собственно-культурный, где тесно связаны чувства, мысли, смыслы. Особенностью культурных индустрий, характерных для информационной эпохи, является эксплуатация чувственности, превращение ее в особый инструмент, с помощью которого формируется мировоззрение и мировосприятие. Но достигается это не интеллектуально, а преимущественно с игнорированием разума и высших этажей чувственности. Картина мира, опирающаяся на посылы чувственности, выстраивается на основе таких связей, которые актуальны только между образами, но не между идеями или концептами. В статье отмечается, что «высокая чувствен-

ность» практически не используется в культурных индустриях в силу ее сложности и связи с рефлексией и уступает место активной эксплуатации чувства страха и стремления к наслаждению. При этом культурные индустрии пытаются приравнять две несопоставимые шкалы измерения индивидуального плана жизни – рыночную ликвидность и личностно сотворенный смысл. Возрастание роли чувственности в формировании мировоззрения современного человека определяет необходимость дальнейшего осмысления культурных индустрий в контексте трансформации постиндустриального общества.

Ключевые слова: чувства, чувственность, культурные индустрии, массовая культура, ценность, смысл, медиа, страх, удовольствие, потребление, рынок, товар.

CULTURAL INDUSTRIES AND SENSUALITY: A WORLDVIEW ASPECT

Chernikov Ivan Aleksandrovich, PhD in Pedagogy, Sr Instructor, Military Educational and Scientific Center of the Air Force N.E. Zhukovsky and Y.A. Gagarin Air Force Academy of the Ministry of Defense of the Russian Federation (Voronezh, Russian Federation). E-mail: tchernikowivan@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7317-6769; SPIN code: 8811-0625

The article is devoted to the philosophical and cultural understanding the category of sensuality in the context of cultural industries. Questions are being considered about whether there remains a place for living feelings in the technological and regulated practice of cultural industries and whether human sensuality is being emasculated to the level of instincts, which does not require deep cultural reflection? The author shows that sensuality itself is a universal human quality that manifests itself in any human activity. Sensuality has internal levels – simple, related to biological instincts, and higher, actually cultural, where feelings, thoughts, and meanings are closely connected. A feature of the cultural industries characteristic of the information age is the exploitation of sensuality, turning it into a special tool with which a worldview and worldperception are formed. However, this is not achieved intellectually, but mainly by ignoring both reason and the higher levels of sensuality. A picture of the world based on the messages of sensuality is built on the basis of such connections that are relevant only between images, but not between ideas or concepts. The article notes that “high sensuality” is practically not used in cultural industries due to its complexity and connection with reflection, and gives way to the active exploitation of feelings of fear and the desire for pleasure. At the same time, cultural industries are trying to equate two disparate scales of measurement of an individual life plan – market liquidity and personally created meaning. The increasing role of sensuality in shaping the worldview of a modern person determines the need for further understanding the cultural industries in the context of the transformation of post-industrial society.

Keywords: feelings, sensuality, cultural industries, mass culture, value, meaning, media, fear, pleasure, consumption, market, product.

Постановка проблемы

Философско-культурологическое осмысление «культурных индустрий» – одно из ключевых направлений в современном социально-гуманитарном знании. Крупным планом оно обозначено в работах тех западных и российских авторов последних десятилетий, которые анализируют тенденции развития индустриального и постиндустриального общества, массовой культуры, включая процессы влияния рыночных отношений

и цифровых технологий на коммуникацию, творчество, смысловую и ценностную области жизнедеятельности индивидов. Прежде всего, это работы зарубежных авторов, таких как З. Бауман [1], У. Бек [2], Ж. Бодрийяр [3], Ж.-Ф. Лиотар [10], Ж. Липовецки [11], Ф. Джеймисон [9], Г. Дебор [8], Т. Бьюз [5], Р. Сеннет [24], П. Слотердаjk [25], Х. Ортега-и-Гассет [22], Э. Фромм [27], Г. Маркузе [17], К. Лоренц [12], Г. Марсель [18], С. Москвичи [21] и мн. др. Данная проблематика активно

обсуждается в работах отечественных исследователей (И. И. Горлова, А. С. Коренной [7], Н. А. Мальшина [15], И. В. Малыгина [14], Л. А. Мирская [20], А. С. Панарин [23] и мн. др.).

Критика постмодернистской неолиберальной идеологии, царящей в интеллектуальном пространстве современного западного социума, является той первичной почвой, на основе которой аналитика культурных индустрий обретает свое содержание и оправдание. В качестве «промышленного производства» культурных текстов и образов рассматривает культурные индустрии современный авторитетный автор Дэвид Хезмондалш в своей монографии, полностью посвященной данному вопросу [29]. На противоречия подобной «экономизации» культурных процессов указывает и Д. Тросби, отмечающий, что культурные индустрии способствуют превращению глобализации, вытекающей из объективного технологического прогресса, в жесткий «культурный империализм» [26, с. 109]. С подобной оценкой глубинных тенденций современного западного общества выступает и К. Лэш в книге с характерным названием «*Восстание элит и предательство демократии*» [13] (автор проводит заочный диалог с идеями Х. Ортеги-и-Гассета): индустриальная версия культурного прогресса приводит к «деиндустриализации» творческого и духовного потенциала рядового индивида, его ценностной дезориентации и пленению «невидимыми» политическими технологиями. Тем самым понятие «культурные индустрии» расширяется и во многом выводится за рамки той исторической оценки, которую оно получило в известной работе М. Хоркхаймера и Т. Адорно [30]. Отметим, что для всестороннего понимания данной оценки важен теоретический контекст времени: «культуриндустрия» во многом стала опытом развития такой реальности человека и общества в индустриальную эпоху, которая существенно противоположна ценностям и практике «духовного самоутверждения», получившим осмысление в концепции «аффирмативной культуры» Г. Маркузе [16].

Целью данной статьи является осмысление места и роли чувственности в постиндустриальном производстве, в культурных индустриях, которая активно формирует определенный тип мировосприятия и миропереживания.

Чувственность в современной культуре: проблемный статус

Современность диктует изучение *человеческой чувственности* как «проводника», направляемого и регулируемого *извне* действиями культурных индустрий. Потенциального потребителя необходимо эмоционально-чувственно мотивировать, а именно чувства и чувственность образуют тот срез индивидуального опыта, сквозь который может быть пропущена вся совокупность внедряемых заказчиком идей и ценностей. Зрение и слух – ведущие анализаторы информации, и, когда их ангажируют, они дают максимальный эффект. Потому в современной урбанизированной эстетике огромная роль принадлежит *экрану*, а также таким арт-практикам, как *инсталляция и коллаж*, вся семантика которых исчерпывающе зиждется на *зрительном* считывании образа. Также колоссальную роль играет музыка всех видов, которая может звучать без слов или с бессмысленным текстом, но основана на впечатляющем ритме. Зрение и слух играют большую роль как на стадии формирования собственной жизненной позиции, собственной картины реальности индивида, ее внутренней структуры и иерархии, так и позднее, когда социально созревший индивид стремится к реализации собственного жизненного проекта, уже не привязанного к первичным обстоятельствам/условиям жизни.

Как верно отмечает в своей книге Кристофер Лэш, «новые индустрии способствуют эгоцентричному гедонистическому образу жизни» [13, с. 112], который весьма далек от традиционных ценностей. Культурные индустрии сегодня во многом специально отнимают у потребителя вкус к самостоятельно достигнутой жизненной победе (победе в творчестве, профессиональном мастерстве, строительстве семьи и т. д.). Смыслы и ценности победы подменяются визуальным образом – радужной, яркой *картинкой успеха*, признанием статуса на основании владения рекламируемым знаком или символом. Это вполне объяснимо логикой рынка: подлинно единичный эксклюзивный «товар» *товаром*, собственно, и не является. *Культурные индустрии пытаются приравнять две совершенно несопоставимые шкалы измерения индивидуального плана жизни – рыночную ликвидность и личностно сотворенный смысл.* В этом отношении современное постиндустриаль-

ное либеральное общество является еще большим выражением ситуации *отчуждения*¹ личности, чем во времена Гегеля и Маркса.

Главный тезис о сущности массовой культуры, который считывается в трудах ее критиков, связывает мировоззренческие ориентиры индивида с ярко выраженным эгоцентризмом, гедонистическими установками и дистанцированием от традиционных ценностей. При этом именно эмоциональная жизнь, чувственность как таковая, жадное стремление к удовольствиям и разгул инстинктивной «танатальной» энергии, реализующей массовые примитивные представления о «стихии подлинной свободы», рассматривается как податливый объект манипуляций со стороны агентов глобального рынка, политических сил, субкультурных групп и их «прокси».

Однако в данном случае возникает вопрос: если чувственность получает мощный импульс экспансии и охвата иных граней субъективного опыта благодаря развитию именно рыночного типа экономики и общественных отношений, то не переживает ли она собственный *глубокий метаморфоз*? Не подвергаются ли изначальные человеческие инстинкты инструментализации и своеобразному «упаковыванию» в прагматизированные и идейно окрашенные «оболочки» (например, в той же поп-культуре, медийной среде или современном сетевом *smart*-пространстве)? Ведь любая индустрия в основе своей есть определенный *алгоритм*, и как таковой она становится совокупностью матриц, прямо понятных *боль-*

шинству. Промышленное производство тем и отличается, что оно многократно (в идеале – бесконечно) способно повторить собственный цикл, результат, воспроизвести в нем свою же механизированную «логику». Остается ли место *живым чувствам* в такой регламентированной практике?

Или, с другой стороны, не происходит ли выхолащивание человеческой чувственности, ее специфически культурного коммуникативного уровня до ступени голых инстинктов, на которой никакая рефлексия не нужна и которая также понятна абсолютному большинству потребителей? Целый ряд аргументов в пользу равнозначности обих данных тезисов-вопросов приводит в своих критических работах Ж. Бодрийяр [3] и др.

Обладатель «трансграничного» мировоззрения и герой цифровой реальности – это субъект, открывающий простор чувственности (которая, возможно, только *теперь* будет «понята» до конца, как сетовал в свое время Г. Буркхардт [4]). То есть какой-то «новый» человек, который, наконец, обрел возможность *трансформировать* свой мир (телесный и душевный), его горизонты и смыслы посредством привлечения индустрий, различных технологий? Или же это прежний и во многом отчужденный индивид, пребывающий под гнетом жестких законов капитала и власти?

Попытаемся контурно обозначить возможные ответы на данные вопросы.

Чувственность в современной культуре: новая функция

Чувства человека, его эмоции, естественные жизненные инстинкты образуют первичный уровень человеческой жизни, первую «ступень» самоопределения самого человека, его «я», причем как на индивидуальном уровне, так и на коллективном (что подтверждает сама история культуры, опыт архаических обществ). Каждому из нас необходимо элементарно удовлетворять потребности в еде, воде, безопасности, физиологическом отдыхе, дабы сама наша жизнь в смысле выживания, природного существования имела возможность продолжаться во времени. Тема человеческих потребностей стала главным предметом в классической работе А. Маслоу, создавшего концепцию иерархии потребностей, играющую важнейшую роль и в жизни индивида, и в культуре в целом [19].

¹ Понятие «отчуждение» («отчужденный») в статье используется в классическом значении, представленном на уровне диалектического анализа форм сознания в гегелевской «Феноменологии Духа», затем применявшемся К. Марксом в анализе исторического развития отношения человека, труда, производства. Кратко это значение можно выразить так: в реальной исторической практике сущность человека, связанная с его общественной природой, духовностью, мышлением, противостоит отдельному «я» в наличной действительности общественных отношений, политики, права, научного знания, религиозных убеждений, идеалов, рождаемых в творческом порыве художественного воображения. Гегель связывал преодоление отчуждения с постепенным обретением индивидом «абсолютной формы» знания, а Маркс – с преодолением противоречий эволюции капитала и труда.

Эти чувства (голода, страха, полового влечения, физического истощения) нельзя просто отменить словом или действием. Их можно определенным образом насытить, придать им ту или иную форму, при этом соотносить эти формы с теми моделями, что предлагает общество (семья, род, община, племя), и тем самым вписать собственную наличную природную данность в сложившиеся культурно-исторические рамки. Все известные на сегодняшний день философские (и не только) дефиниции человека связывают, так или иначе, его сущность, природу с разумностью, духовностью, самосознанием. Однако чувства как уровень человеческой жизненной фактичности *вовсе не противостоят высоким этажам субъективности.*

Конечно, уровень человеческих чувств, представленный первичным звеном, витальными потребностями и каналами их утоления, далеко не исчерпывает собой всю человеческую чувственность. Ее феномен значительно шире и богаче. Более «тонкие» чувства выражают специфически человеческое отношение к миру, *мироотношения* и *миропереживания*. Это чувства любви, радости, ненависти, злобы, зависти, горечи, одиночества, обиды, справедливости (чувство правды и лжи, фальши), близости (или отдаленности) к Другому, наконец, чувства смысла, чувства самой *Реальности* (возможно, реальности абсолютной – Бога или просто Иного мира). Ядро чувства (его сокровенная суть) остается доступным на особом, часто внерациональном или сверхрациональном уровне. И все же «высшие этажи» чувственности тесно связаны с интеллектуальностью, разумом, рефлексией.

Так или иначе, чувственность вряд ли можно рассматривать только как нижний уровень человеческой субъективности. Более верным, видимо, является понимание чувственности как сквозной *энергии* человеческой жизни. Вне или без чувственности не может реализоваться ни один когнитивный или творческий акт, проект. Сама жизнь во всей своей полноте есть не что иное, как бесконечное преобразование данной энергии. Любая, даже самая рафинированная интеллектуальная ценность, любая познавательная стратегия становится актуальным содержанием человеческого опыта только на уровне *чувствующего, проникающего* овладения понятием или мыслью.

Заинтересованное отношение к истине не может быть исчерпывающе выражено только посредством логических дедукций или категорий.

Исторически менялся и образ чувственности. Как известно, зарождение научной картины мира было связано с традицией сенсуализма, которая именно чувственному восприятию отводила ключевую роль в формировании картины реальности (роль индукции). Классический рационализм картезианского типа, затем кантовский трансцендентализм также связывали с чувственностью основания познания, которые затем структурируются интеллектуальной интуицией или допытным воображением. Неклассическая философия, начиная с Л. Фейербаха и М. Штирнера, отводила чувственности огромную роль не только в жизни отдельного индивида, но и в истории культуры в целом.

Наступление эпохи индустриализации и резкая экспансия городского образа жизни, его инфраструктурное оснащение привели к очень интересному явлению, последствия которого шагнули далеко за рамки одной лишь западной культуры. Речь идет о том, что чувственность из области преимущественно *созерцательного* мировосприятия (и соответствующего мироотношения) постепенно трансформировалась в такой «канал связи» с миром, который выступает как *функциональный, инструментальный, технологичный*. Она выходит вперед, тесня разум и интеллектуальные усилия.

Технологический прогресс, даровавший человечеству новейшие способы информационного обмена (телевидение, радио, теперь уже и Интернет), всевозможные цифровые регуляторы производства или общения, кардинально изменил сам мир, в котором пребывает индивид – субъект чувственности. Его зрение или слух, конечно, никуда не исчезли и как функции тела ничем не отличаются от перцепции, например, средневекового человека. А вот обустройство жизненного пространства этого индивида сегодня совсем иное. Особенно интенсивно этот процесс протекает в городской среде – средоточии всех достижений и благ цивилизации. Качественное изменение скоростей и ритмов жизни, расширение пространства и сокращение времени приводят к тому, что у человека из налично имеющегося природно-

го или духовного арсенала средств отношения к миру выбор вполне закономерно падает на *чувства*. В быстро меняющихся условиях, когда думать и понимать бывает просто некогда, а ментальные противоречия порой оказываются невыносимы, чувства позволяют многое воспринимать *прямо, непосредственно, создавать гештальт*. Этот гештальт приобретает функцию «ключа для понимания», даже «отмычки», и такие «отмычки» массово создаются культурными индустриями. Эти «ключи понимания-восприятия» изначально разрабатываются такими, чтобы даже при желании их невозможно было потерять – они чрезвычайно *экспрессивны*. Являясь инструментом, отмычкой для смысла, чувственность одновременно начинает претендовать на то, что она, в самом примитивном своем варианте, *достаточное средство для создания картины мира*. Чувственно-эмоциональная картина мира, совокупность впечатляющих образов, оказывается расшифрована не высшими способностями человека, а искусственно созданными штампами-отмычками. «Сфера смыслов» теряет свою рефлексивную составляющую и воспринимается как непосредственно данная примитивная мозаика. Но эта грубая мозаика имеет латентную цель направления внимания на *задачи потребления*.

Культурные индустрии тщательно предохраняют индивида от попыток переустроить свою реальную (а не виртуальную) жизнь в соответствии с высокими целями или смыслами, над которыми надо биться мыслью (возможно, в творческой эйфории, а может, и в опыте страдания). Лозунг рынка гласит: единственный критерий истинности содержания жизни – это максимально полное ее *чувственное ощущение*. Не обширный письменный текст, требующий вдумчивой рефлексии, а *визуальный и аудиальный ряд* – вот что сегодня правит публичным пространством в политике, экономике, межличностном общении. С чем, наверное, и связан высказанный Р. Сеннетом тезис о характере эмоциональной жизни представителя массовой культуры: «Подлинным чувством считается лишь чувство, доведенное до крайности» [24, с. 355]. То есть *полнота ощущения трактуется как признак полноты обладания жизнью*. «Тонкая» чувствительность ныне вышла из моды. Она чересчур сложна и

переплетена с размышлением, а потому не может быть массовой.

Таким образом, герой нашего времени, погруженный в мир сетей, смартфонов, бесконечно сменяющихся на улицах города ярких картинок, моды, брендов, стильных «хайпов», пребывает в замкнутом круге. Природная склонность созерцать мир, а значит, и понимать его *определенным для себя образом*, в условиях, когда такое созерцание, казалось бы, дает богатейшую пищу, охотно поставляемую индустриями, не обнаруживает собственное ценностное насыщение. Условно можно сказать так: *чувства до предела сужают ценностный выбор*, но чувственность продолжает требовать все большего поглощения именно от чувств. Для рынка такая ситуация выгодна и желанна: среднестатистический представитель городского сообщества, не обязательно определяемого территориально (см. [6]), максимально привязанный к медийной сфере и сетевому коммуникативному пространству, оценивает собственную самореализацию только на основании экстенсивного расширения картины реальности, которая, что самое главное, в его чувственном переживании, в его опыте *сливается с самой реальностью*. Грань между ними тает, погружая носителя в пучину предлагаемых мировоззренческих ориентиров. *Важнейший прием культурных индустрий – это опережение визуального образа* как такового по отношению к любой последовательности смыслов. Успешно продаваемая на рынке «услуг» стилизованная жизненная эстетика создает эффект постоянной *включенности* потребителя в те образы или их потоки, которые он всего лишь наблюдает.

Массовая культура как индустрия страха и удовольствия

Итак, вполне очевидно, что современные индустрии как инструмент влияния на рынке и в политике вовсе не настроены на полноценный и всесторонний «ренессанс» чувственности, как и на гармонию чувства и разума. Дело сводится к откровенной эксплуатации низших слоев чувственности, *связанных с инстинктами*. Это вполне объяснимо и даже логично. Ибо именно «основные инстинкты» – наиболее подходящий материал для манипулятивной обработки на ин-

формационном поле и в рыночной жизненной среде современного социума. Если проанализировать преобладающий контент медиа, Сеть, а также просто пройтись по улицам практически любого современного крупного города, задержав взгляд на рекламных щитах, витринах гигантских торгово-развлекательных центров, на эстетике оформления городской среды (модный стрит-дизайн), то первое, что становится очевидным, – это явное доминирование знаков и символов человеческой телесности. Причем телесности, как верно подчеркивал Ж. Бодрийяр, много размышлявший именно на эту тему, не в ее первозданной, открытой (пусть даже обнаженной) явленности, а в выгодно торгуемых на рынке канонизированных формах, которые по отношению к живому телу обычного рядового потребителя продуктов и рекламы оказываются успешным средством манипуляции.

Современное западное общество (и те общества, на которые оно влияет прямо или косвенно) опирается на идеал «среднего гражданина», для которого жизненный горизонт связан с обустройством личного пространства и воплощением своих «маленьких» смыслов или ценностей. Современник не готов питаться метафизическими рассуждениями или ожиданием «вечной» жизни когда-то потом. Индустрии настойчиво твердят нам: *будущее существует здесь и сейчас*. Без этого лозунга общество потребления теряет почву. Оно максимально приближено посредством техники, услуг, красивых картинок и виртуальных ресурсов к внутреннему ощущению человека.

В этих условиях сильные чувства теряют свою значимость. Их заменяют или фальшиво подменяют *импульсы*. Импульсы и чувства – это реалии разного уровня. Носитель такой «куцей» чувственности выгоден рынку и современным правящим элитам именно тем, что он не будет ставить далекие цели и мыслить *критично*, рефлексивно. Как верно подчеркивает К. Лэш, «средства массовой информации, не колеблясь, выставляют напоказ самые дичайшие извращения, самые вырожденческие желания. Моралисты извещают нас, что слова “дичайший”, “извращенный”, “вырожденческий” относятся к дискредитировавшей себя, чрезмерно “осудительной” терминологии иерархии дискриминации. Единственная вещь,

запрещенная нашей культуре выставления всего напоказ, это склонность запрещать – полагать предел разоблачению» [13, с. 156]. В мотивационной структуре потребителя остается всего лишь два основных стимула, способных инициировать ценностную «перестройку» – *страх и удовольствие*. Именно с двумя данными модусами чувственности связана капиталистическая эксплуатация индивида в его «маленьком» мире, который весьма легко перенастраивается в выгодном для заказчика направлении.

Важная подоплека функционирования культурных индустрий в том и заключается, что картина мира, опирающаяся на послы чувственности, выстраивается на основе таких связей, которые актуальны только *между образами*, но не между идеями или концептами. А связь между рисуемыми чувством образами может быть и вовсе не логичной. Такая нелогичность особенно важна в деле пиар-технологий, социального инжиниринга, рекламы, имиджмейкерства и иных политтехнологий. Как писал Ж. Бодрийяр, «в гиперреальной логике монтажа отменяется противоречивое взаимодействие правды и неправды, реального и воображаемого» [3, с. 137]. Не случайно эстетика современной городской стильной и модной жизни нередко *антиэстетична*; ее цель – *крик, плач, смех*, а не приглашение к со-творческому рождению смысла.

И страх, и стремление к наслаждению как ключевые фигуранты коммуникации сегодня наследуют древнейшей традиции не только самих базовых инстинктов. В современных условиях именно они образуют ту благоприятную почву (на уровне мировоззрения), в которой наиболее эффективна манипуляция. Собственно, и ранее, например, в древнегреческой культуре или в средневековой Европе, устрашение было способом управления. Демонстрация человеческого мучения, боли, страдания (причем в первую очередь телесного) веками (если не тысячелетиями) составляла основу нравственной кодификации правосудия (в рабовладельческом и сословном обществе). Подробный анализ этих процессов содержится в работе М. Фуко [28].

В наши дни массовая культура и ее медийная составляющая активно эксплуатирует этот древнейший человеческий инстинкт, но с тем отличи-

ем, что сейчас сама массовая культура как совокупность поведенческих паттернов и шаблонов активно рекламирует образ самого страха. Ужас, зло, разрушение, насилие, сцены смерти и прочих «нуар» сегодня привлекают человека, который созерцает все это на экране смартфона или ноутбука. Массовая культура словно высвободила архаичный танатальный инстинкт, сбросив с него оковы нравственного измерения. И этот танатальный инстинкт прочно переплетается с жадной потребностью в удовольствии. Ключевая ценность массовой культуры – возможность бесконечного потребления как маркер успеха, комфорт. Наличие технических и коммуникативных возможностей позволяет получать самые разные удовольствия, на фоне которых простая человеческая чувственность выглядит скучной, блеклой, устаревшей.

Само удовольствие в разных форматах сегодня почти полностью заменило собой чувство смысла. Причина заключается все в том же – ставка на картину мира, выстраиваемую посредством визуальных образов, *обновляющихся впечатлений*, делает недостижимым для индивида удовольствие более высокого порядка. А царящая логика капитала способствует укреплению иронии в адрес искренних чувств.

Вместо заключения

Из нашего размышления можно сделать краткие выводы.

– Чувственность – важнейшая антропологическая характеристика, она пронизывает всю человеческую жизнь и способна существовать на разных уровнях: не только простом и инстинктивном, но и на высоком – культурном и духовном,

так как человек – целостное существо, и все его собственно человеческие проявления пронизаны чувствами;

– В информационно-постиндустриальном обществе чувственность становится сознательно используемым *инструментом* формирования человеческого мировосприятия и мировоззрения. Культурные индустрии как инструмент экономического развития и рынка культурного потребления делают чувства «универсальной отмычкой» для той смысловой картины мира, которую они задают человеку-потребителю. И сама эта картина мира рисуется исключительно чувственной – визуальной, аудиальной, что снижает рефлексию, способность к размышлению, а ведь эта способность и без того притупляется темпами современной жизни. Чувственные переживания начинают рассматриваться как главное в жизни.

– В массовой культуре активно эксплуатируются основные инстинкты человека, ярко выраженные в чувствах – в страхе и жажде наслаждения. Они максимально удобны как проводник манипулятивного выстраивания мотивационной сферы в личностной идентичности рядового гражданина. Прибыль агентов соответствующего масштабного влияния на население зависит не от простого количества проданного товара (услуги, символа), а от готовности реципиента желать соответствующую продукцию. Рост доли чувственности в мировоззрении представителя массовой культуры прямо пропорционален экспансии медиасферы и сетевой коммуникации.

– Сфера «высокой чувственности» не задействуется культурными индустриями, потому что она слишком сложна и тесно связана с мыслью.

Литература

1. Бауман З. Текучая современность / пер. с англ. С. А. Комарова; под ред. Ю. В. Асочакова. – СПб.: Питер, 2008. – 240 с.
2. Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну / пер. с нем. В. Седелника и Н. Федоровой; послесл. А. Филиппова. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 384 с.
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
4. Буркхардт Г. Непонятая чувственность // Это человек: антология / сост., вступ. ст. П. С. Гуревича. – М.: Высшая школа, 1995. – С. 124–155.
5. Бьюз Т. Цинизм и постмодерн / пер. с англ. С. А. Зеленского. – М.: КДУ, 2016. – 270 с.
6. Глазычев В. Л. Город без границ. – М.: Территория будущего, 2011. – 400 с.
7. Горлова И. И., Коренной А. С. Функции культурных индустрий в трансформации российской культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 62. – С. 19–28. – DOI 10.31773/2078-1768-2023-62-19-28.

8. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертас и М. Якубович; ред. Б. Скуратов, послесловие А. Кефал. – М.: Логос, 2000. – 184 с.
9. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. – 2000. – № 4. – С. 63–77.
10. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 159 с.
11. Липовецки Ж. Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе / пер. с фр. Ю. Розенберг; под науч. и лит. ред. А. Маркова. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 336 с.
12. Лоренц К. Обратная сторона зеркала / пер. с нем. А. И. Федорова, Г. Ф. Швейника; под ред. А. В. Гладкого; сост. А. В. Гладков, А. И. Федорова; послесловие А. И. Федорова. – М.: Республика, 1998. – 393 с.
13. Лэш К. Восстание элит и предательство демократии / пер. с англ. Дж. Смити и К. Голубович. – М.: Логос, Прогресс, 2002. – 224 с.
14. Малыгина И. В. Региональное измерение российской идентичности: между культурой и экономикой // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 110–117.
15. Мальшина Н. А. Конъюнкция и дизъюнкция паттернов взаимосвязи экономики и культуры индустриального общества // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 66. – С. 68–74. – DOI 10.31773/2078-1768-2024-66-68-74.
16. Маркузе Г. Критическая теория общества: Избранные работы по философии и социальной критике / пер. с англ. А. А. Юдина. – М.: Астрель, 2011. – С. 318–359.
17. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / пер. с англ., послесл., прим. А. А. Юдина; сост., предисл. В. Ю. Кузнецова. – М.: АСТ, 2002. – 526 с.
18. Марсель Г. Присутствие и бессмертие. Избранные работы / пер. с фр. В. П. Визгина. – М.: Институт философии, теологии и истории святого Фомы, 2007. – 328 с.
19. Маслоу А. Мотивация и личность. – СПб.: Питер, 2014. – 351 с.
20. Мирская Л. А. Постмодерн: дискурс избыточной чувственности // Гуманитарий Юга России. – 2016. – № 2. – С. 46–57.
21. Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс. – М.: Академический проект, 2011. – 395 с.
22. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс: сб.: пер. с исп. – М.: АСТ, 2002. – 509 с.
23. Панарин А. С. Искушение глобализмом. – М.: Эксмо, 2003. – 416 с.
24. Сеннет Р. Падение публичного человека. – М.: Логос, 2002. – 424 с.
25. Слотердаjk П. Критика цинического разума / пер. с нем. А. Перцева; испр. изд-е. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ МОСКВА, 2009. – 800 с.
26. Тросби Д. Экономика и культура / пер. с англ. И. Кушнаревой. – М.: Высшая школа экономики, 2013. – 256 с.
27. Фромм Э. Искусство любить: Исследование природы любви. – М.: Педагогика, 1990. – 157 с.
28. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова. – М.: Ad Marginem, 1999. – 480 с.
29. Хезмондалш Д. Культурные индустрии / пер. с англ. И. Кушнаревой; под науч. ред. А. Михалевой. – 2-е изд. – М.: Высшая школа экономики, 2018. – 456 с.
30. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты / пер. с нем. М.; Кузнецова. – М.; СПб.: Медиум, Ювента, 1997. – 312 с.

References

1. Bauman Z. *Tekuchaya sovremennost' [Fluid modernity]*. Translated from English by S.A. Komarov, Ed. Y.V. Asochakov. St. Petersburg, Piter Publ., 2008. 240 p. (In Russ.).
2. Bek U. *Obshchestvo riska. Na puti k drugomu modernu [Risk society. On the way to another modern]*. Translated from German by V. Sedelnika i N. Fedorovoy; Afterword by A. Filippova. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2000. 384 p. (In Russ.).
3. Bodriyyar Zh. *Simvolicheskiy obmen i smert' [Symbolic exchange and death]*. Moscow, Dobrosvet Publ., 2000. 387 p. (In Russ.).
4. Burkkhardt G. Neponyataya chuvstvennost' [Misunderstood sensuality]. *Eto chelovek: antologiya [This is a man: An Anthology]*. Compilation, Introduction by P. S. Gurevich. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1995, pp. 124-155. (In Russ.).
5. Byuz T. *Tsinizm i postmodern [Cynicism and postmodernism]*. Translated from English by S.A. Zelensky. Moscow, KDU Publ., 2016. 270 p. (In Russ.).

6. Glazychev V.L. *Gorod bez granits [The city without borders]*. Moscow, Territoriya budushchego Publ., 2011. 400 p. (In Russ.).
7. Gorlova I.I., Korennoy A.S. Funktsii kul'turnykh industriy v transformatsii rossiyskoy kul'tury [The functions of cultural industries in the transformation of Russian culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 62, pp. 19-28, DOI 10.31773/2078-1768-2023-62-19-28. (In Russ.).
8. Debor G. *Obshchestvo spektaklya [Performance Society]*. Translated from French by S. Ofertas and M. Yakubovich, Ed. B. Skuratov, Afterword by A. Kefal. Moscow, Logos Publ., 2000. 184 p. (In Russ.).
9. Dzheyms F. Postmodernizm i obshchestvo potrebleniya [Postmodernism and consumer society]. *Logos [Logos]*, 2000, no. 4, pp. 63-77. (In Russ.).
10. Liotar Zh.-F. *Sostoyanie postmoderna [The state of postmodernity]*. Translated from French by N.A. Shmatko. Moscow, Institut of eksperimentalnoy sotsiologii; St. Petersburg, Aletya Publ., 1998. 159 p. (In Russ.).
11. Lipovetski Zh. *Imperiya efemernogo. Moda i ee sud'ba v sovremennom obshchestve [The Empire of the ephemeral. Fashion and its fate in modern society]*. Translated from French by Y. Rosenberg, under Scientific and Lit. Ed. by A. Markov. Moscow, Novoe literatyrnoe obozrenie Publ., 2012. 336 p. (In Russ.).
12. Lorents K. *Oborotnaya storona zerkala [The reverse side of the mirror]*. Translated from German by A.I. Fedorov, G.F. Shveytnik, Edited by A.V. Gladkov; Comp. A.V. Gladkov, A.I. Fedorov; Afterword by A.I. Fedorov. Moscow, Respublika Publ., 1998. 393 p. (In Russ.).
13. Lesh K. *Vosstanie elit i predatel'stvo demokratii [The uprising of the elites and the betrayal of democracy]*. Translated from English by J. Smity and K. Golubovich. Moscow, Logos, Progress Publ., 2002. 224 p. (In Russ.).
14. Malygina I.V. Regional'noe izmerenie rossiyskoy identichnosti: mezhdru kul'turoy i ekonomikoy [Regional dimension of Russian identity: between culture and economy]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 42, pp. 110-117. (In Russ.).
15. Malshina N.A. Kon'yunktsiya i diz'yunktsiya patternov vzaimosvyazi ekonomiki i kul'tury industrial'nogo obshchestva [Conjunction and disjunction of patterns of interrelation of economy and culture of industrial society]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2024, no. 66, pp. 68-74, DOI 10.31773/2078-1768-2024-66-68-74. (In Russ.).
16. Markuze G. *Kriticheskaya teoriya obshchestva: Izbrannye raboty po filosofii i sotsial'noy kritike [Critical theory of society: Selected works on philosophy and social criticism]*. Translated from English by A.A. Yudina. Moscow, Astrel Publ., 2011, pp. 318-359. (In Russ.).
17. Markuze G. *Eros i tsivilizatsiya. Odnomernyy chelovek: Issledovanie ideologii razvitoego industrial'nogo obshchestva [Eros and civilization. One-dimensional man: A study of the ideology of a developed industrial society]*. Translated from English, Afterword, Notes by A.A. Yudina; Compiled, Preface by V.Y. Kuznetsova. Moscow, AST Publ., 2002. 526 p. (In Russ.).
18. Marsel G. *Prisutstvie i bessmertie. Izbrannye raboty [Presence and immortality. Selected works]*. Translated from the French by V.P. Vizgin. Moscow, Institut filosofii, teologii i istorii svyatogo Fomy Publ., 2007. 328 p. (In Russ.).
19. Maslou A. *Motivatsiya i lichnost' [Motivation and personality]*. St. Petersburg, Piter Publ., 2014. 351 p. (In Russ.).
20. Mirskaya L.A. Postmodern: diskurs izbytochnoy chuvstvennosti [Postmodernism: the discourse of excessive sensuality]. *Gumanitarniy Yuga Rossii [Humanities of the South of Russia]*, 2016, no. 2, pp. 46-57. (In Russ.).
21. Moskovichi S. *Vek tolp. Istoricheskiy traktat po psikhologii mass [The age of crowds. Historical treatise on mass psychology]*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2011. 395 p. (In Russ.).
22. Ortega-i-Gasset Kh. *Vosstanie mass: sb.: per. s isp. [The uprising of the masses. Collection. Translated from Spanish]*. Moscow, AST Publ., 2002. 509 p. (In Russ.).
23. Panarin A.S. *Iskushenie globalizmom [The temptation of globalism]*. Moscow, Eksmo Publ., 2003. 416 p. (In Russ.).
24. Sennet R. *Padenie publichnogo cheloveka [The fall of a public man]*. Moscow, Logos Publ., 2002. 424 p. (In Russ.).
25. Sloterdajk P. *Kritika tsinicheskogo razuma [Criticism of the cynical mind]*. Translated from German by A. Pertseva. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., Moscow, ACT MOSKVA Publ., 2009. 800 p. (In Russ.).
26. Trosbi D. *Ekonomika i kul'tura [Economics and Culture]*. Translated from the English by I. Kushnareva. Moscow, Vysshaya shkola ekonomiki Publ., 2013. 256 p. (In Russ.).
27. Fromm E. *Iskusstvo lyubit': Issledovanie prirody lyubvi [The art of loving: A study of the nature of love]*. Moscow, Pedagogika Publ., 1990. 157 p. (In Russ.).
28. Fuko M. *Nadzirat' i nakazyvat'. Rozhdenie tyur'my [To supervise and punish. The birth of a prison]*. Translated from the French by V. Naumov. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. 480 p. (In Russ.).

29. Khezmondalsh D. *Kul'turnye industrii [Cultural industries]*. Translated from the English by I. Kushnareva, under the Scientific editorship of A. Mikhaleva. Moscow, Vysshaya shkola ekonomiki Publ., 2018. 456 p. (In Russ.).
30. Khorkkaymer M., Adorno T. *Dialektika Prosveshcheniya. Filosofskie fragmenty [Dialectics of Enlightenment. Philosophical fragments]*. Translated from German by M. Kuznetsov. Moscow, St. Petersburg, Medium, Juventas Publ., 1997. 312 p. (In Russ.).

УДК 008

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-32-38

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ АДАПТАЦИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ В УСЛОВИЯХ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА 1940–1980-Х ГОДОВ

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

Миненко Геннадий Николаевич, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: antropolog-min@mail.ru

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

В статье рассматриваются процессы социокультурной адаптации общецерковных, приходских структур Русской православной церкви к условиям развития советского общества второй половины XX века. Авторы подробно анализируют причины деформации религиозных групп в условиях давления на них советскими государственными надзорными органами. И в этом контексте внимание акцентируется на особенности их рефлексии, которая сводилась к двум противоположным вариантам – конфронтации и попыткам приспособления к ситуации, что обусловило сочетание неформальных договоренностей и обращение к правилам советской бюрократии. Также описан механизм, определяющий факторы эрозии религиозной адаптации, которым можно считать внутригрупповую конкуренцию и культурно-психологическую самоизоляцию. Фактором второго порядка следует считать доминирование бытовых связей и отношений. Отдельно затрагиваются вопросы религиозной идентичности, формирующейся под давлением и в ключе решений церковной бюрократии. Определены адаптационные механизмы, способствующие сохранению религиозной идентичности. Среди главных элементов, направленных на адаптацию инфраструктуры традиции и сохранение целостности общин, авторами выделяются четыре института: 1) духовничество, как элемент устойчивой «зоны доверия»; 2) клерикально-семейные династии и группы как элемент семейно-родственной сплоченности для противостояния нажиму властей; 3) национально-этнические группы, как механизмы сплоченности, но уже на основе земляческих и этнических связей; 4) церковная иерархия, как элемент институтов авторитета, подчинения и взаимодействия для сохранения и трансляции общих смыслов и практик религиозной традиции.

Ключевые слова: социокультурная адаптация, религиозная деформация, религиозная трансформация, советское общество.

SOCIOCULTURAL ADAPTATION OF THE ORTHODOX TRADITION FOR SOVIET SOCIETY IN THE 1940–1980S

Koshkarov Anatoliy Gennadyevich, Headmaster of Orthodox Gymnasium named after St. Luka Voino-Yasenetsky (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: koshkaroff@mail.ru

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

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

The article examines the processes of sociocultural adaptation of general church, parish structures of the Russian Orthodox Church to the conditions of developing the Soviet society of the second half of the 20th century. The authors examine in detail the reasons for the deformation of religious groups under pressure from the Soviet State supervisory bodies. Thus, attention is focused on the peculiarities of their reflection, which was reduced to two opposite options, such as confrontation and attempts to adapt to the situation, which led to a combination of informal agreements and an appeal to the rules of the Soviet bureaucracy. The authors also describe the mechanism determining the factors of erosion of religious adaptation, which can be considered as intra-group competition and cultural and psychological self-isolation. Moreover, the dominance of everyday connections and relationships should be considered as a second-order factor. Separately, the authors study the issues of religious identity, formed under pressure and in the context of decisions of the church bureaucracy. The study also identifies the adaptation mechanisms that contribute to the preservation of religious identity. Among the main elements aimed at adapting the infrastructure of tradition and preserving the integrity of communities, the authors identify four institutions: 1) clergy as an element of a stable “zone of trust”; 2) clerical-family dynasties and groups as an element of family-related cohesion to resist pressure from the authorities; 3) national-ethnic groups as mechanisms of cohesion but already on the basis of regional and ethnic ties; 4) church hierarchy as an element of institutions of authority, subordination and interaction for the preservation and transmission of common meanings and practices of religious tradition.

Keywords: sociocultural adaptation, religious deformation, religious transformation, Soviet society.

В работе рассматриваются вопросы религиозной адаптации к советскому обществу во второй половине XX века. Представленный исследовательский материал способствует обозначению контуров научных понятий и подходов, необходимых для адекватной оценки адаптационных процессов развития религиозных отношений в условиях советской власти. Обращаясь к системной методологии, мы фокусируем внимание на особенностях предмета исследования, который, по мысли Г. П. Щедровицкого, «фиксирует объект». В данной ситуации исследователь должен находиться не внутри предмета, а «выскочить» за его границы и начать мыслить по имманентным для него законам; мы должны двигаться «как бы над ними и по ним, добиваясь связного описания объекта при различии и множественности фиксирующих его предметов». Описанное обуславливается тем, что «системные проблемы и задачи по своему происхождению и специфике являются не объективными, а предметными: они возникают в ситуации,

когда нужно соотнести и связать друг с другом разнопредметные представления одного объекта» [10]. Для предметного исследования свойственно, во-первых, проектирование компонентов для умозрения и «конструируемых объектов как систем», во-вторых, «построение обобщенных моделей системы, моделей разных классов и специфических свойств систем», в-третьих, «исследование структуры теорий систем и различных системных концепций и разработок» [2].

В целом системный подход позволяет проследить совокупность оттенков религиозно-культурных конфликтов, государственно-общественных отношений и экономических изменений, вызванных этическими установками религиозных групп. Основное понятие, на которое мы опираемся в нашем исследовании, обозначается как «социокультурная адаптация». Этой теме посвящены работы следующих исследователей: на Западе – Г. Спенсер, Л. Морган и др., в России – Э. С. Маркарян, И. Д. Калайков, С. А. Арутюнов, А. Я. Фли-

ер¹. Под социокультурной адаптацией понимается приспособление человеческих сообществ, групп, индивидов к изменениям в поведении, нормах, сознании, социальной организации, ценностей, технологий и т. д. [9]. Исследователь данной проблемы Т. Л. Смолина выделяет три направления в изучении культурной адаптации, неразрывно связанных с определенными понятиями. Во-первых, это «изучение аккультурационных изменений в поведении мигрантов (социокультурный подход). Во-вторых, изучение аккультурационного стресса – эмоциональных изменений и переживаний переселенцев. И, наконец, третье направление – исследование аккультурационных аттитюдов, то есть отношений и ценностей, которые формируются у индивида под воздействием инокультурной среды» [8, с. 163]. В этом контексте понятие «культурная адаптация» пересекается с понятиями «аккультурация» и «культурная мутация». Так, например, Э. С. Маркарян отмечал, что приспособление «к непредвиденным культурной традицией многообразным условиям и ситуациям, в которых приходится действовать людям, происходит благодаря актуализации механизма творческих инноваций, выполняющего по сути дела функции мутаций и рекомбинации генов в процессах биоэволюции. В силу этого человеческие творческие инновации иногда называют культурными мутациями» [1, с. 157]. Эти особенности социокультурной адаптации рассмотрим в аспекте развития религиозных отношений в системе советского государства.

Одним из ответов на законодательную дискриминацию общецерковных и приходских структур², а также священнослужителей со стороны советского государства стало распространение нелегальной и полунелегальной деятельности свя-

щенства. Подобные практики не могли осуществляться с размахом и без оглядки на возможные санкции власти, в случае их выявления, а потому носили ограниченный характер. Тем не менее, из бесед с респондентами нам известно об изготовлении и распространении духовно-нравственной литературы³, включая аудиоформат⁴, различными способами контакта с потенциальными прихожанами вне храма (что не приветствовалось советской властью). Или о сокрытии пожертвова-

³ В 1983 году арестовали священника Александра Пивоварова. Официально ему инкриминировали статью за спекуляцию. На самом деле его арестовали за распространение Библии и молитвословов. Началось с того, что в Москве арестовали издателей, которые по разрешению соответствующих органов печатали Библии и молитвословы. Вместо положенного тиража ими было напечатано гораздо больше копий продукции. Покупателем оказался А. И. Пивоваров. Так как эта «махинация» была не единственной, а систематической, ему дали три с половиной года лагерей. Несмотря на то, что «продукция» распространялась среди прихожан благотворительно, а для настоятелей храмов по закупочной цене, срок все равно не «скостили» [3].

⁴ Алтайский проповедник Игнатий Тихонович Лапкин в начале 1980-х годов придумал для себя девиз: «Магнитофонизация всей Сибири» и ей стал следовать вместе со своими единомышленниками (Г. Г. Фаст и А. И. Пивоваров). На 62 магнитофонных «бобинах» (около 600 часов звучания) им были надиктованы и записаны творения отцов церкви: св. Иоанна Златоуста, Блаженного Августина, Игнатия Брянчанинова, Феофана Затворника. Также Библия, «Добротолубие», «Лествица». К 1986 году каталог фонотеки составлял уже 200 кассет. Это два месяца непрерывного звучания. Распространялись «Исторический путь православия» О. А. Шмемана, апологетические книги баптистского автора Рогозина. Чисто религиозной тематикой И. Т. Лапкин не ограничился. Был записан и «Архипелаг ГУЛАГ». До 1979 года он в своей нелегальной студии на шести магнитофонах увеличивал копии надиктованных им материалов. По всей стране на благотворительно собранные среди православных христиан средства приобретались в промышленном масштабе кассеты и аппаратура для перезаписи. По всей стране разъезжала группа добровольцев для приобретения всего необходимого, так как эти товары относились к группе дефицитных. Дважды И. Т. Лапкин за свою деятельность был арестован и помещен в места лишения свободы (с мая по октябрь 1980 года, а с 9 января 1986 года пробыл 15 месяцев в уголовном лагере ЖД-158/3 в Казахской ССР, городе Жанатас) [6].

¹ Маркарян Э. С. Очерки теории культуры. – Ереван, 1969; Его же. Теория культуры и современная наука. – М., 1983; Калайков И. Д. Цивилизация и адаптация. – М., 1984; Арутюнов С. А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие. – М., 1986; Флиер А. Я. Культурогенез. – М., 1995.

² 16 марта 1961 года Советом министров СССР было принято постановление «Об усилении контроля за исполнением законодательства о культурах». Прежние законодательные и нормативно-правовые акты, принятые после 1943 года были упразднены. Положение исключило священство из учредителей и запрещало участвовать в хозяйственной деятельности приходов [5].

ний и других источников доходов, о работах по ремонту, реконструкции и достройке церковных зданий вопреки формальным нормам и инструкциям местных властей.⁵ Важную роль в подобной ситуации играли и неформальные договоренности и связи.

К широкому распространению неформальных (и даже не укладывающихся в этику самой традиции) практик привели вмешательство государства в управление приходами и установление постоянного надзора за священством и приходами со стороны уполномоченных по делам религии, Комитета государственной безопасности, через разных агентов в церковной среде – прихожан и священников, которых охотнее назначали старостами, благочинными и настоятелями. Реакция носителей традиции сводилась к двум противоположным вариантам – конфронтации и попыткам приспособления к ситуации, сочетая неформальные договоренности, попытки играть на внутренних правилах советской бюрократии, лояльность внешним правилам и внутреннее, невысказываемое недовольство сложившимся порядком вещей.

Отрицательный образовательный ценз для кандидатов в священнослужители, соблюдение которого отслеживалось как на уровне уполномо-

ченных, так и в местных советах в целом, в меньшем числе случаев приводил к личным инициативам по самообразованию, чаще – к обращению к багажу «народного православия» или низовому упрощенному пониманию традиции.

Две меры воздействия на инфраструктуру православной традиции со стороны государства оказались наиболее эффективными. Это жесткое налоговое бремя, введенное на рубеже 1950–1960-х годов⁶, перевод священства на фиксированную зарплату и перевод церковных финансов под контроль «общины», в реальности чаще представленной лояльными уполномоченными старостами. Действенных и систематических попыток противостояния финансовому контролю и ограничениям на исследованном материале не отмечено. Второй мерой была отмена принципа однократности назначения священников. Она оказалась очень удобной для установления полного контроля за поведением священнослужителей как

⁵ Любопытную подробность рассказала нам прихожанка Михайловского храма Баяновская Надежда Дмитриевна. Отец Александр под видом ремонта церкви снес ветхое деревянное здание и довольно-таки стремительно силами рабочих и прихожан начал возводить каменные стены. Власти, по всей видимости, были в замешательстве и не совсем поверили, что такое строительство без согласования с ними возможно. Прислали в церковь наряд милиции для ареста священника Александра. Активные прихожане к тому времени были бдительными и поэтому выставляли у ворот караульных. Они и сообщили отцу, что милицейская машина направляется в церковь. В церковном дворе было деревянное помещение, и там стояла кровать, и на ней лежало много матрасов. Милиционеры, войдя в эту комнату, увидели сидящих на кровати «старушек». На вопрос: «Где поп?» – услышали: «Не знаем». После отъезда милицейской машины, из-под матрасов, на которых сидели бабушки, вылез А. И. Пивоваров. Здесь налицо консолидация граждан, разделяющих общие для данной субкультуры ценности, и во имя их сохранения – адаптация, вопреки официальному закону и порядку (Семейная история Баяновских. Записал А. Г. Кошкар. Новокузнецк, ноябрь, 2006).

⁶ В письме Минфина СССР от 26 февраля 1966 года № 81 министерствам финансов союзных и автономных республик, краевым, областным, окружным, городским и районным финансовым отделам «О порядке обложения налогами граждан, получающих доходы от религиозных органов, а также предприятий этих органов», пункт 9 этого письма предписывал: «Для определения облагаемого дохода учитываются все суммы, полученные за выполнение религиозных обрядов и служб, независимо от того, получены ли эти суммы от религиозных органов или непосредственно от верующих. В облагаемый доход включаются также всякого рода пособия и пенсии из касс религиозных органов, суммы, выдаваемые в виде наградных, на оплату коммунальных услуг и жилой площади, стоимость вещей подарков, содержания личного обслуживающего персонала, бесплатно предоставляемого служителям культа, и т. п.» [4]. Документ выглядит взвешенным и справедливым, но его трактовка фининспектором превращала его в очень тяжелое для духовенства бремя. По словам протоиерея Василия Ивановича Буглакова, настоятеля храма Архангела Михаила (с 1962 по 2022 год являлся настоятелем разных храмов Новосибирской и Кемеровской епархий), документ не оговаривал детально время и условия начисления этого налога. По этой причине фининспектор приходил устанавливать налог накануне или в день церковного значимого события, например в Радоницу. В этот день многократно превышалось посещение прихожанами церкви, а соответственно и доход был значительно выше. По одному дню производился расчет на финансовый год.

для советской бюрократии, так и для епископата. Важно, что редуцированные элементы советской системы взимания «налогов» с прихода существуют во внутрицерковных отношениях и в настоящее время. Практика регулярного перевода священников с прихода на приход закрепились и стала в последние десятилетия своего рода нормативной для русского православия.

Из рассматриваемой темы, отражающей частные практики, можно вывести и более общую схему воздействия советского государства и общества на православную религиозную традицию и итоговую адаптацию этой традиции. Накануне 1917 года Русскую православную церковь можно охарактеризовать как в значительной мере бюрократизированную, сословную и лояльную государству социальную структуру, участники которой по большей части могли быть оценены как законопослушные и привилегированные члены общества. Результатом адаптации сообщества верующих носителей традиции к концу 1980-х годов стало дальнейшее усиление бюрократизации церкви, что неудивительно, учитывая еще больший уровень бюрократизации советского «вмещающего» общества и пристальное внимание к церковным структурам именно властных структур. Одним из основных следствий этой усиленной бюрократизации стал рост влияния епископата на организацию церковности при снижении роли мирян и священников, фактически полное разрушение принципа общинности.

Если советское общество в целом уничтожило сословные границы, и современные исследователи говорят лишь о квазисословных неформальных отношениях в определенных его слоях, то среда священнослужителей и тесно связанных с ними людей, занятых на различных работах при храмах, на наш взгляд, сохранила принципы сословной изолированности и солидарности. Это может быть связано и с длительным восприятием церкви как рудимента дореволюционного общества, в котором естественно сохраняются соответствующие отношения, с большой ролью в церковной жизни 1940–80-х годов священников из Восточной Польши, Прибалтики и юго-восточной Финляндии, присоединенных к СССР в 1939–40-м годах, где русская церковная жизнь «дореволюционного образца» могла сохраняться

до этого присоединения, и с общим маргинальным статусом верующих и их объединений в советском обществе⁷.

Результатами бюрократического подавления низовой активности, сословной изоляции и общей маргинализации становились низкая лояльность государству, широкое распространение неформальных практик. На смену рационализированному богословию пришло доминирование «народного православия» при незначительной роли «высокой» богословской традиции, носители которой сохранились в основном в крупных городах.

Таким образом, в ряду европейских типов адаптации религиозной традиции советская адаптация оказалась наиболее радикальным вариантом, и может быть охарактеризована как частный случай применения принципов, реализованных во Франции во времена революции 1789–1798 годов. Советский нажим на традицию в попытках ее ограничения пошел еще дальше, объявив атеистов «более равноправными» в сравнении с членами религиозных общин, а атеизм – официальной идеологией, религию же – общественным пережитком, «отмиранию» которого необходимо активно способствовать.

Результатом подобного «государственного атеизма» действительно стала значительная деградация и маргинализация как религиозной традиции в целом, так и большого числа ее носителей в частности. Это, однако, не привело к предполагаемому полному «отмиранию религии». Как показывает опыт трех десятилетий развития постсоветского социума, его рядовые члены вовсе не потеряли интерес к основной российской религиозной традиции и религии вообще. Однако восстановление влияния православия в обществе теперь несет с собой и приобщение к результатам

⁷ Украинцы и белорусы в самый разгар гонений на православных в России были польскими подданными. Западная Украина и Западная Белоруссия были аннексированы Советским Союзом у Польши. Закон СССР «О включении Западной Украины в состав Союза ССР с воссоединением ее с Украинской ССР» был принят 1 ноября 1939 года. Закон СССР «О включении Западной Белоруссии в состав Союза ССР с воссоединением ее с Белорусской ССР» был принят 2 ноября 1939 года.

травматического взаимодействия с государством – часто архаичному «народному православию», маргинальной психологии.

По итогам рассмотрения личных траекторий развития наших респондентов-священнослужителей и анализа изменений в сфере профессионально-приватной деятельности (богослужение, исповедь и тайна исповеди), можно заключить, что функциональная трансформация традиционной религиозной культуры и идентичности здесь неочевидна, что, видимо, можно связать именно с приватным их характером, возможностью сокрытия личных эмоций, мыслей или частной коммуникации от внешнего давления. В то же время, в сфере профессионально-публичной деятельности (проповедь в разных формах, открытая демонстрация религиозной идентичности) и частной жизни священники и активные члены общин испытывали максимальное давление.

В целом, можно заключить, что под нажимом советского партийно-государственного аппарата церковная среда больших городов юга Западной Сибири с 1950-х годов переживает определенную внутреннюю деформацию – аккультурацию, которую можно оценить как негативную с точки зрения целостности самих религиозных групп и соответствия этике православной христианской традиции. Набор данных деформаций в целом, на наш взгляд, не меняется от одного региона Союза ССР к другому. Главным образом, это самоизоляция отдельных лиц и групп, провоцирование скрытого (на личном уровне) конфликта с окружающим обществом, акцентирование бытовой специфики религиозной жизни, выдвигание на первый план ритуалов и второстепенных бытовых практик взамен смыслов и символов, а также довольно жесткая внутренняя конкуренция между представителями религиозных общин и иерар-

хии за ограниченные ресурсы (влияние, авторитет и власть, распределение финансовых потоков). Но на конкретном материале по югу Западной Сибири можно расставить такие акценты: определяющим фактором эрозии религиозной адаптации можно считать внутригрупповую конкуренцию, фактором второго порядка – доминирование бытовой специфики. Культурно-психологическая самоизоляция в рассматриваемом случае выражена слабее всего.

В качестве адаптационных механизмов, позволявших сохранить религиозную идентичность, главные элементы инфраструктуры традиции и целостность общин, нами выделяются следующие институты:

– *духовничество* (формирование тесных «зон доверия» на основе глубоких личных, почти интимно-родственных связей духовника и его паствы, дополнительную устойчивость которым придавало их рассмотрение обеими сторонами как сакральных, не подчиненных логике обыденной жизни);

– клерикально-семейные *династии* и группы (эксплуатация семейно-родственной сплоченности для противостояния нажиму властей и приобретения дополнительной конкурентоспособности во внутренней конкурентной борьбе);

– *национально-этнические* группы (те же механизмы сплоченности, но уже на основе земляческих и этнических связей);

– *церковная иерархия* (использование отработанных ранее институтов авторитета, подчинения и взаимодействия для сохранения и трансляции общих смыслов и практик религиозной традиции; кроме того, относительная централизация помогала сохранить единство традиции хотя бы в форме единой «профессиональной» среды или субкультуры).

Литература

1. Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука: логико-методологический анализ. – М.: Мысль, 1983. – 284 с.
2. Новая философская энциклопедия [Электронный ресурс]: в 4 т. – М.: Мысль, 2001. – URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4795/СИСТЕМНЫЙЯ (дата обращения: 10.11.2023).
3. Пивоваров Александр. Биография [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.a-pivovarov.ru/biography> (дата обращения: 08.09.2024).
4. Письмо Минфина СССР от 26.02.1966 № 81 «О порядке обложения налогами граждан, получающих доходы от религиозных органов, а также предприятий этих органов» [Электронный ресурс]. – URL: <https://e-ecolog.ru/docs/x-5K7bf4EksGPj10XY11O> (дата обращения: 08.09.2024).

5. Положение об управлении Русской Православной Церковью (31 января 1945 года) // Русская Православная Церковь в советское время (1917–1991). Материалы и документы по истории отношений между государством и Церковью. В 2 кн. Кн. 1 / сост. Г. Штриккер. – М.: ПроPILEI, 1995. – С. 349–355.
6. Попов И. А. Православие на Алтае в последней трети XX века. Испытание богоборческой властью (На примере духовной жизни И. Т. Лапкина) [Электронный ресурс] // Уроки истории. XX век. – URL: <http://urokiistorii.ru/node/470> (дата обращения: 05.11.2020).
7. Речь А. Ю. Вышинского по вопросу вхождения Западной Белоруссии и Украины в состав СССР [Электронный ресурс]. – URL: http://www.runivers.ru/doc/d2.php?CENTER_ELEMENT_ID=147560&PORTAL_ID=7462&SECTION_ID=6332 (дата обращения: 16.09.2024).
8. Смолина Т. Л. Адаптация к инкультурной среде: анализ родственных понятий // Психология человека: интегративный подход: сб. ст. – СПб.: Изд-во АНО «ИПП», 2007. – С. 162–167.
9. Флиер А. Я. Адаптация культурная. Энциклопедия культурологии [Электронный ресурс]. – URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/193/АДАПТАЦИЯ (дата обращения: 18.11.2023).
10. Щедровицкий Г. П. Избранные труды. Ч. I. Программы. Подходы. Концепции. Принципы и общая схема методологической организации системных исследований и разработок [Электронный ресурс]. – URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3961/3967> (дата обращения: 10.11.2023).

References

1. Markaryan E.S. *Teoriya kul'tury i sovremennaya nauka: logiko-metodologicheskii analiz [Theory of Culture and Modern Science: Logical and Methodological Analysis]*. Moscow, Mysl' Publ., 1983. 284 p. (In Russ.).
2. *Novaya filosofskaya entsiklopediya: v 4 t [New Philosophical Encyclopedia: in 4 volumes]*. Moscow, Mysl' Publ., 2001. (In Russ.). Available: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4795/SISTEMNYYYa (accessed 10.11.2023).
3. *Pivovarov Aleksandr. Biografiya [Pivovarov Alexander. Biography]*. (In Russ.). Available: <https://www.a-pivovarov.ru/biography> (accessed 08.09.2024).
4. *Pis'mo Minfina SSSR ot 26.02.1966 № 81 "O poryadke oblozheniya nalogami grazhdan, poluchayushchikh dokhody ot religioznykh organov, a takzhe predpriyatiiy etikh organov" [Letter of the USSR Ministry of Finance dated 02.26.1966 No. 81 "On the procedure for taxation of citizens receiving income from religious bodies, as well as enterprises of these bodies"]*. (In Russ.). Available: <https://e-ecolog.ru/docs/x-5K7bf4EksGPj10XY110> (accessed 08.09.2024).
5. *Polozhenie ob upravlenii Russkoy Pravoslavnoy Tserkov'yu (31 yanvarya 1945 goda) [Regulations on the governance of the Russian Orthodox Church (January 31, 1945)]*. *Russkaya Pravoslavnaya Tserkov' v sovetskoe vremya (1917-1991). Materialy i dokumenty po istorii otnosheniy mezhdu gosudarstvom i Tserkov'yu. V 2 kn. Kn. 1 [The Russian Orthodox Church in Soviet times (1917-1991). Materials and documents on the history of relations between the state and the Church. In 2 vol. Vol. 1]*. Comp. G. Shtrikker. Moscow, Propilei Publ., 1995, pp. 349-355. (In Russ.).
6. *Popov I.A. Pravoslavie na Altae v posledney treti XX veka. Ispytanie bogoborcheskoy vlast'yu (Na primere dukhovnoy zhizni I.T. Lapkina) [Orthodoxy in Altai in the last third of the 20th century. Testing by the godless power (Based on the spiritual life of I.T. Lapkin)]*. *Uroki istorii. XX vek [History lessons of the 20th century]*. (In Russ.). Available: <http://urokiistorii.ru/node/470> (accessed 05.11.2020).
7. *Rech' A.Y. Vyshinskogo po voprosu vkhozheniya Zapadnoy Belorussii i Ukrainy v sostav SSSR [Vyshinsky on the issue of the entry of Western Belarus and Ukraine into the USSR]*. (In Russ.). Available: http://www.runivers.ru/doc/d2.php?CENTER_ELEMENT_ID=147560&PORTAL_ID=7462&SECTION_ID=6332 (accessed 16.09.2024).
8. *Smolina T.L. Adaptatsiya k inokul'turnoy srede: analiz rodstvennykh ponyatiy [Adaptation to a foreign cultural environment: analysis of related concepts]*. *Psikhologiya cheloveka: integrativnyy podkhod: sb. st. [Human Psychology: Integrative Approach. Collection of articles]*. St. Petersburg, ANO "IPP" Publ., 2007, pp. 162-167. (In Russ.).
9. *Flier A.Y. Adaptatsiya kul'turnaya. Entsiklopediya kul'turologii [Cultural adaptation. Encyclopedia of cultural studies]*. (In Russ.). Available: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/193/АДАПТАЦИЯ (accessed 18.11.2023).
10. *Shchedrovitskiy G.P. Izbrannyye trudy. Ch. I. Programmy. Podkhody. Kontseptsii. Printsipy i obshchaya skhema metodologicheskoy organizatsii sistemnykh issledovaniy i razrabotok [Selected Works. Part I. Programs. Approaches. Concepts. Principles and General Scheme of Methodological Organization of System Research and Development]*. (In Russ.). Available: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3961/3967> (accessed 10.11.2023).

«НОВЕЙШЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ»
(К 100-ЛЕТИЮ ВЫХОДА В СВЕТ КНИГИ Н. А. БЕРДЯЕВА
«НОВОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ»)

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

В статье с точки зрения христианской парадигмы исследуется актуальность и продуктивность разработанного Н. А. Бердяевым концепта Нового средневековья для анализа исторических реалий XX–XXI веков. *Старое средневековье* исходит из августиновской идеи победы Града Божьего (основанного на «любви к Богу, доведенной до презрения к себе») над Градом земным. В Новое время утверждается противоположная идея победы Града земного (основанного на «любви к себе, доведенной до презрения к Богу») над Градом Божьим. Концепт Нового средневековья направлен на становление Града земного в Град Божий, на «становление тела в душу» (В. С. Соловьев). Результатом развертывания этого процесса будет формирование богочеловека, спасающего и душу, и тело. В Новое средневековье актуализируются два противоположных «полюса»: «полюс» метафизической *тьмы*, несущий в себе *дух Антихриста*, ведущий в *Темное средневековье*; и «полюс» метафизического *света*, несущий в себе *дух Христа*, ведущий в *Светлое средневековье*. Между этими «полюсами» развертывается метафизический конфликт, который не может быть разрешен через их «примирение», «взаимопроникновение». *Дух Христа* должен победить *дух Антихриста*. Триггером вступления мира в Новое средневековье в XX веке была II мировая война: носителем *духа Антихриста* стал германский фашизм, носителем *духа Христа* – Советский Союз. В конце XX – начале XXI века начинает активно обсуждаться наступление Нового средневековья (Р. Вакки, А. А. Зиновьев, У. Эко, У. Бек, А. Г. Дугин). В настоящее время актуализируются (инициированные военными событиями последних лет) черты Нового средневековья, вновь оформляются два метафизических «полюса». Носителем *духа Антихриста* выступает западный мир, противостоящим ему носителем *духа Христа* – Россия. У *Современного средневековья* оформляются новые черты: например, появление *светского бога*, носителя имморальности, состоящего из множества маленьких человекобогов. Существенное своеобразие данного этапа дает основание определить его как *Новейшее средневековье*.

Ключевые слова: христианство, история, человек, метафизическое, Новое средневековье, Новейшее средневековье, Светлое средневековье, Темное средневековье, дух Христа, дух Антихриста.

“THE MODERN MIDDLE AGES”
(TO MARK THE 100TH ANNIVERSARY OF THE PUBLICATION
OF N.A. BERDYAEV’S BOOK “THE NEW MIDDLE AGES”)

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

The article, from the point of view of the Christian paradigm, examines the relevance and productivity of the concept of the New Middle Ages developed by N.A. Berdyaev for the analysis of historical realities of the 20th–21st centuries. In the New Middle Ages, two opposite “poles” are actualized: the “pole” of metaphysical darkness, carrying the spirit of Antichrist, leading to the Dark Middle Ages, and the “pole” of metaphysical light, carrying the spirit of Christ, leading to the Bright Middle Ages. A metaphysical conflict is

unfolding between these “poles,” which cannot be resolved through their “reconciliation,” “interpenetration.” The spirit of Christ must overcome the spirit of the Antichrist. The trigger for the world’s entry into the New Middle Ages in the 20th century was World War II: German fascism became the bearer of the spirit of the Antichrist, and the Soviet Union became the bearer of the spirit of Christ. At the end of the 20th – beginning of the 21st century, the onset of the New Middle Ages begins to be actively discussed (R. Vacchi, A.A. Zinoviev, U. Eco, W. Beck, A.G. Dugin). Currently, the features of the New Middle Ages are being updated (initiated by the military events of recent years), two metaphysical “poles” are being re-formed. The bearer of the spirit of the Antichrist is the Western world, and the opposing bearer of the spirit of Christ is Russia. New features are taking shape in the Modern Middle Ages: for example, the appearance of a secular god, the bearer of immorality, consisting of many small human gods. The essential originality of this stage gives reason to define it as the Modern Middle Ages.

Keywords: Christianity, history, man, metaphysical, New Middle Ages, Modern Middle Ages, Light Middle Ages, Dark Middle Ages, the spirit of Christ, the spirit of the Antichrist.

Н. А. Бердяев рассматривает Новое время и Новое средневековье как культурологические концепт-проекты. «Культура по природе своей символична, в ней даны лишь символы, знаки иного духовного мира, но сам этот мир непосредственно реально не достигается» [2, с. 36]. Проективная модель Нового времени была реализована гораздо в большей мере, так как была создана для актуализации именно в земной реальности (в отличие от средневекового концепта, нацеленного на восхождение дольного к горнему бытию). *Новое средневековье* необходимо потому, что концепт *Старого средневековья* не был реализован в достаточно полной степени. «В старых теократиях не достигалось Царство Божье реально. Оно лишь символизировалось и ознаменовалось во внешних формах и знаках» [2, с. 65]. Отрицанием возможности и необходимости реализации этого концепта и явилось Новое время. «Цивилизация XIX и XX веков отрицает священную символику культуры и хочет наиреальнейшей жизни, хочет овладения жизнью и преображения жизни» [2, с. 94]. Новое время, в отличие от Средневековья, ограничивается земным бытием, замыкается на нем, воспринимая его как самодостаточное. История имеет «ритмический» характер (соотносимый с «эффектом маятника» и гегелевской триадой), обуславливающий определенное «возвращение» в Средневековье после «конца» Нового времени.

Бердяевский концепт *Нового средневековья* (постулируемый как проект будущего мироустройства) отличается следующими особенностями: «атомизация» – индивидуализация Нового

времени сменяется тенденцией к единству, всечеловечности; вместо антропоцентризма начинают доминировать сверхчеловеческие приоритеты; духовное (сакральное) становится ведущим относительно материального (профанного); на смену цивилизации приходит культура [2, с. 63]. Важнейшим критерием наступления *Нового средневековья* предстает обострение метафизических «полюсов» добра и зла, предстающих носителями соответственно *духа Христа* и *духа Антихриста*¹. Определим несколько ключевых отличий *духа Христа* от *духа Антихриста*: для первого характерна четкая система ценностей (с выделением абсолютного добра и абсолютного зла), для второго характерна потеря четкой ценностной шкалы (утверждение относительности истины); если первый находит выражение в интенции к спасению всех людей (так как все они – «дети Божии»), то второй – к спасению «своих» за счет «чужих»; если первый стремится к соединению человечества в единое целое, то второй разделяет его по расовым, национальным, социальным признакам; если первый возводит человеческое к божественному (к богочеловеку), то второй – низводит божественное к человеческому (к человекобогу); если первый направляет человека к Богу истинному, то второй – заставляет поклоняться фетишам (богатству, славе, власти), кумирам (олигархам, политикам, «звездам» спорта, эстрады, кино) и

¹ Наличие *духа Христа* и *духа Антихриста* в истории обусловлено биполярностью послеэдемской души человека, которая разделилась на первозданный (светлый, эдемский) и падший (темный, послеэдемский) уровни [6, с. 11].

своему эго; если первый направлен на актуализацию человеческого в человеке, на созидание и спасение, то второй – на его расчеловечивание, на разрушение и гибель души и тела.

В XX веке мир вступает в «ночную эпоху»². Именно в эту эпоху борьба «света» и «тьмы» достигает своего пика. «Чем гуще тьма, тем ярче свет» (Прит. 24: 10-12). «Крайности сходятся»: актуализация пиковых состояний «ночной тьмы» и «дневного света» (достигшая предельной остроты во время голгофских событий)³ обуславливает контрастность метафизических «полюсов», приводящую к вступлению мира в метафизическую «пограничную ситуацию» [6, с. 16]. Конфликт этих «полюсов» нарастает во время II Мировой войны: фашизм выступает безусловным носителем метафизической «тьмы», а противостоящий ему, прежде всего, Советский Союз выполняет историческую миссию носителя метафизического «света» [6, с. 17]. Фашизм несет в себе все признаки *царства Антихриста*: он есть абсолютное зло, представляющее собой человеконенавистническую идеологию и практику; рождает чувство тотального превосходства высшей арийской расы над всеми остальными людьми; наделяет себя ролью квазимессии, массово губя, в угоду этому, тела и души людей; требует безоговорочного поклонения себе, в том числе осуществления самых бесчеловечных целей, освобождая при этом от чувства греха и раскаяния⁴; пытается прятаться за христианской символикой (кресты на танках; лозунг «за Бога и нацию»; надпись на гербе и пряжках «С нами Бог»). Наиболее одиозным носителем *духа Антихриста*, новым «богом», стал Гитлер (с постулатами «“Майн кампф” вместо Библии», «Фюрер вместо Бога») [1]. На картинах он нередко изображался рядом с Богом или вместо Него [3, с. 103; 19]. «Когда само движение от

Бога приобретает характер движения к диаволу, тогда начинается средневековье, кончается новое время» [2, с. 64], – пишет Н. А. Бердяев.

Не может быть Антихриста без Христа, так как зло (и Антихрист как его олицетворение) – не бытийственно, вторично и существует только как отрицание добра (и Христа как его носителя). Ступение «тьмы» на одном метафизическом «полюсе» (прежде всего, в фашистской Германии) не может не происходить с одновременной концентрацией «света» на другом «полюсе» (таковым становится, в первую очередь, СССР). Несмотря на господство атеистической идеологии, этот «полюс» приобретает сакральный характер; коммунистический СССР становится носителем *духа Христа*⁵. Метафизический «свет», восходя к сакральности, вступает в «священную войну» (В. И. Лебедев-Кумач) с «тьмой». Актуализируется «эпоха обнаженных истин», когда добро и зло получают однозначное определение. «В этом метафизическом противоборстве побеждает *дух Христа*» [8, с. 17]. Актуализируется всечеловеческая миссия России: спасение мира от нашествия Антихриста.

Данный период не является антропоцентричным (когда цели «упираются в человека»), он стремится к тому, что «больше» человека (даже ценой человеческой жизни): победе над метафизической «тьмой», построению светлого коммунистического общества на планете. В борьбе с мировым злом была преодолена раздробленность антифашистских сил, единство взяло верх над политико-идеологическими различиями. Для достижения метафизической победы над злом человек был готов принести в жертву свое материальное благополучие (доминанта духовного) и даже свою жизнь. Победа, одержанная не только над фашистской армией, но и над идеологией абсолютного зла (активизировавшей борьбу с колониализмом и расизмом), дает основание говорить, что в этот период мир находился на ступени культуры. Актуализация в 40-е годы XX века выделенных Н. А. Бердяевым признаков Нового средневековья дает основание говорить о вступлении мира в новую историческую эпоху.

² К этому выводу, наряду с Н. А. Бердяевым, приходит и О. Шпенглер в «Закате Европы» (см. также [8, с. 15]).

³ Данные события с точки зрения христианской метафизики истории происходят непрерывно, периодически вновь обретая остроту.

⁴ «Убивайте, убивайте, убивайте! Всю ответственность я беру на себя. Если кто-то из наших врагов был убит пулей, значит, я его убил. Вы не несете никакой ответственности» (Геринг).

⁵ Война как Голгофа предстает *метафизическим горнилом*, где душа разбойника, мучаясь, каясь, «переплавляется» в душу праведника (см. напр., к/ф «Штрафбат», 2004, реж. В. Досталь).

Новое время и Новое средневековье противоположны (первое можно определить как *анти-средневековье*); в то же время они переходят друг в друга, поэтому между ними есть и сходства. Так, в обе эпохи существуют рациональное и иррациональное мировосприятия, профанные и сакральные ценности, разнятся лишь приоритеты (отличающие эпоху логоцентризма от эпохи фидеоцентризма)⁶. Обе эпохи живут настоящим, но, если первая воспринимает его как самодостаточное, то вторая – лишь как путь в вечное. Обе эпохи особо выделяют человека (как носителя всемогущего разума или как носителя образа Бога); но вторая – в значительно большей степени стремится к тому, что «больше» человека. В Новое время нет такого контрастного противостояния метафизических «полюсов», как в Новое средневековье.

Дифференциация последнего на контрарные «полюса» делает правомерным выделение двух его состояний: *Светлого* и *Темного средневековья*. По существу, они абсолютно противоположны, между ними – лишь формальное (идеи мессианства и квазимессианства) или внешнее сходство (второе использует символику первого). Носителем *духа Антихриста* является и Новое время, и *Темное средневековье*; разница состоит в степени противостояния *духу Христа*: если на первом этапе этот *дух Антихриста* занимает *нехристианские позиции*⁷, то на втором – *антихристианские*. То есть в период Средневековья противостояние *духа Христа* и *духа Антихриста* достигает предельной остроты, выливающейся в *метафизический конфликт*. В христианской

⁶ Если в Средневековье святыми считались праведники, мученики за веру; то в Новое время квазисвятыми (кумирами) стали ученые, писатели, политики, богачи.

⁷ Наука и религия далеко не всегда конкурируют друг с другом, существуя в значительной степени в разных «измерениях»: если первая ведет «диалог» с человеческим умом, то вторая – с его сердцем. Они предстают различными, до противоположности, и в то же время – не исключая друг друга способами мировосприятия. Так, многие крупнейшие ученые (от И. Ньютона и Ч. Дарвина – до наших современников И. Р. Шафаревича, И. Ауманна и Т. В. Черниговской) религиозны.

парадигме («да, да, нет, нет»)⁸ этот конфликт не может разрешиться «примирением» противоположностей, их взаимным компромиссом (Христос и Иуда; Борис и Глеб, и Святополк Окаянный; генерал Д. Карбышев и генерал А. Власов... никогда не «соединятся» и не «поменяются местами»). Исход здесь только один: *дух Христа* должен победить *дух Антихриста*.

В конце 70-х – 80-е годы XX века коммунистическая идеология уступает место потребительским ценностям [23, с. 124]. Мир вновь обретает антропоцентричность, благополучие и удовлетворения вновь становятся главным смыслом жизни человека. Материальные приоритеты опять начинают доминировать над духовными. Индивидуальный и национальный «эгоизм» начинает брать верх над человеческим единством. Ф. Фукуяма («Конец истории?», 1989) делает вывод о победе в мире западной идеологии. Создается иллюзия восходящей линии истории, затмевающей нисхождение культуры в цивилизацию. Острота противостояния метафизических «полюсов» уменьшается (фашизм, расизм, колониализм потерпели поражение; коммунистическая идеология потеряла популярность в мире). Исторический «маятник» начал «отдаляться» от Нового средневековья; в силу своеобразия наступающей эпохи определим ее как Новейшее время⁹.

В утвердившейся антропоцентрической системе ценностей гуманизм все более переходит в свою противоположность, «отрицающую образ человека»¹⁰. Н. А. Бердяев видит прямую связь

⁸ Из моральной категоричности христианства («Но да будет слово ваше: “да, да”, “нет, нет”; а что сверх этого, то от лукавого», Мф. 5:37) следует, что культура «не может остаться религиозно-нейтральной и гуманистической, она неизбежно должна стать или безбожной, антихристианской цивилизацией или священной, церковной культурой, христианским преобразованием жизни» [2, с. 78].

⁹ Например, в это время происходит нарастание социального хаоса (которым разум все меньше может управлять, что компенсируется перенесением акцента на иррациональное восприятие).

¹⁰ Если цель «упирается» в человека, равна человеку, если она – не «больше» его, то мы попадаем в тупик; так как «не может быть сам человек целью человека» [2, с. 24]. Если человек не становится «больше», чем он есть, то он становится «меньше», чем он есть.

между отказом от Бога и потерей человеческого в человеке. «Если нет Бога, то нет и человека» [2, с. 19]. На протяжении многих веков Бог занимал ключевое место в человеческой культуре, данная тенденция продолжается и сейчас¹¹. «Смерть Бога» приводит к тому, что в душе остается «дыра, размером с Бога» (Ж.-П. Сартр). Человек пытается заполнить ее наукой, искусством, суеверием, суестью, мифом, фэнтези... но «дыра» настолько велика, что заполнить ее не удастся ничем. Образ Бога (в христианском контексте) есть сущность человека, потеря этого образа есть потеря этой сущности (сартровское «существование впереди сущности») превращается в *существование без сущности*). В результате происходит расчеловечивание человека, превращающее его в «человека без свойств» (Р. Музиль), постчеловека, актора, *человека без сущности* [30, р. 744]. В своих сущностных глубинах (на уровне общечеловеческого, родового; на уровне «образа Бога») люди едины. Потеря сущностного единства приводит к «атомизации» человечества, когда «единого человечества нет» [2, с. 98]. Индивидуальное здесь перестает быть выражением всечеловеческого, отрываясь от него, нарциссически замыкаясь на себе самом. Торжество индивидуализма вовсе не предполагает торжества индивидуальности¹². Для Новейшего времени характерно продуцирование индивидов с «нульмерным» (Г. Марсель), массовым сознанием (Х. Ортега-и-Гассет). Тенденция к обособлению актуализируется не только на уровне индивидов, но и на уровне этносов, их союзов («кидолом» может быть *мое эго*, мой этнос или транснациональные сообщества) [2, с. 21, 63]. Утверждается идея не *равенства всех, а равенства для своих*, обуславливающая сохранение и даже углубление неравенства между *своими и чужими*¹³.

¹¹ Около 64 % населения планеты в настоящее время являются религиозными (43 % в Европе, 57 % в России); с 2007 года уровень религиозности в мире и России уменьшается [13; 25].

¹² «И в индивидуалистическую эпоху совсем не процветают яркие индивидуальности, сильные личности», в Средневековье «личность была сильнее и ярче» [2, с. 54, 96].

¹³ Так, распространение «нового (культурного) расизма», неокOLONИализма приводит к утверждению новых форм дискриминации; к тому, что благополучие

Новейшее время «возвращается» к логоцентричности, но его не интересуют высшие истины (в этом смысле, человек «не хочет знать истину») [2, с. 75]. Если для Средневековья характерен *вертикальный человек*, стремящийся к познанию высших ценностей, то для Новейшего (как и для Нового) времени – *горизонтальный человек*, замыкающийся на познании земного бытия как самоценного, самодостаточного. Культ свободы приводит к утверждению права на заблуждение и ложь; на «отдание судьбы Истины на решение большинства голосов», приводящее к преобладанию «мнений» над «знанием» [2, с. 84]. Мы живем во время постправды, когда человек готов довольствоваться вымыслами, лишь бы они соответствовали его ожиданиям. Это актуализирует скептицизм и релятивизм¹⁴, привнося в мир дополнительный хаос и неопределенность. Потеря высших смыслов приводит к тому, что человек не знает, во имя чего он живет; современное общество – «беспредметное» [2, с. 82].

Новейшее время (как и Новое) – эпоха доминанты профанного над сакральным. Господствует «безудержная похоть жизни и неограниченный рост потребностей» [2, с. 35]. Гедонизм и потребительство превращаются в «дурную бесконечность, не знающую завершения» [2, с. 28]¹⁵. Проявлением этого предстает карнавальнЫй, раблезианский характер современной культуры, культивирующий шопоголизм и шоуголизм¹⁶. Панлогизм (в единстве с *панпрагматизмом* и *пангедонизмом*) «освобождает» знания от мора-

«золотого миллиарда» достигается за счет эксплуатации природных и людских ресурсов глобального Юга [20, с. 103].

¹⁴ Утверждение «все относительно» обретает тотальный характер, распространяясь на все и вся. «Если Бога нет, то абсолютной правды нет, любая правда относительна, а если правда относительна, то смешиваются понятия добра и зла» (Патриарх Кирилл) [10].

¹⁵ Сравни со словами А. Маслоу: «Человек – вечное хотящее животное, никогда не достигающее полного удовлетворения».

¹⁶ Интенция превратить жизнь в праздник, который никогда не кончается: в бесконечный пляж (см. к/ф «Пляж», 2000, реж. Д. Бойл); безостановочный поход по магазинам (см. к/ф «Шопоголик», 2009, реж. П. Хоган); в непрерывное шоу (см. «Шоу не должно прекращаться» Ф. Меркури).

ли как излишней, представляемой лишь «игрой» по предложенным правилам¹⁷. Это приводит к неокартезианскому отождествлению человека и «чистой» мысли. Не «ум погружается в сердце» (С. Саровский), а *сердце погружается в ум*. Тем самым, homo sapiens предстает одновременно как *homo amoralis*. Рациональное, отрываясь от морального, соединяется с материальным, цифровым. Результатом этого является создание *идеального сверхчеловека* – андроида, «умной машины», искусственного интеллекта – превращающих множество людей в «беспольный класс» [27, с. 61–62].

В конце XX века появляются признаки «возвращения» мира в *Новое средневековье*: Запад предстает «новой Римской империей», на которую наступают «варвары-мигранты»; «великое переселение народов» в период Средневековья соотносимо с современной мобильностью населения – «новыми кочевниками»; средневековые цеха, сословия имеют сходство с современными «замкнутыми кланами» – мигрантскими, религиозными диаспорами; сакральность христианских постулатов соотносима с современными «священными коровами» – правами человека, либерализмом и демократией; непрерывное ожидание конца света сопоставимо с современным футурошоком; почитание святых перекликается с поклонением нынешним кумирам (квазисвятым) – «звездам» спорта, эстрады, кино, популярным политикам, миллиардерам; схоластические споры напоминают интеллектуальные «игры» постмодернистов [28]. Эти признаки, выделяемые У. Эко, не выходят на метафизический уровень (на котором рассуждает Н. А. Бердяев), однако их можно считать предзнаменованием новой эпохи.

Происходящая в *Новейшее время* актуализация антропоцентризма (когда человек, по Н. А. Бердяеву, «упирается в самого себя») приводит к своему логическому завершению: превращению его в *антропотеизм*¹⁸, *этнотеизм*¹⁹,

¹⁷ Что нашло выражение в тотальности современных игровых отношений (Э. Берн, Й. Хейзинга).

¹⁸ Приведший, например, к чувству превосходства человека над природой, обусловившему глобальный экологический кризис.

¹⁹ Данная интенция выражена, например, в разделении человечества на «европейский сад» и «джунгли»

*социотеизм*²⁰, *вождизм*²¹, *эготеизм*²² [7, с. 151]. В западной традиции (см., напр., *пирамиду Маслоу*) высшей ценностью является *мое эго* («я хочу», «я потребляю», «я получаю удовольствие», «я имею»), то есть *мои* карьера, богатство, слава, власть, любовные переживания²³. *Надо мной* Бог исчез (в этом – один из смыслов фразы «Бог умер»); остался лишь «бог» *во мне* – «прирученный», служащий мне – «мой бог», закономерно превращающийся в «я-бог».

Актуализация *эготеизма* инициирует тенденцию отрицания единого Бога традиционных религий. «Атомизация» человечества (*я есть истина, каждый сам себе бог, «человек человеку – бог»*) [24, с.119] приводит к «атомизации» единого бога. А если я – *сам для себя* (и для других) бог, то я – *маленький сверхчеловек*, представляющий *маленьким человекобогом* (мнящим себя *большим*)²⁴. *Новый бог* (состоящий из множества *маленьких человекобожков*) рождается одновременно со *смертью старого Бога*. Тем самым происходит своеобразное «возвращение» от монотеизма – к политеизму. Войны людей (платоновское «война каждого против каждого») превращаются в *войны богов*, становясь еще более бескомпромиссными. «Ложные боги» – одно из выражений «полюса» метафизической «тьмы». На этом «полюсе» актуализируется *человекобожие*²⁵ (чело-

(Ж. Боррель); чувстве исключительности и превосходства над другими, напр., американского народа.

²⁰ См., напр., деление людей на homo deus и «беспольный класс» [27, с. 61–62].

²¹ Когда лидер, например, США наделяется непререкаемым авторитетом, правом быть носителем абсолютной истины, высшим и всегда правым судьей.

²² Все относительно, абсолютно лишь *мое я*; а значит, пусть все и вся гибнут, лишь бы я остался (см. к/ф «Все умрут, а я останусь», 2008, реж. В. Гай Германика).

²³ См., напр., апологию культа *моего* богатства, *моей* власти у А. Хейли в «Менялах», у П. Козльо в романе «Победитель остается один»; превознесение *моих* любовных чувств (скорее, сексуальных влечений) у М. Уэльбека в «Элементарных частицах».

²⁴ Тип *маленького сверхчеловека* вывел, например, Ф. М. Достоевский в образе Р. Раскольникова в «Преступлении и наказании».

²⁵ «Свято место пусто не бывает», и человек, вольно или невольно, занимает место «умершего» Бога. Ставя себя на Его место или «выше» Его, он становится носителем *духа Антихриста*.

веческое *люцифериет*). По Н. А. Бердяеву, чем ближе общество к диавольскому, тем ближе оно к *средневековью*.

Все это еще более усиливает нарастающий социальный хаос. А так как *формулы хаоса нет* (нет даже его общепринятого определения) [31; 26, с. 91], то управлять им, прогнозировать его невозможно. В результате картезианский разум (превознесенный в эпоху Просвещения до уровня всемогущего *светского бога*) теряет власть над происходящим, что компенсируется усилением роли *веры*²⁶. В отличие от традиционного Средневековья, данная вера является *светской*. Это вера в свою правоту; в то, во что хочется верить (судьбу, удачу); вера в свою веру; в конечном счете, это – *всемогущая вера в себя, свое я (вера я в я)*. «Удобная правда» (степень соответствия ее действительности не актуальна) принимается на веру, не требующую доказательств. В результате вместо фактов и логики торжествует постправда, «мнения», суждения авторитетов, приводящие к тому, что человек живет не в реальном, а в сконструированном мире. Вместо теряющего власть разума *всемогущим богом* становится *светская вера*. Актуализируется переход от логоцентризма – к фидеоцентризму. Для того чтобы сыграть роль *бога безрассудного хаоса*, эта вера необходимо абсолютизируется, метафизируется, становясь квазирелигией. Таким образом, *Новейшее время* своей светскостью схоже с Новым временем, а своей метафизической иррациональностью – со Средневековьем.

«Сколько людей, столько и мнений»... истин, вер, *богов*²⁷. Для того чтобы множество *вер в свое у маленьких человекобожков* не усиливало социальный хаос, оно должно уравновешиваться и подчиняться единой глобальной *светской вере*. Глобальному миру нужен *глобальный бог*. Бог авраамических религий, объединяя (людей одной веры), разъединял (людей разных вер). *Единый светский бог* способен объединить всех

(то есть быть надрелигиозным, наднациональным, надындивидуальным). Он утверждает профанные ценности (власть, богатство и славу), сакрализируя их, стремясь сделать всеобщими²⁸. *Глобальный светский бог*, движимый интенцией к планетарной власти, не является общечеловеческим, так как выражает и защищает ценности и устремления, в основном, западного мира (его можно было бы назвать, используя терминологию А. А. Зиновьева, *богом-западоидом*); разделяя человечество на *своих* и *чужих*. Он состоит из множества маленьких человекобогов (каждый из которых мнит себя самоценным, самодостаточным). В результате тенденции к центростремительности и центробежности интеграции и дезинтеграции сталкиваются друг с другом. *Глобальный светский квазибог* (состоящий из множества поклоняющихся ему и самим себе человекобогов) актуализируется на «полюсе», противоположном подлинному Богу.

Следование моральным ценностям снижает экономическую эффективность, уменьшает прибыльность, поэтому человек «освобождается» от морали, превращаясь в актора, нульмера, манкурта, «одномерного человека», *instrumentum vocale*, то есть расчеловечивается²⁹. В данном случае не экономика существует для человека, а человек – для экономики. Невостребованность (и даже открытое отторжение) моральной оценочной шкалы приводит к тому, что исчезает чувство греха³⁰. Аморальный *светский бог* заранее отпускает человеку грехи (беря их *на себя*), рождая в нем чувства вседозволенности и безнаказанности. *Светский бог* (как Великий инквизитор

²⁸ *Светский бог* замыкается на земных приоритетах (в отличие от вселенского Бога авраамических религий), то есть является *локальным*. Его можно было бы определить как *горизонтального бога* (в отличие от устремленного и в *горизонталь*, но, много больше – в *вертикаль* Бога традиционных религий).

²⁹ «Последняя стадия либерализма – освобождение людей от человеческой идентичности» [5].

³⁰ «В современном мире, отказывающемся от Бога, исчезает понятие греха... Без Бога нет абсолютной правды... то, что всегда считалось злом с точки зрения Божественной правды, злом больше не считается... А это та почва, на которой только и может прийти антихрист» [10].

²⁶ Человек всегда в истории жил и живет в мире веры, религиозной и светской, больше – религиозной.

²⁷ Традиционные религии тысячи лет выверяли подлинность пути к Богу; поиск *своего* пути к *своему* богу не гарантирует этой подлинности, вполне способен оказаться путем к Антихристу.

у Ф. М. Достоевского)³¹ открывает в душе человека *ящик Пандоры*, из которого вырывается запечатанный там культурными запретами «зверь» – плененные демоны³². Люди, ставшие *рабами пороков*, идут за этим *богом*. Если Бог есть высший моральный закон, то Его антипод, актуализирующийся в Новейшее время, предстает носителем имморализма (исходя из этого, его можно определить как *постБога*, предстающего на самом деле *антиБогом*). Вера в имморального «Бога», не требующего от человека добротоделания, есть вера в Антихриста.

Светский бог как *бог западного мира* превращается в *западного бога (бога-западоида)* как *бога светского мира и мира в целом*. Сочетая этнотеизм и социотеизм, он несет в себе чувство превосходства «цивилизованного человечества» над «варварами»³³. Западный мир становится глобальным квазирелигиозным центром, *Градом на холме* (в противовес России как *Храму на холме*) [18]. *Град на холме*, как Папа римский, – непогрешим; его ценности, сакрализируясь, представляются как абсолютные, универсальные, внеконкурентные; его оценки безупречны, решения безоговорочны, безошибочны и обязательны к исполнению³⁴. Он берет на себя роль *божественного судьи*, единолично и неоспоримо решая, кто прав, кто виноват. В сомневающих и несогласных он «мечет молнии» санкций (применяя свое право в любой точке мира), объявляя их

³¹ Что также соотносимо с вышеприведенным постулатом Геринга.

³² «Ослабление культурных запретов освобождает из души демонов» [29, с. 132].

³³ Варварское отношение к «варварам» (ценность жизни афганца и алжирца не соотносима с ценностью жизни американца и француза) превращает «высокоразвитую цивилизацию» в варварскую. В настоящее время в западной культуре разворачиваются два противоположных процесса: элитаризация и варваризация. Эти «крайности» сходятся: появляется варварская элита и (или) элитные варвары (актуализацию этой тенденции еще в первой трети XX века отметил Х. Ортега-и-Гассет в книге «Восстание масс»). «Варваризацию» Н. А. Бердяев считал выражением кризиса Нового времени [2, с. 63].

³⁴ Если Ватикан стремился и стремится владеть умами, прежде всего, католиков, то США как *новый Ватикан* (Запад как *новая Римская империя*) стремится владеть умами всего мира.

«еретиками-изгоями» (диктаторами, террористами, радикалами). Если это не помогает, то применяется «инквизиторская» (военная, финансовая, экономическая) сила, которая представляется «божьим» судом и наказанием. Тем самым утверждается не христианская «сила правды», а несущая *дух Антихриста* «сила силы»³⁵. *Град на холме* (представая симулякр *Храма на холме*, квази-Градом Божьим) является на самом деле *Градом антибожьим*, *Градом коллективного Антихриста*³⁶.

Светский бог, как то и положено Антихристу, чтобы не оттолкнуть людей от себя, прячет свою страшную личину под благообразным ликом Христа; не представая напрямую *антиБогом*, а лишь Его *модернизацией*³⁷. Одной из «масок» Антихриста являются обмирщенные (вплоть до физиологизма) священные образы³⁸ (в которых исчезает главное содержание – их метафизичность, одухотворенность); или лишь внешнее следование христианским обрядам и таинствам, за которым отсутствует сакральное содержание³⁹; или превращение религии (церкви) в коммерческий проект, где даже обрядовые признаки христианства отсутствуют [16, с. 25–26]. Если в первом случае мы видим симулякр бога, за которым еще есть квазирелигиозное содержание; то в последнем – этого уже нет. Внешний бог, бог-симулякр – это *мертвый бог; бог мертвых*, созданный *мертвыми* для *мертвых* (для омертвления живых душ). Выразителем, носителем духовной смерти является *дух Антихриста* (который может проявляться и в «чистом» виде: от церкви Сатаны – до шабаша на

³⁵ См. финальный монолог к/ф «Брат 2» (2000, реж. А. Балабанов) – «В чем сила, брат?»

³⁶ In God We Trust («На Бога уповаем») – официальный девиз США, написанный на долларах; давая присягу, избранный президент США кладет руку на Библию. Однако политика США христианским ценностям не соответствует.

³⁷ См., напр., картину И. А. Глазунова «Христос и Антихрист» (1999), где лики почти не различимы.

³⁸ См., напр., к/ф «Страсти Христовы» (2004, реж. М. Гибсон).

³⁹ Так, большая часть людей, считающих себя христианами, не являются воцерковленными: не участвуют в богослужениях и таинствах, не соблюдают посты [4].

«Евровидении»⁴⁰. Происходит сгущение метафизической «тьмы» (вхождение в «ночную эпоху», по Н. А. Бердяеву – один из признаков Нового средневековья). Метафизический «полюс» *тьмы* (как было и в 40-е годы XX века) актуализируется раньше (в силу демонстративности, агрессивности зла).

В настоящее время из-за обострения геополитических и духовно-нравственных проблем (триггером чего стали военные события последних лет) правомерно говорить о новой метафизической «пограничной ситуации», знаменующей вступление мира в очередную «эпоху обнаженных истин» [8, с. 15–16]. «Ступение» метафизической «тьмы» на одном «полюсе» актуализирует на другом – метафизический «свет». Оформляется более устойчивая система ценностей, позволяющая идентифицировать виртуальную и реальную жизнь, подлинную жизнь и подлинную смерть⁴¹; временные и вечные ценности⁴², добро и зло⁴³. Сквозь профанное проступает сакральное: так, *Бессмертный полк* воспринимается как крестный ход; портреты воинов – как лики «несвятых святых»; знамя Победы – как «алая икона» [17]. Трагическая глубина и судьбоносность происходящих событий поднимает их на метафизический уровень, когда «Христос воскрес... посреди войны» [14, с. 91]. Проявляется стремление к ценностям, которые «больше» человека: вместо эгоистического удовольствия-похоти – альтруистическое чувство долга, сострадание, справедливость, милосердие, Родина и Бог. «Без Бога нет человека» (Н. А. Бердяев), обретение Бога есть обретение человеческого в человеке. Важней-

шей силой, стремящейся к «всечеловечности»⁴⁴, противостоящей мировому Антихристу⁴⁵, становится Россия, глубинной сущностью которой является панморализм [21], стремление «заразить совестью весь мир» [22].

Наступающее новое *Новое средневековье*, к которому «возвращается» *Новейшее время*, имеет (наряду с чертами, выделенными Н. А. Бердяевым) ряд важных отличительных особенностей: актуализация светской веры; появление множества *маленьких человекобогов* (движимых эгоизмом) [9] внутри единого *светского глобального бога*, носителя имморальности. Эти особенности позволяют говорить о существенном своеобразии современного *Нового средневековья*, что дает основание для определения его как *Новейшего средневековья*.

Таким образом, в настоящее время происходит актуализация двух разнонаправленных линий истории. Нисходящая линия истории (от культуры к цивилизации) приводит к оформлению «полюса» метафизической *тьмы*, несущего *дух Антихриста*, ведущего в *Темное средневековье*. Одновременно с ней актуализируется восходящая линия истории (от цивилизации к культуре), приводящая к оформлению «полюса» метафизического *света*, несущего *дух Христа*, ведущего в *Светлое средневековье*. Конфликт *Темного* и *Светлого* средневековья, Града на холме (квазиХрама) и Храма на холме, духовной смерти и духовной жизни – бескомпромиссен, «примирения», «слияния противоположностей» здесь быть не может. *Дух Христа* обязательно победит *дух Антихриста*.

⁴⁰ Евровидение – 2024 – шабаш [Электронный ресурс]. – URL: <https://argumenti.ru/culture/2024/05/898572> (дата обращения: 13.05.2024).

⁴¹ «На войне – настоящая жизнь / На войне – настоящая смерть» [12, с. 56].

⁴² Крылатыми стали слова «Быть воином – жить вечно».

⁴³ Так, подавление инакомыслия в западных странах названо «этическим рейхом» (К. Ю. Богомолов). Массовые расстрелы во время Великой Отечественной войны определены как *геноцид советского народа*; расправы над жителями Донбасса – как *геноцид русского народа* (а власть, осуществляющая это, названа *фашистской*).

⁴⁴ Н. А. Бердяев особо выделяет роль русского народа, его «всечеловечности», «вселенского духа», «непрерывного пребывания в сакральности», что обуславливает его призвание в мировой истории: вершить «дело мирового объединения, образования единого христианского духовного космоса» [2, с. 57]. В этом смысле «негром» является не только В. И. Ленин, но и В. В. Путин [15].

⁴⁵ Патриарх Кирилл сказал, что Россия удерживает мир «от тотального господства зла, то есть пришествия Антихриста» [11]. В России – два самых почитаемых Праздника – Воскресение Христово и День Победы. Оба они знаменуют Победу *метафизического света* над *метафизической тьмой*.

Литература

1. «Балкенкройц»: что означает белый крест на немецкой военной технике [Электронный ресурс]. – URL: <https://novate.ru/blogs/230620/55008> (дата обращения: 21.04.2024).
2. Бердяев Н. А. Новое средневековье. – М.: Т8RUGRAM, 2018. – 128 с.
3. Голомшток М. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994. – 294 с.
4. Емельянов Н. Сколько воцерковленных христиан и почему [Электронный ресурс]. – URL: <https://pravoslavie.ru/121035.html> (дата обращения: 22.03.2024).
5. Интервью А. Г. Дугина Т. Карлсону [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kp.ru/daily/27600/4925825/> (дата обращения: 21.04.2024).
6. Казаков Е. Ф., Грицкевич Т. И., Логунова Л. Ю. Строение души человека в христианско-философской парадигме // Вестник Вятского государственного университета. – 2023. – № 3. – С. 9–18.
7. Казаков Е. Ф., Грицкевич Т. И., Логунова Л. Ю. Эгоизм как проявление антиподобия человека Богу // Известия Иркутского государственного университета. Серия Политология. Религиоведение. – 2024. – Т. 47. – С. 147–157.
8. Казаков Е. Ф. Метафизическая пограничная ситуация и «эпоха обнаженных истин» // Вестник КемГИК. – 2024. – № 66. – С. 13–22.
9. Казаков Е. Ф. От теизма – к эготеизму: генезис отношений человека и Бога. – М.: ИНФРА-М, 2024. – 211 с.
10. Кирилл, патриарх. В современном мире, отказывающемся от Бога, исчезает понятие греха [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/3026946.html> (дата обращения: 21.04.2024).
11. Кирилл, патриарх. Россия удерживает мир от пришествия Антихриста [Электронный ресурс]. – URL: <https://gia.ru/20230710/antikhris-1883373074.html> (дата обращения: 21.04.2024).
12. Мурзин Д. В. Стихи // Образ. – 2023. – № 2. – С. 54–57.
13. Названы самые религиозные страны мира [Электронный ресурс]. – URL: <https://rb.ru/article/the-telegraph-nazvala-samye-religioznye-strany-mira/> (дата обращения: 21.04.2024).
14. Поэзия русского лета. – М.: Эксмо, 2023. – 408 с.
15. Прилепин З. Ленин – негр [Электронный ресурс]. – URL: <https://t.me/zakharprilepin/13536> (дата обращения: 22.03.2024).
16. Прокунин Н. Расходы главного прихода // Коммерсантъ Деньги. – 2005. – № 4. – С. 21–28.
17. Проханов А. Алая икона Победы [Электронный ресурс]. URL: https://zavtra.ru/blogs/alaya_ikona_pobedi (дата обращения: 21.03.2024).
18. Проханов А. А. Град и храм на холме [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.belta.by/society/view/grad-i-hram-na-holme> (дата обращения: 22.03.2024).
19. Сидоров Д. Третий рейх против Христа [Электронный ресурс]. – URL: <https://nuremberg.Media/epoha/20201224/76698/Tretiy-reykh-protiv-Iisusa-Khrista.html> (дата обращения: 21.06.2023).
20. Сироткина А. И. НеокOLONIALИзм XXI века: глобализм и мир-системность // Теоретическая экономика. – 2020. – № 12. – С. 96–109.
21. Соловьев В. С. Оправдание добра. – М.: Азбука, 2021. – 697 с.
22. Сороковиков А. Небесный комбриг [Электронный ресурс]. – URL: <https://proza.ru/2019/06/16/1868> (дата обращения: 03.03.2024).
23. Тимшина Е. Л. Проблема распада СССР в нарративах политических партий России // Исторический журнал: научные исследования. Серия «История и археология». – 2021. – № 6. – С. 121–133.
24. Фейербах Л. Сущность христианства. – М.: Юрайт, 2024. – 307 с.
25. Филимонов С. Не верю: почему уровень религиозности снижается во всем мире и в России [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/486214> (дата обращения: 21.04.2024).
26. Хакен Г. Синергетика. – М.: Ленанд, 2015. – 448 с.
27. Харари Ю. Homo deus: краткая история будущего. – М.: Синдбал, 2020. – 496 с.
28. Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература. – 1994. – № 4. – С. 258–267.
29. Юнг К. Проблемы души нашего времени. – М.: АСТ, 2023. – 336 с.
30. Griitskevich 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.
31. Jack Heidel, Zhang Fu. Nonchaotic behaviour in three-dimensional quadratic systems II. The conservative case // Nonlinearity. – 1999. – Vol. 12, no. 3. – P. 617–633. – DOI 10.1088/0951-7715/12/3/012.

References

1. “Balkenkroysts”: chto oznachaet belyy krest na nemetskoj voennoy tekhnike [“Balkenkreuz”: what does the white cross on German military equipment mean]. (In Russ.). Available at: <https://novate.ru/blogs/230620/55008> (accessed 21.04.2024).
2. Berdyayev N.A. *Novoe srednevekov'e [New Middle Ages]*. Moscow, T8RUGRAM Publ., 2018. 128 p. (In Russ.).
3. Golomshtok M. *Totalitarnoe iskusstvo [Totalitarian art]*. Moscow, Galart Publ., 1994. 294 p. (In Russ.).
4. Emelyanov N. *Skol'ko votserkovlennykh khristian i pochemu [How many church-going Christians and why]*. (In Russ.). Available at: <https://pravoslavie.ru/121035.html> (accessed 22.03.2024).
5. *Interv'yū A.G. Dugina T. Karlsonu [Interview with A. G. Dugin to T. Carlson]*. (In Russ.). Available at: <https://www.kp.ru/daily/27600/4925825/> (accessed 21.04.2024).
6. Kazakov E.F., Gritskevich T.I., Logunova L.Y. Stroenie dushi cheloveka v khristiansko-filosofskoy paradigme [The structure of the human soul in the Christian-philosophical paradigm]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Vyatka State University]*, 2023, no. 3, pp. 9-18. (In Russ.).
7. Kazakov E.F., Gritskevich T.I., Logunova L.Y. Egoizm kak proyavlenie antipodobiya cheloveka Bogu [Egoism as a manifestation of man's antipathy to God]. *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta [Izvestiya Irkutsk State University]*, 2024, vol. 47, pp. 147-157. (In Russ.).
8. Kazakov E.F. Metafizicheskaya pogranichnaya situatsiya i “epokha obnazhennykh istin” [The metaphysical borderline situation and the era of naked truths]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture]*, 2024, no. 66, pp. 13-22. (In Russ.).
9. Kazakov E.F. *Ot teizma – k egoizmu: genezis otnosheniy cheloveka i Boga [From theism to egoism: the genesis of the relationship between man and God]*. Moscow, INFRA-M Publ., 2024. 211 p. (In Russ.).
10. Kirill, patriarkh. *V sovremennom mire, otkazyvayushchemsya ot Boga, ischezhaet ponyatie grekha [In the modern world, which turns out to be from God, the concept of sin disappears]*. (In Russ.). Available at: <http://www.patriarhia.ru/db/text/3026946.html> (accessed 21.04.2024).
11. Kirill, patriarkh. *Rossiya uderzhivaet mir ot prishestviya Antikhrista [Russia is keeping the world from the coming of the Antichrist]*. (In Russ.). Available at: <https://ria.ru/20230710/antikhris-1883373074.html> (accessed 21.04.2024).
12. Murzin D.V. Stikhi [Poems]. *Obraz [Image]*, 2023, no. 2, pp. 54-57. (In Russ.).
13. *Nazvany samye religioznye strany mira [The most religious countries of the world are named]*. (In Russ.). Available at: <https://rb.ru/article/the-telegraph-nazvala-samye-religioznye-strany-mira/> (accessed 21.04.2024).
14. *Poeziya russkogo leta [Poetry of the Russian summer]*. Moscow, Eksmo Publ., 2023. 408 p. (In Russ.).
15. Prilepin Z. *Lenin – negr [Lenin is a Negro]*. (In Russ.). Available at: <https://t.me/zakharprilepin/13536> (accessed 22.03.2024).
16. Prokunin N. Raskhody glavnogo prikhoda [Expenses of the main parish]. *Kommersant Den'gi [Kommersant Money]*, 2005, no. 4, pp. 21-28. (In Russ.).
17. Prokhanov A. *Alaya ikona Pobedy [The Scarlet icon of Victory]*. (In Russ.). Available at: https://zavtra.ru/blogs/alaya_ikona_pobedi (accessed 21.03.2024).
18. Prokhanov A.A. *Grad i khram na kholme [The city and the temple on the hill]*. (In Russ.). Available at: <https://www.belta.by/society/view/grad-i-hram-na-holme> (accessed 22.03.2024).
19. Sidorov D. *Tretiy reykh protiv Khrista [The Third Reich against Christ]*. (In Russ.). Available at: <https://nuremberg-media/epoha/20201224/76698/Tretiy-reykh-protiv-Iisusa-Khrista.html> (accessed 21.06.2023).
20. Sirotkina A.I. Neokolonializm XXI veka: globalizm i mir-sistemnost' [Neocolonialism of the XXI century: globalism and the world-system]. *Teoreticheskaya ekonomika [Theoretical Economics]*, 2020, no. 12, pp. 96-109. (In Russ.).
21. Solovyev V.S. *Opravdanie dobra [Justification of good]*. Moscow, Azbuka Publ., 2021. 697 p. (In Russ.).
22. Sorokovikov A. *Nebesnyy kombrig [Heavenly Brigade Commander]*. (In Russ.). Available at: <https://proza.ru/2019/06/16/1868> (accessed 03.03.2024).
23. Timshina E.L. Problema raspada SSSR v narrativakh politicheskikh partiy Rossii [The problem of the collapse of the USSR in the narratives of political parties in Russia]. *Istoricheskiy zhurnal: nauchnye issledovaniya. Seriya «Istoriya i arkhologiya» [Historical Journal: scientific research. History and Archaeology series]*, 2021, no. 6, pp. 121-133. (In Russ.).
24. Feyerbakh L. *Sushchnost' khristianstva [The essence of Christianity]*. Moscow, Yurayt Publ., 2024. 307 p. (In Russ.).
25. Filimonov S. *Ne veryu: pochemu uroven' religioznosti snizhaetsya vo vsem mire i v Rossii [I do not believe: why is the level of religiosity decreasing all over the world and in Russia]*. (In Russ.). Available at: <https://www.forbes.ru/forbeslife/486214> (accessed 21.04.2024).

26. Khaken G. *Sinergetika [Synergetics]*. Moscow, Lenand Publ., 2015. 448 p. (In Russ.).
27. Kharari Y. *Homo deus: kratkaya istoriya budushchego [Homo deus: a brief history of the future]*. Moscow, Sindbal Publ., 2020. 496 p. (In Russ.).
28. Eko U. Srednie veka uzhe nachalis' [The Middle Ages have already begun]. *Inostrannaya literatura [Foreign Literature]*, 1994, no. 4, pp. 258-267. (In Russ.).
29. Yung K. *Problemy dushi nashego vremeni [Problems of the soul of our time]*. Moscow, AST Publ., 2023. 336 p. (In Russ.).
30. 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, DOI 10.1007/978-3-030-18553-4_92.
31. Jack Heidel, Zhang Fu. Nonchaotic behaviour in three-dimensional quadratic systems II. The conservative case. *Nonlinearity*, 1999, vol. 12, no. 3, pp. 617-633, DOI 10.1088/0951-7715/12/3/012.

УДК 008.009:82

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-50-56

СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ И ФУНКЦИИ КУЛЬТУРНОГО ОБРАЗА В ТРАВЕЛОГЕ Н. И. ГРЕЧА

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

Актуальность культурологического исследования травелога связана с его растущей популярностью в современном обществе, постоянно увеличивающимся количеством публикаций в данном жанре. Основы травелога в русской литературе были заложены писателями XIX века, в связи с чем представляется интересным анализ произведений известного филолога, общественного деятеля, переводчика и путешественника Н. И. Греча: «Путевых писем из Англии, Германии и Франции», вышедших в свет в 1839 году, и «Парижских писем с заметками о Дании, Германии, Голландии и Бельгии», опубликованных в 1847 году. Целью исследования стало выявление общего сквозного образа, репрезентированного на страницах травелога Н. И. Греча. Задачи, решаемые в настоящей работе, связаны с осуществлением содержательного анализа текста; установлением средств формирования основного сквозного образа произведения; уточнением аксиологического значения выявленного образа. Были использованы методы, направленные на изучение конкретного сквозного образа через анализ его объективации в тексте травелога, а именно: описательный, структурный метод и метод наблюдения за фактами объективации феноменов культурного плана. Результатом исследования стало определение сквозного образа «Германия – это хорошо отлаженный механизм» в путевых заметках Н. И. Греча. Выявленный сквозной образ организует смысловое содержание текста травелога, придает ему особое культурное звучание. Основная культурная функция образа объективируется благодаря трансляции культурного знания о Германии, переживающей Промышленный переворот, рост и развитие технологий. Образ формируется лингвистическими средствами, средствами выразительности, через множество деталей, направленных на описание или наррацию. Создание сквозного образа помогает автору сообщить читателю положительную оценку страны, по которой проходит путешествие. Экспрессивная функция образа заключается в том, что он, включая в себя оценочный и выразительный компоненты, способствует усилению выразительности текста травелога.

Ключевые слова: культурный образ, травелог, путевые заметки, оценочность, XIX век, Н. И. Греч.

THE SPECIFICS OF THE REPRESENTATION AND FUNCTION
OF THE CULTURAL IMAGE IN N.I. GRECH'S TRAVELOGUE

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

The relevance of the cultural study of travelogue is connected with its growing popularity in modern society, the ever-increasing number of publications in this genre. The foundations of the travelogue in Russian literature were laid by the writers of the 19th century, in this connection, it is interesting to analyze the works of N.I. Gretschev, famous philologist, public figure, translator and traveler, "Travel Letters from England, Germany and France," published in 1839 and "Paris Letters with Notes on Denmark, Germany, Holland and Belgium", published in 1847. The aim of the study was to identify a common through-image represented on the pages of N.I. Gretschev's travelogue. The tasks solved in this work are connected with the implementation of the content analysis of the text; the establishment of the means of formation of the main through-image of the work; the specification of the axiological meaning of the revealed image. We used methods aimed at studying the specific transversal image through the analysis of its objectification in the text of the travelogue, namely: descriptive, structural method and the method of observation of the facts of objectification of cultural phenomena. The result of the study is the definition of the transversal image "Germany is a well-oiled mechanism" in N.I. Gretschev's travelling notes. The identified transversal image organises the semantic content of the travelogue text and gives it a special cultural sound. The main cultural function of the image is objectified through the transmission of cultural knowledge about Germany, experiencing the Industrial Revolution, growth and development of technology. The image is formed by linguistic means, means of expressiveness, through a variety of details aimed at description or narration. The creation of a through image helps the author to communicate to the reader a positive evaluation of the country through which the journey takes place. The expressive function of the image is that it, including evaluative and expressive components, contributes to strengthening the expressiveness of the travelogue text.

Keywords: cultural image, travelogue, travel notes, evaluative, 19th century, N.I. Gretschev.

Введение

Жанр травелога имеет богатую историю, которая началась в V веке до н. э. с записок Геродота о путешествии по Персии, Египту и Вавилонскому царству и книги Ксенофонта «Анабасис» о походе греческого войска в Переднюю Азию, в русской культуре одним из первых травелогов считается летопись X века о поездке княгини Ольги в Константинополь. Сегодня этот жанр оказался чрезвычайно востребованным в результате эволюции электронных СМИ, позволяющих вести личные блоги с применением современных медиатехнологий, а также в связи с развитием транспортных сетей, туристического сектора, трендов в сфере личных интересов. Высокий социальный запрос на травелог нашел отражение и в научной сфере: последний подвергается литературоведческому, лингвистическому, жанровому и другим видам исследований, рассматриваются

коммуникативные, образовательные и духовно-нравственные [5, с. 99] аспекты. Вышесказанное определяет *актуальность* культурологического анализа травелога, предпринятого в рамках настоящего исследования.

Отмечая этапы развития жанра, определим важнейшие из них, к которым относятся:

– эпоха открытий, когда путевые заметки рассказывали о значимых путешествиях, ознаменованных географическими открытиями (ярким примером которых может служить книга Марко Поло или заметки А. Ф. Пигафетта о Ф. Магеллане);

– период путевых заметок паломников Средневековья (например, записки Ибн Баттута, а в русской традиции – «хождения», которые существовали в виде списков, например, «Хождения игумена Даниила», рассказывающие о посещении Святой Земли [8, с. 303];

– в западноевропейской традиции этап дорожных записок купцов XV–XVI века, а в русской – те же «хождения», например, «Хождения Трифона Коробейникова», «Хождение за три моря» Афанасия Никитина;

– период популярности травелога в эпистолярной форме (XVIII век), таковыми являются, в частности, «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина; или в форме дневника (П. Сумароков «Путешествие по всему Крыму и Бессарабии...», Г. Савичев «Путешествие флота капитана Сарычева по северо-восточной части Сибири, Ледовитому морю и Восточному океану»);

– XIX век – золотой век травелога, в котором путешественник выступает в качестве писателя, он не только фиксирует события и хронологию поездки, но и предлагает читателю анализ событий, рефлексию и исследование культуры. Таким образом, XIX век является периодом становления «писателя-путешественника», который постепенно эволюционирует в «писателя путешествия» [4, с. 254–255]. В XIX веке в травелоге впервые появляются черты, характерные для современных блогов, поскольку писатели берут на себя роль репортеров, высылая свои заметки для публикации в газеты, повышая, таким образом ценность и актуальность содержания своего текста.

В русской культуре травелог становится необычайно популярным жанром также в XIX веке: появляются многочисленные публикации в крупных журналах и газетах, а затем и объемные романы-путешествия. В связи с этим представляется *актуальным* исследование русских травелогов XIX века, заложивших основу принципов организации современных публикаций и блогов о путешествиях. Настоящая работа посвящена травелогу Н. И. Греча, вышедшему в свет в 1839–1847 годах [1; 2] и ставшему одним из известнейших образцов заметок русского путешественника XIX века.

Травелог предполагает описание и оценку обычаев и норм, природного и рукотворного своеобразия, национальных характеров и пр., в целом специфики культуры страны, по которой путешествует автор. В текстах, которым присущи такие противоречивые свойства, как документализм и субъективность, нарративность и описательность, путешественник создает яркие образы местных

жителей, городов, характерных явлений природы, которые вместе складываются в обобщенный образ страны. Такой образ становится «сквозным», организующим всю содержательную часть травелога, содержащим в себе оценочность и культурные смыслы. Подчеркнем, что образ в культурологии определяется в том числе как специфический способ отражения действительности автором художественного произведения [9], позволяющий объективировать в тексте фрагменты картины мира, а также сохранять и транслировать культурные смыслы [3, с. 71]. В связи с вышесказанным представляется интересным провести анализ создаваемых авторами травелогов сквозных образов, в частности, образов, актуализированных в записках о путешествиях XIX века.

Основной целью настоящей работы стало выявление общего сквозного образа, репрезентированного на страницах травелога Н. И. Греча. Поставленная цель определила круг **задач**: провести содержательный анализ текста; установить средства формирования основного сквозного образа произведения; уточнить аксиологическое значение выявленного образа.

Материалы и методы. Материалом послужили тексты травелогов Н. И. Греча «Парижские письма с заметками о Дании, Германии, Голландии и Бельгии» и «Путевые письма из Англии, Германии и Франции».

Для достижения поставленной цели использовались **методы**, направленные на изучение конкретного сквозного образа через анализ его объективации в тексте травелога, а именно описательный и структурный метод, а также метод наблюдения за фактами объективации феноменов культурного плана.

Результатами проведенного исследования стало выявление сквозного образа, определяющего содержательный и оценочный аспект части травелога Н. И. Греча, посвященной путешествию по Германии, а именно представление страны в образе «хорошо отлаженного механизма».

Обсуждение

В современных исследованиях, посвященных проблемам культурного образа, об этом феномене аргументированно говорят как о значимом инструменте познания мира, поскольку новые или изучаемые человеком явления часто получа-

ют осмысление в виде образа [6, с. 197]. То есть образное представление играет огромную роль как в плане осознания отдельных абстрактных понятий, так и в том, как человек познает мир. Травелог как один из результатов познавательной деятельности человека является сферой актуализации художественных образов, без которых было бы весьма сложно, если не невозможно представление читателям новых фактов, географических открытий, ранее неизвестных культурных феноменов и пр., что составляет неотъемлемую часть путешествия.

Представляется также, что создаваемые автором текста сквозные образы содействуют когерентности всего произведения (под которой мы понимаем логико-семантическую соотнесенность и смысловую связанность текста), а также выполняют *моделирующую, культурную и экспрессивную* функции.

Моделирующая функция образа позволяет автору-путешественнику имплицитно выразить свою оценку новых явлений, объектов и персонажей, которых он описывает и фиксирует в своем травелоге. Таким образом, создание образа становится механизмом репрезентации *оценочности*.

Основная *культурная* функция образа состоит в том, что он актуализирует *культурное* знание, поскольку объективируется в культурном контексте, через систему образов человек получает доступ к ценностям той или иной культуры. Действительно, поскольку травелог предполагает обращение как к иной культуре, так и ее сравнение с родной, создание ярких образов представляется оправданной и адекватной тактикой автора.

Экспрессивная функция образа связана с тем, что, объединяя в «свернутом» виде понятийный, экспрессивный и оценочный компоненты, он служит трансляции обобщенной информации (в том числе культурной) [6, с. 199] и способствует созданию *выразительности* текста.

Рассмотрим на примерах репрезентацию основных образов в травелоге Н. И. Греча, вышедшем в двух изданиях «Парижские письма с заметками о Дании, Германии, Голландии и Бельгии» и «Путевые письма из Англии, Германии и Франции» [1; 2].

Отметим, что автор исследуемого произведения, Николай Иванович Греч (1787–1867), являлся известным для своего времени журналистом,

филологом и писателем. Н. И. Греч был автором одного из первых учебников по грамматике русского языка, членом Вольного общества любителей российской словесности в 1818–1823 годах, другом декабристов, преподавателем латыни и русского языка, одним из инициаторов создания Вольного общества учреждения училищ по методу взаимного обучения. Изначально его записки о путешествии по Европе имели вид писем, которые публиковались в журнале «Северная пчела» и позже были собраны в общее издание.

Остановимся на анализе части произведения, посвященной путешествию по Германии, – стране, к которой у Н. И. Греча было особое отношение, поскольку он сам был потомком выходца из Пруссии и лютеранином. Эта часть травелога значительно отличается от других, в частности, в отношении оценки, в связи с чем будем рассматривать ее отдельно.

Травелог начинается с описания Германии, в которой все движется: повозки, лошади, сами жители города: *«Итак, я опять в Германии; опять слышу стук огромных фур по мостовой, слышу хлопанье бичом; слышу беспрестанное ja wohl трактирных служителей»* [2, с. 1]. Отметим, что это представление о *движении* внутри страны постоянно повторяется на страницах травелога: Гамбург предстает перед читателем *«живым и движущимся»* [2, с. 15], посетители выставки *«расхаживают по комнатам»* [2, с. 18], собеседники и новые знакомые путешественника Н. И. Греча *«деятельны»* [2, с. 20], *«неусыпно занимают любимым предметом»* [2, с. 24].

Для описания движения и повышения выразительности, акцентирования действия автор использует конструкции, в которых глаголы образуют ряды однородных членов предложения. Наиболее частотными являются трехсоставные конструкции. Например: *«...их жены и дочери носили хлеб, одевали нагих, утешали всех»* [1, с. 24]. Или еще: *«... разместили лишенных крова по всем домам, построили для них временные балаганы, и всех приютили...»* [1, с. 25].

Перманентное движение упорядочено, оно осуществляется согласно правилам, некоторые из них в мельчайших подробностях описаны путешественником. Автор использует для этого нумерованные списки, точные указания на стоимость и количество: *«Общество состоит из 332 дейст-*

вительных и 42 почетных членов», или еще ср.: «по 12 марок с каждого действительного числа» [1, с. 52]. Списки могут оформляться графически: каждое правило, действие и пр. выносится в отдельный абзац. При этом автор особо отмечает, что соблюдение норм в Германии носит обязательный характер: здесь принято «строгое исполнение уставов и предписаний» [2, с. 44]. Правила в травелоге Н. И. Греча представляются некоторой инструкцией для действия и движения, зафиксированного путешественником.

Подавляющее большинство характеристик движения имеют положительную оценочность в тексте травелога. Прохожие идут по улицам «в тишине и порядке» [2, с. 18], гуляющие в парке проходят «спокойно беседа» [2, с. 23], деятельное участие осуществляется знакомыми Н. И. Греча «во всех общепользных делах» [1, с. 20]. В целом автор отмечает, что в Гамбурге его встретила «деятельность чрезвычайная, но притом порядок примерный, и тишина удивительная» [1, с. 22].

Для выражения оценки часто используются наречия, что объясняется их основной функцией – способностью выражать образ действия, а именно на последнем автор делает основной акцент. Как и глаголы, наречия формируют двух-трехсоставные ряды однородных членов предложения, например: «Прекрасно, чисто, весело, порядочно» [1, с. 105]. Или еще: «План этот составлен очень искусно и благоразумно» [1, с. 25]. Ср.: «Тогда и пароходы будут от нас ходить в Киль. Очень будет удобно и приятно» [2, с. 32]. Выбор для характеристики действия лексических единиц с положительной коннотацией, которая усиливается и дополняется в результате повторения, иногда градации, вызывает в сознании читателя позитивный эмоциональный отклик и в целом формирует комплиментарную *тональность* текста [7, с. 40]. Подчеркнем, что позитивная тональность как часть оценки сохраняется в той части травелога, где речь идет о Германии. В других главах, посвященных, в частности, Франции, тональность сменяется на осуждающую, а оценка на негативную.

Автор травелога неоднократно подчеркивает, что звуки, которые он слышит в Германии, упорядочены, это уже упомянутые *стук фур, хлопанье бичом*, шум двигателя, начавшего работать в точно указанное время («в четыре часа утра

застукала машина парохода» [2, с. 31]), а также тишина, но не такая, которая свидетельствует об отсутствии движения и жизни, а тишина порядка и размеренности, приносящая приятные ощущения: «Мне становилось легче, – пишет автор, – ...когда все безмолвствовало» [2, с. 28]. У читателя складывается впечатление, что жизнь в Германии проходит как бы механически: ровно, тихо, слаженно, по инструкции, точно по часам. Представляется, что в сознании читателя возникает образ Германии как *хорошо отлаженного механизма*.

Созданный автором травелога яркий и объемный образ имплицитно пронизывает весь текст травелога, становясь «сквозным», вокруг него организуется все повествование. Действительно, данная образная проекция охватывает все описываемые Н. И. Гречем виды деятельности. Так, например, говоря об обслуживании, он употребляет лексические единицы, соотносимые, скорее, с работой механизмов, но не людей: «услуга исправная» [1, с. 32], пристав «отправляет свое дело» [2, с. 38] и т. д.

Такая сфера, как общение, также регламентирована и осуществляется в Германии по правилам: гости собираются в круг, один из них берет новый роман или стихотворение и читает собравшимся вслух, «чтение продолжается часа три» [1, с. 115]. Затем гости встают, благодарят тещу и прощаются с хозяевами дома. Нерегламентированный обмен мнениями не принят в Германии, здесь «собственная беседа бывает редко, и еще реже бывает общей» [1, с. 115].

Биржевая деятельность тоже осуществляется по правилам (согласно инструкции): «Ровно в час открывается собрание» [2, с. 30]. Она соотносится с механическими элементами, так, например, в здании биржи есть флюгер, «стрелка указывает ветер... купцы по этому указанию рассчитывают приход кораблей» [2, с. 30].

Пространственная организация не менее важна и отмечается Н. И. Гречем, ведь в рамках создаваемого сквозного образа, пространство наполнено функциональными деталями четкой геометрической формы, которые можно успешно считать и сортировать. Так, например, описание города носит черты инвентаризационного списка, где по порядку перечислены все строения: «Посреди города просторная площадь, обстроенная

высокими белыми каменными домами. На ней ратуша, почта, гауптвахта, гостиницы, кофейни [2, с. 25].

Внутренняя организация публичных помещений носит строгий характер и описывается Н. И. Гречем с использованием порядковых числительных. В Глиптотеке (хранилище изваяний) подробно обсуждается порядок: «*в первой зале*», «*во второй зале*» и т. д. вплоть до *двенадцатой*. В Пинакотеке (картинной галерее) подробно, последовательно и тщательно представляются *тринадцать* кабинетов [2].

Заключение

В целом большая часть информации, подаваемой читателю о Германии в травелоге Н. И. Греча, оказывается связанной с представлением о стране как о хорошо и слаженно работающем механизме, в котором каждый дом, площадь и даже человек – это удачно подогнанные детали, функционирующие согласно правилам и инструкции. Благодаря использованию сквозного образа «Германия – это хорошо отлаженный механизм» в сознании читателя возникает целостное представление, пополняемое в каждой главе все новыми деталями. Представляется, что эта механистическая идея связана не только с личным представлением автора, но и в целом с бурным развитием промышленности, машиностроения, сети железных дорог, происходившим в тот момент в Европе.

Выявленный сквозной образ выполняет в тексте травелога основные функции:

– моделирующую (оценочную), позволяющую автору высказать как явно, так и имплицитно (через создание комплиментарной тональности)

положительную оценку стране, по которой он путешествует, всей деятельности, которая слаженно и успешно в ней ведется;

– экспрессивную, позволяющую повысить художественное оформление текста, использовать стилистические приемы на уровне лексики и синтаксиса, способствующие усилению выразительности текста травелога, особой положительной тональности;

– культурную – основную для культурного образа, так как автор транслирует культурное знание своим читателям: об архитектуре городов, организации общественной и личной жизни, повседневных занятиях, способах и стиле общения и пр. Культурное знание, которое актуализируется благодаря использованию сквозного образа, связано с общим культурным контекстом Промышленного переворота XIX века. Отметим, что автор останавливается в первую очередь на положительных переменах, которые принесло миру развитие технологии, поскольку описанный в травелоге «механизм» получает высокую оценку.

Подчеркнем, что значимой функцией культурного образа «Германия – это хорошо отлаженный механизм» является содействие сохранению когерентности смыслового содержания текста. Созданный автором образ носит сквозной характер, как лейтмотив, пронизывая все повествование. Он организует концептуальное содержание, с которым согласуется выбор лексических единиц, стилистическое оформление текста, общая тональность произведения. Культурный образ вбирает в себя оценочный, экспрессивный и культурный компоненты, являясь концептуальной основой для всего текста травелога, способствуя сохранению и трансляции культурного знания.

Литература

1. Греч Н. И. Парижские письма с заметками о Дании, Германии, Голландии и Бельгии. – СПб.: Типография Карла Крайя, 1847. – 596 с.
2. Греч Н. И. Путевые письма из Англии, Германии и Франции. Ч. 1. – СПб.: Типография Н. Греча, 1839. – 280 с.
3. Дуванова Н. В. Категория культурного смысла и ее функционирование в художественной культуре // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 66–73. – DOI 10.31773/2078-1768-2021-54-66-73.
4. Майга А. А. Литературный травелог: специфика жанра // Филология и культура. – 2014. – № 3 (37). – С. 254–259.
5. Миненко Г. Н. Духовная культура общества: содержание понятия // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 31. – С. 97–104.
6. Трифанов С. И. Формирование у студентов глубокого понимания «художественного образа» как категории культурологии // Вопросы науки и образования. – 2018. – № 1(13). – С. 196–202.

7. Тупикова С. Е., Семухина Е. А. О когнитивных механизмах формирования тревожной тональности англо- и франкоязычного публицистического дискурса // Научный результат. Серия: Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. – 2016. – Т. 2, № 1(7). – С. 39–43. – DOI 10. 18413/2313-8912-2016-2-1-39-43.
8. Шунков А. В. Образ Европы в русских путевых записках конца XVII века «Записки путешествия графа Бориса Петровича Шереметева в Европейские государства...» // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – № 1(50). – С. 302–307.
9. Эстетика. Словарь [Электронный ресурс]. – URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/aesthetic/fc/slovar-206.htm#zag-319> (дата обращения: 15.01.2024).

References

1. Grech N.I. *Parizhskie pis'ma s zametkami o Danii, Germanii, Gollandii i Bel'gii* [Paris letters with notes on Denmark, Germany, Holland and Belgium]. St. Petersburg, Printing house of Karl Kraja Publ., 1847. 596 p. (In Russ.).
2. Grech N.I. *Putevye pis'ma iz Anglii, Germanii i Frantsii. Ch. 1* [Travel letters from England, Germany and France. Part 1]. St. Petersburg, N. Grech Printing House Publ., 1839. 280 p. (In Russ.).
3. Duvanova N.V. Kategoriya kul'turnogo smysla i ee funktsionirovanie v khudozhestvennoy kul'ture [The category of cultural meaning and its functioning in artistic culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2021, no. 54, pp. 66-73. (In Russ.), DOI 10. 31773/2078-1768-2021-54-66-73.
4. Mayga A.A. Literaturnyy travelog: spetsifika zhanra [Literary travelogue: the specifics of the genre]. *Filologiya i kul'tura* [Philology and culture], 2014, no. 3 (37), pp. 254-259. (In Russ.).
5. Minenko G.N. Dukhovnaya kul'tura obshchestva: sodержanie ponyatiya [Spiritual culture of society: the content of the concept]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2015, no. 31, pp. 97-104. (In Russ.).
6. Trifanov S.I. Formirovanie u studentov glubokogo ponimaniya “khudozhestvennogo obraza” kak kategorii kul'turologii [Formation of students' deep understanding of the “artistic image” as a category of cultural studies]. *Voprosy nauki i obrazovaniya* [Issues of science and education], 2018, no. 1(13), pp. 196-202. (In Russ.).
7. Tupikova S.E., Semukhina E.A. O kognitivnykh mekhanizмах formirovaniya trevozhnoy tonal'nosti anglo- i frankoyazychnogo publitsisticheskogo diskursa [About cognitive mechanisms of formation of anxious tone in English- and French-language publicist discourse]. *Nauchnyy rezul'tat. Seriya: Voprosy teoreticheskoy i prikladnoy lingvistiki* [Scientific Result. Series: Issues of theoretical and applied linguistics], 2016, no. 1(7), pp. 39-43. (In Russ.).
8. Shunkov A.V. *Obraz Evropy v russkikh putevykh zapiskakh kontsa XVII veka “Zapiski puteshestviya grafa Borisa Petrovicha Sheremeteva v Evropeyskie gosudarstva...”* [The image of Europe in Russian travelling notes of the end of the XVII century “Notes of the journey of Count Boris Petrovich Sheremetev to the European states...”]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of Science, Culture, Education], 2015, no. 1(50), pp. 302-307. (In Russ.).
9. *Eстетика. Slovar'* [Aesthetics. Dictionary]. (In Russ.). Available at: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/aesthetic/fc/slovar-206.htm#zag-319> (accessed 15.01.2024).

УДК 398.2+008

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-56-66

ДЕСАКРАЛИЗАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В СЮЖЕТАХ КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГР (НА ПРИМЕРЕ ИГРЫ ATOMIC HEART)

Гекман Наталья Анатольевна, старший преподаватель, кафедра художественной культуры и декоративно-прикладного творчества, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: heckmann89@yandex.ru

Возвращение к пониманию сути традиционных культур становится своего рода лейтмотивом XXI века. Однако переосмысление мифологического мировоззрения в контексте новой научной парадигмы определяет необходимость выбора соответствующих ей средств: музыки, киноиндустрии, компьютерных игр и пр. Анализ сюжета современной компьютерной игры как десакрализованного мифа, изменявшегося в течение всего времени его бытования, но сохранившего свое семантическое ядро, транслируемое ныне в созвучных современной информационной парадигме формах, позволяет более глубоко понять влияние компьютерных игр на интерпретацию и переосмысление мифологических нарративов в современной культуре. Сюжеты компьютерных игр, предлагаемые современному человеку, могут включать в себя как пересказы классических мифов, так и создание новых мифологических миров, основанных на традиционных культурных нарративах. Кроме того, персонажи и сюжеты могут быть адаптированы к современной аудитории, что позволяет современному поколению узнавать и ценить традиционные культурные нарративы через интерактивный опыт игр. Сюжеты некоторых компьютерных игр, по мнению автора статьи, также могут служить своеобразной платформой для изучения и понимания ценностей традиционных культур, привлекая внимание к их историческим или мифологическим аспектам, а также вдохновляя игроков на дальнейшее изучение, сохранение и трансляцию этих тем.

Предлагаемый автором анализ сюжета компьютерной игры Atomic Heart позволяет говорить о важной роли современных компьютерных игр в сохранении и продвижении традиционных культурных нарративов, помогая им адаптироваться к современному миру и привлекать внимание новых поколений к богатству культурного наследия.

Ключевые слова: миф, мифология, мономиф, волшебная сказка, текст, интертекст, десакрализация, игра, компьютерная игра.

DESACRALIZATION OF MYTHOLOGICAL TEXTS IN THE PLOTS OF COMPUTER GAMES (ON THE EXAMPLE OF THE GAME “ATOMIC HEART”)

Gekman Natalya Anatolyevna, Sr Instructor, Department of Art Culture and Arts and Crafts, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: heckmann89@yandex.ru

The return to understanding the essence of traditional cultures is becoming a kind of leitmotif of the 21st century. However, the rethinking of the mythological worldview in the context of a new scientific paradigm determines the need to choose the appropriate means: music, film industry, computer games and so on. The analysis of the plot of a modern computer game as a desacralized myth, changed throughout the time of its existence but retained its semantic core, now broadcast in forms consonant with the modern information paradigm, allows us to understand more deeply the influence of computer games on the interpretation and reinterpretation of mythological narratives in modern culture. The plots of computer games offered to modern man can include both retellings of classical myths and create new mythological worlds based on traditional cultural narratives. In addition, characters and plots can be adapted to modern audiences, allowing contemporary generations to recognize and appreciate traditional cultural narratives through the interactive experience of games. The plots of some computer games, according to the author of this article, can also serve as a kind of platform for learning and understanding the values of traditional cultures, drawing attention to their historical or mythological aspects, and inspiring players further to explore, preserve and broadcast these themes.

The author's analysis of the plot of the computer game “Atomic Heart” suggests the important role of modern computer games in preserving and promoting the traditional cultural narratives, helping them to adapt to the modern world and attracting the attention of new generations to the richness of cultural heritage.

Keywords: myth, mythology, monomyth, fairy tale, text, intertext, desacralization, game, computer game.

Процессы глобализации и вестернизации повлияли на снижение интереса к традиционной культуре и наследию, что представляет существенную угрозу национальной и культурной идентичности населения большинства стран мира. Вследствие этого на рубеже XX–XXI веков зародилось новое направление в культуре – неотрадиционализм, цель которого – актуализация этнических вариантов мировоззрения и мироощущения, то есть подчеркивание важности традиционных ценностей и устоев определенных этнических групп. По сути, неотрадиционализм является реакцией на глобализацию и унификацию, происходящую в современном мире, и направлен на сохранение культурного разнообразия. В работах Л. П. Гекман неотрадиционализм является ответом на глобальный процесс гомогенизации культуры и стандартизации мировоззрения в условиях глобализации. Это новая реальность культуры, которая призывает к исследованию и сохранению культурных традиций как источника идентичности и мировоззрения. Эти традиции могут помочь современному человеку ориентироваться в стремительно меняющемся мире и соответствовать тем ценностям, которые позволяют вернуться к корням своей культуры и восстановить свою идентичность [3].

В России проблемам сохранения этнического мировоззрения посвящено много работ. Пристальное внимание многих ученых обращено к традиционным культурам и их мифологическим текстам. Так, А. Е. Чучин-Русов в своей работе «Единое поле мировой культуры. Кижли-концепция» считал XX и XXI века вторым осевым временем, определившим необходимость не заменить мифологическое мировоззрение рациональным, но, напротив, попытаться обнаружить рациональное в архаических сюжетах и верованиях [16]. Концепция Чучина-Русова предполагает, что все культуры образуют единое пространство, в котором происходит постоянный обмен идеями, ценностями и традициями. Каждая культура уникальна и взаимосвязана с другими культурами, а основой этого взаимодействия является «кижли» – живое знание, которое создает и передает каждая культура. Эта концепция подчеркивает важность культурного разнообразия и спо-

собствует пониманию культурной динамики и взаимодействия между различными культурами.

На современном этапе достаточно остро стоит проблема самоидентификации этносов в глобальной культуре, необходимости возвращения к корням и переосмысления традиционных ценностей с позиций современных реалий. Включенность современной молодежи в новую информационную парадигму формирует у нее социокультурные предпочтения, основанные на постижении мира посредством различных визуальных и информационных технологий. Традиционные формы трансляции наследия не всегда вызывают интерес у подрастающего поколения, а используемые инновационные формы не всегда основываются на аутентичных источниках, что приводит к искажению основ культурной традиции. В сложившейся ситуации возникает необходимость анализа и разработки новых способов трансляции, соответствующих потребностям и ожиданиям молодого поколения и соответствующих задачам государства в сфере актуализации культурного наследия, сохранению культурной идентичности и продвижению образцов родной культуры.

Работы отечественных и зарубежных исследователей, таких как Р. Р. Шаллегер, М. В. Капелл, С. Блэкман, И. А. Бахметьева, Р. Н. Яйлаева, Н. Н. Коваль и др., показывают, что весьма эффективным способом привлечения молодежи к освоению мифологического наследия как базиса этнической культуры являются компьютерные игры, связанные с традиционными сюжетами напрямую или опосредованно – посредством трансформировавшегося, десакрализованного мифа.

Предваряя рассуждения о влиянии мифологического наследия на представителей современного социума, рассмотрим, как трактуется понятие «миф» в научной литературе. В широком, обобщенном понимании миф – это сказание о богах и героях, их деяниях и жизни. Однако такая трактовка мифа может существовать лишь как обобщенное, собирательное значение, не отражающее всей полноты термина. Ф. Х. Кессиди трактует понятие «миф» следующим образом: «Миф – это чувственный образ и представление, своеобразное мироощущение, а не миропонимание, не подвластное разуму сознание, скорее

даже доразумное сознание. Грезы, волны фантазии – вот что такое миф» [7]. И. М. Дьяконов определяет миф как факт мировоззрения человечества, различный на этническом и хронологическом уровнях. Мировоззрение этноса воплощается в религиозных, идеологических доктринах; в системе этических норм; в ритуально-обрядовой и художественно-эстетической деятельности, что обуславливает синкретичность мифа [6]. По А. Ф. Лосеву, миф – особая форма выражения сознания и чувств древнего человека. С другой стороны, миф, как праклетка, содержит ростки развившихся в будущем форм. В любом мифе можно выделить семантическое (смысловое) ядро, которое будет впоследствии востребовано [9]. Т. Н. Гурьева определяет миф как многозначное понятие, которое относительно литературно-художественного творчества может трактоваться как некая повествовательная форма, в которой действует определенная логика, связанная с религиозным и в то же время массовым сознанием. В данной форме также отражается определенное миропонимание и т. д. [5].

Достаточно большой пласт отечественных исследований посвящен рассмотрению связи мифологических текстов и литературы. В отечественной науке исследованиями, касающимися десакрализации мифа, занимались Е. М. Мелетинский и А. Н. Веселовский. Е. М. Мелетинский в работе «От мифа к литературе» детально разбирает теорию стадийности формирования жанров художественной словесности, доказывая, что в процессе развития человеческого общества миф претерпевал определенные изменения и в процессе десакрализации и деритуализации распадался на более простые и не имеющие изначальной сакральности тексты [11]. В рамках темы настоящего исследования особый интерес представляют работы, посвященные десакрализации мифа. Так, Е. М. Мелетинский в своей монографии «Поэтика мифа» описывает процесс десакрализации мифологических текстов, обосновывая неразрывность мифологии и литературы трансформацией сакральных текстов: миф – сказка – эпос – литература. А. Н. Веселовский в работе «Поэтика сюжетов» пишет: «Сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причем сказка являлась бы обе-

скровленным мифом, а в единстве материалов и приемов, и схем, так или иначе приуроченных» (см. [2, с. 305]). Рассматривая процесс десакрализации мифа, его переход к жанрам волшебной сказки и героического эпоса, Е. М. Мелетинский выделяет ряд признаков, которые обозначают утрату мифом своей сакральной составляющей и переход его к профанному – понятному непосвященному большинству. Л. П. Гекман на основе работ Е. М. Мелетинского выделяет следующие этапы десакрализации и деритуализации мифа: ослабление строгой веры в истинность изображаемых событий; развитие сознательной выдумки, о чем, как правило, заявляется в финале; потеря этнографической конкретности; замена мифологических героев обыкновенными людьми; перенесение внимания с коллективных судеб на индивидуальные и с космических на социальные; изменение времени мифологического на сказочно-неопределенное [3, с. 5–6].

Рассмотрим подробнее каждый из критериев, поскольку десакрализация мифологических сюжетов и их переход к волшебной сказке, героическому эпосу и другим литературным жанрам, на наш взгляд, нашел отражение и в сюжетах современных компьютерных игр, которые будут рассмотрены нами позднее.

Ослабление строгой веры в истинность изображаемых событий – в мифологических текстах нет ни капли сомнения в том, что описываемые события происходили на самом деле. Все события подаются как строгий исторический факт, будь то пахтание океана в индийской мифологии или же рождение восьминогого коня Слейпнира богом Локи в скандинавских мифологических текстах [1]. В тексте волшебной сказки данный этап десакрализации мифологической составляющей замечен уже на стадии зачина, где сказочная формульность позволяет усомниться в достоверности событий: «Верьте, аль не верьте...», «Было ли, не было...» и т. д. Обязательное оформление текста волшебной сказки определенными формулами позволяет убедиться в ослаблении веры в истинность изображаемых событий как слушателей, так и самого рассказчика.

Развитие сознательной выдумки, о чем, как правило, заявляется в финале – все мифологические тексты заканчиваются логически, в зави-

симости от категории мифологического текста: то есть этиологические объясняют причину, космо- и антропогонические – говорят о появлении мира и человека и т. д. В то же время в тексте волшебной сказки финал становится орнаментальным привеском – концовкой, стилистической формулой, намекающей на недостоверность повествования: «и я там был, мед-пиво пил. По усам текло, а в рот не попало» и пр. [3, с. 5].

Потеря этнографической конкретности – может быть связана с ослаблением строгой веры в истинность изображаемых событий. Если в мифологических текстах место действия указывается максимально точно, то в текстах волшебных сказок такой достоверности уже нет. Возможно, свою роль играет потеря веры в истинность изображаемых событий – в этом случае нет строгой необходимости конкретизировать место событий. Так, в индийском мифе о добывании богами и небогами Амриты – напитка бессмертия, называется одна из вершин горы Меру – Мандара [13, с. 253]. В авестийской мифологии мифическая география является перечислением легенд по географическому признаку. А. И. Немировский отмечает, что за странами мифической географии стоят реальные страны, выявить которые не всегда удается [13, с. 238].

В текстах волшебных сказок этнографическая конкретность не влияет на ход сюжета и зачастую ограничивается лишь сказочной формульностью «в некотором царстве, в некотором государстве», а Иван-царевич едет буквально «до царя Далмата» или же доезжает до «царя Кусмана» [15, с. 68].

Замена мифологических героев обыкновенными людьми. Вероятнее всего, этот этап десакрализации мифа напрямую связан с уже рассмотренными выше и перекликается со следующим – *перенесение внимания с коллективных судеб на индивидуальные и с космических на социальные.* Героями волшебных сказок становятся простые люди, чьи интересы связаны с их личными интересами и проблемами. Если в греческой мифологии титан Прометей добывает на Олимпе огонь, чтобы дать его людям (в частности, и в метафорическом смысле зажигая в людях искру), то в волшебной сказке Иван-царевич отправляется на поиски молодильных яблок для своего

отца. То есть внутри сказочных сюжетов уже не поднимаются вопросы, касающиеся мироустройства, да и решением подобных вопросов заниматься обычные люди не могут. Глобальность мифологических текстов выходит на второй план прочтения.

Изменение времени мифологического на сказочно-неопределенное. Указанный этап десакрализации мифа определенно связан со всеми уже рассмотренными этапами. В мифологических текстах, вне зависимости от категории мифа, время – период становления мира из Хаоса, время первотворения: «...Вначале все мировое пространство было заполнено водами великого океана. Он не имел ни начала, ни конца. Никто его не создал, он существовал всегда, и многие тысячи тысяч лет не было ничего, кроме него...» [14, с. 10] или же в одной из версий алтайского космогонического мифа: «Когда еще не было ни неба, ни земли, был один Ульгень...» [4, с. 26], однако в сказке время – совершенно иная категория, фантастически неопределенная, выражаемая сказочной формулой «давно это было...», «долго ли, коротко» и т. д.

Анализируя этапы десакрализации мифа, мы видим, что миф, содержащий информацию о борьбе Космоса и Хаоса, о деяниях богов и героев, избранных богами, о появлении людей и сущности природы всего живого, постепенно утрачивал свою сакральную составляющую, но сохранял общие сюжетные контуры и мотивы и, по Е. М. Мелетинскому, приобретал функции необходимых особенностей композиции [11]. Именно этот факт обуславливает устойчивые мотивы и образы легенд, сказок, быличек, бывальщин и пр. в текстах народов мира, которые со временем перешли из безавторских фольклорных текстов в тексты волшебных сказок Ш. Перро, братьев Гримм, бардовскую и фолк-музыку и т. д. Так, например, в текстах фолк-групп «Мельница» и «Троль гнет ель» встречаются явные отсылки к скандинавской, к кельтской мифологии. Серия фантастических романов Дж. Роулинг о юном волшебнике Гарри Поттере, являясь, по сути, авторским литературным произведением, содержит в себе отсылки на мифологические образы и сюжеты разных этносов. По мнению Е. М. Мелетинского, мифологические образы, использу-

мые авторами, представляют собой лишенную сакральности схему, которая может быть включена в произведение как бессознательно, так и вполне осознанно, что, в свою очередь, обусловлено обращением к священным мифологическим текстам. Таким образом, как утверждает Е. М. Мелетинский, мифология перестает быть «источником питания» литературы, становясь, по сути, вторым планом прочтения в тексте [12, с. 277–286].

В работе «От мифа к литературе» Е. М. Мелетинский, говоря о доминантности мифа по отношению к слабо дифференцированным пралитературным и праэпическим жанрам, определяет, что ядро повествовательных циклов образовывали, как правило, этиологические, то есть объяснительные, причинные мифы [11]. Такие мифы чаще всего сюжетно посвящены пояснению появления каких-либо природных, географических или же социальных явлений. Однако существующая классификация мифов может считаться весьма условной, поскольку отнесение конкретного мифа к той или иной категории зачастую зависит напрямую от его интерпретации. Поэтому практически все существующие категории мифов так или иначе могут быть интерпретированы как этиологические, так как отвечают на вопрос «почему?». В своем анализе процесса формирования классической волшебной сказки и эпоса Е. М. Мелетинский рассматривает структурное разбухание сюжетного ядра – прием, где добавление к сюжету различных, нехарактерных для данной категории мифов ролей позволяет сюжету выйти за рамки «элементарного мифа» [11, с. 46].

По мнению автора статьи, сюжеты современных компьютерных игр могут быть рассмотрены как современная интерпретация сказочных, а значит, и мифологических сюжетов. Процесс десакрализации мифологических текстов в сюжетах компьютерных игр в первую очередь ощущается в утрате смысла мифологического текста – осознанной потребности в непосредственном отражении мировоззрения этноса в совокупности ритуально-обрядовой и художественно-эстетической деятельности, сохраняющем, однако, не только сюжетную канву, но и потребность в определенных образах творцов и героев, несущих ответственность как за судьбы конкретных людей, так и за судьбу всего человечества.

Рассуждая о природе мифа, Е. М. Мелетинский отмечает «живучесть» мифа, который на протяжении всей мировой культуры неоднократно возрождался (это и интерес к мифологическим текстам философов периода Античности, и работа «О мудрости древних» Ф. Бэкона, концепция Ф. В. Шеллинга и др.), пытаясь разрешить проблемы, находящиеся вне науки. Это метафизические проблемы по поводу рождения и смерти и человеческой судьбы, поскольку «миф исключает необъяснимые события и неразрешимые коллизии. То, что менее ясно, миф пытается интерпретировать с помощью того, что более ясно, более трудное – посредством более легкого» [11, с. 31]. Однако ученый подчеркивает, что механизмы распространения первичных мифологических сюжетов мотивно могут совпадать на поверхностном уровне, при этом кардинально различаться на уровне глубинном. При этом на глубинном уровне смысл может быть как полностью трансформирован, так и вообще утерян. В то же время не стоит исключать точку зрения А. Ф. Лосева, полагавшего, что семантическое ядро мифа может быть востребовано позднее, в созвучное этому ядру (или попытке его истолкования) время.

В рамках авторской гипотезы на основе анализа приемов структурного разбухания сюжетного ядра, предложенного Е. М. Мелетинским, рассмотрим сюжетные сходства мифа, волшебной сказки и компьютерной игры.

Все компьютерные игры можно условно разделить на четыре основные подгруппы. Первая подгруппа объединяет игры, общий сюжет которых не имеет явно выраженного мифологического подтекста, его композиционное решение, мотивы героя/игрока могут быть интерпретированы как десакрализованный миф только при детальном изучении (шутеры¹ «Atomic Heart», «Doom»; игры-ужасы Resident evil; серии игр о гонках и пр.). То есть в самом сюжете игры нет и не может быть мифологических персонажей и каких-либо упоминаний мифологических текстов, при этом сам путь героя в сюжете таких игр представляет собой классический мономиф.

¹ От англ. shooter – стрелок, жанр компьютерных игр.

Общий сюжет игр второй подгруппы основан на традиционном мифологическом сюжете (космогонические, эсхатологические, этиологические, близнечные мифы и т. д.): серия игр Super Mario (похищение принцессы), серия игр Devil May Cry (близнечные мифы) и др. В этом случае использование непосредственно мифологических текстов не является обязательной составляющей сюжета. Помимо мономифа, в сюжете прослеживаются особенности различных категорий мифов, таких как объяснительные, мифы о конце света, сюжеты, в основе которых лежат рассказы о чудесных существах – братьях-близнецах, отличающихся качеством амбивалентности, и т. д.

Третья подгруппа – это игры, сюжет которых имеет привязку к мифологии определенного этноса как в оригинале, так и с авторскими стилистическими изменениями и интерпретацией (греческая, скандинавская мифология и др.): Hellblade Senua's sacrifice, Frostrune, серия игр God of War, World of Warcraft и др. В этой группе игр мифологические представления различных этносов являются обязательной частью сюжета, при этом имена, функции персонажей и пр. могут быть изменены авторами относительно аутентичных текстов.

В четвертой подгруппе представлены игры, сюжет и персонажи которых полностью заимствованы из фольклора и/или мифологии: серия Witcher, серия Thea, Allods Online, серия «Златогорье», Аркона, Yaga, Immortals Fenyx Rising и др. В этой группе игр аутентичные мифологические и фольклорные тексты являются основой сюжета, а имена, функции персонажей и события не изменяются авторами игры в угоду сюжета.

Автором настоящей статьи с целью подтверждения интертекстуальности сюжетов компьютерных игр в целом умышленно была выбрана российская компьютерная игра Atomic Heart («Атомное сердце»), из первой подгруппы, не связанная с воспроизводством мифологического сюжета.

Действие игры Atomic Heart разворачивается на территории альтернативного СССР, где технологический прогресс шагнул далеко вперед. С точки зрения автора, в основе любой сюжетной компьютерной игры лежит мономиф – путь героя с определенными испытаниями. Это под-

тверждается необходимостью героя игры (вне ее зависимости от жанра) пройти определенный путь, который, как и мономиф, содержит в себе сепаративную, лиминальную и конечную стадии. Сюжет любой повествовательной игры строится на потребности или желании героя покинуть привычную среду обитания (либо же сменить социальный или иной статус) – это характеризует сепаративную стадию мономифа – завязку сюжета. Лиминальная стадия, как правило, представляет собой инициацию героя: это пересечение границы между своим и чужим мирами, ряд испытаний и пр., что становится следствием смены статуса героя, его «перерождения». Конечная стадия мономифа, как правило, маркируется смертью героя в прямом или метафорическом смысле либо же возвращением в свой мир, но в ином статусе, или же после уничтожения угрозы космическому порядку [8].

Рассмотрим приемы структурного разбухания сюжетного ядра, определив в данном случае мономиф как ядро сюжета, где предикатом будет являться главный герой. Е. М. Мелетинский в работе «От мифа к литературе» определяет ряд приемов структурного разбухания сюжетного ядра, описывая их и приходя к выводу, что каждый из этих приемов может быть присоединен к ядру сюжета, дополняя и изменяя его [11, с. 45–47]. Однако, на наш взгляд, к тексту сюжета компьютерной игры, определенной нами как мономиф, могут быть добавлены несколько из таких приемов, что создает новое прочтение мифологического ядра сюжета и определяет интертекстуальность сюжетов современных компьютерных игр.

1. *Драматизация (конфронтация героя с первоначальным хранителем культурного объекта или предписание герою от бога совершить акт добывания объекта)* [11, с. 45–47]. Этот прием характерен для сепаративной стадии мономифа. В мифологических текстах Древней Греции примером драматизации могут служить двенадцать подвигов Геракла, где герой вынужден подчиняться своему брату Еврисфею – Зевс, покоряясь воле Геры, *предписывает* Гераклу служить своему сводному брату; в скандинавской мифологии это сюжет о добывании Одином меда поэзии – имеет место очевидная конфронтация героя (Одина) с первоначальными хранителями

культурного объекта (меда поэзии) братьями-гномами Фьяларом и Галаром. В сюжете волшебной сказки этот сюжетный прием остается, но с учетом рассмотренных выше этапов десакрализации мифологических текстов, то есть *замены мифологических героев обыкновенными людьми*. Мотив добывания Жар-птицы, молодильных яблок и т. д. есть не что иное, как структурное разбухание сюжетного ядра с помощью приема *драматизации*. Несмотря на *перенесение внимания с коллективных судеб на индивидуальные и с космических на социальные*, мотив *конфронтации героя с первоначальным хранителем культурного объекта или предписания герою от бога совершить акт добывания объекта* сохраняется и в тексте мифа, и в тексте волшебной сказки. В этом случае сказочный герой может быть равен герою мифа, в то время как царь-отец приравнивается к фигуре бога в мифологическом тексте. В сюжете компьютерной игры Atomic Heart прием *драматизации* является завязкой. Именно с «предписания бога герою» и начинается сюжетная линия игры: главный герой – агент специального подразделения майор Нечаев, которым управляет игрок, получает задние от своего начальника о необходимости доставить некий важный объект на территорию закрытого научного комплекса. Именно завязка четко определяет позиции соотношения цепи миф – сказка – компьютерная игра: мифологический/сказочный герой – майор Нечаев (главный герой игры Atomic Heart), бог/хранитель культурного объекта – ученый Дмитрий Сеченов. Важной деталью сюжета, подтверждающей возможность такой интерпретации, на наш взгляд, является то, что сам Нечаев в ходе сюжета неоднократно подчеркивает, что Сеченов для него «как отец», и что «Сеченов ему жизнь на операционном столе спас», что явно указывает на возможность трактовки отношений персонажей не в рамках рабочей субординации, а отношений «отец – сын», либо же «бог – герой», при этом спасение жизни возможно трактовать как акт творения героя богом-демиургом или же как факт «чудесного рождения», которое отличает избранного героя.

2. *Суммирование мотивов как нанизывание синонимических предикатов (порождение, изготовление, добывание тех же объектов) или суммирование других ролей, объектов агентов*

(добывание агентами нескольких объектов или добывание несколькими агентами одного объекта) [11, с. 45–47]. Данный прием может являться способом перехода сюжетной линии мономифа между сепаративной и лиминальной стадиями. Анализ этого приема в мифологических текстах и текстах волшебных сказок не вызывает затруднений, поскольку достаточно часто связан с предыдущим: рассмотренные выше примеры подвигов Геракла; поход аргонавтов за Золотым руном, добывание молодильных яблок Иваном-царевичем или же выполнение брачных испытаний Матюшей Пепельным вместо сватающегося к Настасье Вахрамеевне царя. Выполнение ряда поручений героем представляет собой *нанизывание синонимических предикатов*, которые достаточно часто встречаются и в текстах героического эпоса разных этносов. Прохождение героем обязательного ряда испытаний является частью обряда инициации: необходимая «смерть» в одном статусе и «рождение» в другом. В сюжетах компьютерных игр этот прием часто является основой развития персонажа и его умений, способностей и навыков: необходимость получения более мощной экипировки или оружия реализуется с помощью ряда заданий, которые должен выполнить персонаж, результатом выполнения которых и становится некий волшебный предмет. Данный прием в сюжете анализируемой нами игры Atomic Heart реализуется не только на примере добывания *агентом нескольких объектов*, но и в плане *добывания несколькими агентами одного объекта*: по сюжету игры интерес к некоторым предметам проявляет не только непосредственный начальник героя, но и ряд других персонажей. Этот прием реализован по аналогии с поиском молодильных яблок в тексте волшебной сказки не только Иваном-царевичем, но и его братьями.

3. *Повествовательная «лестница» (в рассказ вводят эпизод добывания средства, необходимого для достижения конечной цели, например, добывание оружия для уничтожения дракона)* [11, с. 45–47]. Указанный прием в сюжете мономифа представлен его лиминальной стадией. В героическом эпосе этот прием становится обязательной частью сюжета, поскольку герой должен пройти обряд инициации, согласно эвгемеристическому подходу (то есть предполагающему

наличие исторического пласта в мифологических текстах). Прохождение героем ряда испытаний готовит его к финальному подвигу, ради которого герой и отправился в путь. Дж. Фрезер и В. Я. Пропп, прослеживая этот процесс как в мифологических текстах, так и в текстах волшебной сказки, отмечают, что последовательность подвигов, совершаемых героем, соответствует совокупности ритуальных действий обряда инициации (см. [4, с. 86]). В текстах героического эпоса этот прием может представлять собой добывание смерти антагониста: в алтайском героическом эпосе «Маадай-Кара» Когюдей-Мерген должен добыть золотой ящик, в котором спрятана смерть Кара-Кула [10]. Очевидное сходство как мотива добывания, так и сюжетного оформления эпизода отсылает нас к добыванию смерти Кощея, где ларец в утке, утка в зайце и т. д., доказывая универсальность мотива бытования души вне тела. Другим примером может служить необходимость добывания пояса Ипполиты Гераклом, Добывание волшебного предмета здесь – промежуточное звено в цепи выполнения двенадцати поручений Еврисфея, которые был обязан выполнить герой. В волшебной сказке этот прием встречается реже, однако повествовательная «лестница» в сказке «Иван-царевич и серый волк» представлена полностью: герой, пытаясь выкрасть Жар-птицу у царя Афрона, попадает к нему в плен и получает новое задание: выкрасть златогривого коня у царя Кусмана. Герой проваливает задание и получает от царя Кусмана новое: привести к нему Елену Прекрасную [15, с. 66]. Таким образом, для достижения конечной цели – получение Жар-птицы – герою приходится выполнить еще ряд поручений.

В сюжетах компьютерных игр повествовательная «лестница» представляет собой способ организации и оформления сюжета, развития персонажа и в некоторых случаях определения положительной или отрицательной концовки сюжета.

В сюжете игры Atomic Heart повествовательная «лестница» представлена тем же образом, что и в тексте волшебной сказки «Иван-царевич и серый волк»: герою дается одно основное задание, для выполнения которого ему требуется решение ряда более мелких задач. Как только основное задание выполнено, его сменяет новое, которое

приводит в движение сюжет, объясняет мотивы героев и вновь расслаивается на ряд более мелких восторженных задач.

Следует отметить, что приемы *нанизывания синонимических предикатов* и *повествовательной «лестницы»* достаточно похожи и могут как взаимозаменять друг друга, так и дополнять сюжетно и композиционно.

4. *Негативная параллель* (например, *неудачное подражание или неудавшаяся попытка*) [11, с. 45–47]. Данный прием встречается в архаических мифологических текстах, к примеру, в космоантропогонических мифах Древнего Шумера. Миф о сотворении людей богами Энки и Нинмах повествует о нескольких неудачных попытках захмелевших богов создать из глины людей по своему подобию [14, с. 34]. Неудачное подражание встречается во многих этиологических мифах Древней Греции (примером может служить миф об Афине и Арахне).

В волшебной сказке этот прием реализуется с помощью противопоставления: ни старший, ни средний брат не могут выследить и изловить вора, который повадился топтать на их поле пшеницу. Это удастся только младшему брату (сказка «Сивка-Бурка»). В сказке «Иван – крестьянский сын и Чудо-юдо» аналогичным образом показаны неудачные попытки старших братьев нести дозор на реке Смородине. Рассмотренный нами пример *повествовательной «лестницы»* в сказке «Иван-царевич и серый волк» может быть приведен в качестве примера *неудавшейся попытки*.

В сюжете игры Atomic Heart прием *неудавшейся попытки* является логическим продолжением реализации приемов *нанизывания синонимических предикатов* и *повествовательной «лестницы»*: получаемые героем задания не выполняются им в нужной степени, что, с одной стороны, создает повествовательную «лестницу», развивая сюжет, с другой – реализует новый прием структурного разбухания сюжетного ядра мономифа. Такого рода неудачи в текстах волшебных сказок только укрепляют стремление героя достичь желаемой цели: в сказке «Сивка-Бурка» конь Иванушки в первый раз «на три бревна до царевны не допрыгнул», во второй раз «на два бревна до царевны не допрыгнул» и только на третий раз достиг желаемой цели. Очевидная реа-

лизация приема структурного разбухания сюжетного ядра десакрализованного мифологического текста в данной волшебной сказке является еще и троекратным повторением действия, являющимся обязательным приемом композиционного построения сказочного текста. Аналогично выглядит этот прием и в сюжете компьютерной игры Atomic Heart, с одной стороны, являясь способом развития сюжетного ядра мономифа, с другой – способом оформления композиции сюжета игры.

Процесс гомогенизации и глобализации культуры актуализирует потребность переосмысления традиционных ценностей с позиций современных реалий и создает необходимость новых, интересных молодежи способов продвижения и сохранения образцов родной культуры. Утрата сакральных смыслов во всем, что создавало картину мира человека, сказывается напрямую на его системе ценностей: моральные и нравственные ориентиры, некогда транслируемые в мифологических текстах, а позже в сказочных сюжетах, утратив

свою священную сущность, стали более размытыми, поскольку способы их трансляции потеряли свою актуальность. Однако человеческая потребность в определенных образах, ценностях и смыслах сохраняется, несмотря на смену парадигм, диктует необходимость поиска новых, созвучных времени способов трансляции ценностного ядра культуры какого-либо этноса. Сюжеты современных компьютерных игр сохранили и переосмыслили константы мифологической картины мира предков, подтверждая живучесть сакрального ценностного ядра мифа путем переосмысления и адаптации мифологических мотивов к игровому контексту. Анализ этапов десакрализации мифологических текстов и приемов структурного разбухания сюжетного ядра мифа в компьютерных играх позволяет выявить наличие одинаковых сюжетных элементов и постоянных мотивов, которые сохранились в культуре и сознании людей и продолжают передаваться в новых формах в рамках современного информационного общества.

Литература

1. Боги и богини. – М.: ТЕРРА. – 1996. – 144 с.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 405 с.
3. Гекман Л. П. Мифологические основы волшебной сказки. – Барнаул: АГИК, 1996. – 50 с.
4. Гекман Л. П., Гекман Н. А., Куран М. С. Мифология и фольклор Алтая. – Барнаул: Изд-во АГИК, 2019. – 150 с.
5. Гурьева Т. Н. Новый литературный словарь. – Ростов н/Д., Феникс, 2009. – 176 с.
6. История Древнего мира / под ред. И. М. Дьяконова, В. Д. Нероновой, И. С. Свенцицкой. – М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва Наука, 1982. – 390 с.
7. Кесиди Ф. Х. От мифа к логосу. – М.: Мысль, 1972. – 312 с.
8. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. – СПб.: Питер, 2018. – 352 с.
9. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. – М.: Правда. – 1990. – 429 с.
10. Маадай-Кара. Алтайский героический эпос / сказитель А. Калкин; поэтический пер. А. Плитченко; подстроч. пер. С. Суразаков. – Горно-Алтайск: Ак Чечек, 1995. – 205 с.
11. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. Курс лекций «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». – М.: РГГУ, 2000. – 170 с.
12. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Исследования по фольклору и мифологии Востока. – М.: Изд. фирма Восточная литература РАН, 2000. – 406 с.
13. Немировский А. И. Мифы и легенды Древнего Востока. – М.: Просвящение, 1994. – 368 с.
14. Редер Д. Г. Мифы и легенды Древнего Двуречья. – М.: Наука, 1965. – 120 с.
15. Русские волшебные сказки / сост. М. Булатов. – М.: Советская Россия, 1991. – 214 с.
16. Чучин-Русов А. Е. Единое поле мировой культуры. Кижли-концепция. Кн. 1, 2. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 824 с.

References

1. *Bogi i bogini [Gods and goddesses]*. Moscow, TERRA Publ., 1996. 144 p. (In Russ.).
2. *Veselovskiy A.N. Istoricheskaya poetika [Historical Poetics]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. 405 p. (In Russ.).

3. Gekman L.P. *Mifologicheskie osnovy volshebnoy skazki [The mythological basics of the magical tale]*. Barnaul, AGIK Publ., 1995. 50 p. (In Russ.).
4. Gekman L.P., Gekman N.A., Kuran M.S. *Mifologiya i fol'klor Altaya [Mythology and folklore of Altai]*. Barnaul, Izd-vo AGIK Publ., 2019. 150 p. (In Russ.).
5. Guryeva T.N. *Novyy literaturnyy slovar' [New literary dictionary]*. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 2009. 176 p. (In Russ.).
6. *Istoriya Drevnego mira [History of the ancient world]*. Pod red. I.M. Dyakonova, V.D. Neronovoy, I.S. Svetsitskoy. Moscow, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury izdatel'stva Nauka Publ., 1982. 390 p. (In Russ.).
7. Kesidi F.Kh. *Ot mifa k logosu [From myth to logos]*. Moscow, Mysl' Publ., 1972. 312 p. (In Russ.).
8. Kempbell Dzh. *Tysyachelikiy geroy [Millennial hero]*. St. Petersburg, Piter Publ., 2018. 352 p. (In Russ.).
9. Losev A.F. *Dialektika mifa [The myth of dialectic]*. Moscow, Pravda Publ., 1990. 429 p. (In Russ.).
10. *Maaday-Kara. Altayskiy geroicheskiy epos [Maadai-Kara. Altai heroic epic]*. Taleswapper A. Kalkin; Poetic Transl. A. Plitchenko; Subscript Transl. S. Surazakov. Gorno-Altaysk, Ak Chechek Publ., 1995. 205 p. (In Russ.).
11. Meletinskiy E.M. *Ot mifa k literature. Kurs lektsiy "Teoriya mifa i istoricheskaya poetika povestvovatel'nykh zhanrov" [From myth to literature. Course of lectures "Theory of myth and historical poetics of narrative genres"]*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2000. 170 p. (In Russ.).
12. Meletinskiy E.M. *Poetika mifa. Issledovaniya po fol'kloru i mifologii Vostoka [The Poetics of Myth. Research on folklore and mythology of the East]*. Moscow, Izd. Firma Vostochnaya literatura RAN Publ., 2000. 406 p. (In Russ.).
13. Nemirovskiy A.I. *Mify i legendy Drevnego Vostoka [Myths and legends of the Ancient East]*. Moscow, Prosvyashchenie Publ., 1994. 368 p. (In Russ.).
14. Reder D.G. *Mify i legendy Drevnego Dvurech'ya [Myths and legends of the Ancient Two Rivers]*. Moscow, Nauka Publ., 1965. 120 p. (In Russ.).
15. *Russkie volshebnye skazki [Russian fairy tales]*. Compl. M. Bulatov. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1991. 214 p. (In Russ.).
16. Chuchin-Rusov A.E. *Edinoe pole mirovoy kul'tury. Kizhli-kontseptsiya. Kn. 1, 2 [A unified field of world culture. Human-concept. Book 1, 2]*. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2002. 824 p. (In Russ.).

УДК 7.01

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-66-74

ТАКТИЛЬНЫЕ МЕДИУМЫ И ИММЕРСИВНЫЙ ОПЫТ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ¹

Венкова Алина Владимировна, доктор культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ), ведущий научный сотрудник Центра фундаментальных исследований в сфере культуры, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева (г. Москва, РФ). E-mail: venkova@mail.ru

Статья² посвящена рассмотрению современных концепций и подходов к анализу и планированию городской среды в качестве иммерсивного пространства, ориентированного на мультисенсорный подход и опыт телесно-тактильного погружения. Актуальность данной проблематики обусловлена утратой оптикоцентрической парадигмой своей актуальности в современном рецептивном регистре. Практики и подходы, рассчитанные исключительно на визуальное восприятие, утрачивают свою актуальность

¹ Исследование выполнено за счет внутреннего гранта РГПУ имени А. И. Герцена (проект № 2ВГ).

² Статья основана на материалах параграфа 3.1 диссертации А. В. Венковой «Феномен иммерсивности в современной художественной культуре» на соискание ученой степени доктора культурологии по специальности 24.00.01 – теория и история культуры (культурология), Москва, 2021.

в эпоху смешанных медиа и интермодальных практик взаимодействия с материальными и виртуальными посредниками. Целью данной работы является анализ наиболее релевантных для ситуации мультисенсорного поворота в культуре концепций и практик работы с городским пространством как с мультимодальной средой. В тексте рассматриваются как эстетические подходы, связанные с политикой атмосфер и тактическим урбанизмом, так и тексты архитекторов-практиков, сосредоточенные на анализе телесного опыта взаимодействия с архитектурой и световой средой. В результате делаются выводы о центральной роли иммерсивного подхода для подобного опыта разработки городских пространств, где особое внимание уделяется атмосферности городского и архитектурного опыта, акустическим, световым, ольфакторным характеристикам пространства как среды и результата телесно-тактильной коммуникации. Подчеркивается мультисенсорный характер ее восприятия. Отдельно описывается роль тактильных медиа и медальный опыт городской среды, требующий расширяющегося инструментария поведенческой и коммуникативной вовлеченности горожанина в урбанизованный ландшафт сети его повседневных взаимодействий.

Ключевые слова: иммерсия, телесность, городская среда, атмосфера, аффект, эмоции, медиация, тактический урбанизм.

TACTILE MEDIA AND IMMERSIVE EXPERIENCES IN THE URBAN ENVIRONMENT³

Venkova Alina Vladimirovna, Dr of Culturology, Associate Professor of Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation), Principal Research Fellow of the Center for Basic Studies in the Sphere of Culture, Likhachev Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage (Moscow, Russian Federation). E-mail: venkova@mail.ru

The article⁴ is devoted to the consideration of contemporary concepts and approaches to the analysis and planning of the urban environment as an immersive space focused on a multisensory approach and the experience of bodily-tactile immersion. The relevance of this issue is due to the loss of relevance of the optical-centric paradigm in the contemporary reception. Practices and approaches designed exclusively for visual perception are losing their relevance in the era of mixed media and intermodal practices of interaction with material and virtual intermediaries. The aim of this work is to analyze the most relevant concepts and practices for working with urban space as a multimodal environment for the situation of the multisensory turn in culture. The text examines both aesthetic approaches related to the politics of atmospheres and tactical urbanism, as well as texts by the practicing architects focused on the analysis of the bodily experience of interaction with the architecture and light environment. As a result, conclusions are made about the central role of the immersive approach for such experience of developing the urban spaces, where special attention is paid to the atmosphere of urban and architectural experience, acoustic, light, olfactory characteristics of space as an environment and the result of bodily-tactile communication. The multisensory nature of its perception is emphasized. The role of tactile media and the experience of the urban environment, which requires an expanding toolkit of behavioral and communicative involvement of the citizen in the urbanized landscape of the network of his everyday interactions, is described separately.

Keywords: immersion, corporeality, urban environment, atmosphere, affect, emotions, mediation, tactical urbanism.

³ The study was carried out using an internal grant from the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (project No. 2VG).

⁴ The article is based on the materials of paragraph 3.1 of A.V. Venkova's dissertation "The Phenomenon of Immersion in Contemporary Artistic Culture" for the degree of Doctor of Cultural Studies in specialty 24.00.01 – Theory and History of Culture (Cultural Studies), Moscow, 2021.

В современных исследованиях культуры и художественных практиках городское пространство зачастую понимается как своеобразная иммерсивная среда. Городская архитектура, пространственные структуры, механизмы движения, средовой метаболизм рассматриваются как продолжение тех или иных форм телесности, когнитивной деятельности или форм коммуникации. «Устройство городского пространства в значительной мере определяется человеческим восприятием собственного тела», – пишет Ричард Сеннет в книге о городской среде как продолжении человеческого тела [9, с. 456].

Городские пространства, понятия как продолжение телесного присутствия, влияют на жизнь тела, определяя разные типы и скорости движения, вырабатывают реакции на стимулы и сигналы, подаваемые городом как средой. Здесь соединяется телесное, ментальное, психологическое и культурное. Структура организации города раскрывает культурные паттерны той или иной цивилизации и многое говорит о ее представителях. Так, по мнению Сеннета, «разнообразие способствует стимуляции личности» [9, с. 436], поэтому материальное пространство мегаполисов формирует наиболее изощренный тип телесного поведения, в то же время, однако, подвергая жителей больших городов гиперстимуляции, чрезмерно возбуждая их нервную систему. Это, в свою очередь, требует включения механизмов компенсации, снижающих сложность городской жизни.

Влияние городских реалий на ментальный и когнитивный склад человека отмечал еще В. Беньямин в текстах, посвященных пластическим средам XIX века. В работе «Париж – столица XIX столетия» [1] Беньямин вспоминает о фланере Ш. Бодлера как об антропологическом типе горожанина, родившегося из новых реалий среды: пассажей, универсальных магазинов, панорам, выставок, улиц, превращенных в торговые ряды. Все это задает новую темпоральность, пластику и цель движения, определяет характер телесности, прикосновений, сближений и удалений в городской толпе. Беньямин сравнивает толпу с валью, за которой прячется фланер, разглядывая и проживая городскую фантазмагорию.

О роли архитектуры в обретении определенных паттернов телесного опыта много размышляют как сами архитекторы, так и исследователи

городской архитектурной пространственности. Этой проблеме посвящены работы финского архитектора Юхани Палласма. В двух книгах, «Глаза кожи» и «Мыслящая рука», автор раскрывает весь круг сюжетов, связанных с городской телесностью и пространственным опытом телесно-тактильного взаимодействия с архитектурой. Палласма отстаивает мультисенсорный подход к восприятию искусства, противопоставляя его окуляроцентричной парадигме классической культуры. Он критикует доминирование визуального, интеллектуализм и логический подход к архитектуре. Главенство визуальности отступает перед мультимодальным опытом взаимодействия человека с современным искусством и городской средой как частью процесса обновления рецептивных механизмов в искусстве: «У тела есть свои фантазии, желания и мечты» [7, с. 19], «Мы живем в ландшафте, но и ландшафт живет в нас» [7, с. 21]. Задача архитектора состоит в раскрытии свойств среды, в которой зарождается и формируется городское пространство. Архитектор должен дополнить среду тем, в чем она нуждается, задав тем самым наилучшие траектории для движения. Работа художника состоит в расстановке акцентов, к которым тяготеют заполняемые городской средой пространства. Они стремятся к сохранению аутентичности, и архитектор должен помочь им в этом. Пространственная среда задает реципиенту определенный эмоциональный и когнитивный настрой, «так же и хорошая архитектура вызывает сложную гамму впечатлений или чувственных ассоциаций, таких как ощущения движения, тяжести, напряжения и динамики конструкции, сложности и ритма формы, которые и становятся нашими ощущениями реальности» [7, с. 116].

Архитектура является искусством, способным к запечатлеванию экзистенциального опыта в наиболее непосредственном виде, она «создает экзистенциальные метафоры на языке пространства, конструкции, материала, тяжести и света и <...> представляет собой особый тип мышления» [7, с. 129]. Телесность, помещенная в городские пространства, в архитектурную среду, создает отпечатки нашего существования, формируя наш опыт расширения тела вовне и овнешнения материально-технологических процессов, «техник тела» [6], по М. Моссу, запечатленных в материале.

Зрение становится чем-то бóльшим, чем рационализированная оптичность. Оно превращается в форму осязания. Примером подобного осязательного зрения является, по мнению Ю. Палласмаа, Церковь Трех Крестов Алвара Аалто (Иматра, Финляндия): «Именно его (здания) глубокая полновесная материальность, выраженная с подлинным художественным мастерством, заставляет нас воспринимать это пространство не только зрительно, но и физически, всеми органами чувств, и пробуждает воображение» [7, с. 112]. Прикосновение к поверхностям и фактурам создает чувственные паттерны, лежащие в основу воспоминаний о том или ином уникальном опыте события. Архитектурное сооружение является не столько материальным объектом, сколько хранилищем телесных практик, ощущений и эмоций⁵.

Важной характеристикой иммерсивных свойств среды является ее атмосферность. «Наше взаимодействие с искусством и архитектурой – это своеобразный обмен: я проецирую свои эмоции и ассоциации на свою работу или пространство, в котором я нахожусь, и в ответ они создают для меня атмосферу, раскрепощающую мое восприятие и мышление» [7, с. 155].

Атмосфера пространства как ключевая характеристика иммерсивного опыта искусства подробно разработана немецким эстетиком Г. Беме [11]. Применительно к городским пространствам об этом пишут сами архитекторы, подчеркивая роль атмосферы, в том числе и образуемой игрой света и тени, в таких свойствах иммерсивности архитектурных ландшафтов, как нематериальность, энергичность, невесомость, темпоральная инверсивность и нелинейность,

⁵ «Архитектура не воспринимается нами как набор отдельных зрительных образов; мы ощущаем ее через прикосновение, зрение, слух во всей полноте ее материальной, телесной и духовной сущности. Глубокие архитектурные произведения всегда воспринимаются нами во всей сложности, на многих уровнях, как маленькая вселенная. Они не только лепят разнообразные формы и поверхности, которых приятно касаться взглядом, но и укрепляют связность и значимость нашего экзистенциального опыта. Великие сооружения обостряют наше чувство тяжести и материальности, горизонтальности и вертикальности, парения и приземленности, они приоткрывают нам тайны бытия, света и тишины» (Палласмаа Ю. Мыслящая рука. Архитектура и экзистенциальная мудрость бытия) [7, с. 155].

медиационный потенциал пластической среды. Важным фактором атмосферности пространства является работа с категорией присутствия, определяющей настроенность на подлинность экзистенциального опыта, получаемого при контакте с архитектурными сооружениями.

Влиянию атмосферы на восприятие архитектуры посвящена одноименная книга Петера Цумтора [13]. По его мнению, атмосфера порождается такими факторами, как «тело архитектуры – материальное присутствие объектов в пространстве; совместимость материалов; звучание пространства – интерьер как музыкальный инструмент, создающий композицию звуков; температура пространства (физическая и психологическая); окружающие объекты; фактор времени; отношения между экстерьером и интерьером; градации интимности и, наконец, свет на вещах» [13]. «Пространство, огражденное стенами, состоит из материалов, пустоты, света, воздуха, запаха, восприимчивости и резонирующих звуков», – заключает автор, закрепляя тем самым основные свойства иммерсивных сред в архитектуре (цит. по [8, с. 97]). Главная роль в них принадлежит аффективному, сенсорно-моторному и телесному опыту. Тактильный опыт, закрепленный в интермодальном, мультисенсорном восприятии, определяет формирование пространственного профиля архитектурной среды.

Особое место в этом процессе занимает работа со светом как наиболее имматериальным свойством пространства. С. Холл в книге, название которой можно перевести как «Укоренение», пишет об этом так: «Пространство без света остается в забвении. Нюансы тени и света, его различные источники, его туманность, прозрачность условия отражения и преломления переплетаются, чтобы определить или переосмыслить пространство. Свет делает пространство неопределенным, образуя своего рода мост через поле опыта. То, что море желтого света делает с простым пустым объемом, или то, что парабола тени делает с голой белой стеной, одаряет нас психологическим и трансцендентальным царством феномена архитектуры» [12]. Примеры светоносных пространств в большом количестве приведены авторами исследования светопространства как выразительного средства в архитектуре В. Самоговым и Р. Насыбуллиной [8]. Они анализируют не только современные здания архитекторов-

новаторов в области гражданской архитектуры, но и показывают основополагающий характер световых атмосфер для создания иммерсивного опыта в культовых сооружениях, таких как мечети Санкаклар и Аль-Ирсияд, упоминают знаменитую световую стену Rainbow church, выполненную архитектором Токудзин Йошиока. В этих постройках свет становится почти физически осязаемой чувственной материей, словно бы обретая плотность. Понимание архитектуры как иммерсивной среды в настоящее время активно осмысливается на теоретическом и практическом уровнях, примером чему может служить выставка, прошедшая в 2014 году в Лондоне, в Королевской академии художеств, «Осязающая пространства: архитектура, выдуманная заново» (Sensing Spaces: Architecture Reimagined), где были последовательно показаны различные свойства пространственного мышления в архитектуре в контексте опыта иммерсивности.

В художественной практике опыт телесно-тактильного погружения в городскую среду можно рассмотреть на примере проекта психогеографии и других практик работы с повседневностью ситуационного интернационала, чья деятельность концептуализирована в текстах его ключевого теоретика Ги Дебора.

Проект Ги Дебора, касающийся городской среды – психогеография, – представляет собой реализацию телесно-ориентированного подхода к восприятию повседневного взаимодействия со средой, в котором иммерсивный опыт занимает центральное положение. «В настоящее время, – пишет Ги Дебор, – мы рассматриваем психогеографию и дрейф как временные методически определенные дисциплины, призванные опробовать некоторые способы построения атмосферы, а также формы нового – ситуационистского – поведения» [2, с. 90–91]. Ключевые понятия психогеографии – ситуация, аффективная реальность, дрейф, детурнемент, атмосфера и унитарный урбанизм.

В основе практики сопротивления обществу спектакля, по мнению Ги Дебора, лежит опора на аффективный опыт, характеризующийся непосредственностью в отличие от захваченного ложными установками рационального, вербального и конвенционального познания. В основе этого опыта находится «аффективная ситуация» [2, с. 14], «При освоении пространства должны

учитываться аффективные реалии, порождение которых является задачей экспериментального города. Один из наших товарищей выдвинул теорию кварталов как состояний души, согласно которой каждый городской квартал должен вызывать какое-либо простое чувство, которому индивид будет поддаваться, понимая его причины» [2, с. 77]. В этом тезисе ситуационисты отдают приоритет аффективно-телесной ткани городской среды. Опыт взаимодействия с архитектурным ландшафтом и городской пространственностью основан не на постижении материальной стороны построек, а на фиксации их аффективных портретов: «Архитектура должна двигаться вперед, используя в качестве материала скорее волнующие ситуации, чем волнующие формы» [2, с. 77]. Реализация аффективной ситуации во время движения по городу предполагает опору на техники дрейфа и детурнемента. Обе техники, так же как и техника конструирования ситуаций, являются практиками вмешательства в привычный городской ритм, что отражает в целом деконструирующий потенциал психогеографии. Дрейф – это вариант аффективного движения, ситуационистской прогулки, результатом которой становится атмосфера или новая аффективная реальность, основанная на телесно-пластическом и тактильном погружении в городскую среду. «Дрейф – один из ситуационистских методов – можно определить как технику быстрого прохождения через несколько различных сред», «пространственное поле дрейфа может быть более или менее определенным в зависимости от того, какова его цель – изучение территории или получение озадачивающих аффективных результатов». «Начальным опытом создания нового способа поведения стало то, что мы назвали дрейфом, – практика чувственной миграции путем быстрого перемещения по различным атмосферам, а также исследовательское орудие психогеографии и ситуационистской психологии» [2, с. 20, 27, 80].

Практика дрейфа является основной для авангардного взаимодействия со средой, и именно она, как утверждают ситуационисты, привела к возникновению психогеографии. Дрейф также лежит в основе остальных практик ситуационистского поведения в городе – детурнемента, конструирования атмосфер и создания ситуаций. Детурнемент («искажение готовых эстетических элементов» [3, с. 110]) – практика оборачивания

и искажения первоначального смысла различных реалий и образов с целью подрыва содержания в них костного смысла и опыта. Обе техники – дрейф и детурнемент – лежат в основе программы «унитарного урбанизма» – целостной концепции перестройки городской и архитектурной среды на основе идей ситуационного интернационала. Унитарный урбанизм – это подход формирования иммерсивной среды, основанной на применении техник дрейфа (парадоксального движения), детурнемента (перенаправления привычного смысла), дерива (уклонения от привычного маршрута или ожидаемого смысла того или иного опыта), экологического мышления, поэзии, кинематографа и синтетического искусства. Все эти факторы, взятые вместе или по отдельности, определяют понимание новой концепции среды, выдвинутой ситуационистами. «Минимальный элемент унитарного урбанизма – это не дом, а архитектурный комплекс как объединение всех факторов, определяющих некую атмосферу или серию не смешивающихся атмосфер в рамках сконструированной ситуации», – пишет Ги Дебор в манифесте «К ситуационному интернационалу» [2, с. 77]. В этом же манифесте он раскрывает важность атмосфер для концепции унитарного урбанизма. Атмосфера является эмоционально-аффективным слепком среды. Атмосферы – чувственные паттерны – создаются в процессе конструирования ситуаций, моментальных жизненных слепков пространства. Они составляют чувственную ткань города.

Психогеография изучает характер атмосфер, возможные формы их фиксации, типы атмосфер, их различные состояния и сочетания. «Психогеография вводит понятие нежилой атмосферы (пригодной для игры, для перемещения, для создания необходимых в эмоционально богатом городском комплексе контрастов)», «Психогеография <...> рассматривает каждую атмосферную зону с учетом всех ее изменений в течение суток и даже с учетом климатических колебаний (сезонных явлений, гроз и т. п.). Также психогеография должна принимать во внимание характер освещения (естественное/искусственное) и динамику активности населения во времени, даже в те периоды суток, когда число активных жителей снижается до минимума» [2, с. 103–105]. Атмосферные зоны фиксируются посредством дрейфа, основываются на телесно-аффективном опыте, подсознании и представляют собой иммерсивные среды.

Проект унитарного урбанизма, таким образом, – это проект создания ситуаций и атмосфер, результатом которого становится появление психогеографии как революционной дисциплины работы с городской средой. «Творчество в сфере культуры, которое может быть названо ситуационистским, начинается с проектов унитарного урбанизма или создания ситуаций в жизни, и их реализация неотделима от общей истории стремлений по воплощению заключенных в сегодняшнем обществе революционных возможностей» [3, с. 169], это «теория использования совокупности искусств и техник, действующих единой с целью комплексного создания среды в динамической связи с экспериментами в области поведения» [2, с. 110].

В концепции унитарного урбанизма и теории психогеографии в очередной раз можно увидеть разворот к телесно-аффективному способу познания мира, опору на чувственный опыт в приобретении знаний и конструировании смыслов. «Начало конструирования ситуаций, – пишет Ги Дебор, – совпадает с происходящим сегодня крушением понятия спектакля» [2, с. 81]. Спектакль как выражение иллюзионистской субъект-объектной парадигмы, основанной на доминанте зрения и оптикоцентризме, уступает место смешанным, мультисенсорным формам восприятия.

Это утверждение последовательно отстаивается теоретиком визуальности и новых медиа Уильямом Митчеллом. Его тезис состоит в том, что визуальных медиа не существует, а все медиа являются смешанными [5]. Он утверждает невозможность чистого визуального опыта, поскольку зрение является востелесненным, а следовательно – интермодальным опытом по определению. «Визуальных медиа не существует прежде всего потому, что не существует никакого чисто визуального восприятия» [5, с. 141], «с точки зрения модальности восприятия все медиа являются “смешанными”» [5, с. 128], «здесь <...> мы должны <...> признать, что одним из следствий утверждения “визуальных медиа не существует” является то, что все медиа – это смешанные медиа. Само понятие медиума и медиации уже подразумевает некоторую смесь чувственных, перцептивных и семиотических элементов» [5, с. 133]. Для понимания внутренней динамики иммерсивного опыта в городской среде, не основанного на зрительном контакте с реальностью,

тезис Митчелла представляет несомненный интерес. Предметом его размышлений становится соотношение различных медиа и каналов восприятия в нерасчлененном акте рецепции. «Соотношение зрения и других чувств усложняется еще более, когда оно входит в область эмоций, аффектов и интерсубъективных взаимодействий, происходящих в визуальном поле, – область взгляда (gaze) и желаний» [5, с. 140]. Митчелл перечисляет здесь все факторы освоения среды, задействованные в проекте психогеографии Ги Дебора, – аффективные реалии, сконструированные ситуации и подсознательные детерминанты дрейфа, дерива и детурнеманта. Митчелла интересует вопрос о соотношении чувств в медиальном опыте, о бытии медиа как о совокупности сенсорных отношений и об их соотношении в тех или иных формах опыта. «Если все медиа – смешанные медиа, то не все они, – утверждает Митчелл, – смешаны одинаковым образом, с одинаковым соотношением элементов» [5, с. 134]. Для Митчелла особый интерес представляет возможность размышления о характерах и способах этого соотношения. Область его собственных исследований лежит в сфере критикуемой визуальной или аудиовизуальной культуры. Для единственно возможного и правильного, по его мнению, прочтения опыта с доминированием визуального канала необходимо учитывать телесный и тактильный его компонент.

Осязание как не визуальное чувство является основой даже таких традиционно связываемых с визуальностью форм, как телевидение, которое Митчелл, с опорой на Маршала Маклюэна, называет «тактильным медиумом». Митчелл затрагивает также и центральный для современной теории медиа вопрос о медиумспецифичности. «Специфичность медиа тогда – гораздо более сложный вопрос, чем просто материализованные сенсорные ярлыки, такие как “визуальное”, “аудиальное” и “тактильное”. Это скорее вопрос о специфических сенсорных-чувственных отношениях, которые включены в практику, опыт, традицию и технические изобретения» [5, с. 135]. Перспективы исследования современной медиальности он видит в изучении переплетения, взаимного вложения и отталкивания медиумов в воспринимаемых явлениях. Он различает «вложенность» медиумов, как одного в другой, так и

вложенность медиума в самого себя – автореферентность, – в результате чего появляется «мета-образ» и «сплетение» медиумов, когда сенсорные каналы и смыслы, ими транслируемые, переплетены друг с другом. Теория визуального обращается в концепции Митчелла вспять, возвращаясь к античному пониманию визуального как телесного: «Античная оптическая теория рассматривает зрительное восприятие как совершенно тактильный и материальный процесс, перетекание “визуального жара” и призрачных “идолов” туда и обратно между глазом и объектом» [5, с. 140]. Визуальный опыт, как писал о нем Ги Дебор, растворяется в ситуационно-аффективном телесно-тактильном событии, а естественное зрение, по Уильяму Митчеллу, становится «взаимовложением и переплетением оптического и тактильного» [5, с. 140].

Ожидаемым развитием этой линии рассуждений становится попытка ухватить не только визуальный, телесно-тактильный, аффективный, но и ольфакторный опыт. В настоящее время это поле исследований является самым молодым и находится на этапе систематизации и сбора информации. Исследования проводятся в сферах антропологии⁶ и истории культуры⁷. Несмотря на усиление интереса художников к работе с ароматами и запахами с целью расширения эффекта иммерсивности среды, систематических трудов по этому вопросу пока не появилось. В то же время художники активно обращаются к этому медиу-

⁶ Панкин А. Д. Как изучали запахи в городе? [Электронный ресурс] // Научно-учебная лаборатория исследований мультисенсорного опыта пользователя городской среды Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». – URL: <https://gorod.hse.ru/umelab/news/490474745.html> (дата обращения: 09.10.2021); Porteous J. D. Smellscape // Prog. Phys. Geogr. Earth Environ. SAGE Publications Ltd, 1985. – Vol. 9, № 3. – P. 356–378; Victoria Henshaw, Dominic Medway, Gary Warnaby, Chris Perkins. Marketing the “city of smells”, 2016 [Электронный ресурс]. – URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1470593115619970> (accessed 28.06.2021); Quercia D., Aiello L. M., Schifanella R. The Emotional and Chromatic Layers of Urban Smells // ArXiv160506721 Cs. 2016.

⁷ Вайнштейн О. В. Ароматы и запахи в культуре. В 2 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 608 с., 664 с.; Мюшембле Р. Цивилизация запахов. XVI–начало XIX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 312 с. [и др.].

му в различных проектах. Еще Энди Уорхол подробно описывал в своей «Философии» городской опыт как иммерсивный и ольфакторный: «Еще один способ заполнять собою пространство – при помощи запаха. Прогуливаясь по Нью-Йорку, я принимаю к возникающим на моем пути запахам: резиновых ковриков в общественных зданиях; обитых кресел в кинотеатрах; апельсинового напитка Orange Julius, пиццы; перегоревшего кляра с жаровни, кофе эспрессо, чеснока, орегано; бургеров; сухих хлопчатобумажных футболок; бакалейных лавок; шикарных бакалейных магазинов; тележек с хот-догами и немецкой квашеной капустой; магазина скобяных изделий; магазина канцелярских принадлежностей; маринованного греческого жаркого “сувлаки”; кожи и ковров в Dunhill, Mark Cross и Gucci; марокканской тонированной кожи на вешалках у уличных торговцев; свежих журналов, старых журналов; магазинов пишущих машинок; складов импортных товаров из Китая товаров (грибок и плесень); магазинов индийских товаров; магазинов японских товаров; магазинов пластинок и магазинов здоровой пищи; аптек, где продается в розлив содовая вода; дешевых аптечных магазинчиков; парикмахерских; салонов красоты; деликатесных кулинарий; складов пиломатериалов; деревянных столов и стульев в Нью-Йоркской публичной библиотеке; пончиков донатс, бубликов претцель, воды с сиропом в метро; отделов кухонных принадлежностей; фотолабораторий; обувных магазинов; магазинов спорттоваров, новеньких велосипедов; бумаги и типографской краски в Scribner’s, Brentano’s, Doubleday’s, Rizzoli, Bookmasters, Barnes&Noble; подставок для чистки обуви; пятновыводителя, помады для волос; старый знакомый запах дешевых конфет у входа в Woolworth’s и мануфактуры в самом его конце; лошадей у Plaza Hotel; выхлоп-

ных газов автобусов и грузовиков; архитектурных чертежей; тмина, шамбалы, соевого соуса, корицы; жареных бананов; железнодорожных путей на Grand Central Station; банановый запах сухой химчистки; вентиляционных устройств в прачечных многоквартирных домов; баров на East Side (прохладительные напитки); баров на West Side (пот); газетных киосков; фруктовых ларьков в разные времена года – клубники, дыни, слив, персиков, киви, черешни, винограда “конкорд”, мандаринов, апельсинов “мюркотт”, ананасов, яблок – и мне особенно нравится, как аромат фруктов пропитывает неоструганное дерево ящиков и папиросную бумагу, в которую заворачивают каждый плод» [10]. Ольфакторный медиум все чаще используют художники, работающие в смешанных медиа, создающие инсталляции и обширные иммерсивные среды (Вольфганг Георгсдорф, Джуди Чикаго, Мириам Шапиро, Дитер Рот, Цусеи Одзава, Вольфганг Лаиб, Билл Виола) [4].

Городская среда, таким образом, воспринимается и описывается современными художниками и теоретиками как иммерсивная, направленная на мультисенсорный опыт восприятия. Большое значение в ней занимает построение и восприятие атмосфер. Атмосферности городского и архитектурного опыта посвящены теоретические исследования и практические разработки, где атмосфера раскрывается как медиум, акустическое, световое, ольфакторное пространство – как среда и результат ситуативной коммуникации, а главное – как основополагающий для города фактор телесного присутствия горожанина в иммерсивной среде, определяющий мультисенсорный характер ее восприятия. Иммерсивность телесно-тактильного опыта городского жителя отражается в современной теории, художественной практике и самих способах организации городской среды.

Литература

1. Беньямин В. Париж – столица XIX столетия // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: Медиум, 1996. – 239 с.
2. Дебор Г. Психогеография. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 112 с.
3. Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952–1985. – М.: Гилея, 2018. – 392 с.
4. Киселева Е. Меньше это больше. Ограниченные возможности восприятия в произведениях «эстетики переживаний» // The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры. – 2020. – № 1. – С. 124–147. – DOI 10.35074/GJ.2020.1.1.009.
5. Митчелл У. Дж. Т. Визуальных медиа не существует // Медиа: между магией и технологией. – М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. – С. 128–143.

6. Мосс М. Техники тела // Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1983. – С. 242–263.
7. Палласмаа Ю. Мыслящая рука. Архитектура и экзистенциальная мудрость бытия. – М.: Классика XXI, 2013. – 176 с.
8. Самогоров В., Насыбуллина Р. Светопространство. – Екатеринбург: TATLIN, 2020. – 136 с.
9. Сеннет Р. Плоть и камень. Тело и город в цивилизации Запада. – М.: Strelka Press, 2016. – 504 с.
10. Энди Уорхол: «Философия Энди Уорхола». Глава 10. Атмосфера [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 1998. – № 8. – URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1998/08/n8-article17> (дата обращения: 07.03.2024).
11. Böhme G. Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces. – Bloomsbury Academic, 2017. – 217 p.
12. Hall S. Anchoring. – NY: Princeton Architectural Press, 1991. – 165 p.
13. Zumthor P. Atmospheres. – Basel: Birkhauser, 2006. – 64 p.

References

1. Benyamin V. Parizh – stolitsa XIX stoletiya [Paris – the capital of the 19th century]. *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti [The work of art in the era of its technical reproducibility]*. Moscow, Medium Publ., 1996. 239 p. (In Russ.).
2. Debord G. *Psikhogeografiya [Psychogeography]*. Moscow, Ad Marginem Press, 2017. 112 p. (In Russ.).
3. Debord G. *Situatsionisty i novye formy deystviya v politike i iskusstve. Stat'i i deklaratsii 1952–1985 [The Situationists and New Forms of Action in Politics and Art. Articles and Declarations 1952–1985]*. Moscow, Gilea Publ., 2018. 392 p. (In Russ.).
4. Kiseleva E. Men'she eto bol'she. Ogranichennye vozmozhnosti vospriyatiya v proizvedeniyakh “estetiki perezhivaniy” [Less is more. Limited possibilities of perception in works of “aesthetics of experiences”]. *The Garage Journal: research in the field of art, museums and culture*, 2020, no. 1, pp. 124-147. (In Russ.), DOI 10.35074/GJ.2020.1.1.009.
5. Mitchell W.J.T. Vizual'nykh media ne sushchestvuyet [Visual media do not exist]. *Media: between magic and technology*. Moscow, Ekaterinburg, Cabinet scientist Publ., 2014, pp. 128-143. (In Russ.).
6. Moss M. Tekhniki tela [Body techniques]. *Obshchestva. Obmen. Lichnost': Trudy po sotsial'noy antropologii [Societies. Exchange. Personality: Works on social anthropology]*. Moscow, Publishing firm “Eastern Literature” of the Russian Academy of Sciences, 1983, pp. 242-263. (In Russ.).
7. Pallasmaa J. *Myslyashchaya ruka. Arkhitektura i ekzistentsial'naya mudrost' bytiya [The Thinking Hand. Architecture and Existential Wisdom of Being]*. Moscow, Classic XXI Publ., 2013. 176 p. (In Russ.).
8. Samogorov V., Nasybullina R. *Svetoprostranstvo [Lightspace]*. Ekaterinburg, TATLIN Publ., 2020. 136 p. (In Russ.).
9. Sennett R. *Plot' i kamen'. Telo i gorod v tsivilizatsii Zapada [Flesh and Stone. Body and City in Western Civilization]*. Moscow, Strelka Press, 2016. 504 p. (In Russ.).
10. Endi Uorkhol: «Filosofiya Endi Uorkhola». Glava 10. Atmosfera [Andy Warhol: “The Philosophy of Andy Warhol”. Chapter 10. Atmosphere]. *The Art of Cinema*, 1998, no. 8. (In Engl.). Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/1998/08/n8-article17> (accessed 07.03.2024).
11. Böhme G. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. Bloomsbury Academic, 2017. 217 p. (In Engl.).
12. Hall S. *Anchoring*. NY, Princeton Architectural Press, 1991. 165 p. (In Engl.).
13. Zumthor P. *Atmospheres*. Base, Birkhauser Publ., 2006. 64 p. (In Engl.).

УДК 341.232.7

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-74-82

КУЛЬТУРНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО СТРАН СНГ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ: ВЫЗОВЫ, СТРАТЕГИЯ, ЗАДАЧИ

Кутькина Олеся Петровна, кандидат педагогических наук, доцент, ректор, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: kutkinao@list.ru

Полякова Елена Александровна, доктор исторических наук, доцент, проректор по научной работе и международным связям, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: elena2873@mail.ru

Геополитические трансформации современности поставили новые задачи в организации и осуществлении культурного сотрудничества. Распространившиеся в странах инокультурные, зачастую чуждые национальному менталитету образцы обусловили нивелирование культурной и гражданской идентичности граждан, особенно молодежи. На современном этапе, для которого характерно становление нового многополярного мира, в странах СНГ происходит устранение последствий вестернизации, укрепление национальной идентичности, развитие культурного сотрудничества и сохранение многовековых цивилизационных и духовных связей народов государств – участников СНГ.

Целью настоящего исследования является выявление роли и стратегической миссии культурного сотрудничества стран СНГ в противодействии социокультурным угрозам, обеспечении стабильности нового многополярного мира. Анализ концепций внешней политики стран СНГ и опыт их культурного сотрудничества показал, что культура является базовым элементом в системе обеспечения национальной безопасности любой страны, а также действенным способом укрепления международных связей.

Авторами был проанализирован опыт и итоги работы Содружества Азиатских учреждений образования в сфере культуры, объединяющего институты и университеты культуры и искусств Казахстана, Киргизии, Таджикистана, Узбекистана и Сибири. Приоритетными задачами деятельности Содружества являются: подготовка квалифицированных кадров, понимающих специфику и ценность национальных культур стран СНГ, способных осуществлять профессиональную деятельность в условиях цифровой трансформации культурной среды. Развитие взаимодействия членов Содружества в сфере образования, просвещения, науки, творчества прошло путь от участия в мероприятиях друг друга до реализации общих проектов. На современном этапе три совместных проекта Содружества, нацеленные на сохранение паттернов родной культуры и освоение культурного наследия иных народов, формирование опыта международного сотрудничества у будущих лидеров культуры, были включены в план совместных действий по реализации итогов саммита Россия – Центральная Азия Министерства иностранных дел Российской Федерации.

Ключевые слова: СНГ, культурное сотрудничество, Содружество азиатских учреждений образования в сфере культуры, многополярный мир, институты культуры, международные проекты.

CULTURAL COOPERATION OF THE CIS COUNTRIES IN MODERN CONDITIONS: CHALLENGES, STRATEGY, OBJECTIVES

Kutkina Olesya Petrovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Rector of Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: kutkinao@list.ru

Polyakova Elena Aleksandrovna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Vice-rector for Scientific Work and International Relations of Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: elena2873@mail.ru

The geopolitical transformations of our time have set new objectives in the organization and implementation of cultural cooperation. The foreign cultural patterns that have spread in countries, often alien to the national mentality, have led to the leveling of the cultural and civic identity of citizens, especially young people. At the present stage, which is characterized by the formation of a new multipolar world, the consequences of Westernization are being eliminated in the CIS countries, strengthening the national identity and development of cultural cooperation and preservation of centuries-old civilizational and spiritual ties of the peoples of the CIS member states.

The purpose of this study is to identify the role and strategic mission of cultural cooperation of the CIS countries in countering the socio-cultural threats and ensuring the stability of the new multipolar world. The analysis of the foreign policy concepts of the CIS countries and the experience of their cultural cooperation has shown that culture is a basic element in the national security system of any country, as well as an effective way to strengthen international relations.

The authors analyzed the experience and results of work of the Commonwealth of Asian Educational Institutions in the field of culture, which unites the institutes and universities of culture and arts of Kazakhstan, Kyrgyzstan, Tajikistan, Uzbekistan and Siberia. The priority tasks of the Commonwealth's activities are: training the qualified personnel who understands the specifics and values of the national cultures of the CIS countries and are able to carry out professional activities in the context of digital transformation of the cultural environment. The development of cooperation between the members of the Commonwealth in the field of education, enlightenment, science, and creativity has gone from participation in each other's events to the implementation of common projects. At the present stage, three joint projects of the Commonwealth aimed at preserving the patterns of native culture, mastering the cultural heritage of other peoples, and forming the experience of international cooperation among future cultural leaders were included in the joint action plan for the implementation of the results of the Russia–Central Asia summit of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation.

Keywords: CIS, cultural cooperation, Commonwealth of Asian Educational institutions in the field of culture, multipolar world, institutes of culture, international projects.

Геополитические трансформации современности поставили новые задачи в организации и осуществлении культурного сотрудничества. На современном этапе «все больше развивающихся государств открыто восстают против диктата Запада» [14]. Кризис однополярного мира привнес ряд существенных изменений в политическую повестку многих стран. В своем выступлении на Петербургском международном экономическом форуме (2022) Президент России Владимир Путин отметил: «Рождение нового многополярного миропорядка – трудный процесс. Но правила, содержание нового миропорядка будут задавать сильные суверенные государства» [12].

Распад СССР и сопутствующие этому процессу явления предоставили возможность коллективному Западу доминировать в мировой экономике, политике, образовании, культуре, без учета национальных интересов России, стран СНГ, а также стран глобального Юга. Не ставя своей задачей характеристику политических и экономических изменений, отметим лишь, что отсутствие независимости в этих сферах негативным образом повлияло на отечественную культуру, образование, науку этих стран. Распространившиеся в странах инокультурные, зачастую чуждые национальному менталитету образцы обусловили нивелирование культурной и гражданской идентичности граждан, особенно молодежи, что способствовало распространению «инокультурного габитуса, который несет в себе потребительский, а не творчески-созидательный потенциал» и утрате чувства сопричастности с историей и культурой родной страны [4, с. 6]. Следует отметить,

что в период гегемонии коллективного Запада подобные процессы были характерны не только для России и других стран СНГ, но и для многих стран Евразии, Африки, Южной Америки.

На современном этапе, для которого характерно становление нового многополярного мира, в странах СНГ происходит устранение последствий вестернизации, укрепление национальной идентичности и экономического благополучия и развития межнационального культурного сотрудничества и образования [16]. Национальные интересы стран СНГ связаны с «поддержанием международного мира и безопасности, стратегической стабильности, обеспечением мирного сосуществования и поступательного развития государств и народов» [9]. Их взаимодействие выстраивается с учетом ряда нормативных документов, среди которых принятая в 1966 году Генеральной конференцией Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры Декларация принципов международного культурного сотрудничества [5] (см. табл.).

Принципы и цели международного культурного сотрудничества [5]

Принципы международного культурного сотрудничества	Цели международного культурного сотрудничества
Каждая культура обладает достоинством и ценностью, которые следует уважать и сохранять	Распространение знаний, содействие развитию дарований и обогащение различных культур

Окончание таблицы

Принципы международного культурного сотрудничества	Цели международного культурного сотрудничества
Развитие собственной культуры является правом и долгом каждого народа	Развитие мирных отношений и дружбы между народами и содействие лучшему пониманию образа жизни каждого из них
В богатом многообразии, разнообразии и взаимном влиянии все культуры являются частью общего достояния человечества	Обеспечение каждому человеку доступа к знаниям и возможности наслаждаться искусством и литературой всех народов, участвовать в прогрессе науки во всех частях земного шара, пользоваться его благами и содействовать обогащению культурной жизни

Культурное сотрудничество стран СНГ регламентируется и положениями их внешней политики. Следует отметить, что внешняя политика каждого из государств, помимо ориентированности на обеспечение благополучия, безопасности, суверенитета страны, нацелена также на формирование устойчивого миропорядка: «содействие построению стабильного, справедливого и демократического мирового порядка; равноправная интеграция в мировое политическое, экономическое и гуманитарное пространство» (Казахстан) [7]; «усиление международного сотрудничества, исходя из принципов многополярности, обеспечения всем государствам-членам Организации Объединенных Наций равных прав и возможностей в сферах международной политики, безопасности, экономики, торговли и по другим направлениям» (Киргизия) [6]; «повышение международной роли межгосударственных объединений и международных организаций СНГ, БРИКС, ШОС, ЕАЭС», «конструктивный диалог, партнерство и взаимообогащение различных культур, религий и цивилизаций» (Россия) [9]; «осуществление долгосрочных и стабильных отношений со своими традиционными партнерами – государствами-участниками Содружества Независимых Государств» (Таджикистан) [8]; «развитие конструктивного взаимовыгодного сотрудничества со всеми зарубежными партнерами

ми на основах равноправия и взаимоуважения» (Туркменистан) [2]; «суверенное равенство государств, ...развитие всесторонних добрососедских отношений с сопредельными странами, укрепление регионального и международного сотрудничества» (Узбекистан) [3].

Стратегия нового миропорядка традиционно подразумевает осуществление международного культурного сотрудничества, формирование многополярного мира и сохранение многовековых цивилизационных и духовных связей народов государств – участников СНГ. Важным механизмом укрепления взаимодействия являются принятые ими соглашения: о сотрудничестве в области культуры и в области образования (1992); о сотрудничестве в области кинематографии (1995); о сотрудничестве в области книгоиздания, книготорговли и полиграфии (2004), о сотрудничестве в области музейного дела (2019); различные инструменты «дипломатии наследия», перекрестные тематические годы, культурные обмены и форумы творческой и научной интеллигенции государств; развитие механизмов общественной дипломатии [11].

В рамках этих соглашений учреждениями культуры и образовательными организациями сферы культуры стран СНГ более чем за 30-летний период накоплен значительный опыт. Однако анализ ряда нормативных документов показал «отсутствие долгосрочной стратегии работы с гражданским обществом» и «преимущественную ориентацию на памятные мероприятия общей исторической направленности» [9]. При этом практика взаимодействия в большинстве случаев строилась на вовлечении партнеров на правах участников в реализацию собственных, а не совместных проектов.

Традиции межкультурного и образовательного сотрудничества стран СНГ были сформированы в эпоху Советского Союза. В каждой союзной республике были свои академии наук, НИИ, университеты и институты, национальные музеи, театры, библиотеки, за каждой республикой была закреплена своя, стратегическая в государственном масштабе задача. Неслучайно, начиная с 1950–60-х годов, после запуска первого в мире спутника, а затем первого полета человека в космос

мос на Западе утвердилось мнение о том, что Советский Союз угрожает не оружием, а системой образования.

Не ставя своей целью характеризовать причины и последствия распада СССР, отметим лишь, что это на достаточно долгий период времени предоставило возможность коллективному Западу доминировать в мировой экономике, политике, образовании, культуре, без учета национальных интересов стран СНГ.

За последние годы страны СНГ были подвержены ряду глобальных вызовов, среди которых особое место занимают социокультурные угрозы. Авторы настоящего исследования считают, что наиболее опасными являются, во-первых, попытка подмены традиционных ценностей и паттернов поведения и нивелирование ценности наследия национальных культур под влиянием глобализации, и как следствие – «репродукция или копирование чужих культурно-знаковых систем», «отчуждение человека от национального исторического и культурного опыта, порождение состояния чужеземности и чужебытности» [4, с. 6]; во-вторых, фальсификация исторических фактов и распространение идеологии нацизма, провоцирующей проведение цветных революций, гражданских войн и специальных военных операций; в-третьих, утрата культурного наследия, в результате чего происходит ликвидация «вещественных доказательств» бытия того или иного государства и невозможность продемонстрировать их достижение, величие и вклад в развитие цивилизации, как это, например, произошло в Сирии.

Возвращаясь к задачам противодействия социокультурным угрозам, следует отметить, что в Советском Союзе был накоплен значительный опыт. Одним из эффективных механизмов стала организация массовой культурно-просветительной работы с населением, которая обусловила адаптацию деятельности учреждений культуры под потребности государства, появление самостоятельных, а впоследствии и профессиональных художественных коллективов, которые не только транслировали культурные образцы, но и вовлекали в его освоение подрастающее поколение, решая тем самым задачу сохранения на-

ционального культурного опыта. Апогеем этого процесса стало открытие образовательных учреждений сферы культуры (сначала средних специальных, затем высших), нацеленных на решение такой стратегической для страны задачи, как формирование национального мировоззрения и укрепление гражданской идентичности. Это достигалось через подготовку профессиональных кадров, научной, культурной и творческой элиты для союзных республик, которые смогут обеспечить воспитание и просвещение населения средствами национальной культуры в каждом населенном пункте страны, особенно в малых городах и сельских поселениях.

С точки зрения авторов настоящего исследования актуальными для настоящего этапа тенденциями противодействия социокультурным угрозам являются: *использование потенциала культуры в обеспечении национальной безопасности; реактуализация истории, событий и итогов Второй мировой войны средствами культуры и искусства; развитие патриотической культуры; цифровая трансформация культурной среды и виртуализация социально-культурной сферы.* Таким образом, мы можем констатировать, что культура является базовым элементом в системе обеспечения национальной безопасности любой страны и действенным способом укрепления международных связей.

Однако в разные периоды истории межгосударственная культурная коммуникация строилась по разным сценариям (авторами статьи определены четыре базовых сценария):

1. Трансляция паттернов отечественной (родной) культуры в мировое пространство и уничтожение наследия других культур (например, страны метрополии и их колонии).

2. Восприятие паттернов чужой культуры и превращение ее в доминантную при уничтожении наследия родной культуры (например, страны СНГ в начале постсоветского периода).

3. Восприятие достижений научно-технического прогресса чужих культур при закрытости/ограниченности от культурного взаимодействия (например, СССР).

4. Освоение культурного наследия иных народов и сохранение паттернов отечественной культуры (страны СНГ на современном этапе).

Современная межкультурная коммуникация стран СНГ преимущественно осуществляется в рамках четвертого сценария. Приоритетными задачами международного культурного сотрудничества являются, во-первых, популяризация материального и нематериального наследия народов стран СНГ через организацию культурных обменов, совместных выставок, фестивалей, концертов, показов, и создание совместных цифровых платформ; во-вторых, развитие устойчивого интереса у молодежи к совместной деятельности по сохранению, изучению и популяризации решающей роли граждан Советского Союза в победе над нацизмом, через проведение образовательных, научных, научно-популярных и творческих мероприятий.

Значительную роль в этом процессе играют образовательные организации сферы культуры, «стратегическая миссия которых включает подготовку высококвалифицированных кадров, способных приумножать достижения художественного образования и развивать культуру в научном и практико-ориентированном аспектах» [13, с. 40], что, в свою очередь, позволяет содействовать формированию единого мирового гуманитарного пространства, «развитию равноправного взаимообогащающего межкультурного диалога, углублению интеграционных процессов в культурно-образовательной сфере, укреплению добрососедских отношений» [13, с. 40] между странами Евразии.

В ранее опубликованных работах уже было отмечено, что «на современном этапе стратегия институтов и университетов культуры и искусств стран СНГ направлена на создание международных творческо-педагогических объединений в сфере художественного образования, разработку новых подходов к реализации образовательной деятельности и развитие общественной дипломатии с привлечением молодежи» [13, с. 41]. Однако на начальном этапе взаимодействия в реализацию совместных международных проектов, как правило, были вовлечены представители профессорско-преподавательского состава, а степень участия в них студенческой молодежи не являлась высокой. Опыт работы Содружества Азиат-

ских учреждений образования в сфере культуры¹ (далее – Содружество) [15], созданного по инициативе Алтайского государственного института культуры в 2017 году, показывает положительную динамику в этом вопросе. Поскольку целью создания Содружества стало «формирование единого межкультурного пространства, которое позволит интенсифицировать интеграционные процессы в сфере подготовки высококвалифицированных кадров для учреждений культуры и сферы художественного образования; осуществлять совместную научно-исследовательскую деятельность; реализовывать совместные художественно-творческие проекты» [1, с. 46]. Основными направлениями взаимодействия стали образование, просвещение, наука, творчество.

Приоритетными задачами деятельности Содружества на современном этапе являются: подготовка квалифицированных кадров, понимающих специфику и ценность национальных культур стран СНГ, способных осуществлять профессиональную деятельность в условиях цифровой трансформации культурной среды; создание международных «творческо-педагогических объединений в сфере художественного образования и разработка новых подходов к реализации образовательной деятельности; реализация совместных долгосрочных научных и творческих проектов ППС и обучающимися; развитие молодежного сотрудничества» [13, с. 41] и устойчивого интереса у молодежи к совместной деятельности по со-

¹ Алтайский государственный институт культуры, Арктический государственный институт культуры, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных, Государственный институт искусств и культуры Узбекистана, Институт искусств и культуры национального исследовательского Томского государственного университета, Кемеровский государственный институт культуры, Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова, Киргизский государственный университет культуры и искусств имени Б. Бейшеналиевой, Монгольский государственный университет культуры и искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Таджикский государственный институт культуры и искусств имени М. Турсунзаде, Государственный институт искусства и культуры Узбекистана.

хранению, изучению и популяризации историко-культурного наследия.

Развитие взаимодействия членов Содружества прошло путь от участия в мероприятиях друг друга до реализации общих проектов. Первыми формами взаимодействия были дистанционные семинары и лекции, участие в конференциях и конкурсах членов Содружества, одним из которых стал международный научно-практический форум «Культура евразийского региона». На начальном этапе ведущими преподавателями вузов Сибири, Киргизии, Таджикистана были проведены лекции и мастер-классы по проблемам интенсификации музыкально-теоретической подготовки студентов; популяризации национальных музыкальных инструментов и народной хореографии, музейной деятельности (музейное направление реализовывалось при поддержке института Истории Сибирского отделения Российской академии наук). Впоследствии стала развиваться академическая мобильность преподавателей и обучающихся; на постоянной основе проводились курсы повышения квалификации.

С 2019 года участниками Содружества стали реализовываться совместные проекты и мероприятия. Одним из первых стал проект «Обучение народному танцу», предполагающий академические обмены ведущих педагогов-хореографов Алтайского государственного института культуры и Таджикиского государственного института культуры и искусств имени М. Турсунзаде. Итогом проекта стали концерт таджикского танца, поставленный Музафаром Искандаровым со студентами АГИК, и концерт русского танца, поставленный Николаем Сингачем в Таджикистане [13, с. 41]. В 2019 году был открыт центр Алтайского государственного института культуры по взаимодействию образовательных организаций в сфере культуры в Таджикиском государственном институте культуры и искусств имени М. Турсунзаде, а в период с 2020 по 2021 год участниками Содружества был реализован грант МФГС «Совершенствование образовательного процесса по специальностям культуры и искусства на основе разработки и внедрения образовательных программ, адаптированных к европейским стандартам» [13, с. 41].

В 2021 году был дан старт ряду совместных проектов. Одним из первых был марафон «Историко-культурное и природное наследие евразийского региона», в котором приняли участие все члены Содружества. Самым популярным среди обучающихся Содружества стал открытый международный конкурс «Здесь Родины моей начало», проводимый с целью знакомства молодежи с наследием стран СНГ. Организаторами конкурса стали Алтайский государственный институт культуры, Киргизский государственный университет культуры и искусств имени Б. Бейшеналиевой, Таджикский государственный институт культуры и искусств имени М. Турсунзаде, Узбекский государственный институт культуры [10].

В 2022 году стартовал международный студенческий проект «Молодые лидеры культуры Евразии», нацеленный на развитие межкультурной коммуникации и формирование навыков профессионального взаимодействия у обучающихся Содружества. В 2023 году три совместных проекта Содружества (научно-популярный международный проект «Историко-культурное и природное наследие Евразии», международный студенческий проект «Молодежная культура Евразии», международный научно-практический форум «Культура Евразийского региона») были включены в план совместных действий по реализации итогов саммита Россия – Центральная Азия Министерства иностранных дел Российской Федерации. В 2024 году был принят к реализации творческий проект по проведению совместных онлайн-концертов, первым из которых стал концерт «Народное искусство Евразии» [10].

Подводя итоги, следует отметить, что современный этап развития общества ознаменован такими цивилизационными процессами, как формирование нового многополярного мира, устранение последствий вестернизации и актуализация экономической, культурной, образовательной независимости в России и странах СНГ. Одним из факторов, способствующих эффективности вышеобозначенных процессов, является организация межкультурного взаимодействия, способствующего не только развитию отношений сотрудничества и добрососедства, но и форми-

рованию межгосударственных коллабораций для решения задач международного и планетарного масштаба, трансляции национального языка, культуры, истории, развитие системы образования с целью обеспечения экономического и технологического развития страны, эффективного

продвижения национальных ценностей, традиций и культуры. Опыт работы Содружества Азиатских учреждений образования в сфере культуры наглядно продемонстрировал его эффективность и соответствие приоритетным задачам культурного сотрудничества стран СНГ.

Литература

1. Бувеч Г. А., Е. А. Полякова. Развитие межкультурных коммуникаций в области культуры и образования в рамках Содружества азиатских учреждений образования в сфере культуры как фактор социальной интеграции евразийского региона [Электронный ресурс] // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. – 2018. – № 1 (2). – С. 45–48. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-mezhkulturnykh-kommunikatsiy-v-oblasti-kultury-i-obrazovaniya-v-ramkah-sodruzhestva-aziatskih-uchrezhdeniy-obrazovaniya-v-sfere> (дата обращения: 11.06.2024).
2. Внешняя политика [Электронный ресурс] // Посольство Туркменистана. – URL: <https://russia.tmembassy.gov.tm/index.php/ru/turkmenistan/fo> (дата обращения: 01.06.2024).
3. Внешняя политика Республики Узбекистан [Электронный ресурс]. – URL: <https://mfa.uz/ru/pages/vneshnaya-politika> (дата обращения: 01.06.2024).
4. Глухова Т. И. Инокультурный габитус в современном российском обществе [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Нижний Новгород, 2006. – 29 с. – URL: <https://new-disser.ru/avtoreferats/01003042863.pdf> (дата обращения: 01.03.2024).
5. Декларация принципов международного культурного сотрудничества [Электронный ресурс]. – URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/culture.shtml (дата обращения: 01.06.2024).
6. Концепция внешней политики Кыргызской Республики [Электронный ресурс]. – URL: <https://cbd.minjust.gov.kg/430045/edition/949067/ru> (дата обращения: 01.06.2024).
7. Концепция внешней политики Республики Казахстан на 2020–2030 годы. – URL: <https://www.gov.kz/memleket/entities/mfa/documents/details/75728?lang=ru> (дата обращения: 01.06.2024).
8. Концепция внешней политики Республики Таджикистан [Электронный ресурс] – URL: <https://www.mfa.tj/ru/main/view/988/kontseptsiya-vneshnei-politiki-respubliki-tadzhikistan> (дата обращения: 01.06.2024).
9. Концепция внешней политики Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.mid.ru/ru/detail-material-page/1860586/> (дата обращения: 01.06.2024).
10. Международные студенческие проекты [Электронный ресурс] // Алтайский государственный институт культуры. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=UcjfqN-Qh_8 (дата обращения: 07.07.2024).
11. Нормативно-правовая база [Электронный ресурс] // Интернет портал СНГ. – URL: <https://e-cis.info/cooperation/3102/> (дата обращения: 01.06.2024).
12. Пленарное заседание Петербургского международного экономического форума [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/71445> (дата обращения: 01.03.2024).
13. Полякова Е. А., Амини А. Ф., Кутькина О. П. Диалог культур и общее гуманитарное пространство: опыт сотрудничества институтов культуры России и Таджикистана [Электронный ресурс] // Ученые записки (АГАКИ). – 2022. – № 4 (34). – С. 38–46. – URL: <https://aq.agik22.ru/wp-content/uploads/files/articles/2022/4/5.pdf> (дата обращения: 29.02.2024).
14. Попов В. Конец однополярного мира [Электронный ресурс] // Новое Восточное Обозрение (НВО). – URL: <https://journal-neo.su/ru/2023/06/17/konecz-odnopolyarnogo-mira/> (дата обращения: 01.03.2024).
15. Содружество азиатских учреждений образования в сфере культуры [Электронный ресурс] // Алтайский государственный институт культуры. – URL: <https://www.agik22.ru/institute/sodruzhestvo-aziatskikh-uchrezhdenij-obrazovaniya-v-sfere-kultury> (дата обращения: 07.07.2024).
16. Что Владимир Путин сказал о культуре в послании Федеральному Собранию [Электронный ресурс]. – URL: <https://godliterary.ru/articles/2023/02/21/chto-vladimir-putin-skazal-o-kulture-v-poslanii-federalnomu-sobraniyu> (дата обращения: 01.03.2024).

References

1. Buevich G.A., E.A. Polyakova. Razvitie mezhkul'turnykh kommunikatsiy v oblasti kul'tury i obrazovaniya v ramkakh Sodruzhestva aziatskikh uchrezhdeniy obrazovaniya v sfere kul'tury kak faktor sotsial'noy integratsii evraziyskogo regiona [Development of intercultural communications in the field of culture and education within the framework of the Commonwealth of Asian educational institutions in the field of culture as a factor in social integration of the Eurasian region]. *Kul'tura v evraziyskom prostranstve: traditsii i novatsii [Culture in the Eurasian space: traditions and innovations]*, 2018, no. 1 (2), pp. 45-48. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-mezhkulturnykh-kommunikatsiy-v-oblasti-kulturny-i-obrazovaniya-v-ramkah-sodruzhestva-aziatskikh-uchrezhdeniy-obrazovaniya-v-sfere> (accessed 11.06.2024).
2. Vneshnyaya politika [Foreign policy]. *Posol'stvo Turkmenistana [Embassy of Turkmenistan]*. (In Russ.). Available at: <https://russia.tmembassy.gov.tm/index.php/ru/turkmenistan/fo> (accessed 01.06.2024).
3. *Vneshnyaya politika Respubliki Uzbekistan [Foreign policy of the Republic of Uzbekistan]*. (In Russ.). Available at: <https://mfa.uz/ru/pages/vneshnaya-politika> (accessed 01.06.2024).
4. Glukhova T.I. *Inokul'turnyy gabitus v sovremennom rossiyskom obshchestve: avtoref. dis. kand. filos. nauk [Foreign cultural habitus in modern Russian society. Author's abstract. dis. candidate of philosophical sciences]*. Nizhniy Novgorod, 2006. 29 p. (In Russ.). Available at: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01003042863.pdf (accessed 01.03.2024).
5. *Deklaratsiya printsipov mezhdunarodnogo kul'turnogo sotrudnichestva [Declaration of principles of international cultural cooperation]*. (In Russ.). Available at: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/culture.shtml (accessed 01.06.2024).
6. *Kontsepsiya vneshney politiki Kyrgyzskoy Respubliki [Foreign Policy Concept of the Kyrgyz Republic]*. (In Russ.). Available at: <https://cbd.minjust.gov.kg/430045/edition/949067/ru> (accessed 01.06.2024).
7. *Kontsepsiya vneshney politiki Respubliki Kazakhstan na 2020–2030 gody [Foreign Policy Concept of the Republic of Kazakhstan for 2020–2030]*. (In Russ.). Available at: <https://www.gov.kz/memleket/entities/mfa/documents/details/75728?lang=ru> (accessed 01.06.2024).
8. *Kontsepsiya vneshney politiki Respubliki Tadjikistan [The Foreign Policy Concept of the Republic of Tajikistan]*. (In Russ.). Available at: <https://www.mfa.tj/ru/main/view/988/kontsepsiya-vneshnei-politiki-respubliki-tadjikistan> (accessed 01.06.2024).
9. *Kontsepsiya vneshney politiki Rossiyskoy Federatsii [The Foreign Policy Concept of the Russian Federation]*. (In Russ.). Available at: <https://www.mid.ru/ru/detail-material-page/1860586/> (accessed 01.06.2024).
10. Mezhdunarodnye studencheskie proekty [International student projects]. *Altayskiy gosudarstvennyy institut kul'tury [Altai State Institute of Culture]*. (In Russ.). Available at: https://www.youtube.com/wat:sh?v=UcjfqN-Qh_8 (accessed 07.07.2024).
11. Normativno-pravovaya baza [Regulatory framework]. *Internet portal SNG*. (In Russ.). Available at: <https://e-cis.info/cooperation/3102/> (accessed 01.06.2024).
12. *Plenarnoe zasedanie Peterburgskogo mezhdunarodnogo ekonomicheskogo foruma [Plenary session of the St. Petersburg International Economic Forum]*. (In Russ.). Available at: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/71445> (accessed 01.03.2024).
13. Polyakova E.A., Amini A.F., Kutkina O.P. Dialog kul'tur i obshchee gumanitarnoe prostranstvo: opyt sotrudnichestva institutov kul'tury Rossii i Tadjikistana [Dialogue of Cultures and Common Humanitarian Space: Experience of Cooperation between Cultural Institutes of Russia and Tajikistan]. *Uchenye zapiski (AGAKI) [Scientific Notes (AGAKI)]*, 2022, no. 4 (34), pp. 38-46. (In Russ.). Available at: <https://aq.agik22.ru/wp-content/uploads/files/articles/2022/4/5.pdf> (accessed 29.02.2024).
14. Popov V. Konets odnopolyarnogo mira [The End of the Unipolar World]. *Novoe Vostochnoe Obozrenie (NVO) [New Eastern Review]*. (In Russ.). Available at: <https://journal-neo.su/ru/2023/06/17/konecz-odnopolyarnogo-mira/> (accessed 01.03.2024).
15. Sodruzhestvo aziatskikh uchrezhdeniy obrazovaniya v sfere kul'tury [Commonwealth of Asian Educational Institutions in the Sphere of Culture]. *Altayskiy gosudarstvennyy institut kul'tury [Altai State Institute of Culture]*. (In Russ.). Available at: <https://www.agik22.ru/institute/sodruzhestvo-aziatskikh-uchrezhdenij-obrazovaniya-v-sfere-kulturny> (accessed 07.07.2024).
16. *Chto Vladimir Putin skazal o kul'ture v poslanii Federal'nomu Sobraniyu [What Vladimir Putin said about culture in his address to the Federal Assembly]*. (In Russ.). Available at: <https://godliterary.ru/articles/2023/02/21/chto-vladimir-putin-skazal-o-kulture-v-poslanii-federalnomu-sobraniiu> (accessed 01.03.2024).

УДК 379.8.091

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-83-90

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ВОСПРИЯТИЯ ГОРОДА В КОНТЕКСТЕ МЕТОДИКИ ЭКСКУРСИИ ПО АРХИТЕКТУРНЫМ ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТЯМ

Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: publikova2007@yandex.ru

Костюк Наталья Васильевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и физической культуры, проректор по научной и инновационной деятельности, член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kostuk1978@mail.ru

Статья посвящена исследованию методологических основ подготовки и проведения экскурсии по архитектурным достопримечательностям города-региона. Актуальность исследования обусловлена государственными приоритетами развития внутреннего и въездного туризма, процессами, обусловленными столкновением тенденций глобализма и регионализма, а также мировым ростом потребления туристических услуг.

Целью статьи является выявление взаимосвязи в использовании феноменологического подхода к подготовке экскурсии с формированием символической ценности города-региона. В качестве задач обозначены: 1) характеристика философских идей Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти; 2) уточнение методики показа объектов культурного наследия городов и рассказа о них туристам в контексте как теоретических воззрений философов, так и феноменологического характера восприятия городских объектов.

Авторы опираются на идеи европейских феноменологов Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти об интенциональности и объективности работы сознания и роли телесности в процессе включенного восприятия действительности. В основе предложенного подхода к разработке экскурсии по архитектурным достопримечательностям авторы выделяют идею субъективности в восприятии времени и потребность человека в сенсорном восприятии объектов городской среды.

По мнению авторов статьи, методика проведения экскурсии по архитектурным достопримечательностям в качестве обязательных элементов должна включать выявление взаимосвязи между прошлым, настоящим и будущим и возможность тактильного контакта с предметным миром, содержательно связанным с памятником архитектуры. Авторы предлагают включать в экскурсионные маршруты арт-объекты современных авторов, которые создадут возможность контактного взаимодействия и сохранять исторически значимые объекты от тактильной интервенции туристов.

Ключевые слова: феноменология, экскурсия, глокализация, архитектура, въездной и внутренний туризм.

PHENOMENOLOGY OF PERCEPTION OF THE CITY OF METHODOLOGY OF A TOUR OF ARCHITECTURAL ATTRACTIONS

Popova Natalya Sergeevna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: publikova2007@yandex.ru

Kostyuk Natalya Vasilyevna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Vice-rector for Research and Innovation, Corresponding Member

of Academy of Pedagogical and Social Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kostuk1978@mail.ru

The article is devoted to the study of the methodological foundations of the preparation and conduction of a tour of the architectural sights of a regional town. The relevance of the study is based on the state priorities for the development of local and transit tourism, as well as the processes caused by the clashing trends towards globalization and regionalism, as well as the global growth in the consumption of tourist services.

The article is aimed at identifying the relationship in the use of a phenomenological approach to the preparation of a contact excursion with the formation of the symbolic value of a regional city. The tasks are: 1) characteristics of the philosophical ideas of E. Husserl and M. Merleau-Ponty; 2) clarification of the methodology for showing the objects of cultural heritage of cities and telling the tourists about them in the context of both the theoretical views of philosophers and the phenomenological nature of perception of urban objects.

The authors rely on the ideas of European phenomenologists E. Husserl and M. Merleau-Ponty about the intentionality and objectivity of the work of consciousness and the role of physicality in the process of included perception of reality. At the heart of the proposed approach to the development of excursions to architectural attractions, the authors highlight the idea of subjectivity in the perception of time and the human need for sensory perception of objects of the urban environment.

According to the paper's authors, the methodology of conducting a tour of architectural landmarks as mandatory elements should include identifying the relationship between the past, present and future and the possibility of tactile contact with the objective world, meaningfully connected with the architectural monument. The authors propose to include art objects of modern authors in the excursion routes, which will create the opportunity for contact interaction and preserve historically significant objects from the tactile intervention of tourists.

Keywords: phenomenology, tour, glocalization, architecture, inbound and domestic tourism.

Интерес отечественных и зарубежных туристов к истории и культуре российских городов наметился в последние 15 лет. Эта тенденция отмечает взаимосвязь глобалистской и регионалистской концепции развития современного общества. На фоне интереса к культурным традициям регионов и увеличения роли туристической сферы в экономике развитие сферы внутреннего и въездного туризма в России представляется перспективным для государственного инвестирования, а также отвечает задачам по укреплению мирового имиджа страны. В сентябре 2019 года Правительством Российской Федерации была принята Стратегия развития туризма в Российской Федерации до 2035 года [11]. В декабре 2021 года была принята государственная программа Российской Федерации «Развитие туризма» [1]. Таким образом, обращение к историко-культурному потенциалу городов-регионов России явилось как естественным следствием общественного интереса, так и одним из приоритетных направлений развития государственной политики.

Целью статьи является рассмотрение подходов к организации и проведению экскурсии по архитектурным достопримечательностям в контексте формирования символической ценности города-региона. В число задач входит характеристика философских идей Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти, лежащих в основе познавательных навыков современного туриста, а также проецирование этих идей на методику показа объектов культурного наследия городов и рассказа о них туристам.

Развитие въездного и внутреннего туризма идет по всем направлениям: создается и перестраивается туристическая инфраструктура, увеличивается транспортная доступность объектов туризма, развивается сервис туристических услуг. Увеличивающийся туристический поток стимулирует пересмотр концептуальных основ организации показа культурно-исторического облика города-региона. В условиях уже стандартного для глобального мира уровня сервиса и конкуренции с другими, зачастую более популярными городами наблюдается потребность в выработке концеп-

туальных подходов для организации показа культурно-исторического облика города.

Аккредитованный экскурсовод в большинстве российских городов владеет обширной фактологией, использует приемы вовлечения экскурсантов в проблемное поле экскурсии, делает заключение об идейном значении объекта наследия или памятника архитектуры в истории города, региона, страны. Перечисленные критерии экскурсионного сопровождения обеспечивают качество содержания и подачи материала экскурсантам. Эти критерии достаточно легко выдержать, если работать с уже осмысленным краеведами, историками и культурологами материалом. Но интенсивность развития туристической сферы такова, что часто возникает потребность разработки экскурсионного сопровождения по объектам, которые недостаточно исследованы в краеведческой литературе. Таким образом, развитие экскурсионных услуг стимулирует научный интерес к малоисследованным периодам в культуре российских городов.

Литература, посвященная восприятию городов современным туристом, достаточно разнообразна. Ряд статей российских исследователей посвящен особенностям сенсуалистского подхода в восприятии городского пространства. Е. М. Дмитриди в статье «*Firmitas, utilitas, venustas* и современная визуальная урбанистика» отмечает, что на восприятие человеком городского пространства оказывают влияние связанные воедино зрение, мозг, психика и культура. У человека возникает свой собственный уникальный образ городского пространства, который строится на сочетании трех аспектов восприятия: психофизиологического, эстетического и художественно-образного [3, с. 114]. Е. Ю. Леонтьева в статье «Сенсорная урбанистика: введение в предметное поле» предлагает перечень положений, которые закрепляют сенсорный подход к восприятию города как в пространственном, так и в историческом отношении. Одним из изложенных автором положений закрепляются сферы, на которые опирается методология сенсорных исследований пространства: сенсорная этнография, сенсорная история, сенсорное искусство. По мнению Е. Ю. Леонтьевой, обозреваемый сенсорными методами объект города становится своего рода кодом, значимым признаком узнаваемости для человека [9, с. 83–84].

Работу экскурсовода с точки зрения теории речевых актов проанализировала Т. А. Янсон в статье «Контактная экскурсия: речевой жанр vs коммуникативное событие» [12]. Т. А. Янсон рассматривает экскурсию как коммуникативное событие и сложный речевой жанр. Итогом статьи стал вывод о значении коммуникативного стиля экскурсовода и экскурсантов в процессе интеграции научного знания в популярные речевые жанры. К. А. Кожанов в статье «Современная российская городская экскурсия: поведенческие роли экскурсоводов» предложил вариант типологизации поведения современных экскурсоводов по принципу выбора ими коммуникативных ролей [4]. Представленные авторы обозначают проблему, которая влечет за собой выбор коммуникационной роли экскурсовода. Эта проблема лежит в плоскости психологических и ценностных установок экскурсантов, которые в ситуации восприятия могут нарушить разработанный экскурсоводом сценарий показа города. Авторы предлагают исследовать возможности лавирования в коммуникации с экскурсантами. Но очевидно, что стереотипы в реакции экскурсантов обусловлены более масштабными культурными явлениями.

Большой блок статей и монографий посвящен проблемам восприятия города в условиях развития урбанистической среды. Исторический подход в восприятии городского пространства в контексте перформативного искусства рассмотрел Н. А. Смирнов в статье «Искусство действия в городской среде». Автор дал характеристику теориям западных теоретиков культуры: В. Беньямина о фланерстве как способе постигать пространство города, Анри Лефевра об отчуждении повседневности горожанина и Мишеля де Серто о поэтическом и антропологическом освоении города [10]. Стереотипы существования современного человека в урбанистической среде и опасности стихийного развития отрасли въездного туризма охарактеризовал Л. А. Меньшиков в статье «Турист в современном городе». Он отмечает противоречие, в которое приходит научное, обыденное и мифологическое сознание современного человека [6, с. 55]. Развитие средств коммуникации усиливает это противоречие даже в том случае, если человек стремится его преодолеть. Экономическое развитие сферы туризма, проектирование рекреационных мест по опреде-

ленному стандарту приводит к такому явлению, как глокализация. Под глокализацией понимается подчинение и опасность уничтожения локальных смыслов в угоду мировым требованиям к туристическому сервису и экономической эффективности [6, с. 56]. По мнению Л. А. Меньшикова, в основе общепризнанной привлекательности европейских центров туризма стоит общеизвестная символическая ценность, зафиксированная в мировой истории и, по сути, уже не привязанная к самому городу. Характеризуя внутреннюю мотивацию для посещения городов с познавательной целью, Л. А. Меньшиков отмечает: «важна не практическая привлекательность города, а существующее в массовом сознании представление о таковой привлекательности, которое выражается в наличии символического основания у образа соответствующего города. Такое основание должно быть “музеефицировано” и хорошо опознаваться даже в отрыве от своего исторического субстрата» [6, с. 59].

Для исследования подходов к разработке экскурсии по архитектурным достопримечательностям нестоличных городов России необходимо обосновать использование понятия города-региона. Это понятие не получило точного определения в научной литературе, однако активно используется в исследованиях, посвященных изучению культуры российских регионов. Е. Б. Михайленко и Ф. Е. Золотарев в статье «Феномен города-региона: проблемы теоретических интерпретаций» определяют город-регион как «город, имеющий население более 1 млн человек, агломерационную модель роста и определенный тип районирования. Он может обладать своей культурой, которая основывается на истории и традициях региона, но также может формировать определенную региональную идентичность» [8, с. 580]. Авторы отмечают, что возникновение необходимости выделения нового понятия «город-регион» обусловлено влиянием глобализационных процессов и ростом городов нестоличного значения. Авторы статьи отмечают, что одной из задач города-региона можно считать создание определенной модели организации пространства и управления с целью ответа на вызовы глобализации в локальном разрезе. Происходит смещение акцента на изучение территорий и регионов как конкурирующих агентов, так как города состязаются за привлечение

инвестиций, капитала, ресурсов и др. [8, с. 577]. Таким образом, Е. Б. Михайленко и Ф. Е. Золотарев не только обосновали необходимость выделения понятия «город-регион», но и отметили влияние глобализационных процессов на развитие этих городов.

В условиях интенсивности развития туристической сферы в России существует опасность, что процессы глокализации городской среды приведут к потере памятников архитектуры, обладающих потенциалом стать в будущем достопримечательностью города. Очевидно, что существует потребность стратегического управления процессом формирования знания о символической ценности российского города-региона. Учитывая, что формирование символической ценности городов России идет параллельно развитию въездного и внутреннего туризма, важно выделить методологические основания и конкретные методики показа городских достопримечательностей туристам во время контактной экскурсии. Для сознательного формирования у туристов положительного эстетического и художественно-образного облика города исследователи отталкиваются от словосочетания «феноменология восприятия города» и развивают методы подачи материала в опоре на философские взгляды мыслителей-феноменологов Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти.

Немецкий философ Э. Гуссерль выявил и осмыслил механизм постижения «предмета» средствами чистого сознания. Описанный им прием редукции позволяет человеку освободиться от предыдущего опыта или дополнительных отвлекающих значений художественной формы. Э. Гуссерль выявил, что сознанию имманентно присуща направленность на «предмет» (ноэму). Для сознания имеет значение как направленность на «предмет», так и постижение «эйдоса». Центральное положение в работе сознания занимают логические операции, которые имеют объективный характер и не зависят от того, осознает их человек или нет. Именно объективный характер работы сознания позволяет конструировать действительность. В поздней своей работе «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология» Э. Гуссерль склонился в сторону того, что предметом феноменологического описания является существование, а не идеальная сущность. То есть мыслитель двинулся в сторону мировоззренче-

ской философии, хотя ранее он был сосредоточен на вопросах методологии и логического обоснования научного знания [2].

Психологизм практического восприятия мира, соотношение существования в пространстве и времени, расширение представления о «Я» в сторону исследования телесности воспринимающего субъекта – все эти вопросы попали в сферу интересов следующих за Э. Гуссерлем феноменологов. Для изучения вопросов восприятия современного города наиболее важны идеи французского философа М. Мерло-Понти.

В своем труде «Феноменология восприятия» М. Мерло-Понти выявляет, что поведение человека обладает внутренним единством и представляет собой целостный отклик на жизненные вызовы [7, с. 26]. По его мнению, человеческое поведение имеет символический характер и уже само по себе рождает смысл. М. Мерло-Понти видит изначальную связанность человека и мира и признает невозможность полной редукции и интеллектуальной рефлексии. Таким образом, мыслитель посчитал важным сосредоточиться на описании априорных структур вовлеченного присутствия человека в мире. По мысли философа, общность жизненного опыта рождает систему «Я – другой – вещи». В этой системе происходит и самовыражение субъективности, и утверждение культурных смыслов. Под феноменальным телом М. Мерло-Понти понимает не соединение органов, а воплощенную субъективность. В какой-то степени он спорит с Э. Гуссерлем, отказываясь принимать в качестве абсолютной точки деятельность сознания. Феноменальное тело обладает своей размерностью и уникальными качествами целостности, а также чувственно-смысловыми ядрами. В. Л. Кошелева в параграфе, посвященном философским воззрениям М. Мерло-Понти, обобщает его выход к феноменальному телу таким образом: «Именно феноменальное тело, ассимилируя, интегрируя, вбирая в себя все метаморфозы пережитого, все сцепления существования, растягивает затем многочисленные интенциональные нити, благодаря которым мы постигаем природу, вещи и поведение других как культурные ценности» [5, с. 128]. То есть феноменальное тело, переживая на себе все трансформации, является проводником временной длительности, что в итоге складывается в историю.

В главе труда «Феноменология восприятия», посвященной временности как фактору восприятия, М. Мерло-Понти опирается на утверждение о том, что «субъект не может быть сведен к ряду психических событий и не может быть вечным» [7, с. 518]. Временность человеческого существования определяет тонкие, в определенной степени интимные отношения субъекта со временем. Критикуя более ранние концепции времени А. Бергсона и представителей школы психоанализа, М. Мерло-Понти приходит к умозаключению о том, что сознание разворачивает или конституирует время. В силу идеальности времени сознание перестает, наконец, быть заключенным в настоящем [7, с. 523].

Феноменологический подход к показу достопримечательностей современного города предполагает использование приемов, которые позволят погрузить экскурсанта в исторический материал, направить их мыслительные интенции на туристический объект. Так как интенсивность визуального восприятия во время пешей экскурсии очень высокая, то возможности глубокого погружения всех экскурсантов в исторический материал ограничены. В решении этой проблемы может помочь установка, которую озвучил М. Мерло-Понти. Мыслитель обозначил роль субъективности в движении времени: «Прошлое не есть прошлое, будущее не есть будущее. Они существуют лишь тогда, когда субъективность нарушает полноту бытия в себе, обрисовывает в нем перспективу, вводит в него небытие. Прошлое и будущее возникают, когда я устремляюсь к ним. Я не емь для себя в сиюминутном настоящем; я также пребываю в начале дня или в наступающей ночи, и мое настоящее есть, если угодно, это вот мгновение, но равным образом и этот день, год, вся моя жизнь» [7, с. 532]. То есть субъект, обладающий сознанием, фокусируясь на прошлом, видит движение времени, фокусируясь на настоящем, намечает перспективу будущего. Экскурсовод, ставя цель погрузить экскурсантов в исторический материал, может строить свой материал по принципу выявления взаимосвязи прошлого с настоящим и будущим. В этой логической конструкции исторический материал представляется не застывшим и далеким от современной жизни туриста, а актуальным знанием, которое оказало влияние на настоящие и может оказать влияние на будущее.

Эту мысль развивает Л. А. Меньшиков. Он отметил, что иное осмысление времени и разделение на профанное и сакральное в представлении городских достопримечательностей туристу – важные качества, которые позволяют экскурсанту выйти из стереотипа восприятия любых других туристических объектов [6, с. 55]. Соприкосновение человека с памятником архитектуры субъективно разделяется им на рядовые обыденные действия и акты сакрального характера. Зная эту особенность субъективного восприятия, экскурсовод может вести экскурсионную группу, сознательно разделяя увиденное на профанное и сакральное.

При погружении в историческую эпоху, наполненную предметным миром, эффективно использование приемов, которые обеспечат контакт экскурсанта с предметным миром прошлого. Этот эффект описан Н. А. Смирновым в анализе современных перформативных арт-практик. Исследователь выявляет историческую преемственность познавательных прогулок по городу перформансам западных неодадаистов и ситуационистов. Н. А. Смирнов обращается к педагогической и научно-методической деятельности швейцарского социолога, педагога Кассельского университета Люциуса Буркхардта, который утверждал, что «ландшафт – это больше конструкт нашего воображения, чем феномен окружающей среды» [10, с. 45].

Важным элементом современной экскурсии по городу является умение экскурсовода настраивать экскурсантов на вживание в материал экскурсии чувственным способом. Большое значение имеет проектирование экскурсионного маршрута и планирование возможностей экскурсантов осуществить контакт с объектами городской среды, экспонатами или памятниками архитектуры. Для вывода чувственного ощущения на рациональный уровень экскурсовод может задать вопросы экскурсантам, попросить поделиться результатами своего чувственного опыта и проассоциировать ощущения экскурсантов с чувствами, которые испытывали люди в прошлом. Социолог и педагог Л. Буркхардт проводил прогулки по городу, в которых участник прогулки мог столкнуться с современным авторским арт-объектом, располагающим к контактному взаимодействию и воплощающим символическую значимость этого места.

Последний этап экскурсии направлен на выведение экскурсантов из чувственного восприятия туристического объекта обобщением основного смысла показанных достопримечательностей и характеристикой символической значимости показанных архитектурных достопримечательностей в городской среде прошлого, настоящего и будущего. Формулирование концентрированного смысла прослушанной экскурсии вносит вклад в расширение и обогащение символической ценности города. Этот этап экскурсии можно организовывать в формате обратной связи. В этом случае экскурсанты сами формулируют свои впечатления и итоговый вывод о символической ценности города. Экскурсовод может в учтивой и корректной форме уточнять мысль экскурсанта.

В заключение необходимо отметить, что при разработке экскурсии и маршрута показа городских достопримечательностей важно не только учитывать особенности восприятия современного туриста, но и опираться на идейные и ценностные установки, которые отражают современный подход к развитию въездного и внутреннего туризма в России. Феноменологический подход к телесности как фактору и инструменту постижения нового, а также субъективность в восприятии времени являются основой проектирования экскурсии по архитектурным достопримечательностям. Интерактивная практика изучения современного города, методы вовлечения в эстетический и культурно-исторический контекст города – это инструментарий, который опирается на методологические установки и является частью процесса развития въездного и внутреннего туризма в России. Идеи Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти об интенциональности работы сознания в опоре на объективные операции мышления позволяют строить материал, основываясь на концепции о вовлеченном существовании человека в мире.

В основе методики показа туристам архитектурных достопримечательностей города-региона лежат приемы соотношения исторических событий с настоящим и будущим города. Приемы соотношения с настоящим и будущим позволяют сосредоточить внимание экскурсантов на исторической канве рассказа экскурсовода. Параллели с настоящим придают рассказу актуальность и акцентируют историческую значимость конкретного архитектурного памятника или его деталей.

Важнейшим элементом экскурсии является возможность чувственного восприятия самого объекта городской среды, аутентичность городской среды в целом и конкретных объектов туризма в частности. Использование современных арт-объектов является эффективным инструментом перенаправления потребности экскурсантов в тактильном контакте с историко-культурным материалом экскурсии. Включение современных арт-объектов позволяет экскурсоводу сосредоточить внимание экскурсантов на символическом значении прослушанного и осмысленного историко-культурного материала экскурсии.

Использование феноменологического подхода, с одной стороны, продиктовано самой сложной чувственно-аналитической структурой городского пространства. С другой стороны, этот подход позволяет управлять смыслообразующим компонентом экскурсий по городским достопримечательностям российских городов-регионов. Основная идея Э. Гуссерля об опоре на объективный характер работы сознания позволяет экскурсантау конструировать действительность и таким образом вносить вклад в формирование и обогащение символической ценности российских городов-регионов.

Литература

1. Государственная программа Российской Федерации «Развитие туризма» [Электронный ресурс] // Постановление Правительства Российской Федерации от 24 декабря 2021 года № 2439. – URL: https://www.economy.gov.ru/material/dokumenty/postanovlenie_pravitelstva_rossiyskoy_federacii_ot_24_dekabrya_2021_g_2439.html (дата обращения: 14.09.2024).
2. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: Введение в феноменологическую философию / пер. с нем. Д. В. Скляднева. – СПб.: Фонд Университет: Владимир Даль, 2004. – 398 с.
3. Димитриади Е. М. *Firmitas, utilitas, venustas* и современная визуальная урбанистика // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 64. – С. 111–117.
4. Кожанов К. А. Современная российская городская экскурсия: поведенческие роли экскурсоводов // Культура и безопасность. – 2021. – № 2. – С. 49–55.
5. Кошелева В. Л. Морис Мерло-Понти // Философы XX века. Сб. – М.: Искусство, 1999. – С. 125–137.
6. Меньшиков Л. А. Турист в современном городе // Социология города. – 2013. – № 3. – С. 51–60.
7. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – СПб.: Ювента, Наука, 1999. – 606 с.
8. Михайленко Е. Б., Золотарев Ф. Е. Феномен города-региона: проблемы теоретических интерпретаций // *Arg Administrandi*. – 2022. – № 4. – С. 572–588.
9. Леонтьева Е. Ю. Сенсорная урбанистика: введение в предметное поле // Социология города. – 2023. – № 3. – С. 71–84.
10. Смирнов Н. А. Искусство действия в городской среде // Городские исследования и практики. – 2016. – Т. 1, № 1 (2). – С. 39–54.
11. Стратегия развития туризма в Российской Федерации на период до 2035 года [Электронный ресурс] // Распоряжение Правительства Российской Федерации от 20 сентября 2019 года № 2129-р. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/561260503> (дата обращения: 14.09.2024).
12. Янсон Т. А. Контактная экскурсия: речевой жанр vs коммуникативное событие // Жанры речи. – 2021. – № 1 (29). – С. 34–40.

References

1. Gosudarstvennaya programma Rossiyskoy Federatsii “Razvitie turizma” [The State program of the Russian Federation “Tourism Development”]. *Postanovlenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 24.12.2021 № 2439 [Decree of the Government of the Russian Federation dated December 24.12.2021 No. 2439]*. (In Russ.). Available at: https://www.economy.gov.ru/material/dokumenty/postanovlenie_pravitelstva_rossiyskoy_federacii_ot_24_dekabrya_2021_g_2439.html (accessed 14.09.2024).
2. Gusserl E. *Krizis evropeyskikh nauk i transstendental'naya fenomenologiya: Vvedenie v fenomenologicheskuyu filosofiyu [The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy]*. Translated from German by D.V. Sklyadnev. St. Petersburg, Fond Universitet: Vladimir Dal Publ., 2004. 398 p. (In Russ.).

3. Dimitriadi E.M. Firmitas, utilitas, venustas i sovremennaya vizual'naya urbanistika [Firmitas, utilitas, venustas and modern visual urbanism]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2023, no. 64, pp. 111-117. (In Russ.).
4. Kozhanov K.A. Sovremennaya rossiyskaya gorodskaya ekskursiya: povedencheskie roli ekskursovodov [Modern Russian city tour: behavioral roles of guides]. *Kul'tura i bezopasnost'* [Culture and safety], 2021, no. 2, pp. 49-55. (In Russ.).
5. Kosheleva V.L. Moris Merlo-Ponti [Maurice Merleau-Ponty]. *Filosofy XX veka* [Philosophers of the twentieth century]. Moscow, Iskustvo Publ, 1999, pp. 125-137. (In Russ.).
6. Menshikov L.A. Turist v sovremennom gorode [Tourist in a modern city]. *Sotsiologiya goroda* [Sociology of the city], 2013, no. 3, pp. 51-60. (In Russ.).
7. Merlo-Ponti M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of perception]. Translated from the French, edited by I.S. Vdovina, S.L. Fokin. St. Petersburg, Yuventa, Nauka Publ., 1999. 606 p. (In Russ.).
8. Mikhaylenko E.B., Zolotarev F.E. Fenomen goroda-regiona: problemy teoreticheskikh interpretatsiy [Fenomen goroda-regiona: problemy teoreticheskikh interpretatsiy]. *Ars Administrandi* [Ars Administrandi], 2022, no. 4, pp. 572-588. (In Russ.).
9. Leontyeva E.Y. Sensornaya urbanistika: vvedenie v predmetnoe pole [Sensory urbanism: an introduction to the subject field]. *Sotsiologiya goroda* [Sociology of the city], 2023, no. 3, pp. 71-84. (In Russ.).
10. Smirnov N.A. Iskustvo deystviya v gorodskoy srede [The art of action in an urban environment]. *Gorodskie issledovaniya i praktiki* [Urban research and practice], 2016, vol. 1, no. 1 (2), pp. 39-54. (In Russ.).
11. Strategiya razvitiya turizma v Rossiyskoy Federatsii na period do 2035 goda [Strategy of tourism development in the Russian Federation on the period up to 2035]. *Rasporyazhenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 20 sentyabrya 2019 goda № 2129-r* [Decree of the Government of the Russian Federation dated September 20, 2019, no. 2129-p]. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/561260503> (accessed 14.09.2024).
12. Yanson T.A. Kontaktnaya ekskursiya: rechevoy zhanr vs kommunikativnoe sobytie [Contact excursion: speech genre vs communicative event]. *Zhanry rechi* [Genres of speech], 2021, no. 1 (29), pp. 34-40. (In Russ.).

УДК 069.01

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-90-100

МУЗЕЙНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФИИ Н. Ф. ФЕДОРОВА (К 30-ЛЕТИЮ НАЧАЛА ПОДГОТОВКИ МУЗЕЕВЕДОВ В ТЮМЕНСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ КУЛЬТУРЫ)

Семенова Валентина Ивановна, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры музейных технологий, истории и туризма, Тюменский государственный институт культуры (г. Тюмень, РФ). E-mail: valivsem8@mail.ru

Приходько Ирина Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, заведующий кафедрой музейных технологий, истории и туризма, Тюменский государственный институт культуры (г. Тюмень, РФ). E-mail: prihodko8@mail.ru

Современный музей строится на принципах идеологии глобализма, которая в настоящее время переживает кризис. В этой ситуации необходимо обратиться к отечественному опыту. Теоретические основы отечественного музееведения были определены русским философом Н. Ф. Федоровым. Он считал, что люди получают музейное образование на протяжении всей своей жизни. Сначала они обучаются в музее, затем происходит обучение музею и далее идет обучение музеем. Эту триаду можно рассматривать и как историю самого феномена музея в глобальном и локальном смысле. Формирование музейного образования в Тюмени рассматривается в контексте философии Н. Ф. Федорова с момента осознания самобытности собственной истории и создания И. Я. Словцовым музея в Тюменском Александровском реальном училище в 1879 году. Научная основа сформированной коллекции и просвети-

тельские задачи с целью повышения эффективности обучения определили судьбу тюменского музея в последующее время. Значение музея для города и области, богатый опыт музейной работы и высокий профессионализм музейных сотрудников в советский период сделали возможным открытие подготовки специалистов по музееведению и охране памятников. Тюменский государственный институт культуры стал первым вузом в Сибири, который начал подготовку музееведов в 1993 году. К 30-летию открытия подготовки и первого набора студентов кафедра прошла все этапы музейного образования в общероссийском масштабе, накопила опыт, анализ которого заслуживает внимания. Особенности музейного образования в Тюменском государственном музее являются его связь с местной историей, музеем и практикой музейного дела. Необходимость подготовки кадров для музейного дела – важная государственная задача. Возвращение к подготовке специалистов музейного дела, отказ от бакалавриата и выделение бюджетных мест для обеспечения кадрами региональных музеев являются важными условиями для формирования гражданского самосознания и любви к большой и малой Родине.

Ключевые слова: музей, Н. Ф. Федоров, музеология, музейное образование, Тюменский государственный институт культуры.

MUSEUM EDUCATION IN THE CONTEXT OF N.F. FEDOROV'S PHYLOSOPHY (TO THE 30TH ANNIVERSARY OF MUSEOLOGISTS' TRAINING START AT TYUMEN STATE INSTITUTE OF CULTURE)

Semenova Valentina Ivanovna, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Museum Technologies, History and Tourism, Tyumen State Institute of Culture (Tyumen, Russian Federation). E-mail: valivsem8@mail.ru

Prihodko Irina Nikolaevna, PhD in History, Associate Professor, Department Chair of Museum Technologies, History and Tourism, Tyumen State Institute of Culture (Tyumen, Russian Federation). E-mail: prihodko8@mail.ru

A modern museum is based on the principles of the globalism ideology, which is facing a crisis nowadays. In this case, we need to address domestic experience. The theoretical foundations of national museology were defined by Russian philosopher N.F. Fedorov.

He considered that people receive museum education throughout their lives. First, they are educated at the museum, then they gain museum knowledge and further they are educated by the museum. This triad can be regarded as the history of the museum's phenomenon itself in both local and global terms. The formation of museum education in Tyumen in the context of N.F. Fedorov's philosophy is considered from the moment of recognition the identity of one's own history and creation of a museum in Tyumen Alexander Real School by I.Y. Slotsov in 1879. A scientific basis of formed collection and educational mission to improve the efficiency of education later determined the fate of Tyumen museum. The value of the museum for both the city and the region, rich museum operations experience and excellent professionalism of museum staff during the Soviet period made it possible to start training specialists on Museology and Monument Protection. Tyumen State Institute of Culture became the first higher education institution in Siberia, which began to train museologists in 1993.

To the 30th anniversary of the beginning of training the museologists and the first generation of the Department students has come through all the phases of museum education on a national scale, accumulated experience which deserves attention and analysis. The peculiarities of museum education at Tyumen State Museum are its connection with local history, museum and museum work practice. The need for training the specialists for museum work is an important state objective. Return to training the museum specialists, abandoning the Baccalaureate and allocation of state-funded places to support the staff of regional museums are important conditions for the formation of civic consciousness and love to the big and small Motherland.

Keywords: museum, N.F. Fedorov, museology, museum education, Tyumen State Institute of Culture.

Музей как социальный институт связан с конкретными социокультурными ситуациями, складывающимися в процессе истории общества. Одним из важных назначений современного музея является формирование культурной, социальной, политической идентичности как системы представлений о принадлежности к определенной общности на основании представлений о мире, человеке, его ценностях, традициях, достижениях. В определении музея, принятого внеочередной Генеральной ассамблеей Международного совета музеев (ИКОМ) в Праге, есть слова, что это «постоянно действующая институция на службе общества». Существует ощутимый разрыв в понимании этих очевидных, на первый взгляд, положений. В рамках идеологии глобализма «служба обществу» превращается в услугу, система ценностей лишается национальной специфики, а инклюзивность приводит к гипертрофированной ориентации на меньшинства и пр. В такой ситуации необходимо вернуться к основам отечественного музееведения, которое опирается не просто на практику, а на философское осмысление музея, а именно – к наследию Н. Ф. Федорова. Он считал, что в обществе нет людей, не причастных музею. Музей – это «собор всех ученых обществ», он «становится между учеными, производящими постоянную, систематическую работу исследования, и всеми учебными заведениями; посредством их он собирает всех неученых и все младшее поколение, чтобы ввести их в область исследования, производимого учеными» [9, с. 53]. Н. Ф. Федоров в своем учении придавал большое значение музейному образованию, которое, по его мысли, люди получают на протяжении всей своей жизни. Сначала они обучаются в музее, затем происходит обучение музею и далее идет обучение музеем (см. [2, с. 95]). Эту триаду можно рассматривать не только как взросление и социализацию человека, но и как историю самого феномена музея в глобальном и локальном смыслах. На первом этапе происходит начальный процесс формирования потребности в музее и его появление в определенном месте в определенное время, на втором – подготовка профессионалов музейного дела, на третьем – музейная деятельность с активным вовлечением всего общества. В этом контексте можно рассмотреть становле-

ние музейного образования в Тюмени как процесс осознания ценности собственной истории на протяжении XIX–XX веков.

В данной статье рассмотрены два первых этапа, которые определили вектор движения к музейному образованию в Тюмени. Первый этап связан с мемориализацией важного для Тюмени события, связанного с посещением города цесаревичем Александром (будущим императором Александром II) во время его путешествия по России в 1837 году. Общественность бережно сохранила шлюпку, в которой цесаревич и его свита переправлялись через р. Туру по дороге в Тобольск, построив специальное помещение у здания городской управы с вывеской «Музеум», которое было утрачено в годы революции (см. Приложение, рис. 1). Визит цесаревича 31 мая 1837 года в Тюмень позднее был отмечен на коронационном блюде, подаренном императору Александру III в день коронации (см. Приложение, рис. 2), наряду с тремя другими главными, по мнению тюменцев, событиями в истории города: взятие Ермаком татарского города Чимги-Туры 1 августа 1580 года (событие документально не подтверждено), основание Тюмени 29 июля 1586 года и пожалование герба Сибири в 1635 году. Это блюдо хранится в настоящее время в фондах тюменского музея (современное название – «Музейный комплекс им. И. Я. Слоцова»). Оно было возвращено в Тюмень из Эрмитажа в 1941 году перед Великой Отечественной войной.

Следующим важным событием в музейной истории города является превращение дома, в котором останавливался цесаревич вместе со своим наставником В. А. Жуковским, в мемориал. В 1888 году дом приобрел купец гильдии И. П. Колокольников. К 1890 году дом внешне изменился и превратился во дворец в стиле неоклассицизма с элементами барокко и традиционной тюменской объемной накладной резьбой в виде гирлянд из фруктов и завивающихся листьев. В доме был устроен зал памяти Александра II после смертельного покушения 1 марта 1888 года, в котором находилась мемориальная табличка о визите цесаревича и специально заказанная копия парадного портрета императора Александра II работы придворного художника Ф. Крюгера. Парадный вход приобрел вид ризалита, элемен-

та погребального сооружения (см. Приложение, рис. 3). В здание музея до сих пор можно войти только со двора. Цейхгауз и дом Колокольниковых можно считать первыми тюменскими музеями.

Определяющим событием стало появление в Тюмени Александровского реального училища (ТАРУ) и организованного при нем учебного музея в 1879 году. В Западной Сибири музеи появлялись разными путями. В Омске – при Западно-Сибирском отделении Русского географического общества (1870), в Тобольске – при губернском статистическом комитете (1870), в Обдорске (совр. Салехард) – при миссии (1906). Идея музея ТАРУ изложена в отдельной главе воспоминаний тюменского купца Н. М. Чукмалдина. Возможно, текст написан самим И. Я. Словцовым или записан с его слов, так как после короткого вступления последующий текст взят в кавычки [10, с. 152–158]. О назначении музея сказано, что «местные собрания коллекций любой отдаленной окраины имеют ясно определенную цель – сосредоточить такие предметы, которые характеризуют природу данной страны или ее исторический и доисторический быт, или современное экономическое и промышленное состояние», а также «для развития умственного кругозора обучающегося теперь юношества» [10, с. 152]. Коллекции были выкуплены у И. Я. Словцова купцом Н. М. Чукмалдиным и пожертвованы городу с условием строительства здания музея, что было выполнено в начале XXI века [7, с. 17].

Основы музейного дела в Тюмени заложил И. Я. Словцов. Собранные им коллекции были систематизированы на научной основе. Весь XX век Тюменский краеведческий музей демонстрировал высокий уровень музейной работы. В 1926–1936 и 1939–1941 годах во главе музея был ученик И. Я. Словцова П. А. Россомахин, который создал первую музейную экспозицию в советский период [7, с. 26]. В 1980–90-е годы в нем работали сотрудники с высшим образованием, которые владели всеми видами музейной деятельности. На высоком уровне находилась научная работа. С 1989 года проводилась конференция «Словцовские чтения», издавались тезисы конференции, а также «Ежегодник Тюменского областного краеведческого музея» (в каждом выпуске печатались отчеты о работе музея), каталоги коллекций, работали экспедиции (археологические, этнографи-

ческие, историко-бытовые, палеонтологические и пр.). Проектирование экспозиций начиналось с разработки документов (в 1950-е годы разрабатывали тематико-экспозиционные планы, с начала 1980-х – концепции). С 1983 по 1996 год в Тюмени появилась целая сеть музеев в исторических зданиях (Городская Дума, Церковь Петра и Павла, Усадьба Колокольниковых, Дом Машарова, Геологии нефти и газа, археологический музей-заповедник на Андреевском озере). С 1991 года стали использоваться компьютеры в работе фондов, библиотека пополнялась новейшей научной литературой и пр. В 1993 году Тюменский областной краеведческий музей стал членом Международного совета музеев (ИКОМ) с правом участия в работе профильных международных комитетов [3, с. 5]. Музей выполнял функцию главного методического центра области, вел большую работу по стажировке кадров и оказывал помощь музеям по конкретным направлениям музейной работы. Главным достижением стало строительство нового здания музея, с 2013 года работающего как «Музейный комплекс имени И. Я. Словцова» в составе «Тюменского музейно-просветительского объединения». Все это стало и до сих пор является фундаментом для подготовки профессионалов музейного дела в Тюмени.

Второй этап становления музейного образования в Тюмени связан с началом подготовки специалистов музейного дела («обучение музею», по Н. Ф. Федорову). Безусловно, это событие необходимо рассматривать в общероссийском контексте. Музейное образование в России имеет сложную историю [4; 5; 6; 8 и др.]. Подготовка музейщиков появляется в конце XIX века, что было результатом более чем 200-летнего развития музейного дела. В 1877 году в Санкт-Петербургском Императорском Археологическом институте началась подготовка археографов и архивистов. Обучающиеся получали знания по палеографии, археологии, этнографии, архивоведению на базе уже полученного ранее высшего образования. В Московском археологическом институте музейное образование стало преподаваться с 1897 года. Оба института были расформированы в 1922 году, но впервые дали подготовленных специалистов для музейного дела. В советское время, в 1920–30-е годы музейщиков готовил Институт внешколь-

ного образования (его преемником через ряд переименований является современный Санкт-Петербургский институт культуры) [5, с. 19, 24]. В 1924–1936 годах и в 1940–80-е годы музейное образование в стране практически отсутствовало. Короткое время, с 1956 по 1958 год работала кафедра музейного дела в МГУ. Курс музееведения читался студентам исторических факультетов университетов. Так, например, было в Тюменском государственном университете. Интересно, что для его преподавания приглашались сотрудники Тюменского краеведческого музея.

Возобновление обучения специалистов музейного дела произошло в конце 1980-х годов. Специальность «Музейное дело и охрана памятников» была открыта в 1988 году в трех вузах страны – Ленинградском институте культуры (ныне Санкт-Петербургский государственный институт культуры) [5, с. 20], в Московском историко-архивном институте (Российский государственный гуманитарный университет) [6, с. 22] и в Московском университете культуры и искусств (ныне Московский государственный институт культуры) [8, с. 192]. Тюменский государственный институт культуры первым в Сибири начал подготовку студентов-музеевдов в 1993 году, а кафедра истории и музейного дела стала первой кафедрой в Сибири и четвертой в России, выпускающей специалистов музейного дела.

В 1991 году, благодаря энтузиазму и настойчивости первого ректора М. А. Капеко, был открыт Тюменский государственный институт культуры, ставший последним вузом, основанным в СССР. В 1993 году институт предложил музею принять участие в организации подготовки кадров для музейного дела области. Такая просьба была направлена в областное управление культуры на имя начальника А. А. Шишкина, и музейщикам ее озвучил его заместитель И. С. Кошкин. Разработка программы была проведена В. И. Семеновой, в то время заместителем директора Тюменского областного краеведческого музея по научной работе. Ученый совет института одобрил открытие новой специальности «Музейное дело и охрана памятников» и поручил подготовку необходимых документов заведующему кафедрой истории и политологии Н. В. Шестаковой, являвшейся также проректором по учебной работе института. В 1996 году, за год до первого выпуска, кафедра

была переименована в кафедру истории и музейного дела. В качестве преподавателей профессиональных дисциплин были приглашены ведущие музейные работники В. И. Семенова, Н. И. Сезева, Н. Н. Федорова, Е. М. Козлова-Афанасьевна, Л. В. Иванова, Ю. А. Речкалова, О. Н. Берегова, С. Г. Пархимович, а также специалисты из разных научных центров страны: Н. А. Никишин, Т. П. Поляков, И. В. Калинина, Я. Я. Шер. Полезными для студентов были встречи с И. А. Антоновой, В. М. Песковым, Е. К. Кроллау и др. в рамках мероприятий, проводимых музеем.

С 1997 году (год первого выпуска) по 2024 год кафедра сделала 36 выпусков. Первоначально срок обучения составил 4 года, и итоговая аттестация проводилась в форме экзамена. Дипломные работы могли быть написаны по решению кафедры, но не были обязательными. С 1995 года итоговая аттестация предусматривала проведение государственного экзамена и защиту дипломной работы.

В 1997 году был утвержден первый государственный образовательный стандарт (ГОС ВПО), который в большей степени носил рекомендательный и обобщающий характер. При составлении нового учебного плана был усилен блок исторических дисциплин. Вместо дисциплины «История мировых цивилизаций» появились «История Древнего мира», «История Средних веков», «История Нового времени», «История Новейшего времени». Добавились «Источниковедение», «Историография», «Вспомогательные исторические дисциплины». В цикле профессиональных дисциплин из курса «Музейной педагогики» выделена «Методика работы с детской аудиторией», добавились «Выставочное оборудование и технические средства» и «Дизайн выставок». С 1997 года институт перешел на пятилетнюю подготовку специалистов.

В стандарте 052800 «Музейное дело и охрана памятников» 2002 года был закреплен нормативный срок обучения, а также квалификационная характеристика выпускника, области, направления и виды его профессиональной деятельности. Поменялась структура базового учебного плана. Вводилось понятие «Основной образовательной программы», которая должна была состоять из дисциплин федерального компонента, нацио-

нально-регионального (вузовского) компонента, дисциплин по выбору студента, а также факультативных дисциплин. Было четко определено количество и виды практик, а также их продолжительность. Итоговая государственная аттестация должна была состоять из защиты выпускной квалификационной работы и государственного междисциплинарного экзамена. При составлении нового базового плана были введены дисциплины «Математика и информатика», «Математические методы исторического исследования», «Экономика», «Концепции современного естествознания», «История литературы», «Информационная культура специалиста». Блок специальных дисциплин дополнили: «Книговедение и история книги», «Материальная культура и быт сибирского крестьянства», «Народные обряды и праздники», «История государственных учреждений и делопроизводства России», «Научное проектирование экспозиции», «Менеджмент и маркетинг музейной работы», «Музейный дизайн», «Информационные технологии и технические средства в музейной работе».

Новые требования государственного стандарта способствовали более тесному сотрудничеству с музеями области. В течение учебного года студенты активно участвовали во всех научных мероприятиях музеев, принимали участие в проектировании и создании музейных выставок. Сложилась традиция участия студентов в конференции «Словцовские чтения». В целом можно отметить, что при подготовке выпускников больше внимания уделялось их практической подготовке к дальнейшей профессиональной деятельности.

Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по направлению подготовки 072300 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» (квалификация (степень) выпускника «бакалавр») был утвержден 22 декабря 2009 года. Значительно расширились виды профессиональной деятельности. Акцент был сделан на проектной деятельности (социокультурное проектирование, проектирование музейных экспозиций и выставок). Стандарт отражал изменения в музейном деле, которые были связаны с деятельностью музеев в условиях рыночной экономики, что повлияло на включение в образовательную программу новых дисциплин по

музейному управлению, маркетингу и экономике. Стандартом вводились требования к результатам освоения основной образовательной программы, зафиксированные в компетенциях, что характеризовало переход всей системы высшего образования на компетентностный подход. Компетенции разделялись на общекультурные и профессиональные. Учебные планы должны были состоять из тех же циклов, что и в предыдущем стандарте. Циклы также делились на федеральный (базовый) и вузовский (профильный) компоненты. Новый стандарт вводил обязательные дисциплины: «История», «Философия», «Иностранный язык», «Безопасность жизнедеятельности», остальное отдалось при составлении планов на усмотрение учебного заведения. Производственно-технологическая деятельность предусматривала практическую работу в музеях, учреждениях музейного типа и на других объектах профессиональной деятельности и была направлена на сохранение и использование объектов культурного и природного наследия. Сократился срок освоения ООП, трудоемкость ООП должна была рассчитываться в зачетных единицах. Стандарт ограничивал учебный год 60 зачетными единицами. По мнению А. М. Кулемзина и Д. Д. Родионовой, новый ФГОС позволил подготовить выпускников к пониманию музея как фактора активного влияния на социокультурные и даже экономические процессы [4, с. 75].

В 2011 году в силу вступили поправки к стандарту 2009 года. Именно в этом году Тюменская государственная академия культуры, искусств и социальных технологий перешла к многоуровневой подготовке музеологов. Были разработаны базовые учебные планы бакалавриата и магистратуры, подверглись корректировке базовые планы по подготовке кадров высшей квалификации (аспирантуры).

Проанализировав основные образовательные программы, примерные образовательные программы, профессорско-преподавательский состав кафедры истории, искусствоведения и музейного дела (название кафедры изменилось в связи с началом подготовки по специальности «Искусствоведение», а затем бакалавриата «История искусств») выбрал три профиля подготовки бакалавров: «Музейная педагогика», «Музейный и выставочный дизайн», «Экскурсоведение». Ба-

зовый план для студентов, обучающихся по программам специалитета, был немного сокращен без ущерба дисциплинам профессионального цикла.

В Приказе Министерства образования и науки РФ от 1 июля 2016 года № 788 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» (уровень бакалавриата)» подробно расписана совокупность требований, обязательных при реализации основных профессиональных образовательных программ высшего образования – программ бакалавриата по направлению подготовки 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия». В новом стандарте обязательным требованием к его реализации значилось использование в процессе обучения требований профессиональных стандартов и на их основе – разработка собственных профессиональных компетенций ООП, согласованных с работодателем (музейным сообществом региона).

На формирование профессионала-музеолога оказал влияние тот факт, что на протяжении всего периода образовательной деятельности кафедра не теряла связи с музеями города, привлекая к преподавательской деятельности специалистов музея в качестве научных руководителей, руководителей проектов, руководителей практик. В течение всего периода обучения студенты принимали участие во всех музейных мероприятиях, как просветительских, так и научных. Во время выездных практик также проводились занятия, мастер-классы в Санкт-Петербурге (Русский музей, Эрмитаж, Петропавловская крепость), Москве (ГИМ, Третьяковская галерея, Оружейная палата, Дарвиновский музей), Красноярске, Великом Новгороде, Ирбите и др. Также студенты участвовали в научных конференциях в Тобольске, Кемерове, Барнауле, Томске, Тобольске, Уфе и др.

Таким образом, особенность педагогической и образовательной ситуации заключалась, во-первых, в том, что образование существенно трансформировалось от стандарта к стандарту.

Программа магистратуры «Историко-культурное наследие: изучение, сохранение и использование» востребована представителями разных

направлений профессиональной подготовки – архитекторами, дизайнерами, историками, экономистами и др., а также музейными работниками, не имеющими профильного образования. Эта ситуация показывает, что магистратура является отдельным направлением профессиональной подготовки, которое выбирается взрослым состоявшимся человеком, определившим для себя освоение нового направления деятельности. Магистерская программа была построена таким образом, чтобы давать углубленные знания о целом комплексе дисциплин (история и философия науки; методика и методология науки; управление знанием, научная деятельность в музее и др.). Студенты получали навыки исследовательской и преподавательской работы.

Аспиранты обучались по программам «Отечественная история», «Историография, источниковедение, методы исторического исследования» и «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов». Успешно защитились А. Н. Дробышев, Н. В. Кашлатова, В. П. Южаков, Н. Ю. Калинина, Л. В. Юнусова.

Наряду с традиционной целью сформировать человека, обладающего определенным набором знаний, навыков и способностей, появились новые требования. Необходимо было сформировать ответственного, творческого, ориентированного на реальность сложной современной жизни человека, готового к экстремальным ситуациям перед лицом глобальных кризисов. За все годы подготовки музеевдов профессорско-преподавательский состав кафедры музейных технологий, истории и туризма (современное название кафедры) Тюменского государственного института культуры придерживался принципов обеспечения высокой теоретической подготовки студентов, их нацеленности на активное участие в научной жизни региона, приоритета индивидуальных интересов и склонностей самих студентов, формирования личности, уважительно и бережно относящейся к культурному и природному наследию страны и региона. На кафедре сформировался высококвалифицированный коллектив преподавателей, активно работающих по общей научной теме «Гуманитарные аспекты развития Западной Сибири». В рамках этой проблематики были защищены диссертации И. Н. Приходько, А. В. Гор-

диенко, подготовлены учебные пособия, изданы монографии, проводилась Ежегодная Международная научно-практическая конференция «Межкультурные коммуникации и миротворчество». В 2017 году на базе кафедры было открыто представительство кафедры ЮНЕСКО «Подготовка и переподготовка специалистов в условиях рыночной экономики» по договору с Университетом управления «ТИСБИ» (г. Казань).

Научные интересы преподавателей продолжают в работах учеников, которые участвуют во всероссийских конкурсах научных работ студентов и удостоиваются высоких наград (А. В. Гордиенко, Е. И. Сухов, Р. Х. Рахимов, С. А. Кузнецова, Н. А. Войткевич, А. Г. Зимина, И. С. Химич и др.). Выпускники кафедры успешно работают в музеях области, в департаментах культуры, архивах, в исследовательских институтах. Подготовка студентов ведется на высоком уровне. Студенту кафедры Г. С. Пронину была назначена персональная стипендия И. А. Антоновой.

В целом кафедра проделала большой путь и добилась успехов в подготовке кадров для музейного дела, но перспективы не обнадеживающие. В настоящее время на кафедре нет набора, хотя спрос на подготовку по этому направлению у музейщиков есть. Бюджетные места не выделяются, коммерческие места из-за высокой стоимости не востребованы. Практика показала, что четырехлетнее обучение по программе бакалавриата недостаточно. Наиболее эффективным в подготовке музейных кадров показал себя специалитет. Пятилетнее образование психологически совпадает с завершением профессионального самосознания. Интересно, что до введения бакалавриата на кафедре не было проблем с сохранностью контингента. Похоже, что система набора по ЕГЭ объективно обесценивает музейное образование. Увеличилось число студентов, поступивших на музейное направление случайно, необдуманно.

Таким образом, в Тюмени реализовано музейное образование в понимании Н. Ф. Федорова. Тюмень является первым русским городом в Сибири, основанным в 1586 году, «воротами

в Сибирь», откуда на протяжении всего XVII века уходили отряды для строительства Тобольска, Тары, Томска, Красноярска, ныне крупных сибирских центров. С момента увековечения памяти о визите цесаревича Александра до прочного вхождения музея как неотъемлемого культурного пространства на протяжении всего XX века проходил период, с которым мы связываем «обучение в музее». Второй этап – «обучение музеем» – связан с началом подготовки специалистов музейного дела в 1993 году. В настоящее время музей становится важнейшим культурным центром, местом, где проходит работа с культурным наследием, его изучение, хранение и презентация, словом, «обучение музеем».

К сожалению, в настоящее время по экономическим причинам в глубинке музеи закрываются, переводятся в подчинение библиотекам, в них работают неквалифицированные работники, со слов которых распространяется недостоверная информация. Например, в одной районной газете накануне Дня района было напечатано, что «экспозиция была представлена макетами знаменитых личностей...», далее «в районном центре... много старинных зданий», их «складывали из местного камня, который делали из глины и навоза... эта смесь называлась “сырец”» и т. д. Приобщение к наследию проводилось коллективным изготовлением брелоков, серег, кулонов из эпоксидной смолы (?!). На наш взгляд, это недалеко видно, так как в Тюменской области растет потребность в музейных кадрах в связи с развитием туризма.

Подготовка музейщиков – это государственное дело. Патриотическое воспитание, любовь к Родине идет от понимания тех ценностей, той исторической правды, которая отражена в местных реликвиях, подлинниках, комплектование, изучение и хранение которых осуществляется грамотно. В каждом музее разрабатываются и реализуются культурно-образовательные программы [1]. «Обучение в музее», по Н. Ф. Федорову, идет под руководством квалифицированных работников.

Литература

1. Абрамова П. В., Иванов Е. В. Интерактивные культурно-образовательные программы как форма актуализации наследия на базе музея-заповедника «Томская Писаница» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 63. – С. 24–30.

2. Аксеничев О. А. Философия музея Н. Ф. Федорова // Музейное дело: сб. науч. ст. – М., 1994. – Вып. 21. – С. 91–101.
3. Ежегодник Тюменского областного краеведческого музея. 1993. – Новосибирск: Наука, 1997. – 321 с.
4. Кулемзин А. М., Родионова Д. Д. О формировании новой парадигмы подготовки музеевдов // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2012. – № 2 (50). – С. 74–77.
5. Мастеница Е. Н. Истоки, традиции и перспективы музеевдовческого образования: к 25-летию кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств // Музей. Традиции. Этничность. – 2013. – № 1. – С. 18–24.
6. Сундиева А. А. Кафедра музеологии Российского государственного гуманитарного университета и ее вклад в развитие музейной науки // Мировые тренды и музейная практика в России: сб. ст. Междунар. науч. конф., 30–31 окт. 2018 года. – М.: Российский гуманитарный университет, 2019. – С. 19–30.
7. Томилов Н. А. Тюменский областной краеведческий музей (краткий исторический очерк) // Хозяйство русских в коллекциях Тюменского областного краеведческого музея. – Тюмень: Вектор Бук Лтд, 1994. – С. 7–83.
8. Хмельницкая И. Б. О роли музейного источниковедения и вещественных источников в научном познании, или О традициях подготовки музейных специалистов в МГУКИ // Вестник МГУКИ. – 2013. – № 2. – С. 190–197.
9. Федоров Н. Ф. Из философского наследия (Музей и культура). – М.: Музей революции, 1995. – 318 с.
10. Чукмалдин Н. М. Мои воспоминания: Избранные произведения. – Тюмень: СофтДизайн, 1997. – 368 с.

References

1. Abramova P.V., Ivanov E.V. Interaktivnye kul'turno-obrazovatel'nye programmy kak forma aktualizatsii naslediya na baze muzeya-zapovednika "Tomskaya Pisanitsa" [Interactive Cultural and Educational Programs as a form of Heritage Mainstream Based on the Museum-reserve Tomskaya Pisanitsa]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2023, no. 63, pp. 24-30. (In Russ.).
2. Aksenichev O.A. Filosofiya muzeya N.F. Fedorova [Museum philosophy of N.F. Fedorov]. *Muzeynoe delo* [Museum work]. Moscow, 1994, iss. 21, pp. 91-101. (In Russ.).
3. *Ezhegodnik Tyumenskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya. 1993* [Yearbook of the Tyumen Regional Museum of Local Lore. 1993]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1997. 321 p. (In Russ.).
4. Kulemzin A.M., Rodionova D.D. O formirovani novoy paradigmy podgotovki muzevedov [On the formation of a new paradigm of training museologists]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University], 2012, no. 2 (50), pp. 74-77. (In Russ.).
5. Mastenitsa E.N. Istoki, traditsii i perspektivy muzevedcheskogo obrazovaniya: k 25-letiyu kafedry muzeologii i kul'turnogo naslediya Sankt-Petersburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Roots, traditions and perspectives of Museum work education: to the 25th anniversary of the Department of Museology and Cultural Heritage of Saint-Petersburg State University of Culture and Arts]. *Muзей. Traditsii. Etnichnost'* [Museum. Traditions. Ethnicity], 2013, no. 1, pp. 18-24. (In Russ.).
6. Sundieva A.A. Kafedra muzeologii Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta i ee vklad v razvitie muzeynoy nauki [Museology Department of the Russian State University for the humanities and its contribution to the development of museology]. *Mirovye trendy i muzeynaya praktika v Rossii* [Global trends and museum practice in Russia]. Moscow, Rossiyskiy gumanitarnyy universitet Publ., 2019, pp. 19-30. (In Russ.).
7. Tomilov N.A. Tyumenskiy oblastnoy kraevedcheskiy muzey (kratkiy istoricheskiy ocherk) [Tyumen Regional Museum of Local Lore (a brief historical sketch)]. *Khozyaystvo russkikh v kollektsiyakh Tyumenskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya* [Household of the Russian in the collections of Tyumen Regional Museum of Local Lore]. Tyumen, Vektor Buk Ltd. Publ., 1994, pp. 7-83. (In Russ.).
8. Khmel'nitskaya I.B. O roli muzeynogo istochnikovedeniya i veshchestvennykh istochnikov v nauchnom poznanii, ili O traditsiyakh podgotovki muzeynykh spetsialistov v MGUKI [On the role of museum source study and material sources in scientific cognition, or on traditions of training museum specialists at MGUKI]. *Vestnik MGUKI* [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts], 2013, pp. 190-197. (In Russ.).
9. Fedorov N.F. *Iz filosofskogo naslediya (Muзей i kul'tura)* [From the philosophical heritage (Museum and Culture)]. Moscow, Musey Revolyutsii Publ., 1995. 318 p. (In Russ.).
10. Chukmaldin N.M. *Moi vospominaniya: Izbrannye proizvedeniya* [My memories: selected works]. Tyumen, Soft Dizain Publ., 1997, 368 p. (In Rus.).

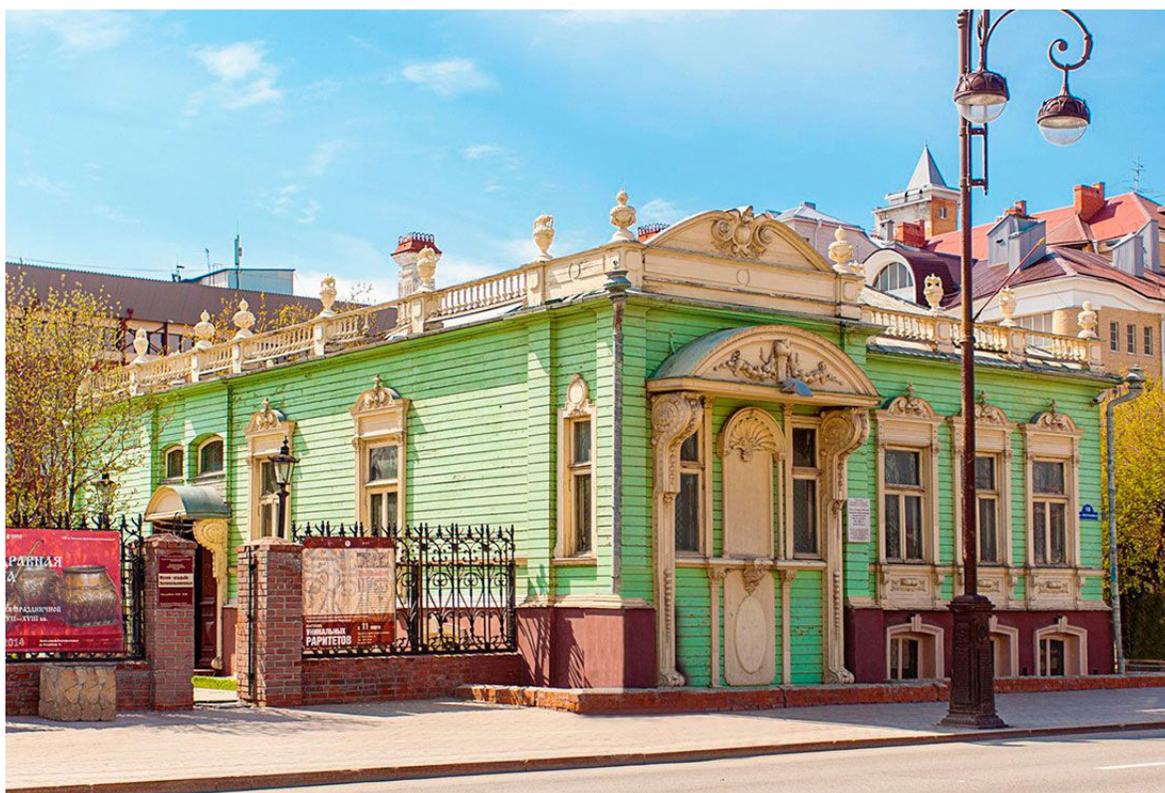
ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Цейхгауз, в котором хранилась шлюпка для цесаревича Александра и его свиты для переправы через р. Туру. Фотография начала XX века



Рисунок 2. Подносное блюдо от тюменцев в день коронации Александра III



*Рисунок 3. Дом, в котором останавливались цесаревич Александр и поэт В. А. Жуковский в 1837 году.
Современная фотография*

УДК 069.01

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-100-105

АКТУАЛЬНАЯ ПРАКТИКА АТРИБУЦИИ В РАЗВИТИИ И УПРАВЛЕНИИ МУЗЕЙНЫМИ КОЛЛЕКЦИЯМИ

Королева Мария Евгеньевна, куратор выставочных проектов, Центральный выставочный зал «Манеж» (СПб ГБУК «ЦВЗ «Манеж») (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: korolevamariae@yandex.ru

Статья посвящена концептуальному осмыслению актуальной музейной атрибуционной практики в контексте процесса развития и управления музейными коллекциями. Актуальность темы вызвана поисками новых «точек входа» в сложившийся алгоритм изучения музейных предметов и коллекций для реализации научных, экспозиционных, образовательных функций музея. Цель настоящей работы определяется как выявление перспективных исследовательских направлений при изучении актуальной идентичности музейного предмета. Атрибуция в этом процессе рассмотрена как специфически музейная междисциплинарная система анализа музейных предметов, колеблющаяся между академическим дискурсом и культурным пространством. Выход на альтернативные пути изучения музейного предмета вне сложившегося академического поля влечет за собой формирование новых векторов реализа-

ции политики и управления музейными коллекциями. К рассмотрению предлагается концепт создания «субъективной историографии» музейного предмета в качестве иного подхода к изучению музейного предмета. Обосновывается необходимость включения в исследование предмета действующих лиц из «домусейной» жизни артефакта в лице создателей, коллекционеров, владельцев и т. д. Вводятся в предметное поле культурологии методы «конкретизации» и «радикальной эмпатии», разработанные в западной культурологии как средство изучения музейного предмета вне музейного дискурса. Как результат проведенного исследования предлагается применение концепций сохранения артефактов *ex situ* и *in situ* для размежевания двух базовых состояний предмета: предмета музейного значения и музейного предмета концепция, с целью актуализации разнообразия путей изучения музейных коллекций.

Ключевые слова: музейный предмет, атрибуция, сохранение и изучение музейных предметов, развитие и управление коллекциями, *ex situ*, *in situ*, субъективная историография.

ACTUAL ATTRIBUTION PRACTICE IN THE DEVELOPMENT AND MANAGEMENT OF MUSEUM COLLECTIONS

Koroleva Mariya Evgenyevna, Curator of Exhibition Projects, “The Manege” Central Exhibition Hall (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: korolevamariae@yandex.ru

The article is devoted to the conceptual understanding of actual museum attribution practices in the context of the process of development and management of museum collections. The relevance of the topic is associated with the search for new “entry points” into the existing algorithm for studying the museum objects and collections for the implementation of scientific, exhibition, and educational functions of the museum. The purpose of this work is defined as identifying the promising research directions in study of actual identity of a museum object. Attribution in this process is considered as a specifically museum universal system of analysis of museum objects, based on specific techniques and methods that cross the boundaries between disciplines and oscillate between academic discourse and cultural space. Entering the alternative ways of studying the museum objects outside the established academic field entails the formation of new vectors for implementation of policy and management of museum collections. The concept of creating a “subjective historiography” of a museum object is proposed for consideration as a different approach to study of a museum object. The necessity of including in the study of the object actors from the “home” life of the object in the person of creators, collectors, owners is applied. Introduced into the subject field of cultural studies the method of “concretization” and “radical empathy”, developed in Western museology, as a means of studying a museum object outside of museum discourse. As a result of the study, it is proposed to use the concepts of preserving artifacts “*ex situ*” and “*in situ*” to delimit two basic states of an object: an object of museum significance and a museum object concept, in order to update the diversity of ways to study museum collections.

Keywords: museum object, attribution, preservation and research of museum collections, development and management of museum collections, “*ex situ*”, “*in situ*”, subjective historiography.

Музеи на сегодняшний день являются единственными институтами, продолжающими планомерное создание нарративов посредством предметов из своих коллекций. Изучение всех состояний и свойств музейного предмета, в совокупности его структурных, онтологических и семантических характеристик осуществляется с помощью специфически музейной методики – атрибуции. В отечественной музейной практике алгоритм атрибуционного исследования начал формиро-

ваться в начале XX столетия, а его теоретический фундамент сложился в 1970-е годы усилиями советских искусствоведов. Атрибуция происходит на всех этапах музейной жизнедеятельности предмета, начиная со стадии его отбора в среде бытования вплоть до момента диацессии (изъятия) [2, с. 30]. Результаты полученных атрибуционных исследований напрямую влияют на выбор стратегий при реализации политики развития и управления музейными коллекциями. Концепт

развития и управления коллекций применительно к музейной сфере был предложен П. ван Меншем для объяснения динамической природы музейных коллекций. Примечательно, что управление и развитие осуществляется на двух уровнях: первый уровень – предметы, составляющие коллекцию, второй – сама коллекция, понимаемая как артефакт и рассматриваемая в качестве «культурного процесса производства смысла и ценности» [2, с. 25]. В отечественных реалиях термины «управление» коллекцией и ее «развитие» чаще всего используются как синонимы или в тандеме. В любом случае онтологически они направлены на разработку коллекции, успех которой зависит от качества проведенного научного исследования. Под развитием коллекции мы также можем понимать «управление» ее повествовательным содержанием путем выборочного использования ресурсов коллекции.

Анализируя музейный предмет сквозь призму биографического подхода, предложенного американскими антропологами И. Копытоффым и А. Аппадурой в середине 80-х годов прошлого века, мы можем предположить, что переломным моментом в биографии музейного предмета является этап его включения в музейное собрание. Изменение и формирование парадигм: «предмет музейного значения» – «музейный предмет» имеет решающее значение для дальнейшей «музейной» судьбы предмета. Жизнедеятельность предмета в музее начинается со структуризации заложенной в нем информации для наилучшего сохранения ее целостности и первоначального порядка. От первичной регистрации напрямую зависит будущее управление предметом в масштабах коллекции. Чаще всего, на данном этапе исследование предмета основывается на визуальном осмотре, обмерах и записи легенды. Легенда предмета является важной частью его «биографии», которая непременно должна найти отражение в инвентаре. В этой фазе музейный исследователь выступает как медиатор между артефактом и музеем, снабжая предмет легитимностью и увеличивая его потенциал. Существенным является и то, что появление музейного предмета в собрании меняет не только биографию самого предмета, но и пути изучения и экспонирования других предметов коллекций. Атрибуция способствует выявлению групповой идентичности музейных предметов из

коллекции. Кроме того, обращаясь к биографии музейного предмета и коллекции, мы отчасти исследуем историю музейной институции, в которой он находится. При этом если изучение морфологии предмета и его физического строения в рамках музейного исследования имеет, пусть умозрительно, но все же конечный потенциал, обусловленный, скажем, пределами развития технико-технологической экспертизы, то для изучения информационной структуры музейного предмета зачастую оказывается недостаточно комплекса сложившихся исследовательских процедур.

Для анализа исследования предмета в двух системных состояниях «предмета музейного значения» и «музейного предмета» могут быть использованы актуальные научные концепции: *in situ* (перевод с лат. – «на месте», «в месте нахождения», «в естественной среде») и *ex situ*, что буквально означает «сохранение за пределами объекта». Обе концепции изначально были развиты в научном поле археологии, а также ряде естественных наук, как варианты сохранительной системы исследуемых образцов. Применение предложенных научных концепций в рамках музеелогических исследований может способствовать совершенствованию методов и перспектив изучения музейных артефактов.

Концепция *ex situ*, то есть «за пределами участка, места обитания», связана с традиционными путями внутримузейного изучения предмета. Именно в состоянии *ex situ* создается парадигма музейного предмета усилиями музейных профессионалов: хранителей, исследователей, кураторов, реставраторов, представителей экспозиционно-выставочного отдела. В отечественных реалиях, эти функции могут выполняться как одним специалистом, так и целым коллективом. Причем на процесс и результат исследования напрямую влияют образование, профессиональный и личный опыт исследователя, его отношение к предмету, культурные тенденции в обществе, запросы различных сообществ, сложившиеся стратегии изучения предметов, выставочные концепции и т. д. Согласно хорватскому музеологу Т. Шола, любой посредник похож на институцию: используя собственную систему координат, он вносит свой вклад в некий процесс, который без него был бы невозможен [7, с. 43]. Именно через волю научного посредничества большин-

ство посетителей лично взаимодействуют с музейными коллекциями. Получается, что процесс создания возможных нарративов многогранен не только из-за огромного разнообразия возможных конфигураций предметов, но и в связи с использованием кураторами разнообразных методик «прочтения» этих предметов, что идет в разрез с позитивистским подходом к изучению предмета, который имеет целью получить объективные научные знания. На различных этапах изучения музейного предмета исследователю необходима экспертная поддержка коллег разного профиля, специализации и опыта. Коллегиальное обсуждение дает лучшие возможности не только для определения смысла предмета и его культурного значения, но и сами предметы приобретают агентность посредством новых участников. Таким образом, музейные специалисты становятся своего рода арбитрами, привносящими в предмет новые смысловые и ценностные уровни, что, в свою очередь, позволяет расширить концептуальные рамки его восприятия для выстраивания актуального музейного нарратива. Причем, в данном контексте, соглашаясь с мнением Т. И. Кимеевой, интерпретацию мы можем рассматривать как неотъемлемую часть атрибуционной работы [4, с. 136].

В соответствии с коммуникационным подходом, примененным в музеологии, в структуре музея традиционно присутствуют отношения между куратором, предметом и зрителем, образующие трехмерное пространство [5, с. 299]. Демонстрация предмета в открытом хранении, на выставке, экспозиции и сбор ответной реакции от посетителя позволяет зафиксировать динамично меняющиеся значения музейного предмета. Примечательно, что развертывание актуальной идентичности музейного предмета путем показа зрителям является одним из наиболее непредсказуемых процессов познания музейного предмета [11, р. 422]. Зачастую, экспонируемый музейный предмет начинает вступать в самостоятельные отношения со зрителем в обход заложенной экспозиционной идеи. Акт взаимодействия между зрителем и предметом получил название «конкретизации» (Konkretisation) [3, с. 72]. Она подразумевает дополнение и изменение коннотации предмета в процессе взаимодействия с ним зрителя. Конкретизаций предмета может быть мно-

го, каждый воспринимающий создает свою собственную конкретизацию, что по сути является актом сотворчества. Эмоциональный отклик посетителей является результатом таких сложившихся отношений. Зрители наделяют предметы субъективным набором значений и ценностей, которые в последнее время учитываются исследователями при написании биографии музейных предметов в музейных условиях. Признание субъективного знания и чувственного восприятия, как возможного пути исследования, ведет к институализации субъективной историографии музейного предмета.

Однако это неисчерпывающая картина участников процесса познания музейного предмета. Поскольку они некогда были изъяты из своих первоначальных контекстов, в рамках музейного пространства может быть рассмотрено четвертое измерение, которое вводит в сложившиеся отношения: предмет – исследователь – зритель, ту среду, в которой существовал предмет до его изъятия. Сложная информационная структура предмета, имеющая огромное количество потенциальных траекторий, требует обращения к состоянию предмета *in situ*, выражаясь в музейной терминологии: к среде бытования, микро- и макроконтраксту [1, с. 129]. В музейных реалиях провенанс предметов можно проследить либо по документальному сопровождению, либо непосредственно в процессе «исследований на местах» при отборе предметов музейного значения. Наиболее непредсказуемой зоной «исследований на местах» является отслеживание исторических связей артефакта, сложившихся в процессе его бытования, которые имеют решающее значение для его интерпретации и, следовательно, культуры, которая его сформировала. В этом случае главными рассказчиками становятся не только сами предметы, но и художники, собиратели, бывшие владельцы предмета и т. д. Подобный выход за рамки эмпирического исследования способствует обнаружению всевозможных распространяющихся во времени и пространстве социальных связей и соединений, заложенных в предметах, и обеспечивает множество «точек входа» в коллекцию [11, с. 415].

В западной музеологии для создания альтернативной историографии музейного предмета предложен метод «радикальной эмпатии» [8, с. 24]. Данный подход основан на анализе пред-

мета в среде бытования, когда еще не произошло критичной точки «деконтекстуализации», и предполагает активное включение действующих лиц из «домузейной» жизни предмета во все аспекты его музейной деятельности, от оценки до описания. Концепция позволяет вывести исследование предметов на новый уровень и представить коллекции через определенные повествовательные контексты.

В рамках альтернативного подхода в изучении музейного предмета в состоянии *in situ*, следует упомянуть исследование, описанное американской исследовательницей К. Латам и заключающееся в использовании музейных предметов для получения мистического опыта [9, с. 4]. Музейный предмет в данной практике служил неким «порталом» в более глубокие смыслы прошлого и получил эпитет – нуминозный. Термин нуминозный (*numinous*) позаимствован из религиоведения и обозначает религиозный опыт, связанный с сильным эмоциональным переживанием. Исследование основывалось на предположении, что история, сокрытая в музейном предмете, может вызвать у посетителей мощный эмоциональный отклик. Результаты исследования продемонстрировали, что чувственное и эмоциональное восприятие играют важную роль в разворачивании концептуальной и актуальной идентичности музейного предмета.

Подобный «личностный» подход к познанию артефакта во многом пересекается с практикой знаточества в искусстве, известной с эпохи Возрождения и получившей институализацию во вто-

рой половине XIX столетия. Знаточество впервые легитимировало субъективность восприятия, что шло вразрез с позитивистским подходом к изучению предмета, который имел целью получить объективные научные знания. «Кажимость» постепенно завоевывала позиции новой культурной формы [6, с. 168]. Безусловно, подобные практики становятся «вызовом» объективности исследования и провоцируют неизбежный разрыв между теорией и практикой музейной работы. Подобное отклонение от системы академического дискурса создает прекрасную возможность для создания новых форм производства знаний в рамках музейной деятельности и способствует более интенсивному поиску средств интерпретации культуры и культурного наследия.

Среди предложенных концепций исследования музейного предмета в состояниях *ex situ* и *in situ* не существует иерархий. Атрибуционное исследование, построенное на описанных концепциях, вбирает в себя междисциплинарные приемы, способствующие выявлению материальных, временных, эмоциональных, пространственных и чувственных составляющих музейного предмета, что в свою очередь, влечет за собой создание более объемной системы знаний, используемой для дальнейшей реализации музейных функций. Актуальные исследовательские приемы атрибуционной методики позволяют реализовать многоуровневую природу музейных коллекций и способствуют актуализации разнообразия путей их изучения, что в свою очередь, открывает новые перспективы для их управлением и развитием.

Литература

1. Ананьев В. Г. Лестерская школа музеологии: история, персоналии, идеи // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. – 2013. – № 2. – С. 127–134.
2. Ван Менш П, Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. – М.: Перспектива, 2021. – 127 с.
3. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 570 с.
4. Кимсева Т. И. Методика атрибуции музейных предметов и возможности внутримузеейной трансляции ее результатов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 134–143.
5. Мастеница Е. Н. Эвристический потенциал коммуникационного подхода в музееведении // Труды. – 2007. – Т. 172: Современные проблемы межкультурных коммуникаций. – С. 295–302.
6. Морина Л. П. Взгляд в будущее: дискурсивный проект семиологии // *Studia Culturae*. – 2020. – Вып. 1 (43). – С. 167–174.
7. Шола С. Т. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. – Тула: Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2012. – С. 360.
8. Caswell M., Cifor M. From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in the Archives [Электронный ресурс]. – URL: <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13557> (дата обращения: 05.11.2023).

9. Latham F. K. *Numinous Experiences With Museum Objects* [Электронный ресурс]. – URL: https://www.researchgate.net/publication/271753941_Numinous_Experiences_With_Museum_Objects (дата обращения: 29.10.2023).
10. Pearce S. *Collecting reconsidered // Interpreting Objects and Collections*. – 1994. – P. 193–205.
11. Robinson H. *Remembering things differently: museums, libraries and archives as memory institutions and the implications for convergence // Museum Management and Curatorship*. – 2012. – Vol. 27, is. 4. – P. 413–429.

References

1. Ananyev V.G. *Lesterskaya shkola muzeologii: istoriya, personalii, idei* [Leicester School of Museology: history, personalities, ideas]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta [Bulletin of St. Petersburg University]*. St. Petersburg, 2013, no. 2, pp. 127-134. (In Russ.).
2. Van Mensh P, MeyYer-van Mensh L. *Novye trendy v muzeologii [New Trends in Museology]*. Moscow, Perspektiva Publ., 2021. 127 p. (In Russ.).
3. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike [Selected Papers in Aesthetics]*. Moscow, Izdatel'stvo inostrannoy literatury Publ., 1962. 570 p. (In Russ.).
4. Kimeeva T.I. *Metodika atributsii muzeynykh predmetov i vozmozhnosti vnutrimuzeynoy translyatsii ee rezul'tatov* [Method of attribution of museum objects and possibilities of intra-museum translation of its results]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 48, pp. 134-143. (In Russ.).
5. Mastenitsa E.N. *Evristsicheskiy potentsial kommunikatsionnogo podkhoda v muzeovedenii* [Heuristic potential of the communication approach in museology]. *Trudy, Saint-Petersburg State Institute of Culture. T 172. Sovremennye problemy mezhkul'turnykh kommunikatsiy [Bulletin of Saint-Petersburg State Institute of Culture. Vol. 172. Modern problems of intercultural communication]*. St. Petersburg, 2007, pp. 295-302. (In Russ.).
6. Morina L.P. *Vzglyad v budushchee: diskursivnyy proekt semiologii* [Looking to the Future: A Discursive Project of Semiology]. *Studia Culturae*. St. Petersburg, 2020, vol. 1 (43), pp. 167-174. (In Russ.).
7. Shola S.T. *Vechnost' zdes' bol'she ne zhivet. Tolkovyy slovar' muzeynykh grekhov [Eternity does not live here any more – a glossary of museum sins]*. Tula, Muzey-usad'ba L.N. Tolstogo “Yasnaya Polyana” Publ., 2012. 360 p. (In Russ.).
8. Caswell M., Cifor M. *From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in the Archives*. (In Engl.). Available at: <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13557> (accessed 05.11.2023).
9. Latham F.K. *Numinous Experiences With Museum Objects*. (In Engl.). Available at: https://www.researchgate.net/publication/271753941_Numinous_Experiences_With_Museum_Objects (accessed 29.10.2023).
10. Pearce S. *Collecting reconsidered. Interpreting Objects and Collections*, 1994, pp. 193-205. (In Engl.).
11. Robinson H. *Remembering things differently: museums, libraries and archives as memory institutions and the implications for convergence. Museum Management and Curatorship*, 2012, vol. 27, iss. 4, pp. 413-429. (In Engl.).

УДК 069

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-105-115

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК СПЕЦИФИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ К ПРОШЛОМУ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЕЯ МУЗЫКИ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ИНСТИТУТА

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

В статье предпринята попытка обосновать тот факт, что, будучи социокультурными институтами, музеи как формообразующая идея культуры в современных обществах выполняют исключительно важные социализирующие функции. В этом ряду музеи музыки, относящиеся по классификации к ис-

кустведческой профилирующей группе, играют значимую роль в контексте сохранения и актуализации национальной музыкальной культуры как составной части общего культурного наследия. Автор представил типологические критерии музыкальных музеев, существующих в мире в настоящее время. Как правило, такие музеи экспонируют материальные артефакты в виде вещественных, изобразительных, письменных, фонических, фото- и киноисточников, выступающих в качестве социокультурных проекций музыкального искусства как такового. Автором прослеживаются специфические особенности становления отечественных музыкальных музеев в дореволюционной России и сложная история их деятельности в Советском Союзе в условиях политико-идеологического режима на примерах Российского национального музея музыки имени М. И. Глинки в Москве и Музея театрального и музыкального искусства в Санкт-Петербурге. В статье дается аналитическая оценка работы этих музеев в научном, реставрационном, культурно-просветительном, издательском и концертном направлениях их деятельности. Существование двух основных музейных центров музыкальной культуры в крупнейших мегаполисах Российской Федерации создает благоприятный климат для существования других аналогичных учреждений в других городах страны. Научная и культурно-образовательная деятельность музеев музыки, применение ими новейших информационных и иных современных технологий, использование в своей работе национальных достижений музейного дела и иностранного опыта вызывает постоянный интерес российской общественности.

Ключевые слова: социокультурный институт, социализация, музей, национальная идея, историческое прошлое, культурное наследие, артефакт, музыка, музыкальная культура, музей музыки.

CULTURAL HERITAGE AS A SPECIFIC RELATIONSHIP TO THE PAST IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF THE MUSEUM OF MUSIC AS A SOCIO-CULTURAL INSTITUTE

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

The article attempts to substantiate the fact that, being sociocultural institutions, museums, as a formative idea of culture in modern societies, perform extremely important socializing functions. In this series, music museums, classified according to the art history-profiling group, play a significant role in the context of preserving and updating the national musical culture as an integral part of the general cultural heritage. The author presented typological criteria for music museums currently existing in the world. As a rule, such museums exhibit material artifacts in the form of material, visual, written, phonic, photo and film sources, acting as sociocultural projections of musical art as such. The author traces the specific features of the formation of domestic music museums in pre-revolutionary Russia and the complex history of their activities in the Soviet Union under the political and ideological regime, using the examples of the Russian National Museum of Music named after M.I. Glinka in Moscow and the Museum of Theater and Musical Art in St. Petersburg. The article provides an analytical assessment of the work of these museums in the scientific, restoration, cultural and educational, publishing and concert areas of their activities. The existence of two main museum centers of musical culture in the largest metropolitan areas of the Russian Federation creates a favorable climate for the existence of other similar institutions in other cities of the country. The scientific, cultural and educational activities of music museums, their use of the latest information and other modern technologies, the use of national achievements in museum affairs and foreign experience in their work are of constant interest to the Russian public.

Keywords: sociocultural institution, socialization, museum, national idea, historical past, cultural heritage, artifact, music, musical culture, music museum.

В общественных дисциплинах такое специфическое учреждение как музей определяется в качестве социокультурного института. Слово «социокультурный» предполагает сложную смысловую коннотацию лексической связки «социум (общество) – культура» и высокую ступень в иерархии общественных организаций. Прилагательное «социокультурный», привязанное к существительному «институт», должно указывать на некоторое учреждение, которое выступает в качестве важного посредника, организующего двустороннюю коммуникацию между обществом и присущей ему культурой.

Социальные институты утверждаются в обществах только тогда, когда вызревают определенные потребности, удовлетворение которых с необходимостью увязывается с формированием общих идей, ценностей и целей. Если такие потребности оказываются оправданными в исторической перспективе, – в смысле установления связей и отношений внутри социального организма, – происходит их легитимация (институализация) и складывание соответствующего им специфического учреждения, которое приобретает способность устанавливать спектр социальных практик, имеющих общественное признание и ценностное обоснование. А если это так, то специфика функционирования музея как социокультурного института с необходимостью должна протекать в русле процессов социализации, характерных для обществ современного типа.

Сегодня трудно представить какое-либо цивилизованное общество без наличия музейной практики как составной части культурной политики, проводимой на государственном уровне. Переплетающаяся сеть различных музейных центров включает в себя как масштабные собрания материальных ценностей в рамках государственных учреждений, так и частные коллекции произведений искусства, а также профильные и специализированные направления музейной деятельности. Конечно, высокое значение музеев и специфика их функционирования во многом подтверждается их прямыми или опосредованными связями с академической наукой. Но не эти связи позволили состояться музеям как общественным учреждениям, достигшим уровня социокультурного института, а их заметное участие в услож-

няющихся и динамичных процессах социализации, в рамках которых определяются нравственные и жизненные ориентиры для будущих поколений. Сама социализация в рамках идеи музея как хранилища культурных ценностей предполагает исполнение координирующих (воспитательных, образовательных), интегративных (объединяющих) и коммуникативных (организационных) задач.

Но при этом следует отметить, что столь высокий социальный статус принадлежал музеям не изначально. История музейного дела доказывает, что складывание музеев как социокультурных институтов приходится на поздний период Нового времени, когда западные общества начали интенсивно модернизироваться, а появление национальных музеев в Европе принимает массовый характер. Эта эпоха определялась складыванием таких обстоятельств существования крупных человеческих объединений (этнос, нация), когда общественное признание получает так называемое культурное наследие – широкий спектр материального и нематериального измерения собственного прошлого с аксиологических позиций. Бурный рост национального самосознания в Старом Свете, вызванный к жизни наполеоновскими войнами, способствовал тому, что музеи перерастают стадию обычного «зрелища» и становятся принадлежностью каждой национальной культуры.

Разумеется, стремление создать национальное государство с целью использования его в качестве инструмента дальнейшего поступательного (прогрессивного) развития модернизированных обществ требовало своего идеологического обоснования в виде эпического нарратива – собственного исторического прошлого. Современность нуждалась в своем оправдании, поэтому историческое (культурное) наследие становится существенным аргументом не только во внутренней политике национальных государств, но и в международных отношениях. История, получившая статус академической науки, превращается в составную часть идеологических построений, а ее изучение и, в особенности, преподавание ставится под государственный контроль.

Ценностное измерение артефактов исторического прошлого, явившееся следствием глубокого убеждения в общественном сознании его не-

умолимой связи с настоящим и прогнозируемым будущим, становится неременным условием самоидентификации любого социального объединения, каждого человека, их ориентации в мире, сохранения и обеспечения своей жизнеспособности в контексте культурной или национальной идентичности. Оно образует идеологический фундамент национальных идей, способствует формированию соответствующих им институтов, а через них – и набору социальных практик, которые общества, это сознание культивирующие, считают действенными и оправданными.

В национальных обществах XIX столетия возникает своеобразный общественно-политический «заказ» на исторические исследования, а исторический роман становится наиболее популярным жанром художественной литературы. Побуждаемая властными структурами к выработке исторической действительности, направленной на защиту настоящих политических (национальных) интересов, целая плеяда выдающихся европейских историков в это время создают фундаментальные труды, по праву признанные классическими. В таком мировоззренческом (идеологическом) климате подобные культурные требования стали распространяться на все значимые общественные институты, способствующие утверждению, воспроизводству и распространению национального самосознания, и таким учреждениями становятся национальные музеи, роль которых в процессах социализации становится очевидной.

Социальные обстоятельства складывания наций и формирования национального самосознания требовали таких институтов, которые были бы призваны актуализировать прошлое (в виде культурного наследия) как ценность и поддерживать эту актуализацию с государственно-идеологических позиций либо в свете конкретной национальной идеи. Значимость культурных артефактов исторического прошлого стала определяться тем, что они помогают отдельно взятой личности понять самого себя, свой народ, осмыслить его достижения, успехи, неудачи, устремления и цели будущего, то есть начинают активно участвовать в процессах социализации. В контексте таких мировоззренческих установок сам музей стал рассматриваться как символ качества общества и подлинности присущей ему культу-

ры. Ценностное значение превращает музейные экспонаты в своеобразный «текст», наподобие древних рукописей, который можно «прочитать», получать сведения о событиях минувших времен, переживать личный момент присутствия во всеобщем историческом движении. Неудивительно, что помимо Европы, в условиях повсеместного всплеска национального самосознания музейные центры стали открываться в Северной и Южной Америке, английских доминионах и колониальных центрах других западных держав, а немного позже – в странах Азии и Африки. Такая деятельность по актуализации культурного наследия привела к концу XIX века к становлению музееведения как научной дисциплины: создаются теоретические и научно-методические основы музейного дела, музейная политика рассматривается уже на государственном уровне, а сами музеи приобретают высокий общественный статус. В настоящее время необходимость в продуктивном управлении культурным наследием определяет создание сетей музейных учреждений, серьезно изменяя практику музейного дела.

Таким образом, музей как специфическое общественное учреждение представляет собой особый социокультурный институт: культурный, потому что он способен сохранять и накапливать культурные артефакты, социальный – потому что выполняет в обществе не всегда заметные, но крайне важные функции, участвуя в общих процессах его жизнедеятельности. Предметы, хранящиеся в музейных фондах, – реальные свидетели минувших эпох, – определяют критерии достоверности знания об этом прошлом, всесторонний анализ которого, как совершенно справедливо считается, способен дать адекватные ответы на вызовы современности. Но сам музей не создает ценности, а объективирует ценности, то есть открывает их присутствие в предметах прошлого, артикулирует (проговаривает) и манифестирует (демонстрирует) их посредством культурных артефактов – культурного наследия.

Уже в XIX веке в развитии музейного дела наметилась тенденция его распространения на другие сферы культуры и социальной жизни, ранее не являвшиеся объектом внимания музееведения. В следующем столетии появление музеев, связанных с определенной отраслью научного

знания или конкретной производственной деятельностью, принимает всеобщий и планомерный характер. Усложнение общественных отношений, их динамизм, подвижность и неоднородность, а также специализация наук привели к тому, что расширение сети музейных центров проходило в русле их профилирования. Такое профилирование оказывало влияние на все направления музейной деятельности, определяло не только упорядочивание, систематизацию, состав коллекционного материала и тематику представленных экспозиций, но и само содержание научных исследований в области музееведения.

В настоящее время классификация музеев по профильной принадлежности является самой распространенной, хотя в музееведении приняты и другие виды классификации на основании организационных, правовых и содержательных критериев, отражающие развитие науки, культуры, самих музейных учреждений и зависящие от общей социальной ситуации, складывающейся в различных странах. Классификация по профилю предполагает существование исторических, художественных, искусствоведческих, литературных, естественно-научных, технических, отраслевых и комплексных музеев. Последняя из перечисленных групп музеев – комплексных – подразумевает совмещение признаков двух или более профилей и является самой многочисленной. В свою очередь, разделение музеев по профильным группам предполагало и более тонкую тематическую настройку, то есть их детальное сегментирование по более узким специализированным направлениям (см. [8]).

В целом XX век доказал высокие адаптивные возможности музея как социокультурного института в стремительно меняющихся социальных условиях, ставших результатом научно-технического прогресса, распространения массовой культуры, становления информационного общества и интенсивного межкультурного взаимодействия. В это время в рамках теоретического музееведения создавались новые концепции, в которых музеи рассматривались как проективные культурные модели, апробировались и осуществлялись экспериментальные методики выставок и экспозиций, расширялась сеть мемориальных учреждений. Эффективная реализация музейного потенциала

в нашей стране и за рубежом связывалась не только с актуальными проблемами прошлого, но и отражала культурные, социальные и политические проблемы современности. Музеи целенаправленно выстраивали и поддерживали прямую связь в трех взаимосвязанных направлениях – с властными структурами, общественностью и профессиональным сообществом (см. [4, с. 49]).

Рубеж тысячелетий и первые десятилетия следующего столетия в целом не повлекли за собой пересмотр роли культурного наследия в преемственности поколений, но привели к серьезной коррекции механизмов и способов его сохранения и передачи, открыв для музейного дела еще более широкие возможности. Развернувшиеся процессы глобализации повлияли на уровень и качество визуализации информации в современных обществах, и музейные учреждения не остались в стороне от этих событий: новейшие информационные технологии ворвались в пространство музея и нашли свое продуктивное применение в различных аспектах сохранения, презентации, актуализации и интерпретации культурно-исторического наследия. Техническая оснащенность музейных экспозиций и массовое развитие технологий сетевой коммуникации «Интернет» позволило осуществить в современной музейной практике инновационные стратегии, которые были немыслимы еще несколько десятков лет назад.

Наиболее важная из таких стратегий музеев на текущий момент заключается в интерактивном контакте с аудиторией. Пространство музея вне зависимости от его масштаба и профиля всегда представляло своеобразную площадку для познания, свободного времяпрепровождения, общения с единомышленниками с целью дискуссий и обмена различными мнениями. Но если раньше для этого необходимо было непосредственное посещение человеком музейного учреждения, то теперь сетевая коммуникация и технические средства позволяют состояться такому общению в виртуальной сфере (киберпространстве), превращая посетителей безотносительно места нахождения или проживания в активных участников обоюдного взаимодействия. В частности, во многом оказалось оправданным появление другой инновационной формы музейной институции – виртуального музея, который способен

сохранять объекты материального и нематериального наследия в долгосрочной перспективе не только посредством оцифровки существующих коллекционных собраний, но и путем их реконструкции. Внедрение в музейную практику систем искусственного интеллекта также открывает перед современными музеями широкие перспективы, хотя подобные проекты пока еще находятся в стадии разработки.

Кроме того, в условиях рыночных отношений музеи как некоммерческие организации вынуждены вступать в острую конкуренцию за посетителя, что также сказывается на их коммуникативной стратегии и, следовательно, на принципах их функционирования. Оставаясь хранилищем материальных свидетельств исторического прошлого и гарантом достоверного знания о нем, музей как форма культуры постепенно вовлекается в индустрию развлечения и приобретает демократические черты, возвращая себе функцию «зрелища». В настоящее время технологические возможности позволяют в музейной практике сохранять баланс между развлекательной и дидактической (научной, образовательно-воспитательной, социализирующей) моделями деятельности.

Отметим, что принятая в музееведении классификация музеев по профилю вполне адекватно отображает современное состояние мирового музейного сообщества и положение музейного дела в нашей стране. Профильная типология остается наиболее удобным методологическим инструментом для определения связи того или иного музейного учреждения с определенной научной дисциплиной, хотя и здесь встречаются свои сложности, вызывающие обоснованные вопросы. Подобные моменты отчасти сказываются на организации работы музеев музыки, относящихся к искусствоведческой профильной группе.

Существование музеев данного направления обосновывается вполне тривиальным доводом, заключающимся в том, что музыкальное наследие является составной частью общего культурного наследия каждого народа мира. Музыкальная культура в целом представляет собой гораздо более сложное явление человеческой истории, нежели многие другие ее проявления. Будучи «звуковой проекцией человеческого тела, его временного и пространственного самоощущения»

[9, с. 23], музыка обладает невероятным эффектом своего восприятия и воспроизведения человеком без включения интеллектуальной составляющей. Не существует ни одной культуры, где музыка не являлась бы ее основополагающим компонентом как в мелодико-пластических действиях архаических (традиционных) обществ, так и в сложных высокоорганизованных социумах (цивилизациях). Эти свойства позволяют специалистам относить этот аспект социальной жизни к культурным универсалиям – феноменам, проявляющимся на всех этапах человеческой эволюции.

Громадное разнообразие форм, видов и традиций музыкальной культуры (от пения и игры на инструментах) не позволяет сформулировать единый и общепризнанный научный взгляд на ее природу и сущность. Музыка является объектом исследования различных дисциплин, но дать какое-либо ясное и непротиворечивое о ней представление в различных школах, подходах и течениях философии, искусствознания или психологии не представляется возможным. Однако понятным остается тот факт, что глубинное и всепроникающее влияние искусства на человеческую жизнь в современных условиях определяют отнюдь не кинематограф, театр, живопись или поэзия, а как раз музыкальное искусство, чьей аудиторией числится все население планеты.

Основой и строительным материалом музыки, как известно, выступает реальный слышимый звук, который в своем воспроизведении обретает художественные качества и характеристики. Но одновременно музыка имеет и мыслительное неслышимое измерение, так как звук имеет свойство прерываться (прекращаться), принимая идеальное (потенциальное) существование. И если нас никак не может удивить наличие, в частности, геологического музея, выставок автомобилей или стрелкового оружия, то заключить музыкальный звук и его идеальное бытие, – постоянно ускользающую невидимую реальность, – во всей их полноте в пространство музея, – задача довольно сложная, и прежде всего в структурном отношении. Но в теории и практике музейного дела вопрос, что собой должны являть подобные музеи, пока еще не получил ясного ответа в контексте каких-либо обобщающих умозаключений, оставаясь на периферии исследовательского внимания.

Структурную сложность таких специализированных учреждений, как музеи музыки, можно проиллюстрировать на примере следующей информации. На сегодняшний день в мире, согласно открытым источникам Интернета, существует свыше 850 музыкальных музеев, помимо музеев художественно-исторического характера, где имеются разного рода музыкальные коллекции. Они представляют собой крайне разноплановую картину, и среди них можно выделить такие группы (номинации):

- мемориальные музеи, дома-музеи, залы славы, посвященные выдающимся композиторам, исполнителям и музыкантам, в том числе эстрадным и народным коллективам, рок-группам;

- музеи-коллекции музыкальных инструментов, в том числе посвященные отдельным инструментам, где имеют место этнические инструменты и инструменты прошлых эпох (древнекитайские, древнегреческие, римские, византийские);

- залы-славы национальной музыки, музеи, посвященные различным музыкальным направлениям, стилям и традициям, в том числе народной (этнической), классической, электронной, джазовой и рок-музыке;

- музеи технических средств, воспроизводящих музыку (граммофоны, патефоны, фонографы, механические музыкальные инструменты, музыкальные шкатулки, радиолы, магнитофоны и др.);

- музеи грамофонных и виниловых пластинок;

- музеи, осуществляющие свое функционирование в системе «музыка – театр», «музыка – танец (балет)», «музыка – кинематограф», «музыка – изображение»;

- музеи, хранящие звуковые записи исполнителей (фонограммы), архивные данные, партитуры, письма, воспоминания, дневники, фотодокументы, кино-, видеодокументы.

Как можно убедиться, в таких музеях экспонируются материальные артефакты в виде вещественных, изобразительных, письменных, фонических, фото- и киноисточников, которые сами по себе являются своеобразными социокультурными проекциями музыки как таковой, то есть потенциальным (идеальным) бытием музыкального звучания, находящимся в «свернутом» состоянии.

Звук может быть воспроизведен при активизации записей или с помощью инструментов, представляющих коллекционные собрания, поэтому во многих музыкальных музеях имеются площадки, на которых исполнители способны воссоздавать музыкальные произведения – «живую» музыку. Таким образом, музей музыки – общественное учреждение, являющееся в качестве музейных экспонатов какие-либо артефакты приведенных выше номинаций или определенная комбинация (совокупность) этих номинаций.

Конечно, характер зарубежных музеев музыки определялся собственной уникальной историей, их появление и общественный статус зависели от различных обстоятельств, в том числе и от сложившихся музыкальных традиций. Проблемы сохранения национального музыкального наследия и его актуализации в нашей стране также имели свои особенности. Известно, что идея создания музеев музыки в России появилась во 2-й половине XIX века в связи с ростом популярности профессиональной музыкальной культуры и общим развитием музыкального образования и просвещения, что, в свою очередь, способствовало созданию музыкальных образовательных учреждений, распространению знаний в целом о музыкальном искусстве. В начале XX столетия в стране функционировало два музыкальных музея: в 1900 году при Придворном оркестре в Шереметевском дворце Санкт-Петербурга был открыт Музей музыки, а в 1912 году при Московской консерватории – Музей имени Н. Г. Рубинштейна. Основой практической работы музеев музыки в дореволюционной России являлась культурно-просветительная и образовательная деятельность, одной из форм которой были концерты. Кроме того, открывались мемориальные центры, посвященные творчеству отдельных русских композиторов, формировались коллекции музыкальных инструментов.

Первые декреты советского правительства в области искусства рассматривали музыку в качестве средства коммунистической пропаганды и орудия классовой борьбы, поэтому деятельность музыкальных музеев в Советском Союзе на начальном этапе определялась культурно-образовательными и идеологическими (политико-просветительными) целями. Резолюции I Музейного

съезда СССР, состоявшегося 1–5 декабря 1930 года, подтверждают такую оценку: перед музеями была поставлена задача «не только отражать исторические явления, но и подводить посетителя к их классовой оценке, мобилизовать волю трудящихся масс к действию, к борьбе за построение социалистического общества» [2, с. 165]. Партия и правительство требовали широких и обязательных реформ в области музейного дела, чтобы направить его активность исключительно на службу «социалистического строительства» и «культурной революции».

Музей как социальное учреждение стал преимущественно рассматриваться в качестве проводника в жизнь партийных и государственных решений, основная деятельность которых должна была развертываться сугубо в рамках политико-идеологической и пропагандистской работы (см. [1, с. 194–198]). Переориентация культурной политики в СССР на решение задач «коммунистического воспитания масс» зачастую приводила к ликвидации ряда научно-экспозиционных отделов в угоду экспозиций нового типа, выстраиваемых в русле классовых интересов пролетариата, и зачастую не на основе музейных предметов, а исключительно на иллюстративном и текстовом материале. Реализация решений съезда сопровождалась утратой многих коллекций подлинных памятников российской истории и культуры, а сами музеи, ориентированные на выполнение политико-просветительских задач, теряли свою специфику и переводились в режим функционирования формальных социальных институтов. Культурная политика советского руководства, направленная на освещение революционно-исторической роли пролетариата и формирование образа человека коммунистического будущего, также весьма негативно сказалась и на деятельности музыкальных музеев в столичных городах страны.

Известно, что в северной столице России в начале 1918 года закрылись основанные на рубеже XIX–XX веков в Петроградской консерватории два мемориальных музея имени М. И. Глинки и А. Г. Рубинштейна (см. [3, с. 101–118]). Экспонаты этих музейных центровполнили фонды Музея музыки, который с 1918 года получил название Государственного музыкального музея, с 1921 года – Государственного музыкально-

исторического музея при Петроградской (Ленинградской) филармонии. Руководившие музеем в 20-е – начале 30-х годов прошлого столетия известные музыковеды Н. Ф. Финдейзен (1868–1928) и С. Л. Гинзбург (1901–1978), внесли существенный вклад в сохранение отечественного музыкального наследия. Они сумели найти компромиссное решение между крайностями культурной политики большевистского правительства: велась активная культурно-образовательная деятельность, включая проведение концертов, фонды пополнялись музейными предметами, научная деятельность не прерывалась. В 1932 году музей и его фонды передаются в Эрмитаж, получив статус «Отдел музыкальной культуры и техники». Проведение концертов в здании Эрмитажа в это время пользовалось большим вниманием ленинградцев. В 1940 году «Отдел музыкальной культуры и техники» Эрмитажа преобразуется в Музей истории музыкальной культуры при Ленинградском государственном театральном институте (с 1962 года – Ленинградский государственный театральный институт театра, музыки и кинематографии). В 1984 году он объединяется с Ленинградским государственным музеем театрального и музыкального искусства, и в 1990 году окончательно переезжает в Шереметевский дворец. В настоящее время филиалами Музея театрального и музыкального искусства в Санкт-Петербурге являются собственно сам Музей музыки и музей-квартиры Н. А. Римского-Корсакова и Ф. И. Шаляпина.

Что касается Москвы, то Музей имени Н. Г. Рубинштейна в революционные годы понес значительные потери, и только в начале 30-х годов он полноценно активизировал культурно-просветительскую работу, участвуя в организации выставок и проведении концертов, которые обычно проводились в здании консерватории. В 1938 году музей возглавила Е. Н. Алексеева (1899–1988), под руководством которой и при участии сотрудников осуществлялась научно-образовательная деятельность, проводились работы по систематизации и классификации хранящихся документов и музыкальных экспонатов. В годы Великой Отечественной войны музей продолжал свою работу, создавал экспозиции, посвященные музыке войны, совершал лекционные выезды по

госпиталям. В 1943 году музей выходит из ведомства Московской консерватории и преобразуется в Государственный центральный музей музыкальной культуры. В связи со сложившейся внутриполитической конъюнктурой имя Н. Г. Рубинштейна исчезает из официального названия музея. С 1954 года и по настоящее время Музей музыкальной культуры носит имя М. И. Глинки. В 1964 году место дислокации музея перемещается на территорию архитектурного памятника XVII века – «Троекуровы палаты» (Георгиевский переулок, 4), а с 1981 года он окончательно утвердился в новом здании на улице Фадеева. На сегодняшний день музей, на протяжении своей истории многократно менявший свой статус и официальное название, именуется Российским национальным музеем музыки. Отметим, что музей имени М. И. Глинки в качестве филиалов включает в себя дома-музеи А. Б. Гольденвейзера, Н. С. Голованова, Ф. И. Шаляпина, С. С. Прокофьева, П. И. Чайковского и С. И. Танеева.

Обращают на себя внимание общие моменты в исторической судьбе московского и петербургского центров, ставших на сегодняшний день основными музеями музыкальной культуры в Российской Федерации. Музей театрального и музыкального искусства в Санкт-Петербурге и Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки в Москве, основанные в Российской империи накануне революционных преобразований, несмотря на противоречивость культурной политики большевиков и последующих советских руководителей, сумели сохранить свои выставочные фонды и собственный научный потенциал. Возглавлявшие в разное время эти учреждения специалисты проявляли профессионализм, находчивость и даже политическое чутье в решении этих задач. Например, передача 18 мая 1932 года фондов музея в Эрмитаж по личной просьбе его руководителя С. Л. Гинзбурга заслуживает отдельного исследования.

Дело в том, что обязательность решений I Музейного съезда СССР оправдывалась форсированными решениями задач индустриализации и коллективизации сельского хозяйства в стране. В этих условиях наибольшую актуальность приобрели историко-революционные, естественно-

научные и производственные музеи, а художественные музеи, к категории которых относились музеи музыки, попали в ранг «второстепенных» с минимальным государственным содержанием, а в прессе даже развернулись дискуссии против «гегемонии художественных музеев» в стране. От художественных музеев требовалась перестройка их работы, чтобы показать роль искусства как «орудия классово-борьбы», а это во многих случаях было невозможно, поэтому такие учреждения ликвидировались или переводились в ведомство других организаций. На уровне правительства было принято решение о нецелесообразности существования Государственного музейного фонда и его органов по учету частных коллекций, его хранилища в Москве и Ленинграде были закрыты, а коллекции распределены по другим второстепенным или периферийным музеям. В это время «все музеи страны были распределены на три категории: музеи столиц союзных республик, музеи крупных исторических городов и художественные отделы музеев других городов и территорий» [7, с. 4].

Учитывая сложившуюся ситуацию, подобное изменение статуса Музыкального музея в Ленинграде и перевод его в Эрмитаж в качестве «Отдела музыкальной культуры и техники» на 8 лет было оправданным шагом в деле сохранения коллекционного собрания артефактов национальной музыкальной культуры. Функции ликвидированного Государственного музейного фонда были переданы крупнейшим музеям страны, среди которых Эрмитаж продолжал занимать лидирующие позиции, а это означало, что нахождение под покровительством ведущего государственного музея позволило музыкальному музею избежать закрытия, сохранить коллектив сотрудников и сберечь коллекционные фонды. Когда опасное время миновало, «Отдел музыкальной культуры и техники» Эрмитажа был, как указывалось выше, в 1940 году преобразован в самостоятельный музей при Ленинградском театральном институте.

Как в Москве, так и в Ленинграде, музыкальные музеи, от которых требовали проведение в жизнь решений правительства и партии в деле построения коммунистического (социалистического) общества, в своей деятельности совершенно справедливо сделали ставку на концертные ме-

роприятия, пользовавшиеся неизменным успехом у публики, чего чиновники от культуры никак не могли игнорировать. Исполнение музыкальных произведений на концертной площадке стало основным средством привлечения посетителей на выставки и на постоянные экспозиции музеев. Агитационно-пропагандистская работа с трудящимися могла ограничиться исполнением «Интернационала», за которым следовали произведения П. И. Чайковского, а в более позднюю эпоху «оттепели» – даже эстрадные мелодии.

Концертные мероприятия способствовали выживанию музеев музыки в сложных условиях 1930–60-х годов прошлого столетия, оправдывали их деятельность в рамках изменяющейся внутриполитической конъюнктуры, причем не в ущерб другим направлениям музейной деятельности, в том числе построению структуры научных отделов музеев и их экспозиций. Отечественный специалист К. Н. Наземцева не без скрытой иронии констатирует: «Таким образом, развитие культурно-образовательной деятельности в музыкальных музеях России, в частности, в Москве и Санкт-Петербурге, развивалось параллельно с преобразованием музеев в самостоятельные структурные единицы. Следует отметить, что на этапе зарождения музыкальных музеев в Москве и Санкт-Петербурге использование концертной формы работы как основного метода приобщения к музыкальному искусству народа было предпочтительнее. В Москве это реализовывалось на базе Московской консерватории, в Санкт-Петербурге – на базе филармонии, Эрмитажа и др.» [5, с. 58–59].

В настоящее время наличие в Российской Федерации двух основных музейных центров музыкальной культуры, которые проводят постоянную работу с посетителями, создает благоприятный климат для существования других аналогичных учреждений. Отметим, что в данный момент существуют ряд государственных и негосударственных музыкальных музеев, а также музеев иной профильной направленности (этнографических, краеведческих), имеющих коллекционные собрания музыкальных артефактов или затрагивающих музыкальную тематику, в том числе и в отдельных региональных городах (Ярославль, Саратов, Тамбов, Волгоград, Уфа).

В основном они работают в области в культурно-просветительной и образовательной области, проводя широкий спектр мероприятий (лекции, экскурсии, музыкальные вечера, концерты) с целью актуализации интереса общественности к отечественному музыкальному наследию. Тем не менее музеи музыки, расположенные в крупнейших мегаполисах страны, остаются головными учреждениями данного профильного направления. Они обладают бесценными коллекционными фондами, включая обширные собрания народных инструментов, и имеют возможность направлять свою деятельность по всем возможным направлениям – научному, реставрационному, культурно-просветительному, издательскому и концертному.

Большие перспективы перед музеями музыки открываются в контексте формирования общей электронной базы данных Государственного каталога музейного фонда Российской Федерации, который должен в виртуальном пространстве связать в единую информационную сеть все музеи страны с целью получения сведений о музейных предметах, там хранящихся. «К 2025 году, когда этот проект будет полностью реализован, музейное сообщество получит грандиозный компендиум данных, на основе которых можно будет вести и исследовательскую работу, и создавать виртуальные выставки, и обеспечить доступ к музейным фондам всех желающих в зависимости от их потребностей» [4, с. 52].

Научная и культурно-образовательная деятельность музеев музыки, безусловно, вызывает повышенный интерес российской общественности, что во многом связано с пополнением их фондов, расширением экспозиционных площадей, проведением запоминающихся лекционных и экскурсионных мероприятий, ярких музыкальных вечеров, а также благодаря использованию достижений не только крупнейших музеев страны, но и иностранного опыта. Однако применение новейших информационных и иных современных технологий в деятельности музыкальных музеев значительно обостряет кадровый вопрос подготовки профессиональных музейных сотрудников, способных решать поставленные задачи сохранения культурного наследия России и построения ее будущей культуры [6, с. 98–102].

Литература

1. Дмитриенко Н. М., Лозовая Л. А. Первый музейный съезд как фактор эволюции музейного дела России // Вестник Томского государственного университета. История. – 2013. – № 6(26). – С. 194–198.
2. Закс А. Б. Всероссийский музейный съезд // Вопросы истории. – 1980. – № 12. – С. 164–167.
3. Копытова Г. В. К истории музеев Глинки и Рубинштейна в Петербургской консерватории // Opera musicologica. – 2009. – № 1(1). – С. 101–118.
4. Мастеница Е. Н. Музей в начале третьего тысячелетия: ведущие тенденции развития // Общество. Среда. Развитие. – 2020. – № 3. – С. 46–54.
5. Наземцева К. Н. Культурно-образовательная деятельность музыкальных музеев России // Культурное наследие России. – 2018. – № 3. – С. 54–60.
6. Наземцева К. Н. Музыкальное образование – критерий профессионализма сотрудников музыкальных музеев в интерпретации музыкального наследия (на примере Российского национального музея музыки) // Музей и его научные исследования. Опыт и проблемы изучения историко-культурного наследия: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, состоявшейся 26–27 апреля 2019 года в г. Долгопрудном Московской области. – М.: Изд-во МГИК, 2020. – С. 98–102.
7. Рубан Н. И. Первый Всероссийский музейный съезд, его влияние на развитие дальневосточных музеев [Электронный ресурс]. – URL: https://1muzeynyysyezdiDVmuzei_Ruban.pdf?forcedownload=1.
8. Современная типология и классификация музеев [Электронный ресурс] // Искусствед.ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре. – URL: <https://iskusstvoed.ru/2018/08/19/sovremennaja-tipologija-i-klassifikac/> (дата обращения: 17.02.2024).
9. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. – Вып. 1. – 220 с.

References

1. Dmitrienko N.M., Lozovaya L.A. Pervyy muzeynyy s'ezd kak faktor evolyutsii muzeynogo dela Rossii [The First Museum Congress as a Factor in the Evolution of Museum Affairs in Russia]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya* [Bulletin of Tomsk State University. History], 2013, no. 6(26), pp. 194-198. (In Russ.).
2. Zaks A.B. Vserossiyskiy muzeynyy s'ezd [All-Russian Museum Congress]. *Voprosy istorii* [Questions of History], 1980, no. 12, pp. 164-167. (In Russ.).
3. Kopytova G.V. K istorii muzeev Glinki i Rubinshteyna v Peterburgskoy konservatorii [On the History of the Glinka and Rubinstein Museums at the St. Petersburg Conservatory]. *Opera musicologica*, 2009, no. 1(1), pp. 101-118. (In Russ.).
4. Mastenitsa E.N. Muzey v nachale tret'ego tysyacheletiya: vedushchie tendentsii razvitiya [Museum at the Beginning of the Third Millennium: Leading Development Trends]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Environment. Development], 2020, no. 3, pp. 46-54. (In Russ.).
5. Nazemtseva K.N. Kul'turno-obrazovatel'naya deyatel'nost' muzykal'nykh muzeev Rossii [Cultural and educational activities of music museums in Russia]. *Kul'turnoe nasledie Rossii* [Cultural heritage of Russia], 2018, no. 3, pp. 54-60. (In Russ.).
6. Nazemtseva K.N. Muzykal'noe obrazovanie – kriteriy professionalizma sotrudnikov muzykal'nykh muzeev v interpretatsii muzykal'nogo naslediya (na primere Rossiyskogo natsional'nogo muzeya muzyki) [Musical education – a criterion for the professionalism of music museum employees in the interpretation of musical heritage (on the example of the Russian National Museum of Music)]. *Muзей i ego nauchnye issledovaniya. Opyt i problemy izucheniya istoriko-kul'turnogo naslediya: sbornik materialov Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, sostoyavsheysya 26-27 aprelya 2019 goda v g. Dolgoprudnom Moskovskoy oblasti* [The museum and its scientific research. Experience and problems of studying the historical and cultural heritage. Collection of materials from the All-Russian scientific and practical conference held on April 26-27, 2019 in Dolgoprudny, Moscow Region]. Moscow, Izd-vo MGIK Publ., 2020. 160 p. (In Russ.).
7. Ruban N. I. Pervyy Vserossiyskiy muzeynyy s'ezd, ego vliyanie na razvitie dal'nevostochnykh muzeev [The First All-Russian Museum Congress, its influence on the development of Far Eastern museums]. (In Russ.). Available at: https://1muzeynyysyezdiDVmuzei_Ruban.pdf?forcedownload=1.
8. Sovremennaya tipologiya i klassifikatsiya muzeev [Modern typology and classification of museums]. *Iskusstvoved.ru – setevoy resurs ob iskusstve i kul'ture* [Iskusstvoved.ru – a network resource about art and culture]. (In Russ.). Available at: <https://iskusstvoed.ru/2018/08/19/sovremennaja-tipologija-i-klassifikac/>.
9. Cherednichenko T.V. *Muzyka v istorii kul'tury* [Music in the history of culture]. Dolgoprudny, Allegro-Press Publ., 1994, iss. 1. 220 p. (In Russ.).

УДК 379.822

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-116-121

ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИММЕРСИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В КОММУНИКАТИВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЯ

Путин Владимир Владимирович, аспирант 2-го года обучения, Институт культуры и искусств, Томский государственный университет (г. Томск, РФ). E-mail: Putin_98@bk.ru

В статье рассматривается опыт использования иммерсивных технологий в коммуникационной деятельности музеев. Музей как образовательное учреждение играет важную роль в формировании интеллектуального и культурного потенциала общества, он является хранителем и проводником культурного наследия, неизменно взаимодействуя с широкой общественностью, играет основополагающую роль в сохранении, изучении и передаче знаний о прошлом и настоящем. В современных условиях музеи активно внедряют мультимедийные технологии и интерактивные экспозиции, во многом отражающие в себе концепцию «живого музея» (П. А. Флоренского). В статье автор большое внимание уделяет одной из наиболее зрелищных форм организации музейного пространства – театрализации, включающей в себя такую новацию, как иммерсивность, и опыту ее использования в музейных мероприятиях. Автор рассматривает опыты создания интерактивных экспозиций на базе музеев, способствующих критической оценке и обсуждению сложных социальных, исторических и культурных вопросов. Автор статьи рассматривает работу польского профессора Р. Ключинского, в которой учёный выдвигает концепцию интерактивного искусства, призванную объединить разрознённое понимание иммерсивности в искусстве и культуре в общее теоретико-методологическое понятие, и на её основе делает вывод о возможности включения материалов профессора в создание отечественных иммерсивных программ.

Ключевые слова: иммерсивные технологии, интерактивное искусство, музейное пространство, театр, музейная коммуникация.

THE EXPERIENCE OF USING IMMERSIVE TECHNOLOGIES IN THE MUSEUM'S COMMUNICATION ACTIVITIES

Putin Vladimir Vladimirovich, 2nd-year Postgraduate, Institute of Culture and Arts, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: Putin_98@bk.ru

The article examines the experience of using the immersive technologies in the communication activities of museums. The museum as an educational institution plays an important role in shaping the intellectual and cultural potential of society, it is the keeper and conductor of cultural heritage, constantly interacting with the public, plays a fundamental role in preserving, studying and transferring knowledge about the past and present. In modern conditions, museums are actively introducing multimedia technologies and interactive expositions, largely reflecting the concept of a “living museum” (P.A. Florensky). The modern practice of organizing museum space is not limited to standard exhibitions of exhibits; museums have become dynamic platforms acting as platforms for dialogue and discussion. The author considers museums as platforms that create interactive expositions and organize educational programs that contribute to the critical assessment and discussion of complex social, historical and cultural issues. In the article, the author pays great attention to one of the most spectacular forms of organizing museum space – theatricalization – which includes such an innovation as immersiveness, and the experience of its use in museum events. The author examines both domestic and foreign experiences in creating the interactive expositions based on museums, contributing to the critical assessment and discussion of complex social, historical and cultural issues. The author of the article examines Polish professor R. Kluszczyński's work, in which the scientist puts forward the concept

of interactive art designed to combine disparate understanding the immersiveness in art and culture into a common theoretical and methodological concept and on its basis concludes that the professor's materials can be included in the creation of domestic immersive programs.

Keywords: immersive technologies, interactive art, museum space, theater, museum communication

Музеи на протяжении веков выступали хранителями социального опыта, культурных ориентиров и коллективных воспоминаний. В век стремительного технологического прогресса музеи столкнулись с необходимостью адаптации к меняющимся общественным потребностям и ожиданиям. Современные музеи вышли за пределы традиционных ролей хранителей и интерпретаторов культурного наследия.

Как отмечает Ю. Э. Комлев, директор Оренбургского областного музея изобразительных искусств, кандидат педагогических наук, доктор культурологии, «развитие информационного общества привело к осмыслению процедур управления информацией, в том числе и коммуникативными процессами. Выявление роли коммуникации как процесса передачи и осмысления информации в музее привело к формированию нового понятия музейной коммуникации, что соответствует перемене, происходящим и в обществе, и в научном познании» [7].

Потенциал музея как адаптивной системы может быть определён его способностью к удовлетворению социокультурных потребностей социума. В своей работе О. Н. Шелегина определяет музейную адаптацию как «процесс и результат приспособления к изменениям во внешней сфере и внутренней структуре музея, направленные на адекватное, в соответствии с миссией, функционирование и развитие, а также приспособления (адаптирования) – влияния на внешнюю среду для реализации своей миссии» [15].

Коммуникативная деятельность музеев с течением времени вышла на совершенно новый уровень. Музеи стали динамичными платформами, выступающими в качестве площадок для диалога и дискуссий. Большую значимость приобрело не только содержание диалога «музей – посетитель», но и форма этого диалога. Факторами, определяющими актуализационно-адаптационные процессы в музейной деятельности, выступают ценностный потенциал (уникальность, историчность и культурная значимость музейных экспонатов) и информативно-экспрессивный потенциал (спо-

собность музейных предметов передавать знания, идеи и эмоции).

Современный этап развития культуры отмечен появлением иммерсивных произведений культуры и театрализации. Исходя из этимологического значения под иммерсивностью (от англ. *immersive* – «присутствие, погружение») понимается **способ восприятия, создающий эффект погружения в искусственно созданную среду**. Различные примеры эффекта погружения мы наблюдаем в кино и театрализованных представлениях [5]. Ю. В. Корнилов, А. А. Попов понимают под иммерсивностью совокупность технологий расширенной реальности, которые призваны эмулировать физический мир с помощью цифровых виртуальных сред, создавая ощущение погружения [8]. Одним из аспектов иммерсивности является интерактивность, под которой понимается возможность потребителя самостоятельно управлять процессом потребления.

Интерактивное произведение культуры принимает форму события. Под событием подразумевается театральное определение события – действенный факт, он происходит здесь и сейчас. Зритель не пассивный участник, а активно вовлечённый. Интерактивное произведение культуры обретает свою окончательную форму только в результате партиципативного поведения аудитории. Последние становятся своеобразными участниками, со-творцами художественного события.

Л. В. Демина понимает театрализацию, как «организацию единого действия на основе драматургического (сценария) и режиссерского замысла, подчинение всех элементов события себе» [4]. Суть метода театрализации заключается в том, чтобы привести к гармоничному совместному движению элементы театрализованного представления. В качестве таких элементов может быть использован свет, звук, декорационное оформление, элементы сценографии, актеры.

Тенденция использования иммерсивных технологий, интерактивных приёмов, методов театрализации в практике различных учреждений культуры распространилась и на музеи, поскольку

они позволяют минимизировать границу между экспозицией и посетителем, предполагая активное взаимодействие.

Идеи об использовании в музейной практике новых приёмов и технологий осмысливались в работах учёных XIX–XX веков. Ещё в конце XIX века философ-утопист Н. Ф. Фёдоров призывал к тому, чтобы музей не был только хранилищем, ведь тогда «сдача в него, как в могилу <...> не может заключать в себе ничего хорошего» [14]. Идейным последователем философа стал П. А. Флоренский, который в первой четверти XX века разработал концепцию «живого музея» для Троице-Сергиевой Лавры [13]. Пытаясь сохранить быт и уклад Троице-Сергиевой Лавры, П. А. Флоренский фактически предвосхитил идею использования иммерсивных технологий в коммуникативной деятельности музея.

В зарубежной теории и практике концепция «живого музея» ассоциируется с разработками этнографа Артура Хазелиуса, основавшего в 1891 году музей Скансен, представляющий собой интерактивное пространство, в котором посредством использования театральных приёмов и технологий воссоздавался каждодневный быт шведов и саамов [16]. Продолжателем разработки идеи «нового», «полезного музея» стал американский библиотекарь Дж.-К. Дана, который обосновывал необходимость практического освоения посетителем в процессе созерцания и участия в воспроизведении объектов нематериального наследия [2].

Концепция «живого музея» находит своё отражение в формах современных иммерсивных технологий. Коммуникативная деятельность, как один из способов адаптации музеев к удовлетворению социально-культурных потребностей посетителя музея, играет важную роль в адаптации к изменяющимся потребностям общества. Она представлена в различных формах – визуальной, вербальной и виртуальной, и каждая из них имеет свои преимущества.

Исследования современных отечественных авторов – И. В. Смирновой [12], М. В. Коротковой [10] и пр. – показывают, что обеспокоенность решением проблемы соотношения зрелищной и информационной составляющей музейной экспозиции существовала на протяжении многих лет.

Исходя из того, что музейный экспонат может участвовать в театрализации, можно утверж-

дать, что он самоценен не только сам по себе, но также приобретает особую, дополнительную ценность при условии его ценности для аудитории, её эмоционально-чувственной заинтересованности.

Активно используется сотрудниками музеев и театрализация. Сотрудники музея-заповедника «Прохоровское поле» проводят ряд интерактивных программ, в ходе которых можно принять активное участие в реконструкции исторических событий. В программе «Фронтовой привал» участники узнают, чем занимались бойцы в короткие минуты передышки во время солдатского привала. Они совершают «марш-бросок» под военные песни, затем располагаются на «привалах», знакомятся с рассказом о «заветных солдатских треугольниках», а потом пишут письма «домой» [9].

Театрализация позволяет посетителям напрямую стать со-творцами произведений искусства, исследовать их детали и погрузиться в атмосферу прошлого.

Общие принципы использования иммерсивных технологий в музейном пространстве формулирует польский профессор, исследователь Р. Ключинский. В своей работе *Theoretical, Philosophical and Cultural Contexts of Interactive Art* [19] он выдвигает концепцию интерактивного искусства, призванную объединить разрозненное понимание иммерсивности в искусстве и культуре в общее теоретико-методологическое понятие. Своей работой автор пытается вывести элементы некоего «сценария», формулы, по которой каждый художник смог бы работать.

Р. Ключинский обращается и к размышлениям французского учёного М. Серто о противопоставлении социальной стратегии и тактики, где стратегия – это оценка, определяющая порядок впечатлений и действий, которых художник ожидает от зрителя. А тактика – реальные и актуальные способы поведения аудитории, разнообразные способы актуализации и адаптации стратегических заказов. Зачастую, тактика укладывается в рамки, предвиденные для неё стратегиями.

Каждая из восьми предложенных Р. Ключинским стратегий не может существовать опосредованно от остальных. Это означает, что не столько наличие в рамках индивидуальных стратегий элементов, каждый раз различных, сколько их организация и иерархия, каждый раз отличающиеся друг от друга, играют решающую роль в придании стратегиям их специфического характера.

В рамках настоящей статьи мы подробно рассмотрим лишь две стратегии, предложенные профессором, так как они могут быть использованы в организации музейного пространства в рамках театрализации.

Первая стратегия была названа Р. Ключинским «Стратегией Игры» [18]. Автор в качестве основной характеристики «Стратегии Игры» называет размещение в ее логическом центре задачи, которую необходимо выполнить. Каждый из зрителей на вводной фазе зрительского опыта единолично или в составе группы совершает действия, приводящие к определенным последствиям. В распоряжении участников есть правила и инструменты, а также определенное количество места для игры. В рамках взаимодействия участники сталкиваются с различными вызовами и задачами, а ход взаимодействия может принимать разную квалификацию: оно может, например, стать предметом оценки, в результате которой участник такого взаимодействия может быть допущен к дальнейшему этапу ряда событий или исключен из него.

Для понимания того, что собой представляет «Стратегия Игры» по замыслу Р. Ключинского, профессор приводит несколько примеров. Наиболее яркий из них – инсталляция группы Blast Theory под названием «Can you see me now?» [17]. Игра проходила на реальных улицах и виртуальных копиях города Амстердам. В рамках игры «реальные» участники, оснащенные портативными компьютерами, передатчиками и системами GPS, преследуют интернет-участников игры в ее расширенной реальности, находя друг друга на экранах компьютеров.

«Стратегия Спектакля», или «Стратегия Зрелища», – это сочетание театральных приёмов и принципов организации музейного пространства. Р. Ключинский отмечает, что выделить данную стратегию в отдельный элемент концепции его сподвигло появление многочисленных интерактивных художественных работ. В контексте «Стратегии Зрелища» большое внимание уделяется позиции наблюдателя, воспринимающего информацию об экспонате с совершенно новой точки зрения, непривычной для музея.

Примером иммерсивного музея, использующего принципы «Стратегии Зрелища», является «Поезд Победы» – иммерсивная инсталляция, размещенная в движущемся составе поезда. По-

езд поделён на 7 вагонов, каждый из которых рассказывает о конкретном этапе войны [1]. На сегодняшний день ни в одном музее мира нет такого количества многофигурных скульптурных композиций, как в «Поезде Победы». Экспозиция дополнена мультимедийным сопровождением: 50 видеопроекторов, 18 видеостен, 12 тач-столов, которые благодаря световым и звуковым эффектам воссоздают боевые и мирные сцены периода ВОВ.

Взаимодействие посетителя с актёрами и экспонатами, практикуемое в иммерсивном искусстве, активные действия, предпринимаемые участниками для того, чтобы спектакль действительно состоялся, активность, ожидаемая от них (пусть даже минимальная), делает их в конечном счете со-творцами события. В отличие от «Стратегии Игры», участник имеет очень ограниченные возможности реального влияния на ход событий. Он определяет только начало и конец всего события, либо является незримым, безымянным персонажем. Таким образом, участник зрелища, принимая позицию наблюдателя, включается в событие, прежде всего, эмоционально, и, зачастую, никак не меняет ход спектакля.

Среди отечественных музеев распространяется практика применения иммерсивных технологий в оформлении музейного пространства. Так, Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля на своей базе активно готовит спектакли, одним из которых стал спектакль «Так говорил Ба» [11]. Коллектив Государственного Лермонтовского музея-заповедника «Тарханы» определенным образом специализируется на разработке и проведении программ бала-маскарада, например «Золотой век. Вариации. Лермонтов» [3]. Преимущество в репертуаре Кенозерского национального парка отдано этнографическим программам – «По следам Китовраса», «На чай к Игоревне» и другие [6]. Разработанная профессором Р. Ключинским концепция во многом может определить дальнейший вектор развития в этой сфере и, вероятнее всего, подвигнет представителей театра и музейной деятельности к более активному взаимодействию.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что мировой и отечественный опыт использования иммерсивных технологий в музейном пространстве актуален и востребован

среди зрителей. Эволюция музеев ясно демонстрирует их адаптацию к постоянно меняющемуся обществу. Теперь, выходя за рамки своих традиционных границ, музеи превратились в динамичные и увлекательные платформы. Музей как образовательное учреждение играет важную роль в формировании интеллектуального и культурно-

го потенциала общества. Он является хранителем и проводником культурного наследия, инструментом познания и воспитания, источником творческой энергии и инноваций, и именно поэтому музеи должны постоянно развиваться и адаптироваться, чтобы оставаться актуальными и интересными для своих посетителей.

Литература

1. «Поезд победы» – иммерсивная инсталляция [Электронный ресурс]. – URL: <https://questhunter.info/barnaul/quests/noch-v-muzee/> (дата обращения: 05.01.2023).
2. Ананьев В. Джон Коттон Дана: от «музейной скуки» к «новому музею» // Музей. – 2017. – № 3. – С. 10–12.
3. В Тарханах прошёл королевский бал для Золушки [Электронный ресурс]. – URL: <http://russia58.tv/news/53371/> (дата обращения: 20.01.2023).
4. Дёмина Л. В. Традиционный народный праздник в контексте современной культуры // Вестник Челябинской гос. академии культуры и искусства. – 2011. – № 1. – С. 103–107.
5. Иммерсивность: что это и какие технологии существуют. РБК. Тренды [Электронный ресурс]. – URL: <https://trends.rbc.ru/trends/industry/62d15e099a794704c379cf3b> (дата обращения: 10.12.2022).
6. Кенозерский национальный парк [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kenozero.ru/> (дата обращения: 20.01.2023).
7. Комлев Ю. Э. Музейная коммуникация и управление коммуникационной деятельностью музея // Вестник культуры и искусств. – 2011. – № 3-27. – С. 22–26.
8. Корнилов Ю. В., Попов А. А. К вопросу о терминологии и классификации иммерсивных технологий в образовании [Электронный ресурс] // Проблемы современного педагогического образования. – 2020. – № 79-2. – С. 171. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-terminologii-i-klassifikatsii-immersivnyh-tehnologiy-v-obrazovanii> (дата обращения: 10.12.2022).
9. Культура.РФ. Интерактивная программа «Фронтальной привал» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.ru/events/2056888/interaktivnaya-programma-frontovoi-prival> (дата обращения: 15.12.2022).
10. Короткова М. В. Научно-методические основы реализации инновационных иммерсивных технологий в экспозициях музеев и дополнительном образовании школьников // Наука и школа. – 2023. – № 2. – С. 256–263.
11. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля [Электронный ресурс]. – URL: <http://vrubel1.ru> (дата обращения: 16.01.2023).
12. Технологические приёмы создания иммерсивных инсталляций [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.avclub.pro/articles/tehnologicheskiye-priemy-sozdaniya-immersivnyh-installyatsiy/#> (дата обращения: 01.02.2023).
13. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Маковец. – М., 1922. – № 1.
14. Фёдоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение // Фёдоров Н. Ф. Соч. – М.: Мысль, 1982. – С. 576.
15. Шелегина О. Н. История и современные тенденции развития музейного мира Сибири (адаптационный подход): дис. ... д-ра ист. наук. – Новосибирск, 2012. – 384 с.
16. Этнографический комплекс «Скансен» [Электронный ресурс]. – URL: <https://skansen.se/en/> (дата обращения: 01.02.2023).
17. Can you see me now? [Электронный ресурс] // Blast Theory. – URL: <https://www.blasttheory.co.uk/projects/can-you-see-me-now/> (дата обращения: 05.01.2023).
18. Kluszczynski Ryszard W. Strategies of interactive art // Journal of Aesthetics & Culture. – 2010. – Vol. 2. – P. 7.
19. Kluszczynski Ryszard W. Theoretical, Philosophical and Cultural Contexts of Interactive Art // Interactive Media Arts / ed. Antoni Porczak. – Krakow: Academy of Fine Arts Press, 2009.

References

1. “*Poezd pobedy*” – *immersivnaya installyatsiya* [“*Victory Train*” is an *immersive installation*]. (In Russ.). Available at: <https://questhunter.info/barnaul/quests/noch-v-muzee/> (accessed 05.01.2023).
2. Ananyev V. Dzhon Kotton Dana: ot “muzeynoy skuki” k “novomu muzeyu” [John Cotton Dana: from “museum boredom” to a “new museum”]. *Muzey* [Museum], 2017, no. 3, pp. 10-12. (In Russ.).
3. *V Tarkhanakh proshel korolevskiy bal dlya Zolushki* [A royal ball for Cinderella was held in Tarkhany]. (In Russ.). Available at: <http://russia58.tv/news/53371/> (accessed 20.01.2023).

4. Demina L.V. Traditsionnyy narodnyy prazdnik v kontekste sovremennoy kul'tury [Traditional folk festival in the context of modern culture]. *Vestnik Chelyabinskoy gos. akademii kul'tury i iskusstva [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Art]*, 2011, no. 1, pp. 103-107. (In Russ.).
5. Immersivnost': chto eto i kakie tekhnologii sushchestvuyut. RBC. Trendy [Immersiveness: what is it and what technologies exist. RBC. Trends]. (In Russ.). Available at: <https://trends.rbc.ru/trends/industry/62d15e099a794704c379cf3b> (accessed 10.12.2022).
6. Kenozerskiy natsional'nyy park [Kenozersky National Park]. (In Russ.). Available at: <http://www.kenozero.ru/> (accessed 20.01.2023).
7. Komlev Y.E. Muzeynaya kommunikatsiya i upravlenie kommunikatsionnoy deyatelnost'yu muzeya [Museum communication and management of museum communication activities]. *Vestnik kul'tury i iskusstva [Bulletin of Culture and Arts]*, 2011, no. 3-27, pp. 22-26. (In Russ.).
8. Kornilov Y.V., Popov A.A. K voprosu o terminologii i klassifikatsii immersivnykh tekhnologiy v obrazovanii [On the issue of terminology and classification of immersive technologies in education]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of modern pedagogical education]*, 2020, no. 79-2, p. 171. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-terminologii-i-klassifikatsii-immersivnykh-tehnologiy-v-obrazovanii> (accessed 10.12.2022).
9. Kul'tura.RF. Interaktivnaya programma "Frontovoy prival" [Kultura. RF. Interactive program "Frontline Halt"]. (In Russ.). Available at: <https://www.culture.ru/events/2056888/interaktivnaya-programma-frontovoi-privala> (accessed 15.12.2022).
10. Korotkova M.V. Nauchno-metodicheskie osnovy realizatsii innovatsionnykh immersivnykh tekhnologiy v ekspozitsiyakh muzeev i dopolnitel'nom obrazovanii shkol'nikov [Scientific and methodological foundations for the implementation of innovative immersive technologies in museum exhibitions and additional education of schoolchildren]. *Nauka i shkola [Science and School]*, 2023, no. 2, pp. 256-263. (In Russ.).
11. Omskiy oblastnoy muzey izobrazitel'nykh iskusstv imeni M.A. Vrubelya [Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel]. (In Russ.). Available at: <http://vrubel.ru> (accessed 16.01.2023).
12. Tekhnologicheskie priemy sozdaniya immersivnykh installyatsiy [Technological methods for creating immersive installations]. (In Russ.). Available at: <https://www.avclub.pro/articles/tehnologicheskiye-priemy-sozdaniya-i-immersivnykh-installyatsiy/#> (accessed 01.02.2023).
13. Florenskiy P.A. Khramovoe deystvo kak sintez iskusstva [Temple action as a synthesis of arts]. *Makovets [Makovets]*. Moscow, 1922, no. 1. (In Russ.).
14. Fedorov F.N. Muzey, ego smysl i naznachenie [Museum, its meaning and purpose]. *Fedorov F.N. Soch. [Works]*. Moscow, Mysl' Publ., 1982, p. 576. (In Russ.).
15. Shelegina O.N. Istoriya i sovremennyye tendentsii razvitiya muzeynogo mira Sibiri (adaptatsionnyy podkhod): dis. ... d-ra ist. nauk [History and modern trends in the development of the museum world in Siberia (adaptive approach). Dis. Dr. of Historical Sciences]. Novosibirsk, 2012. 384 p. (In Russ.).
16. Etnograficheskiy kompleks «Skansen» [The ethnographic complex "Skansen"]. (In Russ.). Available at: <https://skansen.se/en/> (accessed 01.02.2023).
17. Can you see me now? *Blast Theory*. (In Engl.). Available at: <https://www.blasttheory.co.uk/projects/can-you-see-me-now/> (accessed 05.01.2023).
18. Kluszczynski Ryszard W. 'Strategies of interactive art'. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2010, vol. 2, p. 7. (In Engl.).
19. Kluszczynski Ryszard W. 'Theoretical, Philosophical and Cultural Contexts of Interactive Art'. *Interactive Media Arts*. Ed. Antoni Porczak. Krakow, Academy of Fine Arts Press, 2009. (In Engl.).

УДК 069.01

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-121-128

ОСОБЕННОСТИ МУЗЕЙНОЙ КОММУНИКАЦИИ В МЕДИЦИНСКОМ МУЗЕЕ

Борисова Дарья Сергеевна, аспирант кафедры музеологии и культурного наследия, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: ladydorata@mail.ru

Медицина сегодня активно существует в пространстве культуры, что приводит к формированию «пациентского сознания» и «общества ремиссии». Организм человека рассматривается как проблема,

требующая улучшения, и каждый член общества балансирует на грани больного состояния. Проникновение медицины в жизнь – медиализация – носит вездесущий характер, что неизбежно влияет на коммуникацию, происходящую на экспозиции медицинского музея. Посетитель оказывается в системе индексов – аффектов, отсылающих к своему телу. Уязвимое, хрупкое человеческое тело невидимо присутствует в любой медицинской экспозиции, вызывая реакцию с негативной коннотацией.

Классическая модель музейной коммуникации означает, что восприятие экспозиции происходит после извлечения смыслов в процессе познания музейных предметов, ее образующих. При этом активными создателями смыслов выступают не только авторы экспозиции – «упряжка коммуникаторов», но и посетители. Однако в медицинском музее эта модель трансформируется. К свойствам медицинских предметов следует добавить «аффективность», отсылающую зрителя к уязвимости собственного тела. По этой причине на медицинской экспозиции смыслы включают в себя телесно-чувственное переживание участников. Одновременно и экспозиция, и «упряжка коммуникаторов», и посетители существуют в условиях медиализированной культуры.

Ключевые слова: медицинский музей, экспозиционное проектирование, музейная коммуникация, медиализация, биополитика.

A COMMUNICATION MODEL FOR MEDICAL MUSEUM

Borisova Darya Sergeevna, Postgraduate of Department of Museology and Cultural Heritage, St. Petersburg State University of Culture (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: ladydorata@mail.ru

Today's medicine is widely existed in the culture. This leads to the formation of the "patient consciousness" and "the remission society". Every human body is appreciated as a problem that should be improved and sickness and health constantly shade into each other. The process of extension of medicine – medicalization – is now ubiquitous. This influence on communication, which occurs on medical museum exposition. The visitor turns out in a system of indexes, affects, that refer to his body. The vulnerable, fragile human body is invisibly presents in any medical display, causing reactions with negative connotations.

The classical model of museum communication means that the perception of the exhibition occurs after the extraction of meanings in the process of familiarization with the museum objects. In this case, not only the authors of the exhibition – the "team of communicators" – but also the visitors act as active creators of meanings. However, in a medical museum, this model is changed. The properties of medical objects should be supplemented with "affectivity," which refers the viewer to the vulnerability of his own body. For this reason, on a medical exhibition, meanings include the bodily-sensory experience of the participants. At the same time, the exhibition, the "team of communicators," and the visitors exist in the medicalization of the culture.

Keywords: medical museum, exhibition design, museum communication, medicalization, biopolitics.

В XXI веке здоровье является фундаментальной ценностью. Выражаясь словами крупнейшего теоретика медицины с позиций гуманитарных исследований М. Фуко, в современном мире «концепт спасения заменяется на концепт здоровья» [10, с. 218]. Составители словаря по музеологии, изданного в 2023 году, включили понятие «здоровье» в статью, посвященную миссии музея. По мнению авторов, эта тема будет одной из доминирующих в мировом сообществе в ближайшее время [15, с. 302]. Музеи XXI века «должны внести вклад в смягчение неотложной реально-

сти изменения климата, влияющего на наш мир и здоровье окружающей среды и ее жителей» [15, с. 303] – такое положение включено в перечень качеств любого музея, соответствующего критериям современности независимо от его профиля. В представлении мирового музейного сообщества любой музей должен продвигать идею о важности здоровья. В связи с этим возрастает роль медицинских музеев, изначально этой теме посвященных.

Начиная формироваться как институт для подготовки врачей, медицинские музеи к концу

XIX века постепенно эволюционируют в сторону популяризации медицинского знания [4, с. 65]. По этой причине язык такой экспозиции сложился как сугубо научный, отвечающий цели подготовки профессиональных кадров. Поэтому важно понимать, как представляемая информация воспринимается неподготовленным посетителем, способна ли исключительно научная медицинская экспозиция раскрыть смысл понятия «здоровье», возможности заботы о нем для неподготовленного зрителя? Может ли медицинская экспозиция существовать исключительно в рамках дидактичности?

Коммуникативная функция музея реализуется, главным образом через музейную экспозицию или выставку [7, с. 5]. Понимание процесса коммуникации на медицинской экспозиции способно дать ответы на вопросы эффективности репрезентации ими фундаментальной для современного мира ценности здоровья. Для этого необходимо определить, как сегодня с точки зрения музеологии характеризуется процесс коммуникации в целом. Затем выявить специфику медицинского знания, роль медицины в обществе и установить особенности коммуникации на медицинской экспозиции этой спецификой вызванные.

Современную модель музейной коммуникации сформулировала английская исследовательница Э. Хупер-Гринхил [17, с. 49–61]. В своих теоретических построениях она опиралась на семиотическую систему Дж. Мунена. Он выделил две характеристики системы коммуникации: социальный код, воспринимаемый при обучении, и намерение коммуницировать. Анализ Э. Хупер-Гринхил подверглось различие между индексом и знаком в семиотике культуры, сформулированное в трудах Дж. Мунена. Индексом исследователь назвал видимый факт, который несет информацию о другом невидимом факте. Знак же производится и выражается отправителем с намерением донести информацию о наблюдаемом факте. Э. Хупер-Гринхил на основе этой теории сделала вывод о различии между той информацией, которая отправляется и той, которая воспринимается. В результате она сформулировала модель музейной коммуникации, понимаемую как двусторонний процесс. Создатели музейной экспозиции – «упряжка коммуникаторов» (куратор, дизайнеры и т. д.) закладывают в нее определенные знаки,

которые они хотят донести до посетителя, при этом на них неизбежно влияет социальный код, сформированный культурой. С другой стороны, восприятие посетителя также обусловлено средой вокруг, его знаниями, настроением и т. д. Соответственно, он может воспринять на экспозиции не те знаки, которые закладывала «упряжка коммуникаторов», а те индексы, которые соответствуют его собственной повестке дня в данный момент. В итоге посетитель выступает активным создателем смыслов, а модель коммуникации на экспозиции обусловлена общей логикой культуры.

В модели Э. Хупер-Гринхил индексы неизбежно присутствуют в любой экспозиции, независимо от того как «упряжка коммуникаторов» пытается замаскировать их знаками. В то же самое время индексы, воспринимаемые посетителем, соответствуют его личной повестке дня. С одной стороны, исследовательница подчеркивает, что они обусловлены культурой, то есть ограничены, с другой – каждый посетитель может трансформировать индексы в соответствии с личным опытом в бесконечном количестве вариантов. Э. Хупер-Гринхил разрабатывает свою модель без учета профиля музея. Однако если приложить ее концепцию к современному медицинскому музею, можно обнаружить несколько особенностей. Характеристику современной медицины представил в своих трудах М. Фуко. Он обосновал вездесущность и формализованность медицинского опыта в современном мире, что неизбежно влияет и на восприятие медицинской музейной экспозиции.

М. Фуко показал, что поворот к клинической медицине, произошедший в конце XVIII – начале XIX века, означал концентрацию врачебного внимания на физическом теле пациента, вначале поиск факторов, вызывающих болезнь, затем разработка способов лечения и устранения неблагоприятных условий и в завершении стремление к улучшению физического тела [10, с. 150]. Так, медицина захватывает пространство вокруг человека: к проблемам здравоохранения сегодня относится состояние окружающей среды, гигиена. Такая тенденция находит выражение в мысли об усовершенствовании человека, здесь появляются биотехнологии с их стремлением к улучшению человеческого тела. Без медицины сегодня невозможна жизнь человека, поэтому она глубоко про-

никает в культуру, регламентируя поведение людей. Для описания этого процесса М. Фуко ввел термин «медикализация» культуры. Видно, что в Словаре по музеологии нашли отражение все основные тенденции дискурса о медиализации культуры: фундаментальная ценность здоровья, концепт о расширении сферы влияния медицины, широкое присутствие медицинских тем в общественной дискуссии. Данные положения фиксируют влияние медиализации на музееведение в целом.

В своих поздних работах М. Фуко писал уже не о «медиализации», а о биополитике, которая означает контроль за здоровьем граждан со стороны властных структур и управление человеческими ресурсами [9, с. 290]. Согласно М. Фуко, медиализация культуры привела к интеграции человеческого тела в систему медицинского сервиса [11, с. 79–109]. Эта сеть продолжила распространяться и постепенно охватила большие сферы жизни индивида. Сейчас, по мнению философа, правильнее говорить не о человеческом теле, а о социальном, так как медицина не ограничивается исключительно взаимоотношениями врача и пациента. Ее задача сегодня воздействовать не на конкретного индивида, а общество в целом с целью формирования идеального субъекта, способного наиболее эффективно выполнять свою экономическую функцию. Эта идея впоследствии была развита другими исследователями. Во второй половине XX века анализировались главным образом роль докторов и их диктат обществу, предписывание медициной ряда стандартов поведения обществу. С 1990-х и 2000-х годов тематика медиализации смещается с действий врачей на интересы фармацевтических компаний, создателей биомедицинских технологий и потребителей таких продуктов [14, с. 3–14].

Итак, в конце XX – начале XXI века концепт М. Фуко о «медиализации» культуры существенно расширился. По мысли философа, медиализация – проникновение медицины в сферу культуры. Исторически медиализация выросла из борьбы с инфекциями, то есть из желания победить общественное бедствие. Сейчас под медиализацией все чаще понимают преобразование тела и его благополучие. В 1946 года Всемирная организация здравоохранения сформулировала новое определение понятия «здоровье». В но-

вой трактовке это «состояние полного физического, душевного и социального благополучия» [6, с. 135]. Здоровье означает не просто отсутствие физических дефектов, с помощью этого понятия можно охарактеризовать ощущение своего пребывания в мире. Получается, что в XX и XXI веках ответственность за социальное здоровье уже прочно отдана во власть врачей [18, с. 115–129]. Они выступают не просто как члены профессионального сообщества, а как части большой команды, отвечающей за благополучие людей [8, с. 412–429]. Забота о здоровье означает поиск негативных факторов на него влияющих, что приводит к формированию «пациентского сознания» [13, с. 154–164]. Человек занимает свое место в системе «патологизации общества». Он начинает рассматриваться как проблема, требующая улучшения [2, с. 82–86]. В определенном смысле сегодня каждый член общества или агент лечения-улучшения, или пациент. Жизнь индивида включена в систему медицинского контроля от рождения до смерти. Распространение медицины сегодня достигло таких масштабов, что вся культура может быть описана в медицинских терминах: существуют агенты здравоохранения, или врачи, которые обладают монополией на лечение и определение состояния индивида, с другой стороны находятся пациенты, жаждущие благополучия и являющиеся объектами врачебного надзора. Все вместе: медиализация, биополитика, «патологизация» общества означают вездесущность медицины, ее выход за строго научные рамки и влияние на каждого члена общества.

Такой масштаб охвата медицины приводит к стандартизации, формализации медицинского опыта. Объектом врачебного контроля является не конкретный индивид, а его физическое тело, которое он изучает и описывает в соответствии с принятой научной терминологией. «Разнообразие страдания, возникающего при болезни, сведено к трактовке клинической медицины» [16, с. 11]. За ней закрепилась монополия на описание течения заболевания, что поднимает вопросы о взаимоотношениях между врачом и пациентом, отношениях к лечению в разных культурах. Разработкой проблемы соотношения индивидуального и стандартного в медицинской практике занимаются такие дисциплины как «биоэтика», «медицинская антропология», «нарративная медицина».

Исследователи данных направлений предпринимают попытки проанализировать опыт индивидуального проживания болезни. Наиболее основательно эту проблему разработал А. Франк.

Объектом его анализа выступили пациентские нарративы – разговоры больного с врачом во время лечения [5, с. 158]. Он изучал опыт проживания болезни пациентом. А. Франк подробно описал виды пациентских нарративов, однако примечателен тот факт, что, несмотря на попытку показать разнообразие переживаний больного, он пришел к выводу о схожести их опыта. Все разговоры пациентов вращаются вокруг физического тела, которое пострадало и сейчас находится на стадии медицинского воздействия: разум «не покоится над телом, а проходит сквозь него», – заключает А. Франк [16, с. 3]. Получается, что для пациента медицина, так же как и для врача, – это разговор именно о теле.

А. Франк говорит также об «обществе ремиссии» [16, с. 9], то есть о том, что в современных условиях состояние болезни и здоровья постоянно переходят друг в друга. В нем не может быть абсолютно здорового человека, и, в принципе, любое тело может быть улучшено. В результате в современной культуре можно говорить не о двух группах (врачи и пациенты), а об одной большой группе пациентов, часть которой является одновременно и врачами. Любой человек стареет, что сопряжено с ухудшением здоровья, многие болезни приобретают хроническую форму, то есть их невозможно вылечить до конца.

Современной культуре свойственен медицинский нарратив, который строится вокруг тела: как со стороны врача, так и пациента. Медикализация культуры также вращается вокруг ухода за собой, биополитика нацелена на создание эффективного тела, полезного обществу. Биотехнологии, в свою очередь, – сфера улучшения организма, его модификации с целью совершенствования. Соответственно, и биоэтика вращается снова вокруг тела: границ вмешательства в него и допустимого контроля. А. Франк продемонстрировал, что любой пациентский нарратив – это тоже разговор именно о теле. Причем во всех случаях это тело именно физическое, осязаемое и присутствующее.

Как же вездесущность и формализованность медицины сегодня влияет на коммуникацию, происходящую посредством экспозиции медицин-

ского музея? Итак, за медициной закрепилась монополия на необходимое воздействие на тело. Это понимание приводит к существенной трансформации восприятия медицинской экспозиции. Любой медицинский предмет, представляемый в медицинском музее, да и в целом любая медицинская тема неразрывно связаны с телом. Медицина более не существует изолировано, она крепко укоренилась в культуре. Сейчас ни для кого не секрет, что любой медицинский прибор, аппарат или лекарство, то есть любое лечение будет направлено именно на тело. При этом все эти технологии могут быть применены к любому в случае необходимости. Иными словами, когда человек видит медицинский предмет даже прошедшей эпохи, происходит как бы соотнесение со своим телом, «примерка» конкретного инструмента или прибора, технологии. Неизбежна эмоциональная реакция, как правило, в виде боли или отвращения. Кухонный нож не вызывает негативной реакции в отличие от ножа хирургического, призванного воздействовать на человеческое тело.

Можно заключить, что музейная коммуникация в медицинском музее всегда содержит один дополнительный элемент: соотнесение со своим телом. Человек как бы пропускает увиденное через себя. В модели Э. Хупер-Гринхил на экспозицию с двух противоположных сторон направлены смыслы, создаваемые «упряжкой коммуникаторов» и «посетителями». В медицинском музее эти смыслы с обеих сторон проходят через соотнесение со своим телом. Одновременно и экспозиция, и «упряжка коммуникаторов», и посетители существуют в условиях медиализации культуры. Тело, с одной стороны, осязаемое и понятное, с другой – отчужденное, так как оно неизбежно находится под биомедицинским контролем, непременно попадет в сферу воздействия непонятных медицинских манипуляций – невидимо присутствует в любой медицинской экспозиции.

Используя терминологию Э. Хупер-Гринхил, на медицинской экспозиции на первое место выходят индексы, а не знаки, создаваемые «упряжкой коммуникаторов». На переднем плане находится повседневный опыт, связанный с телесными практиками воздействием на тело, что сопряжено с определенной эмоциональной реакцией. В отечественной музеологии по отношению к музейным предметам, отбирающимся на экспозицию,

выделяют свойства информативности, репрезентативности, атрактивности и экспрессивности [3, с. 363]. Для медицинских экспозиций, учитывая транслируемые их темой индексы, следует расширить приведенный ряд еще и «аффективностью». Она означает актуализацию хрупкости, уязвимости человеческого тела. Своеобразная отсылка к боли, страданию, с которой сопряжено любое медицинское вмешательство.

Корень аффективности медицинской экспозиции кроется в свойственном современной культуре «пациентском сознании» и обществе «ремиссии». Пациент по своей сути несовершенен, обречен на внешнее медицинское воздействие. На медицинской экспозиции он сталкивается с хирургическими инструментами, прямонаправленными на физическое тело, лекарствами, способными влиять на внутренние процессы в организме, вызывать побочные действия, муляжами, демонстрирующие возможные трансформации организма. Различные элементы больничной обстановки показывают разницу между «нормальным» здоровым существованием и пациентским, нездоровым. Мало кто представляет себе детали устройства физической лаборатории или конструкторского бюро, однако больница или поликлиника – неизбежные части жизни современного индивида. Поэтому образцы больничного оборудования стимулируют воспоминания о прошлом опыте лечения, как правило, также имеющего негативную коннотацию. Анатомические препараты демонстрируют многообразие проявлений болезни или сколько возможных опасностей поджидает человека изнутри, что ярко подчеркивает уязвимость человеческого тела.

С развитием биотехнологий формируется понимание ничтожности человеческого организма.

Возможности машин превосходят возможности физического тела. Биотехнологии сложны, долгосрочная перспектива их влияния не до конца ясна: трудно предсказать последствия вмешательства в геном или клонирования. Причем под воздействием таких технологий может попасть каждый: введение химических вакцин, распространение искусственных вирусов и т. п. [12, с. 22]. Даже рассказ о спасении и достижениях врачей – это одновременно всегда и описание чьих-нибудь страданий и боли. Соотнесение со своим уязвимым и хрупким телом, непонимание действия медицины одновременно с осознанием неизбежности ее воздействия погружают посетителя на медицинской экспозиции в определенную аффективную среду с негативным оттенком.

Итак, особая модель коммуникации, свойственная медицинскому музею, приводит к мысли о том, что при создании такой экспозиции возникает главным образом две проблемы: управление негативными эмоциями посетителя и их адаптация. Очевидно, что медицинский музей не может ограничиться только сугубо научным изложением своей темы: необходимо учитывать свойственную ей эмоциональную окраску или аффектированность медицинских экспонатов. А. Ю. Волькович, развивая идеи Э. Хупер-Гринхилл, выделяет внешние и внутренние средства манипулирования восприятием посетителя [1, с. 178]. К первым относятся этикетаж, экскурсия, тексты, которые непосредственно сообщают посетителю замысел экспозиционера. Цвет, свет, пространственное размещение экспонатов образуют внутренние средства. Особенности их использования в условиях «аффективной» медицинской экспозиции и в условиях современной медиализированной культуры, требует дальнейшего анализа.

Литература

1. Волькович А. Ю. Музейная экспозиция как семиотическая система: дис. ... канд. культурологии. – СПб.: 1999. – 192 с.
2. Добродный Д. Г., Черняк Ю. Г. Медиализация как социокультурный феномен и предмет междисциплинарного исследования // Вестник Белларускага дзяржаўнага ўніверсітэта імя У. І. Леніна. – 2012. – № 1/2. – С. 82–86.
3. Каулен М. Е. Музейные экспозиции и выставки. Музейное дело России / под ред. М. Е. Каулен (отв. ред.), И. М. Коссовой, А. А. Сундиевой. – М.: ВК, 2003. – 614 с.
4. Кузыбаева М. П. Медицинские музеи России: становление и место в музейном мире (XVIII – первая треть XX века): дис. ... канд. ист. наук. – М., 2011. – 294 с.
5. Лехциер В. Л. Болезнь: опыт, нарратив, надежда. Очерк социальных и гуманитарных исследований медицины. – Вильнюс: Logvino literatūros namai, 2018. – 312 с.

6. Михель Д. В. Медицинская антропология: исследуя опыт болезни и системы врачевания. – Саратов: Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю. А., 2015. – 318 с.
7. Проектирование музейных экспозиций и выставок: история – теория – практика. Учебно-методическое пособие. – СПб.: СПбГИК, 2020. – 184 с.
8. Тулупова О. Н. Трансфессиональный резонанс древнегреческих практик врачевания в современной медицинской культуре // Идеи и идеалы. – 2019. – Т. 11, № 3, ч. 2. – С. 412–429.
9. Фуко М. Рождение биополитики. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1978–1979 учебном году. – СПб.: Наука, 2010. – 448 с.
10. Фуко М. Рождение клиники. – М.: Смысл, 1998. – 310 с.
11. Фуко М. Рождения социальной медицины // Интеллектуалы и власть. Часть 3. Статьи и интервью. 1970–1984. – М.: Праксис, 2006. – С. 79–109.
12. Фукуяма Ф. Наше постчеловеческое будущее. Последствия биотехнологической революции. – М.: АСТ: ЛЮКС, 2004. – 349 с.
13. Якушнова Е. Г. Медикализация, медицинская культура и стереотипы // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 1А. – С. 154–164.
14. Conrad P. The shifting engines of medicalization // Journal of Health and Social Behavior. – 2005. – Vol. 46 (March). – P. 3–14.
15. Dictionary of museology. – ICOM. : Routledge, 2023. – 582 p.
16. Frank A. W. The wounded storyteller. Body, illness and ethics. – Chicago and London: The university of Chicago press, 1995. – 213 p.
17. Hooper-Greenhill E. A new communication model for museums // Museum languages. Objects and texts. – Leicester: Leicester University press, 1991. – P. 49–61.
18. Nye R. A. The evolution of the concept of medicalization in the late twentieth century // Journal of History of the Behavioral Sciences. – 2003. – Vol. 39(2). – P. 115–129.

References

1. Volkovich A.Y. *Muzeynaya ekspozitsiya kak semioticheskaya sistema: dis. ... kand. kul'turologii [Museum exposition as a semiotic system. Diss. PhD in Culturology]*. St. Petersburg, 1999. 192 p. (In Russ.).
2. Dobrodniiy D.G., Chernyak Y.G. Medikalizatsiya kak sotsiokul'turnyy fenomen i predmet mezhdistsiplinarnogo issledovaniya [Medicalization as a socio-cultural phenomenon and a subject of interdisciplinary research]. *Vestnik Bellaruskaga dzyarzhaj'naga universiteta imya U.I. Lenina [Bulletin of the Belarusian State University named after U.I. Lenin]*, 2012, no. 1/2, pp. 82-86. (In Russ.).
3. Kaulen M.E. *Muzeynye ekspozitsii i vystavki. Muзейnoe delo Rossii [Museum expositions and exhibitions. Museum affairs in Russia]*. Moscow, VK Publ., 2003. 614 p. (In Russ.).
4. Kuzubaeva M.P. *Meditsinskie muzei Rossii: stanovlenie i mesto v muzeynom mire (XVIII – pervaya tret' XX veka): dis. ...kand. ist. nauk [Medical museums of Russia: formation and place in the museum world (XVIII – first third of XX century). Diss. PhD in History]*. Moscow, 2011. 294 p. (In Russ.).
5. Lekhtsier V.L. *Bolezn': opyt, narrativ, nadezhda. Oчерk sotsial'nykh i gumanitarnykh issledovaniy meditsiny [Disease: experience, narrative, hope. Essay on social and humanitarian studies of medicine]*. Vilnyus, Logvino literatūros namai Publ., 2018. 312 p. (In Russ.).
6. Mikhel D.V. *Meditsinskaya antropologiya: issleduya opyt bolezni i sistemy vrachevaniya [Medical anthropology: exploring the experience of illness and systems of healing]*. Saratov, Saratovskiy gosudarstvennyy tekhnicheskii universitet imeni Gagarina Y.A. Publ., 2015. 318 p. (In Russ.).
7. *Proektirovanie muzeynykh ekspozitsiy i vystavok: istoriya – teoriya – praktika [Design of museum expositions and exhibitions: history – theory – practice]*. St. Petersburg, SPbGIK Publ., 2020. 184 p. (In Russ.).
8. Tulupova O.N. *Transfessional'nyy rezonans drevnegrecheskikh praktik vrachevaniya v sovremennoy meditsinskoy kul'ture [Transconfessional resonance of ancient Greek healing practices in modern medical culture]*. *Idey i idealy [Ideas and ideals]*, 2019, vol. 11, no. 3, part 2, pp. 412-429. (In Russ.).
9. Fuko M. *Rozhdenie biopolitiki. Kurs lektсий, pročitannykh v Kollezh de Frans v 1978-1979 uchebnom godu [The birth of biopolitics. A course of lectures delivered at the Collège de France in the 1978–1979 academic year]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2010. 448 p. (In Russ.).
10. Fuko M. *Rozhdenie kliniki [The birth of the clinic]*. Moscow, Smysl Publ., 1998. 310 p. (In Russ.).
11. Fuko M. *Rozhdeniya sotsial'noy meditsiny [The birth of social medicine]*. *Intellektualy i vlast'. Chast' 3. Stat'i i interv'yū. 1970-1984 [Intellectuals and power. Part 3. Articles and interviews. 1970-1984]*. Moscow, Praksis Publ., 2006, pp. 79-109. (In Russ.).

12. Fukuyama F. *Nashe postchelovecheskoe budushchee. Posledstviya biotekhnologiycheskoy revolyutsii [Our posthuman future. Consequences of the biotechnological revolution]*. Moscow, AST: LYuKS Publ., 2004. 349 p. (In Russ.).
13. Yakukhnova E.G. Medikalizatsiya, meditsinskaya kul'tura i stereotipy [Medicalization, medical culture and stereotypes]. *Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and civilization]*, 2017, vol. 7, no. 1A, pp. 154-164. (In Russ.).
14. Conrad P. The shifting engines of medicalization. *Journal of Health and Social Behavior*, 2005, vol. 46, pp. 3-14. (In Engl.).
15. *Dictionary of museology*. ICOM, Routledge Publ., 2023. 582 p. (In Engl.).
16. Frank A.W. *The wounded storyteller. Body, illness and ethics*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995. 213 p. (In Engl.).
17. Hooper-Greenhill E. A new communication model for museums. *Museum languages. Objects and texts*. Leicester, Leicester University Press, 1991, pp. 49-61. (In Engl.).
18. Nye R. A. The evolution of the concept of medicalization in the late twentieth century. *Journal of History of the Behavioral Sciences*, 2003, vol. 39(2), pp. 115-129. (In Engl.).

УДК 7.07

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-128-134

ПАВЕЛ МЕДВЕДЕВ: МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЛЕТОПИСЬ ИЖЕВСКА

Столбова Полина Алексеевна, бакалавр теории и истории искусств; магистрант факультета информационных технологий, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: stolbova.2001@mail.ru

В региональных исследованиях искусство всегда становится способом формирования культурного кода, идентичности определенного народа. При всей уникальности, национальном колорите региона не стоит забывать, что на протяжении долгого времени столица края город Ижевск оставался местом промышленного профиля. Герои труда, работники тыла, оружейники, выдающиеся личности города, способствующие развитию региона, – темы работ скульптора Павла Кирилловича Медведева. Завод и его работники – наиболее важные темы, которые Павел Медведев последовательно раскрывает в своих произведениях. Работы Павла Кирилловича Медведева отражают историческое предназначение города Ижевска, представляют последовательное развитие города от металлургических заводов до современных оружейных предприятий. Благодаря заслугам этого мастера Ижевск приобрел свое лицо, символы, способ идентификации среди других уральских городов-заводов. Самый известный, востребованный скульптор Удмуртии и сегодня продолжает создавать лицо города и воплощать наиболее яркие страницы его биографии в своих монументальных творениях.

Ключевые слова: скульптор, Ижевск, памятник, история, завод.

PAVEL MEDVEDEV: THE MONUMENTAL CHRONICLE OF IZHEVSK

Stolbova Polina Alekseevna, Bachelor of Art Theory and History; Master Student of Faculty of Information Technology, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: stolbova.2001@mail.ru

In regional studies, art always becomes a way of forming the cultural code, the identity of a certain people. Turning to the visual culture of Udmurtia, it is important to say that recently the focus on the use of folk crafts, traditions of the formation of national identity, helps to draw attention to the identity of the Urals and the possibility of studying the unique features of the Finno-Ugric people. For all the uniqueness and national flavor of the region, one should not forget that for a long time the capital of the region, the city of Izhevsk, remained an industrial place. Heroes of labor, home front workers, gunsmiths, outstanding personalities of

the city contributing to the development of the region are the themes of Pavel Medvedev's works. His works adorn not only Izhevsk but other cities of Udmurtia, Ufa, Astrakhan, Moscow and even London. However, in this work we will turn specifically to the Izhevsk monuments, the reflection of history in sculpture. The monuments reflect the historical purpose of Izhevsk, represent the consistent development of the city from metallurgical plants to modern weapons enterprises. The factory and its employees are the most important themes that the sculptor consistently reveals in his works. Monuments are distinguished by their naturalness of existence in urban space: there is no feeling that this is a monumental work. The sculpture becomes not a symbol of unattainable heights but, on the contrary, a reflection of closeness to ordinary people, unity with the townspeople, most of whom are associated with the main machine-building or metallurgical enterprises. Thanks to the merits of this master, the capital of Udmurtia acquires its own face, symbols, and a way of identification among other Ural factory cities. The works of sculptor Pavel Kirillovich Medvedev reflect the historical purpose of the city of Izhevsk, represent the consistent development of the city from metallurgical plants to modern weapons enterprises. Thanks to the merits of this master, Izhevsk acquired its own face, symbols, and a way of identification among other Ural factory cities. The most famous, sought-after sculptor of Udmurtia continues to create the face of the city and embody the most vivid pages of his biography in his monumental creations.

Keywords: sculptor, Izhevsk, monument, story, factory.

Региональные исследования в области культуры дают возможность не только представить малоизвестных авторов широкому кругу зрителей, но и обратить внимание на своеобразие визуальных практик определенного места. Искусство – это отражение текущей общественной и политической ситуации.

Обращаясь к визуальной культуре Удмуртии, важно отметить, что в последнее время ориентация на использование народных промыслов, традиций формирования национальной айдентики способствует привлечению внимания к самобытности Приуралья и возможности изучения уникальных особенностей финно-угорского народа.

Все города, основанные в XVIII веке, были построены по петербургскому типу – петровские новые города были выполнены по новой регулярной планировке, введенной Д. Трезини [7].

Параллели между новыми городами обусловлены тем, что именно из Петербурга присылали так называемые «образцовые проекты». Вынужденное строительство по образцовому проекту имело место в каждом из недавно основанных городов, поэтому проект планировки Ижевского Завода (первое название города) не уникален [4].

Завод строил и содержал школы и церкви в окрестных удмуртских деревнях. Ижевские заводы были градообразующими предприятиями, вследствие чего была обеспечена культурно-просветительская деятельность. В этом тоже есть не-

которая аналогия с Петербургом – Ижевск всегда был крупным культурным центром на Урале [6].

Так, столица региона Ижевск, появившийся в середине XVIII века как поселение при заводе, долгое время оставался местом промышленного профиля: «К началу XX в. на оружейном заводе сформировались технические кадры, способные не только производить оружие мирового уровня, но и вносить предложения по усовершенствованию и созданию изделий оригинальных конструкций» [8, с. 93]. Город на протяжении всей своей истории работал на ВПК, был закрытым. Как отмечают исследователи городского пространства, средоточием знаков идентичности и мест досуга горожан становятся места, связанные с историческим прошлым Ижевска как «города-завода» и центра оружейной промышленности [1, с. 422].

Таким образом, обращение к культуре и историческому наследию Ижевска позволяет говорить скорее не о национальной идентичности и попытках найти в столице Удмуртии определенные артефакты, рассказывающие об истории коренных народов, но о тех людях, которые создавали изделия высокого качества на Удмуртской земле. Герои труда, работники тыла, оружейники, выдающиеся личности города, способствующие развитию региона, – все они становятся достоинством и символом мужества, высоких устремлений и готовности отдаваться своему делу до конца. Памятники именно таким людям широко

представлены на улицах и площадях столицы Удмуртской Республики, а созданием этих визуальных образов на протяжении многих лет занимается Павел Кириллович Медведев.

В статье будут рассмотрены работы П. К. Медведева, находящиеся в Ижевске, с целью определения особенностей авторского почерка скульптора. Также значительное внимание будет уделено вопросу отражения истории и культуры города в произведениях Павла Медведева.

Данную проблему можно назвать актуальной и значимой с точки зрения освещения современного искусства Удмуртии. Скульптура и живопись наиболее выдающихся мастеров рассматриваются профессорами и преподавателями Удмуртского государственного университета (УдГУ), однако творчество Павла Медведева еще не было освещено в их трудах.

Большое количество научных работ отражают исторический путь Ижевска. П. К. Медведев работает над созданием памятников выдающимся личностям города, оттого материалы на эту тему имеют непреходящую ценность. Так, статьи О. А. Богатовой и Е. Н. Гусевой об исторической памяти и городской архитектурной среде [1], В. О. Гартига [3], Т. Ю. Сергеевой и М. В. Сергеевой об оружейниках [8] становятся важной основой представленной статьи.

Особое значение имеют архивные материалы: документы [4; 6; 7] и старинные фотографии [2; 5]. Подобные свидетельства позволяют представить историю города наиболее полно, ярко и вещественно.

Итак, рассмотрение творческого наследия П. К. Медведева становится актуальным вопросом в рамках изучения современной отечественной скульптуры, а также истории города-завода.

Как отмечает сам мастер, он не собирался работать со скульптурой, однако после окончания художественно-графического факультета УГПИ (сейчас – УдГУ) стал последовательно разрабатывать модели памятников, проектов, приуроченных к значимым событиям Ижевска, сотрудничать с крупнейшими Уральскими предприятиями: Ижевским мотозаводом «Аксион-Холдинг», концерном «Калашников». Заводы предоставляют заказы, помогают в отливке изделий. Также работы Медведева можно увидеть в фондах Музея

изобразительных искусств Удмуртской Республики – в составе «ижевской коллекции» [3, с. 132].

Произведения П. К. Медведева украшают не только Ижевск, но и другие города Удмуртии, а также Уфу, Астрахань, Москву и даже Лондон. Однако в данной работе обратимся именно к ижевским памятникам, отражению истории в скульптуре.

Михайловская колонна (см. Приложение, рис. 1), расположенная на берегу Ижевского пруда, является одним из главных символов города. Монумент неразрывно связан с историей столицы Удмуртии и славными традициями оружейного дела: он был установлен в честь великого князя Михаила Павловича, который являлся августейшим начальником военной промышленности Российской Империи, а также патроном Ижевского оружейного завода. Колонна была выполнена из чугуна, на ее вершине – бронзовый ангел с крестом в руках. Однако во время революции колонна пострадала, была восстановлена только спустя девяносто лет. Памятник по пропорциям, общему замыслу и декору повторяет Александровскую колонну в Санкт-Петербурге.

Скульптура ангела, выполненная Медведевым, гордо возвышается над акваторией Ижевского пруда. Склонивший голову и держащий в руках крест ангел, подобно своему петербургскому прототипу, становится символом города, его покровителем, звеном, связывающим современный Ижевск с местом и моментом его пышного расцвета. При всей репрезентативности и значительности образа силуэт, поза ангела кажутся естественными, движения – легкими и изящными. Здесь прочитывается авторское видение защитника города-завода: ангел воспринимается не суровым воином, а прекрасным юношей.

Другой значимый объект – памятник ижевским оружейникам (см. Приложение, рис. 2) – был установлен также у Ижевского пруда. Две мужские фигуры на небольшом постаменте представлены в наиболее официальном для оружейников виде: в зеленых кафтанах и цилиндрах, с бородой и пышными усами. Царский кафтан был уникальной наградой, которой на протяжении 100 лет на Ижевском заводе награждались лучшие мастера и оружейники. Награды вручали по указу царя.

Один из оружейников опирается на трость, выглядит весьма уверенно, его образ торжестве-

нен, взгляд преисполнен достоинства и гордости. Своей левой рукой он опирается на сиденье, на котором представлена вторая фигура такого же радостного заводчанина. При всей значительности образа герои кажутся близкими и понятными для созерцания и отчасти тактильного контакта: к фигурам можно легко подойти, они не так высоки, как кажется на первый взгляд. Эта особенность, связанная с простотой и естественностью исполнения фигур, при общей величественности приближенных по своему воплощению и расположению к зрителям, становится характерной чертой всех работ Павла Медведева.

На гранитных пилонах выбиты имена наиболее выдающихся мастеров предприятия, а также названия двух производителей стрелкового оружия – Ижевского машиностроительного завода и ижевского механического завода.

Памятник «Оружейникам Удмуртии, героям трудового фронта Великой Отечественной войны» (см. Приложение, рис. 3) П. Медведев создавал по фотографии юных рабочих оборонного завода № 622 (ныне – Ижевский механический завод). Три мальчишеские фигуры на фоне станка – эти герои труда так же, как и многие герои скульптора, становятся олицетворением мужества и высокого мастерства, которое представляли ижевчане в наиболее сложные годы, когда даже юноши должны были выполнять тяжелую работу. Фигуры становятся собирательным образом ребят, трудившихся на заводах во время войны по всей стране.

Павел Медведев часто решает проблему вида рабочей одежды: фартуки и перчатки, куртки с проработкой складок; легкая небрежность, которая подчеркивает простоту, при этом достоверность представленных фигур, стоящих на поддонах и трех гранитных пилонах.

Памятник крокодилу (см. Приложение, рис. 4), расположенный в центре Ижевска, был открыт 17 сентября 2005 года и считается одной из самых необычных скульптур России. Статуя представляет собой двухметровую фигуру антропоморфного крокодила во фраке, шляпе-цилиндре и галстук-бабочке, непринужденно расположившуюся на чугунной скамье. На ее брусках вырезаны имена людей, причастных к созданию памятника. Скульптура отлита из чугуна на заводе железобетонных конструкций в городе

Чайковском Пермского края. Концепцию памятника разрабатывал историк и культуролог Игорь Кобзев, а отливал Павел Медведев.

Выбор такого героя кажется странным, но он вполне закономерен в контексте городской истории: до революции лучшие заводские мастерские удостоивались звания кафтанников, награждались за счет казны зеленым долгополым кафтаном и высоким цилиндром [2; 5], за что в народе получали прозвище «крокодилы».

Также одна из недавних работ скульптора – памятник создателю первых отечественных мотоциклов Петру Можарову (см. Приложение, рис. 5). Фигура конструктора представлена в полный рост: мужчина в распахнутой куртке стоит в свободной, естественной позе, положив одну руку в карман, а другую – на свое творение. Детали мотоцикла созданы с невероятной точностью, что отражает высокий уровень мастерства скульптора, его сотрудничество с работниками завода и полную вовлеченность в создание наиболее точного образа конструктора. По обе стороны от постамента установлены стелы с информацией о П. Можарове и предприятии, на котором выпускались мотоциклы.

Памятник отличается своей естественностью существования в городском пространстве: нет ощущения того, что это монументальное произведение. Конструктор, стоящий на небольшом пьедестале с устремленным в даль взглядом, становится не символом недостижимых высот, а, наоборот, отражением близости простым людям, единства с горожанами, большинство из которых связаны с машиностроительным или металлургическим предприятиями.

Таким образом, работы скульптора Павла Кирилловича Медведева отражают историческое предназначение города Ижевска, представляют последовательное развитие города от металлургических заводов до современных оружейных предприятий. Благодаря заслугам этого мастера Ижевск приобрел свое лицо, символы, способ идентификации среди других уральских городов-заводов. Самый известный, востребованный скульптор Удмуртии и сегодня продолжает создавать лицо города и воплощать наиболее яркие страницы его биографии в своих монументальных творениях.

Литература

1. Богатова О. А., Гусева Е. Н. Историческая память и этничность в городской архитектурной среде как фактор конструирования социальной идентичности населения столиц республик в составе Российской Федерации на примере Ижевска и Саранска // Вестник Удмуртского университета. Социология. Политология. Международные отношения. – 2019. – № 4. – С. 409–429.
2. Виды (улицы, здания, заводы) рабочих поселений Ижевского, Камбарского заводов, г. Глазова. Ижевская интеллигенция. Оружейные мастера, рабочие Ижевского завода // ГКУ «ЦГА УР». – Ф. № Р-1675 (Коллекция фотодокументов по истории Удмуртии (1866–2004).
3. Гартиг В. О. Портрет Ижевска в зеркале времени // Ежегодник финно-угорских исследований. – 2015. – № 1. – С. 131–138.
4. Об образовании комиссии для строения Санкт-Петербурга, Москвы и других городов // РГИА. – Ф. 1601. – Оп. 1. 1738–1742 гг. ОЦ (Комиссия Санкт-Петербургского строения 1737 г.).
5. Коллекция книг, журналов, газет, открыток об истории Удмуртии. Виды города и рабочие поселки Удмуртии // ГКУ «ЦГА УР». – Ф. № Р-1539 (Н. С. Алферов). – Ед. хр. № 211 (Зодчие Старого Урала. Первая половина XIX века. Свердловск, 1961). – Оп. 3.
6. О деятельности ижевских заводов // ГКУ «ЦГА УР». – Ф. 4 (Ижевские оружейный и сталелитейный заводы, пос. Ижевский завод Сарапульского уезда Вятской губернии (1760–1917).
7. О Трезини и других деятелях Петровской эпохи, список // РГАДА. – Ф. 1451 (Именные указы Петра I Сенату и другим учреждениям). – 30 ед. хр. – Оп.1.
8. Сергеева Т. Ю., Сергеева М. В. Ижевская династия оружейников Баталовых (XVIII–XX вв.): генеалогическое исследование // Историко-культурное наследие народов Урало-Поволжья. – 2018. – № 4. – С. 90–93.

References

1. Bogatova O.A., Guseva E.N. Istoricheskaya pamyat' i etnichnost' v gorodskoy arkhitekturnoy srede kak faktor konstruirovaniya sotsial'noy identichnosti naseleniya stolits respublik v sostave Rossiyskoy Federatsii na primere Izhevskaya i Saranska [Historical memory and ethnicity in the urban architectural environment as a factor in constructing the social identity of the population of the capitals of the republics within the Russian Federation on the example of Izhevsk and Saransk]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Sotsiologiya. Politologiya. Mezhduнародnye otnosheniya* [Bulletin of the Udmurt University. Sociology. Political science. International relations], 2019, no. 4, pp. 409-429. (In Russ.).
2. Vidy (ulitsy, zdaniya, zavody) rabochikh poseleniy Izhevskogo, Kambarskogo zavodov, g. Glazova. Izhevskaya intelligentsiya. Oruzheynye мастера, rabochie Izhevskogo zavoda [Types (streets, buildings, factories) of workers' settlements of Izhevsk, Kambarasky factories, Glazov. Izhevsk intelligentsia. Gunsmiths, workers of the Izhevsk plant]. *GKU "TsGA UR", F. № R-1675 (Kollektsiya fotodokumentov po istorii Udmurtii (1866-2004))* [GKU "TSGA UR", F. No. R-1675 (Collection of photographic documents on the history of Udmurtia (1866-2004))]. (In Russ.).
3. Gartig V.O. Portret Izhevskaya v zerkale vremeni [Portrait of Izhevsk in the mirror of time]. *Ezhegodnik finno-ugorskikh issledovaniy* [Yearbook of Finno-Ugric studies], 2015, no. 1, pp. 131-138. (In Russ.).
4. Ob obrazovanii komissii dlya stroeniya Sankt-Peterburga, Moskvy i drugikh gorodov [On the formation of a commission for the construction of St. Petersburg, Moscow and other cities]. *RGIA, F. 1601, Op. 1. 1738-1742 gg. OTs (Komissiya Sankt-Peterburgskogo stroeniya 1737 g.)* [RGIA, F. 1601, Op. 1. 1738-1742 OC (Commission of the St. Petersburg structure of 1737)]. (In Russ.).
5. Kolleksiya knig, zhurnalov, gazet, otkrytok ob istorii Udmurtii. Vidy goroda i rabochiy poselki Udmurtii [Collection of books, magazines, newspapers, postcards about the history of Udmurtia. Views of the city and working settlements of Udmurtia]. *GKU "TsGA UR", F. № R-1539 (N.S. Alferov), Ed. khr. № 211 (ZODCHIE STAROGO URALA. Pervaya polovina XIX veka. Sverdlovsk, 1961), Op. 3* [GKU "CGA UR", F. No. R-1539 (N.S. Alferov), Ed. chr. No. 211 (ARCHITECTS OF THE OLD URALS. The first half of the XIX century. Sverdlovsk, 1961), Op. 3)]. (In Russ.).
6. O deyatelnosti izhevskikh zavodov [About the activities of Izhevsk factories]. *GKU "TsGA UR", F. 4 (Izhevskie oruzheynyy i staledelatel'nyy zavody, pos. Izhevskiy zavod Sarapul'skogo uезда Vyatskoy gubernii (1760-1917 gg.)* [GKU "CGA UR", F. 4 (Izhevsk armory and steelmaking plants, village Izhevsk plant of Sarapulsky district of Vyatka province, (1760-1917))]. (In Russ.).

7. O Trezini i drugih deyatelyakh Petrovskoy epokhi, spisok [About Trezini and other figures of the Peter the Great era, list]. *RGADA, F. 1451 (Imennye ukazy Petra I Senatu i drugim uchrezhdeniyam), 30 ed. khr, Op. 1 [RGADA, F. 1451 (Personal decrees of Peter I to the Senate and other institutions), 30 units of xp., Op. 1]*. (In Russ.).
8. Sergeeva T.Y., Sergeeva M.V. Izhevskaya dinastiya oruzheynikov Batalovykh (XVIII-XX vv.): genealogicheskoe issledovanie [Izhevsk dynasty of Batalov gunsmiths (XVIII-XX centuries): genealogical research]. *Istoriko-kul'turnoe nasledie narodov Uralo-Povolzh'ya [Historical and cultural heritage of the peoples of the Ural-Volga region]*, 2018, no. 4, pp. 90-93. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

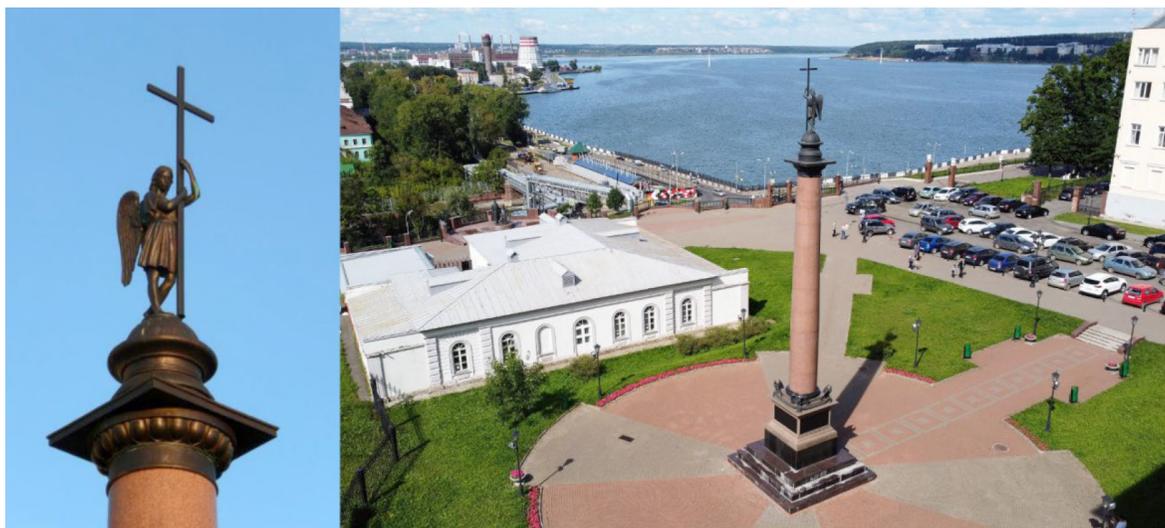


Рисунок 1. П. К. Медведев. Михайловская колонна



Рисунок 2. П. К. Медведев. Памятник ижевским оружейникам. 2007



Рисунок 3. П. К. Медведев. Оружейникам Удмуртии, героям трудового фронта Великой Отечественной войны. 2019



Рисунок 4. П. К. Медведев. Памятник крокодилу. 2005



Рисунок 5. П. К. Медведев. Памятник П. Можарову. 2018

УДК 069:908(574)

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-135-143

ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА В КУСТАНАЙСКОЙ ОБЛАСТИ КАЗАХСТАНА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Кожокар Виталий Александрович, кандидат исторических наук, заместитель директора, Общественное объединение «Павлодарский Дом географии» (г. Павлодар, Республика Казахстан). E-mail: mammut@yandex.ru

Начало музейной практики на территории Костанайской области Республики Казахстан пришлось на сложное время первой половины XX века. Слом социально-экономической формации общества, последовавшая за этим Гражданская война, вызвавшая финансовую и гуманитарную катастрофы, наложили значительный отпечаток на первые годы существования музейного дела. Невозможно разделить музей и окружающую его действительность.

Перед современными исследователями стоит задача создания объективной реконструкции начального этапа работы музея. Изучение истории становления первых музейных коллекций, процесса накопления опыта коллекционирования, анализ формирования основ музейной деятельности и краеведения в значительной степени способствуют объективной оценке современной музейной практики казахстанских музеев. Эти исследования позволяют рассмотреть процессы освоения и развития региона, а также выявить успехи и просчеты в государственной политике.

Цель исследования заключается в документальном анализе условий, направлений, форм и методов работы кустанайского музея с 1915 по 1941 годы. Работа основана на архивных документах, хранящихся в Государственном архиве Костанайской области и печатных изданиях за авторством сотрудников архива.

В исследовании были использованы следующие методы: сравнительно-исторический метод, реализованный в региональном и хронологическом аспектах, позволяющий провести сквозное сопоставление краеведческой и музейной практики, выявить региональные отличия; проблемно-хронологический метод, позволивший выделить два этапа ранней истории музея в обозначенное время. Меняя место расположения, форму принадлежности, направления работы, изыскивая источники финансирования и пополнения фондов, сотрудники музея смогли в разы увеличить количество экспонируемых материалов. Накапливались предметы музейного значения, прогрессивно увеличивался и передавался опыт административной, хозяйственной и финансовой работы по обслуживанию музея.

К началу 1940-х годов музей становится главным научным и культурным центром Кустанайской области благодаря активной собирательской, исследовательской и агитационной работе его сотрудников и помощников-активистов.

Ключевые слова: музей, наследие, экспонаты, краеведение, экспозиция, коллекция, Казахстан, Кустанай, КазССР.

HISTORY OF MUSEOLOGY IN KUSTANAY REGION OF KAZAKHSTAN IN THE SECOND HALF OF THE 19TH – EARLY 20TH CENTURY

Kozhokar Vitaliy Aleksandrovich, PhD in History, Deputy Director, Public Association “Pavlodar House of Geography” (Pavlodar, Republic of Kazakhstan). E-mail: mammut@yandex.ru

The period of the museum's existence from 1915 to 1941 represents the initial phase of museum practice in Kostanay region of the Republic of Kazakhstan. This period is characterized by unsystematic work across all areas of activity, with the emphasis not so much on accumulating exhibits as on gaining experience

in economic, administrative, and scientific management. Local authorities lacked a clear understanding how to organize the museum's effective operation, leaving this matter to the discretion of its staff. The absence of regulating documents and a legislative framework hindered long-term planning for museum activities. In the conditions of limited funding in the 1920s and 1930s, the museum was outside the sphere of interest for qualified specialists, which stimulated the involvement of enthusiasts and activist-local historians who took up the preservation of historical and cultural heritage on their own initiative. A turning point in the museum's development was the resolution of the Council of People's Commissars of the Kazakh Soviet Socialist Republic (SNK KSSR) on "Provincial Museums of the KSSR" dated August 28, 1927. It anchored the museum in the legal field, defined the directions of its activities, and designated the important function of primary scientific research organizations for peripheral regions.

From the early 1930s, alongside scientific research, agitational and educational activities were added. The need to conduct investigative and propagandistic events related to the history of the Soviet State required significant efforts but also stimulated the collection of materials related to history and geography. The 1930s can be considered the beginning of creating a broad network of correspondents and activist-local historians among teachers, students, and representatives of local communities on the periphery. This initiative actively involved numerous individuals in direct museum practice, including collecting exhibits, conducting lectures and tours, providing material support to the museum, as well as planning and adjusting thematic exhibitions. The presence of the Museum Council, collaborating with the regional branch of the Society for the Study of Kazakhstan, incorporated the museum's issues into the sphere of interests and professional competencies of the local intellectuals and officials. Those interested in promptly resolving the museum's current and administrative problems used administrative resources for their swift resolution. By the beginning of the Great Patriotic War, this comprehensive set of activities made the museum the main scientific and cultural center of the region.

Keywords: museum, heritage, exhibits, local history, exposition, collection, Kazakhstan, Kustanay, Kazakh SSR.

К концу XIX века на территории современно-го Северного Казахстана музейное и выставочное дело только появлялось в культурной и научной сфере региона. Значительный импульс к первичному накоплению опыта по созданию коллекций и экспозиций, появлению интереса к музейной работе и осмыслению историко-культурного наследия оказали промышленно-товарные и сельскохозяйственные выставки в России, проходившие во второй половине XIX – начале XX века. Они обладали не только экономической значимостью, но и способствовали росту познавательного интереса широких масс населения страны к жизни, быту, культуре, географии и климату периферийных ее частей.

В городе Кустанай (с 1997 года Указом Президента Республики Казахстан изменена транскрипция названия Кустанайская область на Костанайская область и город Кустанай на город Костанай. Также были изменены транскрипции всех государственных учреждений, в том числе и Кустанайского областного историко-краеведческого музея на Костанайский областной

историко-краеведческий музей) как в центре производственных мощностей и интеллектуального потенциала региона в 1895 году был создан выставочный комитет, целью которого стала подготовка материалов для участия в XVI Всероссийской художественно-промышленной выставке в городе Нижний Новгород. В комитет вошли представители интеллигенции, местного чиновничества, специалисты разных сфер деятельности.

Подготовительной работой по сбору образцов промышленного и сельскохозяйственного производства, предметов музейного значения, отражающих культуру и географические условия жизни местного населения, занимались все уезды Тургайской области, в которую входил город Кустанай. Были систематизированы данные по флоре и фауне региона, преобладающим направлениям сельского хозяйства, народным промыслам местных мастеров, отражающие в работах культурные особенности автохтонного населения. Для демонстрации казахской культуры в районах собирались традиционные костюмы, предметы промысла, быта, декоративные работы, об-

разцы традиционного вооружения, музыкальные инструменты, седла, элементы жилищ и проч. Коллекцию локальных предметов домашнего обихода, одежды и ремесленного производства пополняли крестьяне-переселенцы из Украины и России, в значительном количестве проживающие в регионе. Были созданы фотографии, отражающие виды города Кустаная, главных природных, исторических достопримечательностей и промышленных объектов. Увидели свет печатные материалы, содержащие информацию по условиям проживания, разведению, уходу и охоте на одомашненных и диких животных: «Охота в Тургайской области», «Скотоводство в Тургайской области» [12, с. 294–298].

Таким образом, проделанная работа стала первым серьезным и многогранным накоплением опыта в сфере профессионального, запланированного подбора предметов музейного значения и целых коллекций, всесторонне отражающих прошлое и настоящее региона. Благодаря полученным материалам, стало возможным научное обобщение и интерпретация культурного и природного достояния Тургайской области, города Кустаная и его окрестностей. Необходимо отметить аккумулирующую и централизующую роль представителей местной интеллигенции и чиновничества, способных к организации подобной деятельности, широкий круг интересов которых способствовал сохранению образцов культурного и природного богатства, важного не только для местных сообществ, но и для науки в целом.

Кустанайский историко-краеведческий музей можно считать одним из старейших в Республике Казахстан, он был открыт 1 августа 1915 года. Располагался в небольшом, четырехкомнатном деревянном здании с полезной площадью 12 кв. метров. Его коллекции состояли из учебных и наглядных пособий по зоологии, ботанике, географии, астрономии, также местных археологических артефактов, чучел птиц и зверей. Экспозиция ориентировалась преимущественно на учащихся. Заведующий музеем, преподаватель Кустанайского реального училища – Лебедев Федор Петрович. Финансирование, выделяемое музеем Городской думой, покрывало только заработную плату заведующего и сторожа, обогрев и освещение помещения.

Во время Гражданской войны музей остался без попечения с 1918 до 1921 года и повторно

открылся в 1922 году, на окраине Кустаная. Ему было выделено каменное здание площадью более 120 кв. метров, для которого было слишком мало предметов музейного значения, так как большая часть из них была утрачена за прошедшие годы [4, л. 1]. Вслед за расположением музей изменял названия: в 1915–1921 годах это был Уездный краеведческий музей, 1921–1926 – Губернский краеведческий музей, 1926–1927 – Уездный краеведческий музей, 1927–1930 – Окружной краеведческий музей, 1930–1936 – Районный краеведческий музей, 1936 – Областной краеведческий музей [5, л. 20].

Активизировало интерес местных органов власти к деятельности музея Постановление совета народных комиссаров КССР «О губернских музеях КССР» от 28 августа 1927 года. Оно регламентировало деятельность музеев, утверждало их в ведомство Наркомпроса и губернских отделов народного образования, что значительно, хотя и недостаточно, упрочило материальное и административное обеспечение музеев. Им предписывалось осуществлять ряд важнейших задач, среди которых сбор, обработка и систематизация материалов по истории территории, ведение соответствующего документооборота, учет памятников природы и истории, широкая просветительская, научная и краеведческая работа. Начинает действовать актив краеведов, способствующий появлению регулярных собирательской, лекционной, исследовательской и научной практик. Благодаря этому до 1932 года коллекции музея регулярно пополнялись новыми предметами музейного значения: конфискованным байским имуществом (предметами традиционной культуры казахского народа), материалами по истории Гражданской войны, археологическими находками по Андроновской культуре [4, л. 1–2].

Важным обязательством для музеев явилось предписание собирать Совет музея, включавший представителей местных исполнительных и партийных органов, заинтересованных краеведов, узких специалистов всех направлений хозяйства региона. Заведующим музеем в этот период являлся Деревягин Петр Яковлевич, ранее состоявший на службе в качестве научного сотрудника в Центральном музее. В архивных документах представленный как «краевед-орнитолог», он имел неоконченное высшее образование и владел навыками ведения научной работы [1, л. 31].

Специалист, для которого практика по охране исторических и природных объектов была не новой. Помимо должности заведующего, Петр Яковлевич являлся председателем Кустанайского бюро краеведения, что делало его близко знакомым с остальными членами бюро: представителями региональной интеллигенции, узкими специалистами на производстве и в государственном управлении. Это обстоятельство сближало музей с представителями местной власти и позволяло реализовывать совместные проекты.

С 1927 года документально фиксируется выделение музею средств на покупку предметов музейного значения. Приоритетное право на приобретение отдавалось археологическим и палеонтологическим материалам. Также у населения и специалистов выкупались гербарии диких и культурных местных растений, исторические и современные фотографии, отображающие прошлое и настоящее региона. Помимо прямого выкупа, сотрудники музея активно занимались сбором материалов самостоятельно, в составе музейных или в проводимых в сотрудничестве с другими организациями экспедиций. К примеру, в 1927 году заведующий музеем выезжал в трехнедельную экспедицию на озеро Кушмурун в составе группы окружного земельного управления. В ходе экспедиции им было изучено побережье озера, прилегающие территории, миграции и расселение птиц, видовой состав рыб и прочее. Помимо этого, вместе со специалистами земельного управления проходил сбор материалов по болезням культурных злаковых растений. Примечательно, что образцы флоры и фауны, полученные в ходе экспедиции, были высоко оценены представителями местных органов власти, курирующих работу музея. За счет средств окружного отдела народного образования заведующий был направлен в Москву для обработки и научного описания полученных материалов.

В 1929 году состоялась совместная с Западно-Сибирским отделом русского географического общества экспедиция на озеро Тенгиз. Передавались в коллекции музея и изъяты у баев предметы, представляющие историческую, этнографическую или культурную ценность. Предварительно оценивалось и описывалось следующее конфискованное имущество: элементы одежды и обуви, посуда, образцы народного творчества (музыкаль-

ные инструменты, украшенное холодное и огнестрельное оружие), конское снаряжение, ковры и прочие тканые предметы, монеты, юрты.

С конца 1920-х годов начинается сбор информации, артефактов, отражающих историю становления советской власти в регионе. Импульсом в этом направлении послужило празднование годовщины Великой Октябрьской революции в 1927 году [1, л. 20, 21, 28, 39, 54, 63]. К этому времени в музейных коллекциях содержалось 940 предметов музейного значения, 300 из которых непосредственно в экспозиции. Остальные 640 единиц представляли собой учебные пособия, вспомогательные материалы, не относящиеся к истории и географии региона. Отмечается отсутствие выставочного оборудования, что привело к бессистемному расположению и группировке экспонатов в выставочном зале. Несмотря на это музей обладал довольно высокой посещаемостью, около 600 человек в месяц, что составляло примерно 7000 посетителей в год [1, л. 106–108]. Мы считаем, что подобное количество посетителей вполне могло соответствовать действительности с учетом бесплатного посещения музея школьниками, красноармейцами и прочими коллективами, а также одиночными посетителями.

К сожалению, ввиду тяжелой экономической ситуации в регионе в период Гражданской войны и последующих годах, сложно восстановить объективную картину функционирования музея с 1915 по 1927 годы. В архивных документах не сохранилось материалов по документообороту до 1927 года. После этого времени, в особенности с середины 1930-х годов, сотрудники музея регулярно вели документацию, занимались перепиской с руководящими органами, соседними музеями, краеведами и учреждениями. С этого периода мы можем довольно детально воспроизвести направления работы музея, его штат, посещаемость и наполнение предметами музейного значения, изменения в его деятельности и т. д.

Исходя из этого, можно утверждать, что время открытия и первое десятилетие деятельности музея пришлось на тяжелое время не только для региона страны в целом, но и для учреждений культуры. За это время музей фактически прекращал свое существование, множество раз менял место расположения. Материалы, представленные в экспозиции и фондах в 1915 году, к 1930-

м годам были утрачены. В то же время была сформирована группа единомышленников – краеведов-любителей. Их неоплачиваемая, добровольная работа способствовала накоплению опыта музейного дела, развитию преемственности в краеведческой работе с населением и определению методов сбора предметов музейного значения. Важно отметить, что в крайне сложных условиях местные власти пытались сохранить музей как важный для идеологической, научной и образовательной сторон жизни региона объект. Работе музея помогало местное бюро краеведения, локальная единица республиканского Общества изучения Казахстана, председателем которой одновременно являлся заведующий музея. Некоторой материальной, методической поддержкой и помощью государственного аппарата Общество не давало угаснуть научной и собирательской работе музея в тяжелое для него время.

До 1937 года музей меняет место расположения 12 раз, что негативно отражается на сохранности коллекций, мотивации служащих, накоплении опыта и материалов [14, с. 522]. Как указывают сами служащие музея, «вплоть до 1937 года музей представлял из себя кунсткамеру, со случайно собранными материалами, не имел профиля, не имел четких отделов и разделов, отображающих местный край» [4, л. 5 об]. Несмотря на это, с 1927 по 1937 год служащие музея сумели собрать 3901 предмет музейного значения, то есть практически в четыре раза увеличили общее количество предметов с момента документальной регистрации в 1927 году. Из них непосредственно включенные в экспозицию и относящиеся к региону – 1374 единицы, увеличение также в четыре раза. Собранные материалы до 1936 года фиксировались в произвольном виде, в заведенных директором музея тетрадах, а с 1937 года – в организованные по отделам и разделам инвентарных книгах установленного образца [10, л. 13, 14]. Поступление материалов шло преимущественно за счет выездов сотрудников музея в экспедиции и на полевые выходы, участия в республиканских и местных геологических походах, небольшая часть была передана организациями и местными жителями, и несколько единиц было приобретено за деньги [7, л. 8]. Только в 1938 году было совершено два многодневных выезда на озеро Каменное для исследования ихтиофауны и геологических

изысканий в верховьях реки Тобол [11, с. 65]. Результатами экспедиций, проводимых совместно с другими организациями, стали не только обновленные и научно оформленные данные об объектах исследования, но и новые материалы в коллекции музея. Сотрудники музея пытались зарабатывать самостоятельно, изыскивая возможность для открытия фотосалона с помощью Общества изучения Казахстана. Получаемые деньги планировалось тратить на нефинансируемые части работы музея – экспедиции, покупку предметов музейного значения [13, с. 311]. Стоит отметить, что это являлось стандартной практикой для всех музеев Северного Казахстана первой половины XX века. Какие-то из них активно использовали и развивали фотографию в своих целях, как, например, директор Павлодарского краеведческого музея Д. П. Багаев, а у Петропавловского и Кустанайского коллективов дело далеко не пошло, и фотография не смогла обеспечить значительного притока средств.

В 1936 году работу учреждения продолжал координировать Совет музея, состоящий из представителей Горкома партии, Облплана, Горисполкома, Облоно [11, с. 63]. Включение представителей местных властей помогало достаточно оперативно решать возникающие вопросы с финансированием, помещением, командировками и прочими рутинными нуждами, которые требовали дополнительного финансирования или административного решения. С другой стороны, именно полный контроль всех сфер работы музея позволял продвигать идеологические и агитационные направления детальности, вытесняя научные. К 1937 году музей обладал представительным штатом сотрудников, состоящим из семи человек: директора, научного сотрудника, художника, двух столояров, уборщицы и дворника. В последующих годах к ним добавились фотограф, кассир и завхоз вместо одного из столояров.

Таким образом, в 1938–1939 годах штат сотрудников составил девять человек. Но при внимательном рассмотрении выясняется, что часть служащих работали вне штата, временно, а научный сотрудник – по совместительству всего три часа в день. Отмечается, что коллектив не был укомплектован и наполовину от необходимого для полноценной работы учреждения [7, л. 5–6]. В особенности это касалось служащих, имевших

образование. В достаточно большом коллективе музея трудилось всего два человека, непосредственно отвечающих за сбор, описание и комплектование фондов, лекционную и экскурсионную работу: директор и научный сотрудник. Это обстоятельство не могло благоприятно сказываться на общей системе работы музея. Частые командировки, экспедиционные выезды и рутинная административно-хозяйственная занятость директора оставляли учреждение на попечение научного сотрудника, который, помимо основных занятий, должен был заниматься обслуживанием посетителей, вести агитационную и библиотечную работу. Зачастую эти функции выполнял кассир. Директором в обозначенный период становится краевед-геолог Чернявский Павел Алексеевич, научным работником – геоботаник Реутов Александр Иванович [11, с. 63]. Можно объяснить увеличенную вспомогательную часть коллектива общим неустойчивым бытом музея: необходимостью заниматься регулярным ремонтом помещений, расчисткой прилегающей территории, изготовлением мебели и демонстрационных атрибутов. Согласно годовым творческим отчетам, на это уходило много времени и сил. Заработная плата музейного работника научного профиля была недостаточной для того, чтобы немногочисленные образованные специалисты региона шли работать в музей.

Реконструированное число посетителей с 1925 по 1938 годы выглядит следующим образом: 1925 – 6000 человек, 1926 – 3652 человека, 1928 – 6112 человек, 1931 – 10537 человек, 1932 – 6646 человек, 1934 – 3600 человек, 1935 – 3000 человек, 1937 – 3842 человека, 1938 – 17574 человека, 1939 – 20259 человек, 1940 – 31853 человека, 1941 – 14489 человек [10, с. 16]. До 1938 года посещение музея было бесплатным, с 1 января 1938 года – платным. Улучшение качества работы сотрудников музея и рост его авторитета в глазах населения можно коррелировать с ежегодным ростом его посетителей с 1938 года. Для этих целей внедрялись различные методы работы с посетителями: одиночных экскурсантов собирали в группы, проводились как сквозные, так и тематические экскурсии по желанию участвующих. Сюда же можно отнести и достаточно просторное и удобно расположенное помещение музея.

В середине 1930-х годов изменились задачи работы музея, к уже отмеченным ранее добави-

лись практико-ориентированные хозяйственные направления и плановое привлечение молодежи и школьников к всестороннему изучению края: «...музейный отдел народного комиссариата просвещения... придает исключительное значение разработке тем хозяйственного значения» [2, л. 52]. В основу экспозиции и общего направления деятельности музея были положены следующие отделы: вводный отдел, отдел природы, отдел истории, отдел социалистического строительства. Отдельным направлением работы было содержание музейной библиотеки, включающей не только письменные материалы по истории региона, но и рукописный фонд, представляющий собой отчеты о произведенных сотрудниками музея исследованиях [12, с. 37].

К концу десятилетия идеологическая работа и направление, аккумулирующее историю деятельности коммунистической партии в регионе, становится преобладающим. Музей де факто становится пропагандистско-просветительским учреждением. Научная и исследовательская работа по другим направлениям временно отошла на второй план. В 1937 году Облисполком дает указания музею усилить работу в направлении комплектации разделов историко-революционного движения и социалистического строительства [11, с. 62]. Местным административным, промышленным и сельскохозяйственным организациям вменялось предоставить музею информацию по развитию хозяйства в регионе, образцы выпускаемой продукции для оформления соответствующего отдела. Директор музея лично рассылал письма на предприятия и рудники с просьбами о пересылке образцов добываемой и производимой продукции, а также информации по их истории [3, л. 145, 146]. Сотрудников музея направляли в архивы Оренбурга, Актюбинска, Омска для сбора информации и материалов по истории революционного движения в крае [6, л. 8].

В довольно короткий срок сотрудники музея смогли аккумулировать представительную коллекцию материалов, отражающих историю революционной борьбы в регионе. Создавались стационарные экспозиции и выставки-передвижки с агитационными целями по ознакомлению населения с широким кругом достижений социализма: советская конституция, развитие животноводства и промышленности, методы улучшения растени-

еводства и т. д. Преваляющим направлением в деятельности музея становится освещение основных этапов, действующих лиц революционного движения Кустанайской области: руководящая роль большевиков, борьба с кулаками и баями, роль казахского населения в этих процессах, в особенности – Амангельды Иманова [6, л. 18].

Все разделы музея должны были, в первую очередь, отражать значимость социалистических преобразований в обществе, их позитивную роль в освоении природных богатств региона, улучшения материального достатка населения, повышении его культурного и образовательного уровня. Большое значение приобретала антирелигиозная пропаганда. Для еще большей наглядности и улучшения качества проводимых лекций центральным музеем высылались тематические и сопроводительные материалы [3, л. 46]. Данные направления работы являлись директивными, приоритетными в работе музея в конце 1930-х годов, по крайней мере, документально.

Не следует считать, что ранее намеченные цели музея не реализовывались, материалы для них приобретались во вторую очередь, но все же приобретались. Администрация музея массово рассылала воззвания к школьным учителям и их воспитанникам как в городе, так и на периферии. Их просили собирать и присылать материалы об археологических памятниках, природных объектах, палеонтологических находках и т. д. [3, л. 169]. Положение о работе музея, характеризующее его как научно-исследовательское учреждение, не утратило силы, несмотря на административное давление. Директор музея с гордостью утверждал, что музей является единственным в городе научно-исследовательским учреждением [10, л. 3]. В адрес музея регулярно приходили документы с призывами усилить агитационную и политико-просветительскую деятельность, что может косвенно свидетельствовать о слабой работе коллектива в этом направлении. Исходя из профессиональных и личных интересов директора и научного работника, регулярно комплектовались геологические и ботанические коллекции, приобретались материалы по истории региона, его биологическому разнообразию. Никакого административного или уголовного преследования работников музея за данную работу, как видно из документов, не велось.

К началу 1940-х годов силами сотрудников, при поддержке краеведов-любителей, активистов и представителей местных властей музей смог привести свои дела в надлежащий порядок. За ним было документально закреплено подходящее каменное здание. Посещаемость оставалась стабильно высокой ввиду правильной организации экскурсионных и лекционных мероприятий. Ежегодно увеличивался фонд предметов музейного значения как по теме истории революции и социалистическому строительству, так и по научно-краеведческим направлениям.

К 1941 году сотрудники реализовали большое количество мероприятий: завершили составление геологической карты области (впервые), обследовали ранее выявленные археологические и природные памятники, организовывали выезды с целью сбора этнографического материала по предметам быта и ремеслам казахского народа, совместно со смежными организациями готовили выставки по теме социалистического строительства и торжественным датам советского государства. Регулярно занимались мероприятиями организационного характера: качественным улучшением ведения музейной документации, переходом к 8-часовому периоду открытия музея для посетителей, проведением заседаний Совета музея и т. д. [9, л. 2–4].

Стоит особо выделить деятельность Совета музея, члены которого занимались общественным контролем важнейших его направлений работы. Собираясь четыре раза в год, они заслушивали и утверждали отчеты музея, планы на следующий период, тематико-экспозиционные планы отделов, планы лекций, бесед, экскурсий, бюджет и т. д. Важной функцией Совета музея было решение административно-хозяйственных и финансовых вопросов. В случае нехватки бюджета, ассигнований для проведения экспедиций, необходимости ремонта помещения, изготовления специализированной мебели представители Совета музея из числа чиновничества решали эти вопросы на своих рабочих местах [8, л. 5–31]. Таким образом, они значительно сокращали время реагирования властных структур на жизненно важные запросы музея. Ввиду полной зависимости от местных исполнительных органов, они же вносили коррективы в деятельность музея в основном в направлении усиления идеологической работы.

В то же время документально не прослеживается, что это было главной темой обсуждения на заседаниях Совета. Его участников интересовал широкий круг вопросов по накоплению научных и профессиональных знаний и материалов о всех сторонах жизни области.

Исходя из приведенных данных, можно утверждать, что к началу 1940-х годов состояние музея как учреждения научно-исследовательского и просветительского направления стало соответствовать его целям и задачам. Имея устойчивый бюджет, сотрудники могли обеспечить необходимое содержание помещения музея, оформление отделов и отдельных экспозиций, приемлемый уровень хранения коллекций, постоянное приобретение предметов музейного значения и материалов. Штату музейных работников активно помогали общественники из числа активистов-краеведов, учителей, инженеров и государственных служащих. Они обеспечивали научное и идеологическое сопровождение работы музея как консультациями, так и прямым участием в оформлении отделов. С их помощью расширялась сеть краеведов-любителей в Кустанае и в регионах области.

Таким образом, период существования музея с 1915 по 1941 год можно отнести к начальному периоду музейной практики в регионе. Он характеризуется несистемной работой всех направлений деятельности, накоплением не столько предметов музейного значения, сколько приобретением опыта хозяйственного, административного и научного управления. Местные органы власти не имели четкого понимания, как грамотно организовать работу музея, оставляли ее на усмотрение самих музейных работников. Отсутствие регламентирующих документов, законодательной базы не способствовало планированию музейной практики на длительный срок. Скудное финансирование 1920–1930-х годов оставляло музей вне пределов рабочих желаний грамотных специалистов, побуждая к службе подвижников, активистов-краеведов, взявшихся за дело сохранения историко-культурного наследия из личных побуждений. Реперной точкой в деле музейного строительства стало постановление СНК КССР «О губернских музеях КССР» от 28 августа 1927 года. Оно ввело музей в правовое поле, регламентировав направления его деятельности, узаконив его важнейшую для периферий-

ных регионов функцию – первичных научно-исследовательских организаций. Сотрудники музея с этого времени стали постоянными экспертами в любых практико-ориентированных хозяйственных и научных изысканиях.

С начала 1930-х годов к научно-исследовательской работе добавляется агитационно-просветительская. Необходимость выполнения изыскательских и пропагандистских мероприятий по направлениям, связанным с историей советского государства, отнимала и без того ограниченные силы, но она же и стимулировала сбор связанных с историей и географией сопутствующих материалов. Широкие возможности музея по трансляции идеологической информации знакомили население со всеми направлениями занятости его сотрудников.

Период 1930-х годов можно назвать началом работы по созданию широкой сети корреспондентов, активистов-краеведов из числа учителей, школьников, неравнодушных членов местных сообществ, проживающих на периферии. Добавляли симпатий музейной работе и возвания к активной собирательской и краеведческой деятельности, направленные на сохранение культурного и природного наследия ценного для жителей небольших сельских, городских общин и производственных коллективов. Эта работа включила значительное количество активистов в непосредственную музейную практику: сбор предметов музейного значения, проведение лекций и экскурсий, материальная помощь музею, планирование и коррекция тематико-экспозиционных планов.

Наличие Совета музея, работающего в tandem с региональным отделением Общества изучения Казахстана, включало проблемы музея в орбиту интересов и профессиональных компетенций местной интеллигенции и чиновничества. Заинтересованные в скорейшем и оперативном решении проблем музея, они использовали административный ресурс.

Все это сделало музей к началу Великой Отечественной войны главным научным и культурным центром области. Несмотря на многочисленные проблемы и недочеты в документообороте, финансировании, недостатке кадров и экспозиционных площадей, музей продолжал накапливать опыт, аккумулировать вокруг себя людей, имущество и административный ресурс.

Литература

1. Государственный архив Костанайской области. – Ф. 418. – Оп. 1. – Д. 2. – Л. 1–173.
2. Государственный архив Костанайской области. – Ф. 418. – Оп. 1. – Д. 4. – Л. 1–96.
3. Государственный архив Костанайской области. – Ф. 418. – Оп. 1. – Д. 6. – Л. 1–375.
4. Государственный архив Костанайской области. – Ф. 418. – Оп. 2. – Д. 11. – Л. 1–11.
5. Государственный архив Костанайской области. – Ф. 418. – Оп. 2. – Д. 135. – Л. 1–28.
6. Государственный архив Костанайской области. – Ф. 418. – Оп. 2. – Д. 18. – Л. 1–23.
7. Государственный архив Костанайской области. – Ф. 418. – Оп. 2. – Д. 28. – Л. 4–9.
8. Государственный архив Костанайской области. – Ф. 418. – Оп. 2. – Д. 48. – Л. 1–33.
9. Государственный архив Костанайской области. – Ф. 418. – Оп. 2. – Д. 66. – Л. 1–45.
10. Государственный архив Костанайской области. – Ф. 418. – Оп. 2. – Д. 92. – Л. 1–34.
11. Кустанай – Костанай: очерки истории (с 1936 по 2013 год). В 2 ч / под ред. И. П. Тернового. – Костанай, 2013. – Ч. 2. – 800 с.
12. Кустанайская область: прошлое и настоящее. В 2 ч. / под ред. И. П. Тернового. – Костанай, 2003. – Ч. 1. – 409 с.
13. Легкий Д. М. Довоенный город. Кустанай. Областной центр. Казахская ССР (1936–1941 годы). В 2 ч. – Костанай, 2020. – Ч. 1. – 928 с.
14. Ярочкина Е. В. История музея: Костанайский (Кустанайский) областной историко-краеведческий музей // Колпинские чтения по краеведению и туризму: мат-лы науч.-практ. конф. – СПб.: РГПУ имени А. И. Герцена, 2018. – С. 521–528.

References

1. *Gosudarstvennyy arkhiv Kostanayskoy oblasti [State Archives of Kostanay Region]*, F. 418, Op. 1, D. 2, L. 1-173. (In Russ.).
2. *Gosudarstvennyy arkhiv Kostanayskoy oblasti [State Archives of Kostanay Region]*, F. 418, Op. 1, D. 4, L. 1-96. (In Russ.).
3. *Gosudarstvennyy arkhiv Kostanayskoy oblasti [State Archives of Kostanay Region]*, F. 418, Op. 1, D. 6, L. 1-375. (In Russ.).
4. *Gosudarstvennyy arkhiv Kostanayskoy oblasti [State Archives of Kostanay Region]*, F. 418, Op. 2, D. 11, L. 1-11. (In Russ.).
5. *Gosudarstvennyy arkhiv Kostanayskoy oblasti [State Archives of Kostanay Region]*, F. 418, Op. 2, D. 135, L. 1-28. (In Russ.).
6. *Gosudarstvennyy arkhiv Kostanayskoy oblasti [State Archives of Kostanay Region]*, F. 418, Op. 2, D. 18, L. 1-23. (In Russ.).
7. *Gosudarstvennyy arkhiv Kostanayskoy oblasti [State Archives of Kostanay Region]*, F. 418, Op. 2, D. 28, L. 4-9. (In Russ.).
8. *Gosudarstvennyy arkhiv Kostanayskoy oblasti [State Archives of Kostanay Region]*, F. 418, Op. 2, D. 48, L. 1-33. (In Russ.).
9. *Gosudarstvennyy arkhiv Kostanayskoy oblasti [State Archives of Kostanay Region]*, F. 418, Op. 2, D. 66, L. 1-45. (In Russ.).
10. *Gosudarstvennyy arkhiv Kostanayskoy oblasti [State Archives of Kostanay Region]*, F. 418, Op. 2, D. 92, L. 1-34. (In Russ.).
11. *Kustanay – Kostanay: ocherki istorii (s 1936 po 2013 god) [Kustanay – Kostanay: essays on history (from 1936 to 2013)]*. Ed by I.P. Ternovogo. Kostanay, 2013, part 2. 800 p. (In Russ.).
12. *Kustanayskaya oblast': proshloe i nastoyashchee [Kustanay Region: Past and Present]*. Ed by I.P. Ternovogo. Kostanay, 2003, part 1. 409 p. (In Russ.).
13. Legkiy D.M. *Dovoennyy gorod. Kustanay. Oblastnoy tsentr. Kazakhskaya SSR (1936-1941 gody). V dvukh chastyakh [Pre-war city. Kustanay. Regional center. Kazakh SSR (1936-1941)]. In two parts*. Kostanay, 2020, part 1. 928 p. (In Russ.).
14. Yarochkina E.V. *Istoriya muzeya: Kostanayskiy (Kustanayskiy) oblastnoy istoriko-kraevedcheskiy muzey [History of the museum: Kostanay (Kustanay) regional history and local history museum]. Kolpinskie chteniya po kraevedeniyu i turizmu. Mat-ly nauch.-prakt. konf. [Kolpino readings on local history and tourism. Proc. scientific-practical conf.]*. St. Petersburg, RGPU imeni A.I. Gertsena Publ., 2018, pp. 521-528. (In Russ.).

УДК 78

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-144-149

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА САКСОФОНА В ДЖАЗОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Гончарова Елена Александровна, доцент, заведующий кафедрой эстрадного оркестра и ансамбля, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: lego0854@mail.ru

Задорожная Марина Валерьевна, преподаватель эстрадно-джазового отделения, Детская школа искусств № 48 (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: jazzamarina@gmail.com

Данная статья посвящена выявлению специфики саксофона через призму эстетики джаза. Подход к джазу как объекту музыкального творчества позволяет увидеть общие моменты его стилистического становления, в частности саксофонного как видового. Утверждение саксофона как одного из характерных джазовых инструментов, определяющих его стилистику и узнаваемость в первые десятилетия XX века, ознаменовало популярность джазового саксофона как вида инструментального творчества. Это привело к тому, что саксофон стал одним из наиболее востребованных инструментов в практике джазового музицирования.

Движение до бибопа и после него при различных социальных и культурных обстоятельствах в США определило эволюцию саксофонного исполнительства и способствовало постепенному переходу от архаичных джазовых приемов к синтезу и развитию других, более прогрессивных. Эти приемы в целом повлияли не только на развитие саксофонной исполнительской техники, но и на весь композиторский джазовый сегмент, расширив и обогатив его новыми стилистическими средствами. В свою очередь, новые средства предоставили огромные возможности для проявлений джазового «саксофонизма» и его смещений с другими музыкальными направлениями, такими как ритм-энд-блюз, хип-хоп, смус-джаз и др.

В статье описано движение джазового искусства в сфере саксофонного исполнительства в направлении от начальных форм коллективной импровизации в ансамблевых, а затем в оркестровых формах, таких как биг-бенд, к импровизационной эстетике и духу фри-джаза. За основу взят переход во временном сегменте с начала XX века до 70-х годов, когда джаз как культурное явление из развлекательной сферы перешел в разряд высокого искусства через выдающиеся достижения джазовых саксофонистов, таких как Л. Янг, К. Хокинс, Ч. Паркер, О. Коулман, Д. Гордон, С. Роллинз.

Статья опирается на отдельные наблюдения в области изучения саксофона в джазе, затронутые в работах М. Стернса, Дж. Коллиера, В. Иванова, Дж. Эккехарда.

Ключевые слова: джаз, саксофон, музыкальное исполнительство, импровизация.

EXPRESSIVE MEANS OF THE SAXOPHONE IN JAZZ PERFORMANCE

Goncharova Elena Aleksandrovna, Associate Professor, Department Chair of Department of Pop Orchestra and Ensemble, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lego0854@mail.ru

Zadorozhnaya Marina Valeryevna, Teacher of Pop and Jazz Department of Children's Art School No. 48 (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: jazzamarina@gmail.com

This article is devoted to identifying the specifics of the saxophone through the prism of jazz aesthetics. The approach to jazz as an object of musical creativity allows us to see the general moments of its stylistic formation, in particular, the saxophone as a kind. The establishment of the saxophone as one of the characteristic

jazz instruments that determine its style and recognition in the first decades of the 20th century marked the popularity of the jazz saxophone as a type of instrumental creativity. This has led to the saxophone becoming one of the most sought-after instruments in the practice of jazz music making.

The movement before and after bebop, under various social and cultural circumstances in the United States, determined the course of the evolution of saxophone performance and contributed to the gradual abandonment of archaic jazz techniques to the synthesis and development of other, more progressive ones. These techniques as a whole influenced not only the development of saxophone performance technique, but also the entire composer's jazz segment, expanding and enriching it with new stylistic means. In turn, the new media provided huge opportunities for manifestations of jazz "saxophonism" and its mixing with other musical genres such as rhythm and blues, hip-hop, smooth jazz, etc.

The article describes the path of jazz art in the field of saxophone performance in the direction from the initial forms of collective improvisation in ensemble, and then in orchestral forms such as big band to improvisational aesthetics and the spirit of free jazz. It is based on the transition in the time segment from the beginning of the 20th century to the 70s, when jazz as a cultural phenomenon from the entertainment sphere moved into the category of high art through the outstanding achievements of jazz saxophonists such as L. Young, K. Hawkins, C. Parker, O. Coleman, D. Gordon, S. Rollins.

Keywords: jazz, saxophone, musical performance, improvisation.

Саксофон, изобретенный А. Саксом, вошел в симфонический оркестр еще в XIX веке. С подачи французских композиторов, таких как Ж. Бизе, А. Берлиоз, Ж. Массне, К. Сен-Санс, саксофон пополнил ряды академических инструментов. Несмотря на это, наибольшую популярность он обрел именно как джазовый инструмент. Сейчас сложно представить джаз без саксофона, так как он прочно закрепился как ведущий инструмент. Специфический тембр саксофона, как продолжение человеческого голоса, не только хорошо вписался в различные инструментальные составы, но и адаптировался к возможностям инструментов этих составов. В конечном итоге саксофон отбросил с позиции солирующих инструментов трубу и тромбон. Таким образом, можно предположить, что мечта его изобретателя, Адольфа Сакса, желавшего с помощью саксофона привести разнотембровые инструментальные группы к общему знаменателю в симфоническом оркестре, нашла свое будущее воплощение именно в джазовом ансамбле, когда такового еще не существовало.

Начальные образцы применения саксофона в джазовых оркестрах относятся к 20-м годам XX века. Например, В. Иванов считает годом начала джазового пути саксофона 1914 год, описывая момент, когда руководитель бэнда А. Хикмен из Сан-Франциско заметил важную роль саксофона в выражении сентиментальных настроений и затем постоянно использовал его в ансамбле [1].

Уже с конца XIX века, начала формирования джаза, саксофоны становятся частью диксилендов и танцевальных оркестров, реализующих развлекательную функцию. В чикагских диксилендах тенор-саксофон использовался в сочетании с кларнетом, тромбоном, трубой, скрипкой и ритм-секцией из банджо, ударных и контрабаса [2]. Различные музыкальные приемы расширяли тембральные характеристики саксофона и возможность доносить эмоциональную окраску, раздражающую человеческому голосу и речи, такие как, например, «бенд» (короткая подтяжка высоты звука движением нижней челюсти) или имитация «хохота» за счет толчкового сокращения диафрагмы и попеременного расслабления амбушюра со сменой высотности на клапанах. Применялся и так называемый «гроул», «рычащий» тембр, достигаемый с помощью одновременного задействования связок вместе с силой выдыхаемого в мензуру воздуха.

Формирование амплуа саксофона как сольного инструмента можно проследить в 1920-е годы, когда бум на саксофоны был связан с введением их в серийное производство. В США и Европе увеличилось число музыкантов, играющих на саксофонах, из которых стали складываться ансамбли, являющиеся мощной базой для дальнейшего формирования и наработки определенных музыкальных навыков у солистов. Такие ансамбли еще нельзя было в полной мере отнести к джа-

зу, но эстрадная музыка танцевального характера в симбиозе с корневой музыкой афроамериканцев, ее экспрессией и блюзовостью подтолкнула солистов-саксофонистов к импровизированию, к яркому показу индивидуальности. Импровизационное начало – одна из главных составляющих джаза как искусства. В связи этим постепенно появился ряд солирующих саксофонистов, представителей чикагской школы – С. Беше, Л. Бад Фримен, Б. Картер, Д. Редмэн, Ф. Трамбауер [1].

Существенные изменения происходили в джазовом саксофонном исполнительстве в 1930-е годы благодаря свингу. Свинг в оркестре как сочетание секционной техники игры с сольной импровизацией значительно зависел от аранжировки и композиции. Биг-бенд в стилистике свинга явился результатом расширения оркестрового состава. Классический свинговый стиль, как переход от традиционного к современному джазу, сформировался в первой половине 1930-х годов. Основной формой джазового музицирования эры биг-бендов были импровизации на популярные темы из мюзиклов или фильмов, так называемые «джазовые стандарты». Группа из пяти саксофонов – баритона, двух альтов и двух теноров становится ведущей частью оркестра у К. Бейси и Д. Эллингтона. Появляется возможность задействовать не только трезвучия, но и септаккорды в рамках одной группы в широком расположении по типу струнного квартета, что значительно обогатило ансамблевое звучание [2].

Однако аранжировки для биг-бендов часто ограничивали солистов, выделяя им определенный отрезок времени, заданный формой, – несколько реплик, тактов в рамках одного-двух предложений или периода. Не имея возможности проявить себя импровизационно в полной мере в оркестре, такие музыканты находили способы самовыражаться «по полной» на джем-сейшнах, иногда приходя туда после работы и подолгу импровизируя, оттачивая тем самым навыки импровизации. Такая форма музицирования предполагает «контролируемую спонтанность», благодаря которой основные понятия, закрепленные саксофонистом в прошлом, предполагают вариативность и неожиданность в настоящем, когда в состоянии, близком к экзотическому, прямо на сцене изобретаются дополнительные музыкальные приемы.

В 1930-е годы исполнительство на саксофоне развивалось благодаря таким музыкантам, как сопрано-саксофонист и кларнетист Сидней Беше и тенорист Коулмен Хокинс [8]. Известно, что в самом начале освоения саксофона в джазовой стилистике многие музыканты, не получившие специального музыкального образования, не придавали особого значения анкерровке мышц брюшной полости, положению амбушюра на мундштуке и контролю работы нижней челюсти, в связи с чем тенденция к занижению звука на саксофоне была сильно заметна. Артикуляции также особого значения не уделялось ровно до того момента, когда ритм в музыкальных композициях начал превалировать. Ритмические находки альт-саксофониста Чарли Паркера и его парадоксальная фразировка соревновались с более уверенным, обволакивающим звуком Коулмена Хокинса, которого считали королем саксофона-тенора. Характеризуя манеру исполнения Хокинса, В. Иванов отмечает, что она отличалась «мощным звуком и глубоким вибрато, особенно в пьесах медленного темпа, а также отчетливой артикуляцией и темпераментной импровизационной игрой» [1]. Параллельно с мастерством Хокинса развивалось искусство другого тенор-саксофониста – Лестера Янга, которое отличалось глубиной и томностью звука.

Если говорить о джазовой системе артикуляции на саксофоне, то она оформилась ближе к 1940-м годам благодаря солистам-импровизаторам. Система артикуляции на саксофоне уникальна, причем саксофонист-импровизатор мыслит линейно в рамках аккордовой последовательности. Если брать чередующиеся аккордовые последовательности музыкального стандарта, традиционное движение от субдоминанты к тонике через оборот II–V–I, то саксофон, благодаря особой подвижности в игре восьмых и шестнадцатых нот с задействованием артикуляции так называемого «лигванного языка», обыгрывает эту последовательность через аккордовые и неаккордовые звуки. Тем самым он провоцирует на «свинг внутри свинга», когда каждая аккордовая нота будет ударной, а неаккордовая, когда язык чуть приглушает трость, затем шлепком отрывается от нее, инстинктивно подталкивает к удару на аккордовую. В 1940-х годах такой способ артикулирования, позволявший играть высокотехнично в экстре-

мальных темпах на саксофоне, стал основой стиля бибоп, особенно ярко выраженного у Чарли Паркера в авторских композициях, например *Donna Lee*, *Ornitology*. Паркера можно назвать последователем Лестера Янга, который довел до совершенства технику быстрых пассажей в импровизациях на стандарты. И по сей день такая артикуляция на саксофоне считается признаком джазовости и соответствует высокому уровню исполнительского мастерства.

Главной особенностью эволюции саксофона в джазовом исполнительстве в преддверии бибоба 1940-х была яркая индивидуализация стиля у саксофонистов-виртуозов, таких как Коулмен Хокинс и Лестер Янг. Благодаря их творчеству родилась джазовая импровизация на саксофоне как таковая, ставшая затем одним из главных признаков джаза. Саксофонисты-импровизаторы задействовали свой собственный арсенал музыкальных приемов, идущих от тембра саксофона до технических возможностей отдельно взятого музыканта. Говоря о персоналиях, важно ориентироваться на индивидуальную манеру, от которой затем оттачивались последователи такой «школы». Флагианы подобных школ не передавали эстафету тех или иных знаний, а предлагали лишь свою исполнительскую модель, которая могла быть усовершенствована другими джазменами. Именно такая модель лежит в основе индивидуальных стилей саксофонистов-джазменов [1].

В годы становления бибоба этот стиль подвергся критике многими признанными джазменами эры свинга. Они не жаловали своих молодых коллег, однако такие музыканты «старой школы», как Бенни Гудмен и Коулмен Хокинс, были настроены лояльно по отношению к новому стилю. Но боперы не имели широкой аудитории вплоть до 1945 года из-за двухгодичного запрета в США на производство любых коммерческих записей [2]. После снятия ограничений бибоп вскоре получил широкое признание, когда состоялась запись живого концерта Чарли Паркера с Диззи Гиллеспи и Максом Роучем – «Концерт в Нью-Йорк Таун Холл. 22 июня 1945 года». 26 ноября 1945 года Паркер сделал запись для лейбла *Savoy*, которую впоследствии назвали величайшей джазовой сессией всех времен, повлиявшей на дальнейшее развитие исполнительского саксофонного

искусства и музыку в целом. Среди записанных пьес были авторские темы Паркера *Ко-Ко* и блюз *Now's the Time*, ставшие джазовыми стандартами и вошедшие в сборники обязательных джазовых тем для музыкантов-импровизаторов.

Бибоп ознаменовал собой выход на новую, элитарную ступень джазового искусства, предлагая совмещение в одном исполнителе роли импровизатора и композитора. Выход за пределы «вечнозеленых» тем и, в связи с этим, сложившихся «клише» осуществил реальный сдвиг, который перекроил всю стилевую систему джазовой импровизации. Вариации по строго определенной форме, присущие свингу, мелодичность и коммерчески «понятное» звучание превращаются в полную его противоположность – спонтанность и выплески самовыражения саксофонистов-джазменов, уходящих от штампов и оков традиции, приближаясь к авангарду. Формируется новая система средств в области ритма, фактуры и гармонии. Открытие Чарли Паркера окончательно оформилось в размышлениях над тем, как можно разнообразить свои соло [6]. Впоследствии эта идея использования всех двенадцати звуков хроматической гаммы, когда можно направить мелодию в любую из тональностей, нарушившая общепринятые принципы построения привычных джазовых соло, стала наиболее значимой инновацией не только в саксофонном исполнительстве, но и в джазовой музыке в целом.

Трансформацию саксофонных соло можно проследить от эры свинга, когда саксофон как мелодический инструмент сначала имитировал блюзовый вокал, уходящий корнями в спиричуэл и госпел. Далее в области саксофоновой импровизации на тему происходят изменения – это упругость свингового ритма и его мелодика. Закономерно то, что в связи с этим возникает такая орнаментика, которая имеет к вокалу весьма опосредованное отношение. Стремление к суприму, полету фантазии, соединению с Божественным, «истинным искусством», не зависящим от слушателя, намечается в хард-бопе 1950–60-х годов у тенориста Джона Колтрейна, когда джазовая импровизация на саксофоне близка к полному преобразованию языка [5]. Саксофонное исполнительство здесь идет по пути «расшатывания» интервала, доведения нетемперированности сак-

софона до апогея, использования четвертитоновости с помощью амбушюра и применения альтернативной аппликатуры на саксофоне, а также мультифоник – все это предопределило становление новой эстетики, определяемой как фри-джаз, которая имеет прямое отношение ко второй волне авангарда в мировой музыке.

Проявления фри-джаза схожи с приближением к академической музыке в плане отношения к джазу как к объекту элитарного искусства, а также к экспериментальности – синтезу и поиску новых средств музыкальной выразительности. Гармония, лад, фактура, ритм, синтаксис – все эти составляющие переходят в речевые, свободные от норм музыкального языка формы. Невольно возникают параллели *Sprechstimme* и *Sprechgesang* Адольфа Шенберга начала XX века с творчеством Джона Колтрейна, когда мелодика переходит в ритмо-речь на саксофоне и конкретные ритмические инструментальные фигуры имитируют слова. Например, в альбоме *A Love Supreme* (1964), который можно отнести к четырехчастной сюите, одноименная заглавная композиция несет лишь одно тематическое ядро – трихорд в квартете, мотив из четырех нот, имитирующий и как бы «проговаривающий», как мантру, одну единственную фразу – *A Love Supreme*, вводящую музыкантов-исполнителей в экстагическое состояние. Далее, на фоне всеобщего «шаманизма» музыкантов, мотив подвергается различным изменениям – трансформациям, пермутациям, с переходами в коллективную импровизацию и т. д. В заключение сюиты Колтрейн «читает» собственные «стихи» на саксофоне.

Стилистика фри-джаза требовала настолько свободного и искусного обращения с инструментом, насколько это возможно. Джон Колтрейн, с его ежедневными десятичасовыми изнуряющими занятиями на саксофоне, довел свою технику игры до такого состояния, что мог на нем свободно «разговаривать». Также яркими представителями фри-джаза 1970-х были саксофонисты Орнет Колмен и Сесил Тейлор. Приближение к «корням» и праистокам музицирования через призму джаза состоялось также на социальном фоне общего подъема расового и национального самосознания афроамериканцев в США в 1960–70 годы. Фри-джаз не предполагал европейской

концепции музыки в виде темы, определенности формы и фактурных соотношений гомофонно-гармонического склада, чем фактически приближался к проявлениям авангарда – минимализму, «репетитивности», сиюминутности, отсутствию какой-либо драматургии. Здесь возникают параллели с академическим авангардом Стива Райха и Джона Кейджа. Такой отказ от формы в стиле «никакой волны» у саксофониста Орнета Коулмена в обычном понимании ведет к спонтанности в импровизации, доведенной до предела. Меняются привычные способы звукоизвлечения и звуковедения, звук как самостоятельная субстанция.

Теряет свое значение иерархия солист – ансамбль, принцип равноправия всех участников импровизации выходит на первый план. Но здесь же возникает вопрос, насколько технологии алекторики, используемые, например, Джоном Кейджем или Карлом Штокхаузеном, обязаны фри-джазовой коллективной импровизации, и наоборот. Джост Эккехард считает, что стремление Тэйлора к коллективной композиции и популярность алекторики в Европе не имеют ничего общего, так как это лишь коллективная импровизация, которая является забытой джазовой традицией. Сам Тэйлор считал свой метод традиционным, основанным именно на джазовой и афроамериканской традиции. В своем исследовании соло Сесила Тэйлора Стивен Блок анализирует «атональные» хроматические разработки и находит в них элементы блюза, в которых, по его словам, хроматизация настолько насыщена, что критики, не видевшие глубинных структур высотных соотношений, приписывали Тэйлору полный отказ от традиционной гармонии, атональность, а также ведущую роль текстур в импровизации. Однако стиль Тэйлора, охарактеризованный как конструктивистский, с постоянным развитием мотива, совсем не атонален, и Тэйлор не играет атонально ради самой атональности, ради того, что «тональная музыка устарела» и «нельзя больше играть в тональности». Скорее, для Тэйлора это являлось средством выразительности, краской, но не целостной картиной [7].

Одной из ярких характеристик фри-джаза является постепенное снижение роли солиста-виртуоза. В творчестве Орнета Коулмена были случаи, когда он выходил на сцену с трубой и скрипкой, хотя владение последними не достигал

ло у него должного профессионального уровня, в отличие от владения альт-саксофоном. Музыка Коулмена замешана на авангардном джазе, который частично развился благодаря его инновациям. Один из его самых противоречивых альбомов на сегодняшний день, «Фри-джаз: коллективная импровизация» (1960), в котором также участвовал и Эрик Долфи на бас-кларнете, длился 37 минут, что стало самым продолжительным записанным непрерывным джазовым исполнением на сегодняшний день [6].

В творчестве ведущих мастеров современного джаза саксофон обладает всеми признаками авангардной парадигмы, что означает возврат к утраченным корням, которые джаз вобрал в себя еще на ранней стадии развития. Обходя штампы и повсеместное тиражирование, джаз на саксофоне пришел к эстетике, которая может быть достигнута самыми разными средствами. Это политональные, а иногда и атональные эффекты, параллелизмы, четвертитоновость, мультифоника, использование альтернативной аппликатуры, техника расщепления, перкуссивная манера игры, имитирующая слэп. Джаз стремится объединить и аккумулировать в себе академический и фоль-

клорный пласты. Соединяя в себе архаику, классику и новаторские элементы, импровизация на саксофоне как один из ведущих способов музицирования становится полистилистической, при этом сохраняя джазовую идиому как ведущую.

Путь саксофона в джазе привел его к формированию новых стилистических приемов, повлиявших на эволюцию джаза и современной музыки в целом. Выбор в пользу академической музыки, эстрады или поп-музыки, а также жанрового разбега от фолка до хип-хопа мог породить эстетический раздрайв у слушателя, который ассоциировал саксофон с джазом. Но на сегодняшний день условные стилистические грани сильно размыты, и, за исключением приверженцев традиционных стилей и аутентичной манеры исполнения, саксофонист может применять любые приемы и культивировать свою собственную манеру и школу, которые, возможно, в будущем найдут своих последователей. И если учесть влияние джаза на многие аспекты современного искусства, в том числе на академическое, то такой стилиевой подход предоставляет возможность сопоставления индивидуального и общего в звуке и образе саксофона, ставшего символом музыки Нового времени.

Литература

1. Иванов В. Д. Саксофон: популярный очерк. – М.: Музыка, 1990. – 64 с.
2. Коллиер Д. Становление джаза: попул. ист. очерк: пер. с англ. – М.: Радуга, 1984. – 390 с.
3. Осейчук А. В. Школа джазовой импровизации для саксофона. – М.: Кифара, 1997. – 115 с.
4. Панасье Ю. История подлинного джаза. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1991. – 285 с.
5. Соловьев А. Э. Парадигмы джаза. – М.: Советская музыка, 1990. – С. 45–52.
6. Block Steven. “Bemsha Swing”: The Transformation of a Bebop Classic to Free Jazz. – New York, 1997. – P. 206–231.
7. Jost Ekkehard. Free Jazz. – Vienna: Universal Edition, 1974. – 214 p.
8. Sterns M. The Story of Jazz. (3rd Ed.). – New York: Oxford University Press, 1963. – 200 p.

References

1. Ivanov V.D. *Saksofon: populyarnyy ocherk [Saxophone: a popular essay]*. Moscow, Music Publ., 1990. 64 p. (In Russ.).
2. Collier J. *Stanovlenie dzhaza: popul. ist. ocherk [The formation of jazz: popul. ist. essay]*. Translated from English. Moscow, Raduga Publ., 1984. 390 p. (In Russ.).
3. Oseychuk A.V. *Shkola dzhazovoy improvizatsii dlya saksofona [School of jazz improvisation for saxophone]*. Moscow, Kifara Publ., 1997, p. 115. (In Russ.).
4. Panasye Y. *Istoriya podlinnogo dzhaza [History of authentic jazz]*. Stavropol, Book Publ., 1991. 285 p. (In Russ.).
5. Solovyev A. E. *Paradigmy dzhaza [Paradigms of jazz]*. Moscow, Soviet music Publ., 1990, pp. 45-52. (In Russ.).
6. Block Steven. “Bemsha Swing”: *The Transformation of a Bebop Classic to Free Jazz*. New-York, 1997, pp. 206-231. (In Engl.).
7. Jost Ekkehard. *Free Jazz*. Vienna, Universal Edition Publ., 1974. 214 p. (In Engl.).
8. Sterns M. *The Story of Jazz. (3rd ed.)*. New York, Oxford University Press, 1963. 200 p. (In Engl.).

УДК 7.03:7.034"17"

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-150-156

РАЗВИТИЕ ПРИЕМОВ РУИНИРОВАНИЯ (ВЕСТИДЖИ) И РЕКОНСТРУКЦИИ В АРХИТЕКТУРНЫХ КАПРИЧЧИО Ю. РОБЕРА (1733–1808)

Гусева Ксения Евгеньевна, искусствовед, свободный исследователь (г. Санкт-Петербург, РФ).
E-mail: SKalatravaG@gmail.com

Статья посвящена исследованию развития методов руинирования (итал. *vestigi*) и реконструкции в архитектурных пейзажах Юбера Робера (1733–1808). В статье анализируется влияние философских и теоретических концепций эпохи Просвещения на методологические аспекты пейзажного жанра каприччио, прослеживается трактовка и интерпретация архитектурных мотивов в произведениях художника. Важной частью исследования является определение роли и значения античного наследия в XVIII веке, которое подверглось переосмыслению в связи с развитием научного знания, проведением археологических исследований. Новый подход к восприятию античного наследия и формирование идеи о «поэтике руин» в философских воззрениях XVIII века получил развитие в архитектурных каприччио Ю. Робера как концепция, противоположная взглядам Д. Дидро. В статье рассматривается изменение интерпретации архитектурных памятников Античности, эпохи Возрождения и современных автору сооружений, с целью отражения определенных идей времени, следуя приемам и методам архитектурного каприччио. Теоретические концепции о рассмотрении архитектурных памятников современности в контексте универсалий «памяти» и «истории» получили дальнейшее развитие в идеях романтизма. В статье также прослеживается влияние методологических аспектов, применяемых Ю. Робером, на художников последующих исторических периодов, в частности архитекторов Дж. М. Гэнди и Ч. Р. Кокерелла.

Ключевые слова: руины, архитектурный пейзаж, каприччио, методологические аспекты, архитектурная теория, архитектурная графика.

THE EVOLUTION OF METHODS OF RUIN (VESTIGE) AND RECONSTRUCTION IN THE ARCHITECTURAL CAPRICCIO OF J. ROBERT (1733–1808)

Guseva Ksenya Evgenyevna, Art Historian, Researcher (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: SKalatravaG@gmail.com

The article is devoted to the study of the development of methods of ruin (“vestige”) and reconstruction in the architectural landscapes of Hubert Robert (1733–1808). The article is analyzed the influence of philosophical and theoretical concepts of the Age of Enlightenment on the methodological aspects of the capriccio landscape genre, the article is traced the interpretation of architectural motifs in the artist’s works. An important part of the study is to determine the role and significance of the ancient heritage in the 18th century, which was reinterpreted due to the development of scientific knowledge, archaeological research. A new approach to the perception of ancient heritage and the formation of the idea of the “poetics of ruins” in the philosophical views of the 18th century was developed in the architectural capriccio by H. Robert, as the opposite concept to the views of D. Diderot. The article is explored the change in the interpretation of architectural monuments of antiquity, the Renaissance and modern architectural forms, in order to reflect the main ideas of the time, following the techniques and methods of architectural capriccio. Theoretical concepts

on the consideration of architectural monuments of modernity in the context of the universals of “memory” and “history” were further developed in the ideas of Romanticism. The article is also traced the influence of methodological aspects applied by H. Robert, on the artists of further historical periods, in particular the influence on the architects J.M. Gandy and C.R. Cockerell.

Keywords: ruins, architectural landscape, capriccio, methodological aspects, architectural theory, architectural graphics.

Методологические аспекты в искусстве формируются под влиянием культурно-исторической ситуации, философских и теоретических воззрений времени. Художники заимствуют приемы и методы различных жанров для создания определенной картины мира, отражения идей времени в живописных и графических произведениях искусства. Развитие методологических аспектов интерпретации античной и современных художникам архитектурных форм, приемов руинирования (вестиджи) и реконструкции можно проследить в произведениях французского живописца Юбера Робера (1733–1808). Творческая деятельность художника активно развивалась в Риме, где мастер испытал влияние итальянских живописцев и графиков, в частности Дж. Панини и Дж. Б. Пиранези [12]. Ю. Робер следует методам архитектурного каприччио, использует приемы руинирования (вестиджи) и реконструкции с целью передать определенную идею в пейзажах «воображаемых руин». Жанр архитектурного каприччио стал для Ю. Робера формой для воплощения определенных идей времени, формирующихся под влиянием теоретических и философских концепций века Просвещения. Архитектурные памятники в работах Ю. Робера изменяются в соответствии с художественным видением автора, не всегда следующего топографически точному расположению объектов в городском пространстве, художник изменяет и варьирует их архитектурную форму. В статье исследуется развитие методологических аспектов интерпретации архитектурных форм в живописных и графических произведениях Ю. Робера, в частности приемов руинирования и реконструкции в культурно-историческом контексте, под влиянием философских воззрений и теоретических концепций XVIII века.

В эпоху Просвещения античная архитектура подвергается переосмыслению, что связано с изменением мировосприятия, формированием новой картины мира. Неотъемлемой частью куль-

туры XVIII столетия был интерес к Древнему Риму, обращение к памятникам Античности. Художники и архитекторы исследовали и измеряли древние руины, которые служили не только источником вдохновения, но и являлись материалом для интерпретации архитектурных форм в искусстве [3]. Рим стал одним из главных европейских центров изучения памятников Античности, в который устремляются исследователи искусства и путешественники, совершающие «гранд-тур» (англ. Grand Tour). Достижения археологии, раскопки Помпеи, теоретические труды Винкельмана, посвященные искусству древности, оказали влияние на философские мировоззрения, поиски идеала в искусстве древности, на развитие «греко-римского спора», одной из причин которого было соперничество между Италией и Францией за ведущую роль на севере Европы [1].

Ю. Робер оказал влияние на формирование нового направления в развитии философской мысли второй половины XVIII века. «Поэтика руин» получила иное прочтение в творчестве живописца. Театральность и живописность работ Ю. Робера, монументальность и декоративность архитектурных форм характерны для произведений, выполненных в середине XVIII века в период развития барокко (итал. barocco – «причудливый») в западноевропейском искусстве. Художник использует сложные ракурсы с угла, светотеневые контрасты, гиперболизирует формы сооружений, варьирует архитектурные детали. Ю. Робера поистине можно считать не только «художником руин», но и «архитектором руин». Он следует приему руинирования (вестиджи) с целью передать, как значимые архитектурные памятники современности выглядели бы спустя столетия, находясь среди античных сооружений. Подобная концепция стала отражением философских и теоретических воззрений эпохи Просвещения.

Во второй половине XVIII века получила развитие философская концепция Д. Дидро

(1713–1784) о «поэтике руин», когда руины воспринимаются как следы, остатки (вестиджи) былого величия прошлых веков. Это оказало влияние на формирование идеи рассмотрения руин в сентиментальном значении, свойственном впоследствии романтизму [5]. В творчестве Ю. Робера можно проследить иное восприятие античного наследия, руинированных архитектурных памятников прошлых веков. В противовес концепции о «поэтике руин» в сентиментальном значении, вызывающем «ностальгию» по ушедшим империям, для Ю. Робера руины являлись символами великой истории, частью которой, спустя столетия, станут современные ему сооружения. Следуя концепции, заключающейся в том, что разрушение свидетельствует не об утраченном величии, а о возросшем, Ю. Робер не только обращает современные ему здания в руины, но и допускает различную трактовку архитектурных форм, с целью создать еще более масштабный и впечатляющий образ, включить его в предполагаемую новую городскую структуру. Взгляды художника во многом схожи с воззрениями Дж. Б. Пиранези, который не ставил своей целью отражение «поэтики руин», для него руинирование являлось лишь следствием течения времени и «доказательством недостатка прочности конструкции» [7, с. 22]. Исходя из теоретических воззрений Ю. Робера, руинированные объекты возможно рассматривать не только как символы прошлого, но и как предпосылки и формы для создания в будущем иной городской структуры, сочетающей архитектурные памятники различных временных периодов. Рассмотрение архитектурных памятников современности через призму руинированных античных сооружений стало одной из тем, получивших распространение в английском жанре архитектурного каприччио XIX века, в частности, в творчестве художника Дж. М. Гэнди (1771–1843) («Воображаемые руины банка Англии», 1830, Музей Дж. Соуна, Англия) и архитектора Ч. Р. Кокерелла.

О развитии двух противоположных взглядов на «поэтику руин» свидетельствуют критические тексты Дени Дидро о произведениях Ю. Робера, который писал, что в картинах художника «слишком много фигур», что следует оставить только те, которые способствовали бы усилению эффекта «тишины и уединения» [6]. Художники эпохи Просвещения, использующие в работах стаф-

фаж, выполняющий разную функцию, следовали определенной идее: фигурки людей могли восприниматься как символ уединения, погружения в мечты. Дж. Б. Пиранези стаффаж был необходим для демонстрации масштаба и величественности архитектурных руин, для Ю. Робера он был способом придать реальности изображаемому, создать иллюзию жизни и течения времени среди памятников великой древней культуры. Руины в контексте философской мысли для Д. Дидро были следствием воздействия разрушительных сил природы, в то время как для Ю. Робера руины – источник великой идеи. Все разрушается и погибает, есть только мир и время, которое длится вечно, и художник существует «между двумя вечностями» древней и современной ему [2]. Любая архитектура несет на себе печать истории, как и время, архитектура «длится», сохраняя следы времени (вестиджи). Следовательно, возможно создание архитектурной руинированной формы, которая, учитывая время, уже станет памятником. Подобная идея получила воплощение в живописи Ю. Робера в форме пейзажного жанра архитектурного каприччио, способствуя совершенствованию его методов и приемов.

Архитектурное каприччио, как пейзажный жанр, получило особое распространение в итальянском искусстве XVIII века. Форма каприччио развивалась в контексте универсалий «памяти» и «истории», «реальности» и «воображения». Для Ю. Робера руинированная архитектурная форма современности, сосуществующая с древними руинами, являлась «реальностью будущего», он мыслил ее как форму, возможную и осуществимую в действительности. Понятие «вестиджи», как «след» прошлого, «остатки» или руины, отсылает к увражу французского архитектора, художника и гравера Этьена дю Перака (1525–1604), в который вошли изображения римских памятников I vestidi dell'antichita di Roma (вестиджи античного Рима, 1575), представленных среди хаотичной общей городской застройки [11]. Этьеном дю Пераком были выполнены несколько архитектурных планов Рима с изображением современного ему города и «воображаемый» вид с высоты птичьего полета, в котором художник представил реконструированные античные памятники, воссоздавая образ древнего города.

В графических и живописных работах Ю. Робер варьирует архитектурные формы, соединяя элементы, создавая руины сообразно своему художественному видению в духе каприччио. Исходя из исследования работ, посвященных руинам Неаполя, выполненных в 1760-е годы, Ю. Робер, как «архитектор руин», создает вымышленный, но в то же время реальный образ руинированных сооружений. Художник изображает массивные кессонированные полуциркульные своды, поддерживаемые рядами колонн, с выступающими карнизами; арочные, «серлианские» галереи, что не было свойственно именно древней римской архитектуре [13]. Таким образом, Ю. Робер использует прием руинирования и коллажа, сочетая архитектурные элементы различных исторических периодов, что было свойственно жанру пейзажа каприччио. В нем смешивались «реальность» и «воображение», создавалось ощущение реальности изображаемой фантазии.

Интерес для исследования методов каприччио, приемов коллажа и руинирования в творчестве Ю. Робера представляет «Вид на Порто-ди-Рипетта» (1766), который был показан в Салоне 1767 года (см. Приложение, рис. 1). Художник изобразил древний римский Пантеон на берегу реки Тибр, в левой части картины можно увидеть угол Палаццо-деи-Консерватори, располагающегося в действительности на Капитолийской площади. Ю. Робер не только нарушает топографию города, коллажно соединяя архитектурные памятники древности, но и, используя прием «вестиджи», разрушает архитектурные элементы порта Рипетта, превращая его в руины. Широкая лестница порта Рипетта с двумя пролетами была построена только в начале XVIII века по указу папы Климента XI. Подобную композицию с изображением Пантеона и Порто-ди-Рипетта использовал в рисунках Дж. Б. Пиранези, пейзажи в жанре архитектурного каприччио создавали М. Риччи, Дж. П. Панини, М. Мариески, Б. Беллотто и другие живописцы XVIII века, заимствуя и интерпретируя формы античной и современной им архитектуры [9]. Таким образом, архитектурное каприччио стало формой отражения идей времени, жанром, позволяющим создавать произведения, в которых складывался «ребус» из сочетания различных архитектурных форм, понятный интеллектуалам эпохи Просвещения.

Прием изображения архитектурного памятника среди античных руин и целенаправленного руинирования объектов Ю. Робер использует в парных произведениях «Колоннада в руинах» и «Аркада в руинах» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк, вторая половина XVIII века). Колоннада, изображенная Ю. Робером, создана на основе четырехрядной колоннады собора Святого Петра в Риме, построенной по проекту Дж. Л. Бернини в XVII веке. Тем не менее у Ю. Робера колоннада органично вписана, словно античная руина, в пейзаж каприччио. Парой к данной работе является «Аркада в руинах», в которой художник повторил архитектурные элементы первого яруса римского Колизея. Таким образом, художник не только варьирует формы античной архитектуры, но и осознанно руинирует сооружения других более ранних периодов, с целью сделать их частью будущей великой истории. Подобный прием интерпретации архитектурной формы колоннады Дж. Л. Бернини автор использует в картине «Архитектурное каприччио с обелиском» (Музей Боуз, Замок Бернхард, Англия, 1768).

Прием руинирования сооружения эпохи Возрождения Ю. Робер использует в картинах с изображением лестницы виллы Фарнезе (Виллы Капрарола). Узнаваемая архитектура лестниц с маскаронами представлена с разрушенной балюстрадой, фрагментами руин. Автор изменяет центральный элемент ансамбля, размещая в полуциркульной стенной нише – экседре фонтан (см. Приложение, рис. 2). Существует еще несколько вариантов изображений лестниц парка виллы в различных руинированных состояниях. Серия работ, выполненных в жанре архитектурного каприччио, была создана после посещения виллы художником в 1761, 1764 годах («Лестница парка Фарнезе», 1764, частное собрание). В данной работе художник изменяет центральную композицию ансамбля, размещая в нише-экседре скульптуру. Реальность и достоверность изображаемому мотиву придает стаффаж.

В произведениях, выполненных в жанре каприччио, Ю. Робер не только, следуя приему коллажа, соединяет главные архитектурные достопримечательности Рима или Парижа, в духе Дж. П. Панини, но и осознанно руинирует известные памятники. Ярким примером является аква-

рель с изображением конной статуи Марка Аврелия (см. Приложение, рис. 3). На дальнем плане можно увидеть полуразрушенную колоннаду, форма и конструкция которой напоминает колоннаду собора Святого Петра. Ю. Робер не только по-своему интерпретирует ее архитектурную форму, но и превращает ее в руины, что становится художественной фантазией автора. Завершается колоннада с левой стороны портиком, архитектурные элементы которого напоминают портик римского Пантеона. В центре акварели изображена конная статуя Марка Аврелия с авторской подписью Ю. Робера на постаменте. Статуя представлена художником в разрушенном состоянии, окруженная древними руинами.

Статуя Марка Аврелия является одним из самых распространенных памятников, изображаемых Ю. Робером в архитектурных пейзажах каприччио. [8] Автор представляет статую целой или с полуразрушенным постаментом среди сооружений различных исторических периодов, среди архитектурных памятников Рима, без следования городской топографии («Пейзаж с руинами круглого храма и статуей Венеры», Государственный Эрмитаж, 1789). Другое наиболее часто изображаемое сооружение – собор Святого Петра, который также предстает в произведениях Ю. Робера среди руин. Это соответствует теоретическим концепциям художника, предполагающим дальнейшее существование великого сооружения наряду с античными руинами, подчеркивая его значение в контексте связи с универсалиями «памяти» и «истории» («Каприччио с колонной Траяна и собором Святого Петра», вторая половина XVIII века, частная коллекция).

Приемы руинирования и реконструкции, используемые Ю. Робером, можно увидеть в серии картин, посвященных галерее Лувра. «Воображаемый вид на Большую галерею Лувра в руинах» был представлен в Салоне 1796 года (см. Приложение, рис. 4). Проект галереи был разработан при Людовике XVI и реализован в 1793 году. Хранителем королевской коллекции был назначен Ю. Робер, который также входил в состав комиссии по созданию архитектурного проекта Большой галереи (см. Приложение, рис. 5). Художником было создано 13 произведений с изображением галереи как реально существующей, так и с во-

ображаемым интерьером или руинированной в жанре архитектурного каприччио. Ю. Робер представляет галерею Лувра в разновременных состояниях: от вариантов проекта до его реализации и последующего руинирования в будущем. Следуя идее о том, что разрушение только возвеличивает архитектурные сооружения, делая их частью великой истории, он отождествляет римские памятники эпохи Возрождения, современную художнику архитектуру с античными руинами.

Таким образом, в ходе исследования эволюции методологических аспектов архитектурного каприччио были рассмотрены приемы руинирования (вестиджи) и реконструкции в работах Ю. Робера. В живописных произведениях французского художника нашли отражение теоретические концепции и философские воззрения века Просвещения. Архитектурные каприччио Ю. Робера заключают в себе определенную идею, связанную с представлением автора о роли и значении античного наследия, развитии современной художнику архитектуры в контексте универсалий «памяти» и «истории». Ю. Робер использует приемы пейзажного жанра каприччио, получившего распространение в XVIII веке, для отражения идей времени, зашифрованных в коллаже из архитектурных памятников Античности, эпохи Возрождения и современного ему Парижа. Ю. Робер варьирует и интерпретирует архитектурные формы, сообразно своему художественному видению, основываясь на ордерной системе, коллажно сочетает элементы различных исторических периодов, при этом сохраняя иллюзию достоверности и реальности изображаемого пейзажа. Он реконструирует руины, дополняет детали или оставляет наиболее узнаваемые элементы для «узнавания» памятников современниками. В своих произведениях Ю. Робер создал определенный мир образов, оказав влияние на художников последующих периодов, которые следовали его методам и приемам, в частности приемам художественной реконструкции, коллажу или руинированию (вестиджи). Особенностью приема руинирования Ю. Робера стало «разрушение» полностью сохранившихся на момент написания произведений архитектурных памятников Рима (Собор Святого Петра, вилла Фарнезе, статуя Марка Аврелия и др.), а также представление руинированной галереи Лувра с целью отразить идею значения архи-

тектурных сооружений современников в будущем, наряду с руинами великой культуры Античности. Концепция о представлении архитектурных памятников современности в контексте универс-

лий «памяти» и «истории» получила дальнейшее развитие в романтизме, среди английских художников и архитекторов, обращавшихся к методам и приемам архитектурного каприччио.

Литература

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства. – М.: Радуга, 2000. – 533 с.
2. Виндельбранд В. История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками. Т. 1. От Возрождения до Просвещения. – М.: Кучково поле, 2007. – 640 с.
3. Глазычев В. Л. Эволюция творчества в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1986. – 496 с.
4. Гюбер Робер и архитектурный пейзаж второй половины XVIII века. – Л.: Искусство, 1984. – 56 с.
5. Дидро Д. Об искусстве. – М.: Искусство, 1936. – 488 с.
6. Дидро Д. Салоны. В 2 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1989. – 512 с.
7. Дьяков Л. Юбер Робер. Руины, как люди // Собрание шедевров: Наследие и современность. – 2012. – № 2. – С. 20–27.
8. Каменская Т. Д. Гюбер Робер. – Л.: Государственный Эрмитаж, 1939. – 65 с.
9. Кантор-Казовская Л. Современность древности: Пиранези и Рим. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 368 с.
10. Hubert Robert et Saint-Petersbourg. Les commandes de la famille Imperiale et des princes russes entre 1773 et 1802. – Paris: Réunion des musées nationaux, 1999. – 221 p.
11. Miller N. Dupérac, Etienne. Macmillan Encyclopedia of Architects / edited by Adolf K. Placzek. – New York: The Free Press, 1982. – Vol. 1. – 613 p.
12. Radisich P. R. Hubert Robert: painted spaces of the Enlightenment. – New York: Cambridge University Press, 1998. – 207 p.
13. Stephen D. Borys. The Splendor of Ruins in French Landscape Painting, 1630–1800 // Allen Memorial Art Museum. – Oberlin, Ohio, 2005. – P. 154–55.

References

1. Argan D.K. *Istoriya ital'yanskogo iskusstva [The history of Italian art]*. Moscow, Raduga Publ., 2000. 533 p. (In Russ.).
2. Vindelbrand V. *Istoriya novoy filosofii v ee svyazi s obshchey kul'turoy i ot del'nymi naukami. T. 1. Ot Vozrozhdeniya do Prosveshcheniya [The history of the new philosophy in its connection with general culture and individual sciences. Vol. 1. From the Renaissance to the Enlightenment]*. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2007. 640 p. (In Russ.).
3. Glazychev V.L. *Evolyutsiya tvorchestva v arkhitekture [The evolution of creativity in architecture]*. Moscow, Stroyizdat Publ., 1986. 496 p. (In Russ.).
4. *Gyuber Rober i arkhitekturnyy peyzazh vtoroy poloviny XVIII veka [Hubert Robert and the architectural landscape of the second half of the XVIII century]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1984. 56 p. (In Russ.).
5. Didro D. *Ob iskusstve [About art]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1936. 488 p. (In Russ.).
6. Didro D. *Salony. V 2 t. [Salons. In 2 vol.]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, vol. 2. 512 p. (In Russ.).
7. Dyakov L. Yuber Rober. Ruiny, kak lyudi [Hubert Robert. Ruins like people]. *Sobranie shedevrov. Nasledie i sovremennost' [Collection of Masterpieces: Heritage and Modernity]*, 2012, no. 2, pp. 20-27. (In Russ.).
8. Kamenskaya T.D. *Gyuber Rober [Hubert Robert]*. Leningrad, Gosudarstvennyy Ermitazh Publ., 1939. 65 p. (In Russ.).
9. Kantor-Kazovskaya L. *Sovremennost' drevnosti: Piranezi i Rim [The Modernity of Antiquity: Piranesi and Rome]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. 368 p. (In Russ.).
10. *Hubert Robert et Saint-Petersbourg. Les commandes de la famille Imperiale et des princes russes entre 1773 et 1802*. Paris, Réunion des musées nationaux Publ., 1999. 221 p. (In Fr.).
11. Miller N. Dupérac, Etienne. *Macmillan Encyclopedia of Architects. Edited by Adolf K. Placzek*. New York, The Free Press, 1982. vol. 1. 613 p. (In Engl.).
12. Radisich P.R. *Hubert Robert: painted spaces of the Enlightenment*. New York, Cambridge University Press, 1998. 207 p. (In Engl.).
13. Stephen D. Borys. *The Splendor of Ruins in French Landscape Painting, 1630–1800. Allen Memorial Art Museum*. Oberlin, Ohio, 2005, pp. 154-55. (In Engl.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Ю. Робер. Вид на Порто-ди-Рипетта. Холст, масло. 119x145 см. 1766. Высшая национальная школа изящных искусств, Франция



Рисунок 2. Ю. Робер. Лестница парка виллы Фарнезе (Капрарола). Холст, масло. 149x217 см. 1760-е годы. Национальный музей Сербии



Рисунок 3. Ю. Робер. Конная статуя Марка Аврелия. Акварель, тушь, перо. 48,4x58,8 см. 1757. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Рисунок 4. Ю. Робер. Воображаемый вид на Большую галерею Лувра в руинах. Холст, масло. 114,5x146 см. 1796. Музей Лувр, Франция



Рисунок 5. Ю. Робер. Большая галерея Лувра. Холст, масло. 112x143 см. 1796. Музей Лувр, Франция

УДК 78.083.31

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-157-168

ОРКЕСТРОВЫЕ АРАБЕСКИ XX–XXI ВЕКОВ: ПУТЬ ОТ МИНИАТЮРЫ К МАСШТАБНЫМ ПОЛОТНАМ

Верба Наталья Ивановна, доктор искусствоведения, доцент, профессор 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 замыкает собой серию очерков, посвященных развитию жанра арабески в музыкальной культуре XIX–XXI веков. В статье предпринят краткий обзор существования арабески в XIX веке с педализацией преимущественно фортепианных ее реализаций в творчестве как известных, так и менее именитых композиторов. Конспективно освещены сформировавшиеся черты образной и композиционной сторон жанра, которые будут актуальными и в XX столетии. Намечаются важные векторы трансформации арабески в XX–XXI веках, связанные с ее тембровым обогащением. Инструментальное «слышание» арабески постепенно приводит к симфоническим версиям, претворенным разными авторами в совершенно различных стилях. Именно им в статье уделено специальное внимание – здесь рассматриваются оркестровые арабески Э. Вольф-Феррари, Е. Щербакowa и С. Хазо в аспекте претворения в них арабесочных мотивов, концептуальных признаков жанра.

Стилевые, тембровые, композиционные, образные модификации арабески в XX–XXI веках – свидетельство незатухающей активной жизни жанра. Парадоксальным представляется факт, что в суровых «клетках» ушедшего и нынешнего столетий арабеска как феномен, заключающий в себе идею *Красоты* в ее беспрограммных и бесконфликтных выражениях, остается актуальной вне зависимости от мировоззренческих констант меняющихся культурных парадигм.

Ключевые слова: жанр музыкальной арабески, трансформация жанра арабески, оркестровые арабески, творчество композиторов XX–XXI веков.

ORCHESTRAL ARABESQUES OF THE 20TH–21ST CENTURIES: THE PATH FROM MINIATURE TO LARGE-SCALE CANVASES

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

This article closes a series of essays on the development of the Arabesque genre in the musical culture of the 19th–21st centuries. The article provides a brief overview of the existence of the arabesque in the 19th century, with pedaling mainly piano implementations of it in the works of both famous and less famous composers. The formed features of the figurative and compositional sides of the genre, which will be relevant in the 20th century, are concretely highlighted. The important vectors of Arabesque transformation in the 20th–21st centuries associated with its timbre enrichment are outlined. The instrumental “hearing” of the Arabesque gradually leads to symphonic versions created by different authors in completely different styles. It is to them that special attention is paid in the article – the orchestral arabesques by E. Wolf-Ferrari, E. Shcherbakov and S. Hazo are considered here in the aspect of the implementation of arabesque motifs and conceptual features of the genre in them.

Stylistic, timbre, compositional, figurative modifications of Arabesque in the 20th–21st centuries are evidence of the ongoing active life of the genre. Paradoxical is the fact that in the harsh “ticks” of the past and present centuries, arabesque as a phenomenon embodying the idea of Beauty in its unprogrammed and conflict-free expressions remains relevant regardless of the ideological constants of changing cultural paradigms.

Keywords: genre of musical arabesque, transformation of the arabesque genre, orchestral arabesques, creativity of composers of the 20th–21st centuries.

История арабески полна неожиданных поворотов и трансформаций. Будучи изначально художественным приемом изобразительного искусства Древнего Востока, отражающим религиозные смыслы и претворяющим мысль о бесконечности Вселенной [10], арабеска со временем проникает в философию, эстетику, литературу, а затем и музыку. Способность аккумулировать серьезные смыслы в несерьезных, на первый взгляд, миниатюрах в различных видах искусства сохраняется за арабеской и по сей день.

История полноценного музыкального становления жанра начинается в XIX веке¹ – арабеска представлена в творчестве Р. Шумана, Ф. Листа, Х. фон Бюлова, А. Уршпруха, А. Сарторио, Т. Лака, С. Шаминад, П.-Л. Роньона, И. Ф. Бургмюллера, Э. Макдауэлла, Э. Гранадоса, М. Мошковского, Т. Лешетицкого, К. Дебюсси и других композиторов [1]. Важно подчеркнуть, что арабеска интерпретировалась в течение всего столетия именно как фортепианная миниатюра. Это же фортепианное «слышание» не перестает быть актуальным и в XX веке, свидетельством чему выступают арабески Н. Метнера, А. Черепнина, А. Аренского, М. Мошковского, Р. Глиэра, М. Левицки, Я. Сибелиуса и других авторов. Фортепианная арабеска остается средоточием как эффектной узорчатости, виртуозности с широким регистровым охватом, так и изящества, филигранности, *Красоты* как основной *идеи, концепта* жанра [2].

В XX веке продолжают развиваться композиционные принципы арабески, что выкристаллизовались в XIX столетии. Это касается таких

¹ Справедливости ради нужно отметить, что самая первая арабеска была создана еще в эпоху барокко выдающимся гамбистом Мареном Маре – *L'arabesque* (1717) из *Pieces De Viole Du Quatrieme Livre* Марена Маре. Однако масштабное развитие жанр получил именно в романтическую эпоху.

внешних признаков жанра, как контрастная многозначность с подчеркнутым фактурным разнообразием; особый тип мелодики – извилистой, прихотливо вьющейся, богатой в орнаментальном смысле и сложноорганизованной ритмически; преимущественно вариационные приемы развертывания. Указанные «маркеры» представляют собой эквиваленты характерных черт живописной арабески, охотно разрабатывавшиеся различными композиторами. Думается, здесь будет уместным вспомнить английского художника Уолтера Крейна, еще в конце XIX века писавшего: «Линия невероятно важна. Поэтому художнику <...> следовало бы <...> сделать линию мерилom своего искусства – линию определяющую» (цит. по [4]).

Вместе с тем в XX–XXI столетиях жанр арабески обогащается в тембровом смысле, переступая границы только фортепианного звучания. Этот «выход» создает предпосылки для дифференциации всего массива написанных арабесок *с точки зрения инструментального состава*. Создаются арабески для солирующего инструмента с фортепиано и без (Й. Боуэн, Э. Кретьен, Л. Вьерн, Б. Мартину, Ж. Тайефер, Т. Смирнова, Ф. Гласс), различных ансамблей, голоса с фортепиано или инструментального ансамбля (К. Сорабджи, Т. Смирнова), духовых (П. Жанжан, П. Юон, М. Папара), струнных (Е. Щербаков) и даже симфонических оркестров (Э. Вольф-Феррари, С. Хазо).

Инструментальная и, шире, – симфоническая ипостаси бытия арабески чрезвычайно важны, так как свидетельствуют о серьезной трансформации жанра, расширении им прежних, только фортепианных и подчеркнута камерных рамок, разработке новых маршрутов развития. Отдельно заметим, что уже в XIX столетии существовали прецеденты, закладывающие такие направления обогащения арабески. Например, Арабский танец М. И. Глинки из «Руслана и Людмилы» –

небольшой (всего полторы минуты звучания), но со всей очевидностью содержащий в своей основе узорчатую арабесковую мелодию. Или же другой пример – сольные скрипичные эпизоды из «Шехеразады» Н. А. Римского-Корсакова, которые представляют собой не что иное, как арабесковую вязь...

Арабеска в XX–XXI веках, как любой другой музыкальный жанр, несет в себе отпечаток стремительно меняющегося музыкального мышления, демонстрируя широкую палитру стилизованных направлений и композиционных решений. В этот период создаются арабески в традиционной тонально-гармонической системе и атональные; рамки этой миниатюры открыты и для авангардных явлений (например, репетитивной техники, свойственной стилистике минимализма), и для импрессионистских выходов за пределы тональности, и для неоклассики, чьи принципы не меркнут даже в контексте радикального слома предшествующих завоеваний музыкального искусства.

В сфере расширения инструментальной палитры важнейшим завоеванием жанра становится создание *оркестровых* арабесок. И подобная вежа уже никак не соотносится с изначально лаконичным характером арабески, какой она, будучи заключенной только в рамки фортепианной миниатюры, пребывала в течение всего XIX века и знаменует собой, безусловно, новое *видение* жанра.

В 1939 году рождается Arabesken (Arabeschi) für Orchester *E-moll* op. 22 (after a theme of Ettore Tito) Эрманно Вольф-Феррари². Поскольку отец композитора (Август Вольф) был художником, то и сам Эрманно всерьез рассматривал живопись как свою стезю, обучаясь в лучших академиях Италии и Германии и выказывая недюжинную одаренность в этой сфере. Одним из следствий (не

единственным) его увлечения и профессионального отношения к изобразительному искусству становятся Arabesken (Arabeschi) für Orchester op. 22, созданные под впечатлением от творчества художника Тито Этторе (1859–1941), известного благодаря своим многочисленным картинам из жизни Венеции.

И пусть Arabesken Вольф-Феррари представляют собой довольно небольшую по размерам пьесу (тема³, шесть вариаций и финал – одиннадцать с небольшим минут звучания), все же тембровые возможности, которые предоставляет оркестр, делают из нее красочное полотно, соотносимое по своему разнообразию с картинами уважаемого композитором художника. Основа Arabesken – незамысловатая мелодия (по-видимому, услышанная от Тито Этторе), претерпевающая богатое вариационное развитие, претендующее на размах и масштаб [11]. Здесь можно услышать и разножанровые (песенные, танцевальные, маршевые, гимнические) версии изначальной простой темы, и фугированные драматические разделы. Вольф-Феррари предстает настоящим знатоком оркестра, средствами тембровой драматургии постепенно трансформируя простой мотив в масштабный трагичный гимн в финале. Вместе с тем арабеска и здесь остается прежде всего арабеской, демонстрирующей извилисто-мотивную сущность мелодики, прихотливый ритмический рисунок, яркие краски, – иными словами, живет по законам *Красоты*.

«Арабески для струнного оркестра» (1999) *Евгения Щербакова*⁴ – завораживающий своим драматично-личностным модусом высказывания опус [7], в котором репетитивная техника служит средством отражения богатого эмоционально-образного содержания.

Довольно масштабное (около 20 минут звучания) полотно состоит из нескольких разделов,

² Эрманно Вольф-Феррари (1876–1948) – итальянский композитор, педагог, известный своими комическими операми, а также внушительным списком оркестровых, камерно-инструментальных, вокальных и фортепианных произведений [13]. В настоящее время популяризацией наследия Вольф-Феррари особенно активно занимается дирижер Фридрих Хайдер, записавший практически все его сочинения [15].

³ К сожалению, нам не удалось обнаружить конкретной информации, связанной с происхождением этой темы, кроме той, что заключена в самом названии Arabesken – *after a theme of Ettore Tito*.

⁴ Евгений Владимирович Щербаков (р. 1969) – российский композитор, выпускник МГК имени П. И. Чайковского (класс композиции К. К. Баташова), автор симфонических, камерно-инструментальных, вокальных и хоровых произведений [9].

строющихся на повторении какого-либо «паттерна», череда которых и складывается в «панно» из разноузорных арабесок. Например, основой первой предстает моторная фигура у альты, словно «прошивающая» весь орнамент (см. Приложение, пример 1 а).

Основа второго раздела – графично-четкий, тревожный в своей настойчивости мотив у первой скрипки, выразительно сплетающийся с паттерном первого раздела (см. Приложение, пример 1 б).

В дальнейшем развитии в партии каждого инструмента появляется своя лейтформула для повторения; звучание камерного оркестра, таким образом, являет собой не только контрапункт паттернов, но и полифонию тембров. Вместе с тем в кульминационном разделе композитор выстраивает линии всех инструментов параллельно (см. Приложение, пример 1 с).

Партитура «Арабесок» Щербакова очень выразительна в графичном смысле. Подобным качеством в той или иной степени обладает запись любого музыкального произведения, однако в особенности это присуще опусам, соприкасающимся со стилистикой минимализма, в данном случае – репетитивной техникой, весьма богатой на такого рода наглядность, строгая организованность и симметрия которой чрезвычайно близки к продуманности и повторности раппортов в орнаменте (см. Приложение, пример 1 d).

В этой удивительно, будто нарочно красивой ткани разительно и рельефно звучат «сольные» линии, в кульминационных разделах отражающие глубокие человеческие эмоции, что побуждает воспринимать «узор» арабесок отнюдь не в объективно-красочном, но подлинно драматичном ключе. Приведем в пример дуэт первой скрипки и виолончели из первого раздела (см. Приложение, пример 1 е) или же невероятный по эмоциональному накалу дуэт альты и виолончели (см. Приложение, пример 1 f), подхваченный затем напряженным «разговором» всех инструментов.

В течение XIX столетия в развитии жанра сложилась парадоксальная черта: романтическое мировоззрение, обусловившее наличие программы (скрытой или же явной) в разномастных музыкальных произведениях, оказалось словно

не властным над арабеской. Она сохранила свою «отстраненность» от романтической проблематики, коллизий бытия собирательного «лирического» героя и осталась «объективным наблюдателем» за полной драматизма жизнью [1]. Очень точно этот феномен был выражен Дебюсси на рубеже XIX–XX столетий, считавшим арабеску «основой всех форм искусства» [3]. Важно и то, что такой взгляд был присущ многим представителям культуры модерна в целом и Ар Нуво в частности, например, художникам М. Дени, О. Редону, П. Гогену, Г. Моро. Это понимание арабески как истока «искусства как такового», ее чистой, несвязанной с жизненными реалиями сути определялось культом *Красоты*, концептуально значимой в контексте *fin de siècle* [5].

В пике указанной интерпретации жанра, соблюдавшейся в целом и в XX веке [2], «Арабески» Щербакова предстают вовсе не абстрактной фреской, отдаленной и «наблюдающей» за бытием. Нет, эта музыка – о самом бытии! И за ее декоративной «внешностью» с повторными «раппортами», продуманными *solo* и *tutti*, сгущениями и разрежениями музыкальной ткани, вызывающими в воображении аналогии с различной плотностью рисунка в живописной арабеске, – за этим выстроенным по законам *Красоты* и *Соразмерности* «фасадом» проглядывает живое чувство, тень пережитых страданий, исповедальность... Весьма уместным в контексте *красоты чувства* и *красоты формы* «Арабесок» Щербакова выглядит следующее высказывание: «При очевидной почвенности, исконности музыка Щербакова каждой своей нотой говорит о многоликом и многотрудном Сегодня, причем говорит на понятном и точном образном языке, органично соединяя век минувший и век наставший» [6].

Еще один современный пример оркестрового осмысления арабески – *Arabesque* для духового оркестра (2008) *Самюэля Хазо*⁵, написанная по заказу оркестра штата Индиана. Семейные корни композитора связаны с Востоком, а потому появление в его творческом «портфеле» такого произведения вовсе не случайно, о чем он

⁵ Самюэль Хазо (р. 1966) – американский композитор, дирижер, педагог, автор ярких произведений для оркестров различных штатов США.

сам высказывался следующим образом: «Мои бабушки и дедушки с обеих сторон иммигрировали в Соединенные Штаты; родители моей матери были ливанцами, мать моего отца – ливанкой, а его отец ассирийцем. Иногда композиция исходит из сердца, иногда из разума, а иногда (как в этом случае) она у вас в крови. Ассоциация дирижеров Индианы попросила создать уникальное произведение. Я не слышал ни одной полноценной арабской пьесы для духового оркестра, но я знал о богатых музыкальных чертах этой культуры... поэтому я решил, что с таким же успехом это могло бы исходить и от меня» [12] (перевод наш. – Н. В.)⁶.

Выстроенная на традиционном, во-первых, для жанра, а во-вторых, для восточного музыкального континуума принципе вариативности, «Арабеска» поражает разнообразной палитрой сочетаний тембров духовых и ударных, эффектными контрастами *solo* и *tutti*, противопоставлениями ажурной, изгибистой, по-восточному пряной мелодики и мощных кульминаций, декларацией *ритма* как фундаментальной, мощной выразительной основы произведения [16], сообщающей масштабной средней части арабески празднично-танцевальный характер.

В «Арабеске» Хазо отчетливо различимы три раздела, отнюдь не соразмерные. Согласно комментариям самого автора, раскрывающего замысел пьесы, части эти названы *taqasim* (tah'-zeem), *dabka* (dupp-keh) и *chorale* [12]. Открывающее «Арабеску» флейтовое соло, несмотря на то, что записано нотами, должно отвечать правилам арабского «такасима (тах'зима)», то есть принципиально важным здесь является акцентуация импровизационного начала. Такасим (тах'зим) есть не что иное, как вступительная ме-

лодическая импровизация, обычно предшествующая какой-либо восточной (арабской, курдской, греческой, турецкой) композиции. В «Арабеске» Хазо довольно развернутое начальное соло флейты «задает тон», сразу ярко заявляет о восточном духе пьесы (см. Приложение, пример 2 а).

Важно и то, что от исполнителя требуется гибкое существование внутри обозначенного лада, а также выходы за пределы темперированного «модуса» и интонационное обогащение этой орнаментальной мелодики микрохроматикой, подчеркивающей связь с восточными традициями.

Вторая часть, самая значительная – «дабка» (dupp-keh). Так называется традиционный арабский танец, сочетающий в себе линейные и хоропроводные эпизоды, исполняющийся, как правило, на свадебных торжествах или иных масштабных мероприятиях; в качестве аккомпанирующего инструмента используется ручной барабан (думбек или дурбаке). В «Арабеске» Хазо средний раздел представляет собой неуклонно нарастающее к мощной кульминации танцевальное «действие», в котором гармонично сопряжены как изящество восточной мелодики (в ее разнообразном вариационном развитии), так и неукротимость «железной» ритмической основы (см. Приложение, примеры 2 б и 2 с).

ЗаклЮчительная, довольно лаконичная часть – хорал – представляет собой выразительнейший контрапункт всех тем, сплетающихся в величественный, сверкающий красками духового оркестра финал.

Приведенные три примера оркестровых арабесок XX столетия, несмотря на немногочисленность, являются очень показательным образцом расширения границ жанра. Будучи изначально трактованной как фортепианная, арабеска постепенно накапливает ресурсы для более разнообразных в тембровом отношении воплощений. Кроме того, насыщаясь драматичным содержанием, коррелирующим с реалиями бытия, она становится выразителем вполне земных, не абстрактных идей, а новому содержанию соответствуют и новые формы, репрезентирующие масштабные варианты существования арабески в контексте сложных явлений музыкальной культуры XX–XXI столетий.

⁶ “Both sets of my grandparents immigrated to the United States; my mother’s parents were Lebanese, my father’s mother was Lebanese and his father was Assyrian. Sometimes in composition, the song comes from the heart, sometimes from the mind, and sometimes (as in this case) it’s in your blood. The Indiana Bandmasters Association asked for a piece that was unique. I had not heard any full-out Arabic pieces for wind orchestra, and I knew of this culture’s deep and rich musical properties... so I figured that one might as well come from me” [12].

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. Дебюсси К. Страстная пятница. Бах – Бетховен. Девятая симфония // Клод Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы / пер. с франц. и коммент. А. Бушен; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. – М.; Л.: Музыка, 1964. – С. 21–22.
4. Заева-Бурдонская Е. А. Междисциплинарная природа выразительности стилиевой модели модерна // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 7 (19). – С. 36–41.
5. Ровенко Е. В. Клод Дебюсси и живописцы-символисты: к проблеме арабески как формообразующего принципа в искусстве // Научный вестник Московской консерватории. – 2019. – № 3 (38). – С. 158–189.
6. Седельников Г. О композиторе и композициях [Электронный ресурс] // Артсервис. – URL: <http://www.artsmusic.ru/CL/Scherbakov/Scherbakov.html> (дата обращения: 19.01.2023).
7. Щербаков Е. Арабески для струнного оркестра. Исп. Камерный оркестр «Времена года», дирижер Владислав Булахов [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rweeZtrHef8> (дата обращения: 19.01.2023).
8. Щербаков Е. Арабески для струнного оркестра [Электронный ресурс]: партитура. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rweeZtrHef8> (дата обращения: 19.01.2023).
9. Щербаков Евгений Владимирович [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=9096> (дата обращения: 19.01.2023).
10. Ямпольский М. Б. Арабески // Ямпольский М. Б. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М.: НЛЮ, 2007. – С. 347–355.
11. Arabesken for Orchestra in E Minor, Op. 22 by Ermanno Wolf-Ferrari / conductor Friedrich Haider [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqcmP39jBvk> (дата обращения: 17.01.2023).
12. Arabesque by Samuel R. Hazo [Электронный ресурс]. – URL: <https://windliterature.org/2017/02/03/arabesque-by-samuel-r-hazo/> (дата обращения: 20.01.2023).
13. Ermanno Wolf-Ferrari [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.wolf-ferrari.com/en/life/> (дата обращения: 17.01.2023).
14. Hazo Samuel R. Arabesque: Parties, Score [Электронный ресурс]. – URL: https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-97663_arabesque.html#397664 (дата обращения: 11.08.2023).
15. Project Wolf-Ferrari [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.friedrichhaider.com/en/home/project-wolf-ferrari/> (дата обращения: 17.01.2023).
16. Samuel R. Hazo – Arabesque [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u9VDIFEUgnw> (дата обращения: 11.08.2023).

References

1. Verba N.I. Arabeski v muzykal'nom iskusstve: genезis 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 glubinnyykh 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. Debyussi K. Strastnaya pyatnitsa. Bakh – Betkhoven. Devyataya simfoniya [Good Friday. Bach-Beethoven. The Ninth Symphony]. *Stat'i. Retsenzii. Besedy [Article. Reviews. Conversation]*. Trans. by A. Bushen; Russ. ed. Y. Kremlev. Moscow, Leningrad, Muzyka Publ., 1964, pp. 21-22. (In Russ.).
4. Zaeva-Burdonskaya E.A. Mezhdistsiplinarnaya priroda vyrazitel'nosti stilevoy modeli moderna [The interdisciplinary nature of the expressiveness of the modern style model]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science, culture, education]*, 2009, no. 7 (19), pp. 36-41. (In Russ.).
5. Rovenko E.V. Klod Debyussi i zhivopistsy-simvolisty: k probleme arabeski kak formoobrazuyushchego printsipa v iskusstve [Claude Debussy and the symbolist painters: on the problem of Arabesque as a formative principle in art]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]*, 2019, no. 3 (38), pp. 158-189. (In Russ.).

6. Sedelnikov G. *O kompozitore i kompozitsiyakh* [About the composer and compositions]. (In Russ.). Available at: <http://www.artsmusic.ru/CL/Scherbakov/Scherbakov.html> (accessed 19.01.2023).
7. Shcherbakov E. *Arabeski dlya strunnogo orchestra. Isp. Kamernyy orkestr "Vremena goda", dirizher Vladislav Bulakhov* [Arabesques for string orchestra. Spanish Chamber Orchestra "Seasons", conductor Vladislav Bulakhov]. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=rweeZtrHef8> (accessed 19.01.2023).
8. Shcherbakov E. *Arabeski dlya strunnogo orchestra: Partitura* [Arabesques for string orchestra. The score]. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=rweeZtrHef8> (accessed 19.01.2023).
9. *Shcherbakov Evgeniy Vladimirovich* [Shcherbakov Evgeny Vladimirovich]. (In Russ.). Available at: <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=9096> (accessed 19.01.2023).
10. Yampolskiy M.B. Arabeski [Arabeski]. *Tkach i vizioner. Ocherki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture* [The Weaver and the visionary. Essays on the history of representation, or on the material and ideal in culture]. Moscow, NLO Publ., 2007, pp. 347-355. (In Russ.).
11. *Arabesken for Orchestra in E Minor; Op. 22 by Ermanno Wolf-Ferrari*. Conductor Friedrich Haider. (In Engl.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqcmP39jBvk> (accessed 17.01.2023).
12. *Arabesque by Samuel R. Hazo*. (In Engl.). Available at: <https://windliterature.org/2017/02/03/arabesque-by-samuel-r-hazo/> (accessed 20.01.2023).
13. *Ermanno Wolf-Ferrari*. (In Engl.). Available at: <https://www.wolf-ferrari.com/en/life/> (accessed 17.01.2023).
14. Hazo Samuel R. *Arabesque: Parties, Score*. (In Engl.). Available at: https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-397663_arabesque.html#397664 (accessed 08.11.2023).
15. *Project Wolf-Ferrari*. (In Engl.). Available at: <https://www.friedrichhaider.com/en/home/project-wolf-ferrari> (accessed 01.17.2023).
16. *Samuel R. Hazo – Arabesque*. (In Engl.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=u9VDIFEUgnw> (accessed 08.11.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1 а

Евгений Щербаков. Арабески для струнного оркестра, паттерн первого раздела [8]⁷

The image displays a musical score for a string orchestra. The top system includes Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The bottom system includes V-ni I, V-le, and C-bassi. The score is divided into two measures. The first measure is marked 'Allegro vivace' and the second 'sul G sempre'. Dynamics include *p*, *mp*, and *mf*. There are also markings for *pizz.* and accents. The key signature has two flats and the time signature is 8/8.

⁷ Автор статьи благодарит композитора за возможность привести фрагменты из партитуры в качестве примеров.

Пример 1 b

Евгений Щербаков. Арабески для струнного оркестра,
паттерн второго раздела [8]

9

V-ni I

*sul pont.
non div.*

pp

V-ni II

mp *pp*

*unis.
pizz.*

ord. 6 *6*

p

V-le

mp *pp* *p* *p*

6 6 6 6

Пример 1 c

Евгений Щербаков. Арабески для струнного оркестра.
Кульминационный раздел [8, с. 25]

25

V-ni I

ff *fff marcatisissimo*

V-ni II

ff *fff marcatisissimo*

V-le

ff *fff marcatisissimo*

V-celli

ff *fff marcatisissimo*

Евгений Щербаков. Арабески для струнного оркестра [8, п. 18]

18

Violini I

Violini II

V-le

V-celli

C-bassi

p *mp* *mf* *f* *ff*

19

V-ni I

V-ni II

V-le

V-celli

C-bassi

f *mf* *mp* *p*

Пример 1 е

Евгений Щербаков. Арабески для струнного оркестра.
Дуэт первой скрипки и виолончели [8, с. 5]

Musical score for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello (V-celli). The score is in 9/8 time and features dynamic markings such as *mf*, *molto espr.*, and *f*. The Violin I part includes a measure number 5 in a box. The Viola and Cello parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Пример 1 ф

Евгений Щербаков. Арабески для струнного оркестра.
Дуэт альта и виолончели [8, с. 23]

Musical score for Viola (V-le) and Cello (V-celli). The score is in 9/8 time and includes dynamic markings such as *tutti*, *f*, *ff*, and *mp*. It features triplets and a sextuplet. A measure number 23 is boxed at the beginning of the Viola part.

Самюэль Хазо. Arabesque для духового оркестра.
Сольное вступление флейты [14]⁸

Mysteriously Solo

f freely

bend

free accel. = ♩ (grouped in 6s - repeat as desired)

With Drive and Flair

All

mp

Самюэль Хазо. Arabesque для духового оркестра,
партия гобоя в проведении основной темы [14]

mp

niente

f

mf

f

⁸ Автор статьи благодарит композитора за возможность привести фрагменты из партитуры в качестве примеров.

Пример 2 с

Самюэль Хазо. Arabesque для духового оркестра,
партии ударных в проведении основной темы [14]

Musical score for Percussion 1, 2, 3, Milt., and Timp. measures 14-16. Perc. 1 and 2 play a melodic line starting on measure 14, marked *p* and *f*. Perc. 3 plays a rhythmic pattern starting on measure 15, marked *p*. Milt. is silent. Timp. plays a melodic line starting on measure 14, marked *p* and *f*. Measure numbers 14, 15, and 16 are indicated below the staves.

Musical score for Percussion 1, 2, 3, Milt., and Timp. measures 17-21. Perc. 1, 2, and 3 play a rhythmic pattern starting on measure 17, marked with a slash. Milt. is silent. Timp. plays a melodic line starting on measure 17, marked with a slash. Measure numbers 17, 18, 19, 20, and 21 are indicated below the staves.

УДК 78.01

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-169-178

ВЛИЯНИЕ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЭСТРАДЫ НА СОВРЕМЕННУЮ ПОПУЛЯРНУЮ МУЗЫКУ РОССИИ

Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ).
E-mail: antikostin@mail.ru

Влияние итальянской музыки на мировую и российскую музыкальную культуру огромно; особое место в этом итальянском доминировании играет пласт вокальной музыки (опера, неаполитанские песни, эстрада). Увлечение Италией в нашей стране заметно проявляется в области популярной музыки: многие итальянские певцы и группы имеют многомиллионную аудиторию, велико число перепевов и подражаний, итальянская стилистика устойчиво присутствует в песенных шлягерах и образцах Classical crossover и имеет формы серьезного погружения в художественное пространство итальянской музыки.

В статье отмечены основные вехи истории присутствия итальянской эстрадной музыки в СССР и России. Начиная с 1930-х годов увлечение отечественными певцами (С. Лемешев, М. Александрович, Л. Утесов) жанром неаполитанской песни было обусловлено установками эпохи «песенного изобилия» и классико-ориентированной культурной политики. Послевоенные десятилетия с их доктриной мирного сосуществования с западным миром характеризуются всесоюзной славой М. Дель Моноко, Р. Лорети, «советского Робертино» С. Парамонова, а в дальнейшем – десятков солистов и коллективов (Р. Фольи, Т. Кутуньо, Пупо, А. Челентано, Ricchi e Poveri).

Уже в XXI столетии проводниками итальянской стилистики становятся П. Налич, теноровые ансамбли, создание которых было инициировано всемирным успехом Трио теноров (Л. Паваротти, П. Доминго, Х. Каррерас), утвердившего традиции эстрадизированного пения *bel canto*. Нашу страну затронула тенденция, связанная с созданием стилизаций под оперные арии и дуэты, нацеленные на демонстрацию легкости виртуозного пения, очарования классического оперного вокала (альбом *Romanza* И. Крутого для А. Нетребко и Ю. Эйвазова). Наконец, черты метамодернистской постиронии проступают в новогоднем шоу российского телевидения *Ciao, 2020* и *Ciao, 2021*. Создать атмосферу зарубежных варьете и отечественных «Голубых огоньков» удалось благодаря ремейкам современных популярных российских песен на итальянском языке со стилизацией аранжировок поп-музыки второй половины 1970–1980-х годов.

Наблюдения за композиторами и исполнителями, которые вовлекают итальянские песни, отдельные клише итальянской эстрады в свое творчество, говорит о том, что этот «штрих» западного искусства способен привнести особый лоск, рождает иллюзию причастности к блестящей музыкальной традиции. Констатируется двойственный характер присутствия этого сегмента популярной музыки: как узнаваемого оригинального явления и одновременно продукта глобального музыкального рынка.

Ключевые слова: массовая музыка, популярная музыка, итальянская эстрада, неаполитанская песня.

THE INFLUENCE OF ITALIAN VARIETY ON MODERN POPULAR MUSIC OF RUSSIA

Antipova Yuliya Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Music History, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation).
E-mail: antikostin@mail.ru

The influence of Italian music on world and Russian musical culture is substantial; a special place in this Italian dominance is played by the layer of vocal music (opera, Neapolitan songs, pop songs). The passion for

Italy in our country is noticeably manifested in the field of popular music: many Italian singers and groups have a multi-million audience, there are a large number of rehashes and imitations, Italian style is consistently present in song hits and examples of Classical crossover and has the form of a serious immersion in the artistic space of Italian music.

The article notes the main milestones in the history of the presence of pop music in the USSR and Russia. Since the 1930s, the passion of Russian singers (S. Lemeshev, M. Aleksandrovich, L. Utesov) for the genre of Neapolitan song was due to the attitudes of the era of “song abundance” and classically oriented cultural policy. The post-war decades with their doctrine of peaceful coexistence with the Western world are characterized by the all-Union glory of M. Del Monaco, R. Loret, the “Soviet Robertino” S. Paramonov and later by dozens of soloists and groups (R. Fogli, T. Cutugno, Pupo, A. Celentano, “Ricchi e Poveri”).

Already in the 21st century, its guide are P. Nalich, tenor ensembles, the creation of which was initiated by the worldwide success of the Tenor Trio (L. Pavarotti, P. Domingo, J. Carreras), which established the traditions of popular bel canto singing. Our country has been affected by a trend associated with the creation of stylizations of opera arias and duets aimed at demonstrating the ease of virtuoso singing and the charm of classical opera vocals (the album “Romanza” by I. Krutoy for A. Netrebko and Y. Eyvazov). Finally, the features of metamodernist post-irony appear in the New Year’s shows on Russian television “Ciao, 2020” and “Ciao, 2021”. It was possible to create the atmosphere of foreign variety shows and Russian “Goluboi Ogonyok” (“Blue Lights”) thanks to remakes of modern popular Russian songs in Italian with stylized arrangements of pop music of the second half of the 1970s and 1980s.

Observations of composers and performers who involve Italian songs and individual clichés of Italian pop music in their work suggest that this “touch” of Western art can add a special gloss, gives rise to the illusion of belonging to a brilliant musical tradition. The dual nature of the presence of this segment of popular music is stated: as a recognizable original phenomenon and, at the same time, a product of the global music market.

Keywords: mass music, popular music, Italian pop music, Neapolitan song.

Пространство современной массовой музыки, с одной стороны, – пример мирового влияния глобалистских тенденций и интенсивно протекающих транскультурных процессов, средоточием которых принято считать западную поп-музыку. С другой стороны, здесь отчетливо проявляют себя многочисленные самобытные стили и жанры, как правило, связанные с национальным или региональным своеобразием, отточенным в недрах традиционной культуры или музыки «третьего» пласта (термин В. Конен). Так на рынке мировой эстрады, джаза, поп- и рок-музыки появляются широко известные феномены: джипси-джаз и тувинский рок, панк-балканщина и восточная поп-музыка, кельтика и латина, регги и французский шансон... Наблюдения за вспышками интереса к тем или иным «чужим» масскультным явлениям, их положению в национальных чатах, присутствию в медийном поле вообще и обывательских рефлексиях дают повод задуматься о характере умонастроений, эмоциональном фоне и подспудно протекающих людских духовных (или бездуховных) поисках, меняющихся взглядах на мир,

собственных ценностях, вкусах и предпочтениях. Не является исключением и Россия, в звуковом ландшафте которой всегда присутствовало множество эстрадных «красок», обращенных к традиционным мотивам населяющих ее наций, а также иных, зарубежных стилей и жанров. Среди последних особое место занимает итальянская эстрада: вот уже несколько десятилетий она неизменно и стабильно фигурирует в сфере российской массовой культуры и, как мы видим, меняет облик популярной музыки России.

Итальянская эстрадная экспансия в России (как и во всем мире) связана прежде всего с жанром неаполитанской песни (итальянской канцонны, *canzone napoletana*). Этот уникальный песенный феномен явился средоточием исконного духа Неаполя – его языка (диалекта), серьезно отличающегося от итальянского, образного строя, средств музыкальной выразительности. Вместе с тем он стал олицетворением Италии для неитальянцев в глобальном масштабе [10]. Период активного функционирования жанра принято соотносить с более чем 120-летней историей еже-

годных конкурсов неаполитанской песни, которые проходили начиная с 1830-х годов, что связано с «внутренним» обращением жанра¹. Для нас важнее, однако, его «внешний» модус, сопряженный с восприятием неаполитанской песни миллионами людей в разных странах как музыкального олицетворения Италии, ее великих вокальных традиций.

Взлет мировой популярности неаполитанской песни связан и с волнами итальянской иммиграции (прежде всего в США и Канаду), протекавшими на рубеже XIX–XX столетий, затем между 1920-м и 1930-м годами, в меньшей степени уже после Второй мировой войны (между 1950-м и 1970-м годами), политическими событиями в Европе (обе мировые войны и послевоенные расклады в Старом Свете). Во многих случаях доминирующим настроением песни была ностальгия: она стала способом выживания и обретения радостных эмоций, исцеления от тоски и психологической терапией хрупкой психики иммигрантов [8], создавала чувство идентичности, возвращения к спокойным и благополучным временам. Песня давала ощущение причастности к большой многовековой певческой (сольной) культуре, эстетике прекрасного пения, духу оперного искусства. При этом неаполитанская песня стала одновременно явлением народно-бытовой, эстрадной и композиторской музыки Италии и целого ряда стран, стирая границы между пластами музыкальной культуры и вбирая признаки каждого из них.

Конечно, среди неаполитанских песен можно встретить те, что раскрывают тему ежедневной борьбы с трудностями жизни на чужбине (Lacime Napoletane Л. Бовио и Ф. Буонджованни, 1925)². Но гораздо чаще речь шла о тоске по прекрасной родине, любовных переживаниях, надеждах и страстном томлении. Так рождался особый, не-

редко двойственный смысловой мотив неаполитанских песен, в которых сладости любви сопутствовало ощущение одиночества, жизни в Новом Свете с его изобилием – осознание бедности и тоски по покинутому на родине близким, но главное – ностальгии по красотам южно-итальянских пейзажей, солнцу, морю и пышущей красками растительности теплых краев.

Эта двойственность могла находить отражение в тонком переключении от минора куплета в мажор припева (Torna a Surriento, 1902), длительных повторениях щемящих мотивов гармонического минора (с увеличенной секундой между VI и повышенной VII, заостренными малосекундовыми интонациями между VII и I, как *Dicitencello vuje*, 1930; или повышенной IV ступенью, устремленной к V, как в *Santa Lucia*, ок. 1850). Мелодии часто сочетали контрастные мотивы: с одной стороны, построенные на близких тонах, словно сдвинутых в узком диапазоне, с другой – неожиданно развернутые обороты с широкими интервалами и движением по звукам аккордов. Сентиментальность в неаполитанских песнях сочеталась с эмоциональными выплесками, возможность импровизировать (в куплете) в духе народных песен – с оперной подачей в стиле бельканто (с его контролем дыхания, мягкостью голосоведения, «невыпирающей» техничностью, тончайшими динамическими и агогическими нюансами). Артистизм, почти театральное разыгрывание каждой песни (*thesceneggiata*) не затмевал искренности и непринужденности. Песни звучали хорошо и под камерное сопровождение мандолины и гитары с национальными ударными, и с эстрадным оркестром почти оперного формата. Мировой популяризации жанра способствовали великие певцы своего времени (Энрико Карузо, Беньямино Джильи, Франко Корелли), которые наряду с исполнением ведущих оперных партий пели и записывали неаполитанские песни.

Начиная с 1930-х неаполитанская песня зазвучала в СССР и прочно вошла в репертуар самых известных вокалистов страны, среди которых следует назвать Аркадия Погодина, Сергея Лемешева, Михаила Александровича, Леонида Утесова. Неаполитанская песня, по-видимому, резонировала некоторым эстетическим установкам эпохи «песенного изобилия» (термин М. Фрумкина) в СССР. Классико-ориентированная политика вместо пролеткультовского радикализма,

¹ Разумеется, жанр зародился многим ранее. Итальянский певец, сосредоточившийся почти исключительно на неаполитанской песне, составитель антологии жанра Роберто Муроло выпустил 12 долгоиграющих пластинок (*Napoletana. Antologia cronologica della canzone partenorea*, 1963–1965), на которых представлены десятки образцов неаполитанской песни, начиная со Средневековья.

² В ней пелось об Америке, стоившей иммигрантам с бедного юга Италии многих слез (*Ence ne costa lacreme st'America a vuje Napoletana*), из-за чего хлеб в Америке стал горьким (*comm'è amaro stu ppone*).

возврат к традициям вместо их отрицания требовали генерации лучших качеств музыки прошлого: мелодичности и песенности (достаточно вспомнить о феномене песенной оперы и песенном тематизме советских симфоний 1930-х годов), гармонической ясности, академической стройности. В найденных форматах советской массовой песни, сотканной из классических идиом, народных и эстрадных мотивов, оперетты, «цыганщины», джаза, революционных песен, доминировало лирическое «мы» с его «интимной массовостью» (Х. Гюнтер [3]). Однако, в лучших образцах массовой песни 1930-х был найден удачный баланс индивидуального и коллективного (укажем на «Сердце, тебе не хочется покоя» И. Дунаевского с минорным, обильно окрашенным хроматикой танго куплетом и мажорным припевом). Конечно, природа неаполитанской песни больше склонялась к плавной трехдольности или даже ритмам фламенко (об этой испанской «ноте», внедрившейся в неаполитанские песни через оперу, пишет Д. Конверси [9]), массовая советская песня – к маршевости, однако они сближались многими выразительными элементами: преодоление хроматических «истончений» диатоникой, речитативно-декламационных фраз – широкими распевами, звонким полупрофессиональным или профессиональным вокалом.

В послевоенные годы популярность неаполитанских песен в СССР продолжала расти. Доктрина мирного сосуществования с западным миром в определенной мере проявила себя и в советско-итальянских отношениях. С середины 1950-х годов связи между нашими странами стали дружественными и теплыми³. Неоатлантизм Италии позволял стране увеличивать вес внутри НАТО, сохраняя диалог со странами соцлагеря, что давало Италии возможность играть заметную роль на международной арене, выйти из тени сверхдержав и быть связующим звеном между Востоком

³ «Последние годы десятилетия были отмечены расширением политического взаимодействия (апогеем этого процесса стал визит президента Италии Дж. Гронки в СССР в феврале 1960 года), а также настоящим прорывом в двусторонней торговле и положительными сдвигами в области культурных связей (здесь важнейшими вехами были первое долгосрочное торговое соглашение 1957 года и подписанное в ходе визита Гронки в 1960 году культурное соглашение)» [2, с. 37–38].

и Западом [5]. В 1946 году на Всесоюзном радио создается Неаполитанский ансамбль имени Мисаиловых (вскоре расформированный в результате «борьбы с космополитизмом» он был возрожден в ДК МВТУ имени Н. Э. Баумана)⁴. В СССР любили «итальянского Андерсона» Дж. Родари, прошедшего быстрый путь от профашистских позиций до коммунистических убеждений. На его поэзию откликнулась в 1955 году в своей Первой симфонии одна из неординарных авангардных композиторов СССР Галина Уствольская; в 1961 году музыку к мультфильму «Чиполлино» пишет Карэн Хачатурян. Настоящий фурор на волне «оттепели» произвел тенор Марио Дель Монако, посетивший в 1957 году Фестиваль молодежи и студентов, через год – Первый конкурс имени П. И. Чайковского. Одну из постановок «Кармен» с его участием в Большом театре посетил лично Н. С. Хрущев, а в открытое окно элитного номера гостиницы «Националь» Дель Монако пел *O, sole mio!* преследовавшей его публике. Развернутость на итальянскую песенную эстраду ощущалась во всесоюзной очарованности Робертино Лорети (его фамилия имела у нас в стране собственное написание – Лоретти). Звонкое пение юного итальянца откликалось самым ощущением социальной родственности: то была история бедного талантливого мальчика, который поднялся до престижных конкурсов и концертов; к тому же в его пении было что-то от звонкости пионерских голосов и правильности академического детского пения в классических ДМШ⁵. «Советским Робертино» в начале 1970-х в СССР (в качестве замены Лорети, исчезнувшего с эстрады во второй половине 1960-х, и «нашим ответом Западу») будет объявлен Сергей Парамонов, обладатель «хрустального» дисканта, эмоциональное (*индивидуальное*) пение которого идеологически удачно сочеталось с олицетворением *всеобщего* – хорovým фоном.

Позднее неаполитанские песни у нас в стране исполняли Георг Отс, Муслим Магомаев (в 1985 году выходит его двойной альбом *Arias. Neapolitan*

⁴ Официальный сайт коллектива: <http://www.neapol-m.ru/article.php?id=1>.

⁵ «Положительность» итальянского пения была подчеркнута в Пятом выпуске мультфильма «Ну, погоди!» (1972), где песенку *O, sole mio!* поет добрый и порядочный Заяц.

Songs)⁶, Даниил Штода, Олег Погудин, Дмитрий Хворостовский и многие другие артисты.

Пожалуй, главным свидетельством «принятия» и постижения жанра неаполитанской песни стало его тонкое уже почти метамодернистское пародирование в фильме «Формула любви» (1984, реж. М. Захаров, композитор Г. Гладков). Песенка «Уно моменто» в исполнении Жакоба и Маргадона (А. Абдулов и С. Фарада) неожиданно для ее авторов стала одним из популярных музыкальных номеров киноленты. Состоящая из зачастую бессмысленного набора итальянских слов (в основе которого лежали отдельные музыкальные термины, выученные композитором в годы обучения в консерватории), она воплощала сложный микст дурачества, ностальгии и иронии⁷, хотя многими зрителями она была воспринята серьезно, как образец итальянской (неаполитанской) песни. Гладков обращается здесь к набору характерных (архетипических) мелодических формул (опевающие мотивы вокруг III, IV, VI, VII с характерной малосекундовым нажимом), ладовых решений (минор припева и мажор куплета с его более размашистыми ходами), тембровых красок (гитара, мандолина в качестве аккомпанирующих инструментов). Этот набор банальностей соответствует поэтике незначительного, дилетантского, полупрофессионального, но вместе с тем искреннего и наивного. Так возникает эффект постиронии, которую Н. Хрущева определяет как двойной переворот высказывания: «прямой месседж сначала иронически переворачивается, а потом как будто переворачивается еще раз, обретая новую прямоту. Если ироническое высказывание притворяется, что оно – правда (и тем самым опровергает высказанное), то постироническое притворяется, что оно – неправда (и тем самым

высказанное подтверждает)» [6]. В связи с популярными кинолентами тех лет укажем на эпизод фильма «Самая обаятельная и привлекательная» (1985), где поход на концерт итальянца Джанни Моранди становится «штрихом» существенного «ребрендинга» главной героини (Нади Клюевой), готовой апробировать западные стандарты поведения и внешности.

Обращая взор на отечественных деятелей массового музыкального искусства, откликнувшихся на итальянскую эстраду, необходимо указать на Петра Налича, в творчестве которого, помимо неожиданно ставшего популярным хита «Гитар, гитар», *Lost and Forgotten*, занявшей 11-е место на Евровидении-2010, и других песен в его авторском бабурийском стиле⁸, длительное время присутствуют итальянские (и конкретно неаполитанские) песни. Именно они, вкупе с увлечением академическим пением, обучением вокалу в РАМ имени Гнесиных и исполнением оперных партий, позволили сочетать стилистику и манеры поп-музыки и классического искусства, демонстрируя потенциал кроссоверных тенденций и межпластовых пересечений. В отличие от ранних увлечений Налича, связанных с лингвистическими экспериментами с различными языками, которыми он не владеет (симптоматично название одного из интервью певца – «Я не знаю французский, но пишу на нем песни»), и довольно ощутимого акцента в его псевдофольклорных напевах, в исполнении неаполитанских песен он придерживается канонов жанра и поет такие композиции, как *O paese d' 'o sole* В. Д'Аннибале, *Pecché?* Г. Пеннино, *Parlami d'amore, Mariu* Ч. А. Биксио, *Era di Maggio* М. Косты, *Santa re me* Э. ди Куртиса и другие. Исполнение неаполитанских песен на различных, в том числе эстрадных площадках способствует популяризации жанра и демонстрации его пограничного (популярно-академического) формата⁹.

⁶ В связи с Магомаевым вспоминается и еще один пример обращения к итальянской песне *Amore vienì* в фильме «Невероятные приключения итальянцев в России» (1973). Особенно трогает ее звучание в романтический момент осознания главной героиней Ольгой любви к Андрею и встречи возлюбленных. Авторство мелодии приписывается Carlo Rustichelli, автор слов неизвестен.

⁷ Для композитора колоссальный успех «Уно моменто» стал неожиданностью: «Я этого не понимаю. То ли у русского народа такая любовь к итальянскому, то ли русский народ любит бредятину веселую. Я этого понять не могу, но почему-то прилипло».

⁸ Подробнее об этом: Антипова Ю. В. «Гитар-гитар»: о постмодернистских приемах в творчестве Петра Налича // Искусство глазами молодых: мат-лы III Междунар. (VII Всерос.) науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых. – Красноярск, 2011. – С. 7–13.

⁹ Обзор концертов П. Налича, в программу которых были включены неаполитанские песни, можно найти в материале блогера GowiththeWind «Неаполитанские песни в исполнении Петра Налича»: <https://dzen.ru/a/YDEwhL1ynHHRPTzD>.

Другим мощным очагом влияния итальянской эстрады стала тенденция, связанная с культом высоких голосов, проявляющих себя в ансамблевом звучании. Как тренд мирового масштаба, пропагандирующий миф о популярности классической музыки, заявило о себе Трио теноров (итальянец Л. Паваротти, испанцы П. Доминго, Х. Каррерас, продюсеры М. Дради и Э. Крузе), запись римского выступления которого (термы Каракаллы, 1990) часто упоминается как самый продаваемый диск в истории классической мировой музыки. Репертуар Трио, помимо оперных фрагментов, поп-стандартов и номеров из мюзиклов, включал неаполитанские песни, которые, в отличие от традиций жанра, тенора пели совместно (*O Sole Mio, Funiculi, funiculà*). Но главное – этот кроссоверный коллектив спровоцировал появление большого числа ансамблей, продолжающих традиции эстрадизированного белькантового пения и исполняющих эффектные, неизменно ассоциирующиеся с прекрасным итальянским пением, композиции. В этом смысле Трио вмещают инициирование крушения концертной жизни и традиционных культурных ценностей: по мнению академических мастеров, последователи Трио низводят искусство оперного пения до уровня поп-оперы, масскультного шлягера, его гальванизованного музыкального языка (прежде всего в укор этим исполнителям ставится пение в микрофон, упрощение формы до куплетно-припевной, формат шоу с исполнением попури, пиар и проведение в духе коммерческого мероприятия). Вот как пишет об этом автор книги «Кто убил классическую музыку» Н. Лебрехт: «Никакого ущерба обществу. Никакого риска и для общественной морали (хотя существует сфера проводимых втихомолку махинаций). Единственный проигравший – это музыка. Потому что когда вся музыка сводится к набору звучащих обрывков, это означает принесение в жертву ее целостности, и подобные шоу не способны привлечь подлинных любителей» [4, с. 41]. Были продолжены и те начинания, что связаны с «обыгрыванием» в своих названиях тембров оперных голосов (от сопрано до баритонов, но с серьезным преимуществом теноров). «Клоны» Трио теноров могли отличаться более оперной или поп-ориентацией (трио М. Маччиони, М. Писапия, А. Дефабини; *Il Volo* – Д. Джинобле, И. Боскетто, П. Бароне; хорватские 4 Тенора). В России теноровый

«всплеск» способствовал образованию сразу нескольких проектов. В 2006 году появляется коллектив «ТенорА XXI века»¹⁰, в репертуаре которого сложились «итальянская» программа «Возвращение в Сан-Ремо» из хитов победителей легендарного фестиваля; музыкальный спектакль «Однажды в Италии» с распетыми в ней *Caruso, Volare, Tu Vuo Fa L'Americano, Parla Piu Piano, O Sole Mio, Abballati, Tu Mi Piaci, Luna Tu*; часто исполняются неаполитанские песни. В 2009 году было запущено риалити-шоу «Русские теноры», в 2015 году появляется вокальный квартет *Incanto* и другие.

Разумеется, в слуховом пространстве россиян находились и продолжают присутствовать хиты итальянских поп-звезд, имеющих многомиллионную аудиторию по всему миру. Таковы песни в исполнении Адриано Челентано, Алессандро Сафина, *Il Volo*. Без Риккардо Фольи, Тото Кутуньо, Гадзебо, Пупо, Аль Бано, группы *Ricchi e Poveri* не обходились масштабные ретро-концерты и радиопрограммы звезд 1980-х (проекты «Легенды Ретро FM», «Новая волна», «Дискотека 80-х»). Конечно, как было отмечено, эти исполнители популярны во многих странах, но в этой глобальной популярности существует и популярность локальная: очевидны причины, делающие те или иные имиджи, композиции, исполнительские манеры своевременными в отдельной конкретной стране. Разбитная *Stivali E Colbacco* А. Челентано – мошенника Феликса была созвучна увлекательным деяниям А. Миронова – Остапа Бендера (фильмы «Блеф» и «12 стульев», оба 1976 года). В *Felicità* (1982) слились то ли среднеазиатская, то ли кавказская терпкость и пульсация старого доброго диско. *Ricchi e Poveri* (с середины 1980-х) стали олицетворением открытости, легкости, расслабленной танцевальности и безмятежной радости. Песня *Luna* Алессандро Сафина пришла из одного из бразильских сериалов, столь любимых и актуальных в 90-е и начале 2000-х («Клон», 2001–2002)¹¹.

¹⁰ Официальный сайт коллектива: <http://tenors21century.com/ru/>.

¹¹ Звучание песни *Luna* в кроссоверной манере, балансирующей на грани оперной и эстрадной стилистики (сам А. Сафина назвал свой стиль поп-оперным), стало удачным музыкальным оформлением любовной линии многоопытной пары: богатого промышленника и его авантюрной невестой.

Обратимся еще к одному явлению итальянского влияния, которое устойчиво присутствует на современной российской эстраде: в рамках глобального тренда мировой музыкальной индустрии Classical Crossover¹² вот уже длительное время развивается яркое жанровое явление – арии-стилизации.

Речь идет о вокальных композициях, которые сохраняют отдельные черты популярного шлягера и вместе с тем рожают иллюзию отрывка из классической оперы. Арии-стилизации создаются современными композиторами, поются как эстрадными, так и академическими музыкантами. И те, и другие нацелены на демонстрацию легкости высокотехничного исполнения, блеска и презентабельности классического оперного вокала. Одними из популярных образцов арий-стилизаций стали Caruso Л. Даллы (1986), Con te Partirò Ф. Сартори (1995)¹³, десятки композиций из альбомов Romanza (1997), Cieli di Toscana (2001), Sentimento (2002) и др. итальянского тенора Андреа Бочелли. Псевдоарийный стиль вовлекает в свою орбиту обширный арсенал средств различных оперных и эстрадных традиций: в них обнаруживаются черты стиля бельканто (кульминацией которой стало творчество Г. Доницетти, В. Беллини, Дж. Верди), приемы экспрессивного веристского вокала и мелодически щедрых стилей современной эстрадной музыки. Здесь активно проявляют себя и характеристики академического пласта (использование большого симфонического оркестра, доминирование профессиональных теноров как воплощение извечной моды на высокие мужские голоса), и массового (обычно мелодраматические сюжеты, куплетно-припевная

структура, клишированные гармонические решения, вплоть до завершающего проведения припева на тон выше).

Подобное арийное пение или отдельные его штрихи все чаще обнаруживаются на современной российской эстраде. С одной стороны, речь идет о перепеваниях подобного рода кроссоверных композиций (почти всегда на языке оригинала, то есть на итальянском языке). С другой стороны, необходимо говорить о создании российской версии «итальянизированного» репертуара (17 композиций альбома Romanza (Deluxe Edition) Игоря Крутого) или отдельных вставках в духе итальянских арий в эстрадные песни на русском языке. Так, в композиции «Голос» А. Нетребко – Ф. Киркорова с музыкой Ф. Кемпе (2010) включение пения оперной дивы с легким эффектом реверберации (и иллюзией просторного театрального зала) заметно облагораживает дансинговый бит и вокал короля эстрады, создавая необходимую ауру торжества любви и высокого искусства¹⁴.

Дуэт А. Нетребко и Юсифа Эйвазова Musica con noi (музыка И. Крутого, текст Л. Виноградова) рождает ассоциации с оперной сценой, что обусловлено обращением к уже обсуждаемому клише оперной музыки. Оркестровое вступление¹⁵ с его хоральной фактурой настраивает на «модус» упоения и благоговейного восхищения. Дуэт согласия начинается с пения драматического те-

¹² Под Classical Crossover мы понимаем генерирующее по своей природе явление в современной музыкальной индустрии, в котором избирательно отфильтровываются некоторые, наиболее убедительные и актуальные для современного слушателя идиомы и средства выразительности различных стилей академического и неакадемического (массового) искусства.

¹³ Подробный анализ композиции Ф. Сартори представлен в статье К. К. Телегиной «Итальянские арии в стиле Classical crossover» (Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: мат-лы 24-й межвуз. (регион.) науч. студ. конф. / отв. за выпуск Ю. И. Тарасова. – Новосибирск: Новосибир. гос. ун-т архитектуры, дизайна и искусств, 2016. – С. 78–82).

¹⁴ В интервью Ф. Киркоров делится такими подробностями создания хита: «Эту песню, “Голос” (в оригинале Voix), которая звучала на московском “Евровидении” в прошлом году, мне предложил сам шведский композитор Фредрик Кемпе. Если песня хорошая, почему не продлить ей жизнь, не популяризировать в мире, в такой большой стране, как Россия? Мы написали русский текст, а в мелодии есть оперные стилизации “под Пуччини”. Я как-то сразу услышал в этой песне голос Анны». Анна Нетребко: “Муж разрешил мне делать с Киркоровым все, что хочется”. Королеву оперы занесло к поп-королю [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.mk.ru/culture/article/2010/06/06/505093-anna-netrebko-muzh-razreshil-mne-delat-s-kirkorovyim-vse-chto-hochetsya-foto-demo.html>.

¹⁵ Запись диска Romanza состоялась при участии Лондонского симфонического оркестра. В России дуэт прозвучал на конкурсе «Новая волна – 2015» в сопровождении Камерного оркестра «Солисты Москвы» под управлением Юрия Башмета.

нора. В гармоническом решении запева композитор прибегает к еще одному «штриху» старинной музыки: его фраза – почти по законам фугированных форм – образует доминантовый «ответ» теме вступления. Закрепления в доминанту в первый раз не случается (введен прерванный оборот), позволяющий полюбоваться находкой (закругленностью фраз, томительностью «размытой» тоники, благородством предъема) дважды. Подключение сопрано реализует замысел любовного дуэта-согласия: голоса обоих движутся параллельными секстами, которые обыгрываются арпеджио арфы или жалобными мотивами гобоя. Эстрадность проступает не только в размахе эмоций и активности ударных (яркая партия малого барабана), но и в обилии повторов, естественных при исходной скромности идей, немислимых в классической музыке: найденные мотивы куплета и припева утверждаются в неподготовленной, довольно громкой динамике. В концертных условиях оба исполнителя поют в микрофоны.

В каждом случае вовлечение итальянской стилистики в пение отечественных исполнительниц позволяют говорить о том, что этот итальянский компонент привносит особый лоск и черты элитарности, свидетельствует о причастности к блестящей музыкальной традиции, становится показателем определенного – однозначно выше среднего – уровня мастерства.

Разговор об итальянском влиянии на российскую эстраду был бы неполным без упоминания новогодних программ *Ciao, 2020* и *Ciao, 2021*, где пародия на итальянских музыкантов 1970–80-х годов и фестиваль в Сан-Ремо была полна множественных культурных отсылок, отчасти китча, юмора, ностальгии с ее главным атрибутом – «привязкой к реконструированному прошлому» (Р. Абрамов), причем позитивной реконструкции, «в которые включены детали, вызывающие положительные эмоции, ассоциирующиеся с чем-то приятным в прошлом» [1, с. 7–8].

Уже первая программа имела миллионы просмотров, видео стало вирусным и вызвало горячий отклик не только у россиян, но и итальянских зрителей и СМИ, утверждая моду на ретро¹⁶

¹⁶ Согласимся с Н. Р. Абрамовым: «Нынешнее общество потребления, основанное на принципе “одноразового товара”, где вещи и предметы обихода быстро морально устаревают и требуют замены, повысило

(в частности, 1980-е, когда по советскому телевидению начали демонстрировать трансляции с фестиваля в Сан-Ремо) и постиронию¹⁷. Создателям шоу удалось воссоздать одновременно атмосферу итальянских варьете и отечественных «Голубых огоньков» (концертов-встреч, где в атмосфере праздничной дискотеки с участием звезд, коротких интервью и рекламы, исполняются популярные песни уходящего года). Смакование и ирония над множеством клише итальянской массовой культуры (импозантные мафиози, глупые гламурные ведущие, горячие мачо, финалы конкурсов красоты) сочетается здесь с тонкой лингвистической игрой: осуществлен перевод российский имен по типу добавления итальянских окончаний (превращающих Валерия Леонтьева в Валерио Леончи, а Ольгу Бузову в Орнеллу Буззи), но главное – перепеты российские песни на итальянском языке, большинство из которых – хиты современности или недавнего прошлого (среди них песни из репертуара Николая Баскова, Клавы Коки, Егора Крида, Artik & Asti, Zivert¹⁸). Именно подчинение отечественных текстов законам «самого музыкального языка в мире» вкупе со стилизацией аранжировок популярной музыки прошлого неожиданно высвечивают более выразительную вокальную природу незамысловатых мелодий и усиливают кантиленные качества даже речитативных композиций.

символическую ценность вещей из прошлого, которые воспринимаются как “аутентичные”, “насыщенные историей”, “вечные”» [1, с. 4–5].

¹⁷ Термин постиронии применительно к музыковедению обосновывает Н. Хрущева: «...это двойной переверот высказывания: ироническое переворачивается, чтобы снова стать серьезным, но эта серьезность – не такая, какой была изначально, а новая прямота на следующем витке спирали. В широком смысле она отражает идею осцилляции (колебания) <...>: это качание между двумя противоположными смысловыми полюсами, то есть между прямоотой и иронией» [7, с. 173]. Постирония, которую, по мнению автора, легче найти в неакадемической музыке, определяется «как сосуществование двух (и не более) противоположных смысловых пластов внутри цельного композиторского жеста» [7, с. 180].

¹⁸ Подробнее об участниках, сюжете программы «Ciao, 2020!», а также обширный список источников: *Ciao, 2020!* [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ciao,_2020!

Новое звучание отечественных хитов, иногда почти аутентичное, порой слабо узнаваемое (среди особенно необычных следует назвать ремейк песни «Русская женщина» певицы Манижи), «со-старивание» современных песен фактурой диско и евро-поп-музыки второй половины 1970–1980-х создает необычную ситуацию движения назад. В многочисленных комментариях обывателей ощутима ностальгия одновременно по стародавним песням звезд времен итальянского бума и счастливой эпохе застоя и перестройки, глоткам западных свобод, которые олицетворяла, казалось бы, несоветская итальянская эстрада.

Обсуждение влияния итальянской эстрады на популярную музыку России, таким образом, позволяет констатировать, с одной стороны, неизменность интереса к этому яркому пласту мировой массовой культуры, имеющему свой узнаваемый облик даже в предельно унифицированных образцах диско и евро-поп-музыки.

С другой стороны, этот итальянский стиль, воспринятый и подверженный адаптации в новых – российских – условиях, обретает свойства любого глокализационного явления: он одновременно утверждает и теряет свои «родовые» качества, оказывается способным воспроизводиться и пересочиняться (быть, по сути, стилизованным), составляя самостоятельный сегмент отечественного музыкального рынка. Сохраняющаяся популярность многих хитов итальянской эстрады, опыты сочинения в итальянской манере и перепевания композиций российских авторов на итальянском языке доказывают многие сходства популярных направлений массовой музыки, устремленность к клишированию выразительных средств, близость исполнительских манер и жажду поиска актуальных стилевых формаций, что в конечном итоге обеспечивает разнообразие и пестроту российского музыкальной индустрии.

Литература

1. Абрамов Р. Н. Время и пространство ностальгии [Электронный ресурс] // Социологический журнал. – 2012. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vremya-i-prostranstvo-nostalgii> (дата обращения: 12.02.2024).
2. Гиголаев Г. Е. Советско-итальянское взаимодействие в конце 1950-х годов: экономические и культурные аспекты [Электронный ресурс] // Диалог со временем. – 2019. – Вып. 68. – URL: <https://roii.ru/t/1/68.3> (дата обращения: 12.02.2024).
3. Гюнтер Х. Поющая Родина. Советская массовая песня как выражение архетипа матери // Вопросы литературы. – 1997. – № 4. – С. 46–61.
4. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. – М.: Классика-XXI. – 2007. – 588 с.
5. Салаконе А. СССР и «нео-атлантическая» Италия в 1960-е годы // Итальянская Республика в меняющемся мире: сб. по мат-ам междунар. науч. конф., 14 мая 2014 г. – М., 2014. – С. 110–122.
6. Хрущева Н. А. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке [Электронный ресурс] // Музыкальная академия. – 2019. – № 1. – URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademichesk> (дата обращения: 12.02.2024).
7. Хрущева Н. А. Постирония как музыковедческий термин // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2020. – № 2. – С. 172–182.
8. Akhtar S. The Immigrant, the Exile, and the Experience of Nostalgia // Journal of Applied Psychoanalytic Studies? – 1999. – № 2. – P. 123–130.
9. Conversi D. Italianità imperfetta. The canzone napoletana as a national icon and its comparison with flamenco in Spain [Электронный ресурс]. March 2016. Conference: Music, Italianità and the Nineteenth-Century Global Imagination. Affiliation: University of Cambridge. – URL: https://www.researchgate.net/publication/331650589_Italianita_imperfetta_The_canzone_napoletana_as_a_national_icon_and_its_comparison_with_flamenco_in_Spain (дата обращения: 12.02.2024).
10. Vitale J. L. Exploring Canzone Napoletana and Southern Italian Migration Through Three Lenses [Электронный ресурс] // California Italian Studies, 2016. – Vol. 6, is. 2. – URL: <https://escholarship.org/uc/item/6bc4642h> (дата обращения: 12.02.2024).

References

1. Abramov R.N. Vremya i prostranstvo nostalgii [Time and space of nostalgia]. *Sotsiologicheskii zhurnal [Sociological Journal]*, 2012, no. 4. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/vremya-i-prostranstvo-nostalgii> (accessed 12.02.2024).

2. Gigolaev G.E. Sovetsko-ital'yanskoe vzaimodeystvie v kontse 1950-kh godov: ekonomicheskie i kul'turnye aspekty [Soviet-Italian interaction in the late 1950s: economic and cultural aspects]. *Dialog so vremenem [Dialogue with Time]*, 2019, vol. 68 (In Russ.). Available at: <https://roii.ru/r/1/68.3> (accessed 12.02.2024).
3. Gyunter K. Poyushchaya Rodina. Sovetskaya massovaya pesnya kak vyrazhenie arkhetaipa materi [Singing Motherland. Soviet mass song as an expression of the mother archetype]. *Voprosy literatury [Questions of literature]*, 1997, no. 4, pp. 46-61. (In Russ.).
4. Lebrekht N. *Kto ubil klassicheskuyu muzyku? Istoriya odnogo korporativnogo prestupleniya [Who Killed Classical Music? Maestros, Managers, and Corporate Politics]*. Moscow, Classics-XXI Publ., 2007. 588 p. (In Russ.).
5. Salakone A. SSSR i "neo-atlanticheskaya" Italiya v 1960-e gody [USSR and "neo-Atlantic" Italy in the 1960s]. *Ital'yanskaya Respublika v menyayushchemsya mire: sb. po mat-lam mezhdunar. nauch. konf., 14 maya 2014 goda [Italian Republic in a changing world: collection of materials from the international scientific conference, May 14, 2014]*. Moscow, 2014, pp. 110-122. (In Russ.).
6. Khrushcheva N.A. Postironiya i eyforiya: o metamoderne v akademicheskoy muzyke [Post-irony and euphoria: about metamodernity in academic music]. *Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]*, 2019, no. 1. (In Russ.). Available at: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (accessed 12.02.2024).
7. Khrushcheva N.A. Postironiya kak muzykovedcheskiy termin [Postirony as a musicological term]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A.Y. Vaganovoy [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy]*, 2020, no. 2. pp. 172-182. (In Russ.).
8. Akhtar S. The Immigrant, the Exile, and the Experience of Nostalgia. *Journal of Applied Psychoanalytic Studies?*, 1999, no. 2, pp. 123-130. (In Engl.).
9. Conversi D. Italianità imperfetta. The canzone napoletana as a national icon and its comparison with flamenco in Spain. *March 2016. Conference: Music, Italianità and the Nineteenth-Century Global Imagination*. Affiliation: University of Cambridge. (In Engl.). Available at: https://www.researchgate.net/publication/331650589_Italianita_imperfetta_The_canzone_napoletana_as_a_national_icon_and_its_comparison_with_flamenco_in_Spain (accessed 12.02.2024).
10. Vitale J.L. Exploring Canzone Napoletana and Southern Italian Migration Through Three Lenses. *California Italian Studies*, 2016. vol. 6, is. 2. (In Engl.). Available at: <https://escholarship.org/uc/item/6bc4642h> (accessed 12.02.2024).

УДК 78.08:811.1

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-178-186

МОРДОВСКАЯ ПЕСЕННО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В КОНТЕКСТЕ ФИННО-УГОРСКОЙ И ЕВРАЗИЙСКОЙ МОДЕЛЕЙ

Кинякина Людмила Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народной музыки института национальной культуры, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева (г. Саранск, РФ). E-mail: kinyakinaliudmila@yandex.ru

Актуальность статьи определяется процессом поиска наиболее плодотворной теоретической модели для изучения самобытной песенно-инструментальной традиции мордовского народа. Мордовская народная музыка традиционно изучается в рамках финно-угорской языковой группы, но ряд исследователей полагает, что более продуктивно с точки зрения научного подхода исследовать традицию мордвы как часть Евразийской культуры. В связи с этим в статье рассмотрены опорные пункты каждой теоретической модели. В процессе исследования мы опирались на работы российских и зарубежных ученых, в числе которых И. И. Земцовский, Е. А. Дорохова, О. В. Радзецкая, Т. В. Чередниченко, И. М. Жордания, Д. Рачюнайте-Вичиниене. Использовались также статьи представителей национальных школ этномузыковедения – Н. Ю. Альмеевой, Н. И. Бояркина, Л. Б. Бояркиной, О. М. Герасимова, М. Г. Кондратьева, С. В. Косыревой, Г. И. Сураева-Королева. В результате установлено, что финно-угорская модель имеет ряд ограничений и не позволяет объяснить наличие общих элементов музыкального языка и мышления мордовского народа и ряда этносов, не относящихся к финно-угорской

языковой группе. Евразийская же модель, сформулированная в трудах И. И. Земцовского и развитая рядом российских ученых, позволяет провести параллели и определить взаимосвязи, которые не могут быть выявлены в рамках финно-угристики. Таким образом, в настоящее время евразийская модель является более перспективной для дальнейших исследований.

Ключевые слова: песенно-инструментальная традиция мордвы, евразийская модель, финно-угорская языковая группа, большетерцовый трихорд, бурдонно-гетерофонное многоголосие, этномузыкология.

MORDOVIAN SONG AND INSTRUMENTAL TRADITION IN THE CONTEXT OF THE FINNO-UGRIAN AND EURASIAN MODELS

Kinyakina Lyudmila Viktorovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Folk Music of Institute of National Culture, National Research Ogarev Mordovian State University (Saransk, Russian Federation). kinyakinaliudmila@yandex.ru

The relevance of the article is determined by the process of searching for the most fruitful theoretical model for studying the original song and instrumental tradition of the Mordovian people. Mordovian folk music is traditionally studied within the framework of the Finno-Ugric language group but a number of researchers believe that it is more productive from the point of view of a scientific approach to study the Mordovian tradition as part of Eurasian culture. In this regard, the article examines the supporting points of each theoretical model. In the process of research, we relied on the works of Russian and foreign scientists, including I.I. Zemtsovsky, E.A. Dorokhova, O.V. Radzetskaya, T.V. Cherednichenko, I.M. Zhordania, D. Raciunaite-Viciniene. Articles by representatives of national schools of ethnomusicology were also used – N.Y. Almeeva, N.I. Boyarkin, L.B. Boyarkina, O.M. Gerasimova, M.G. Kondratyeva, S.V. Kosyreva, G.I. Suraev-Korolev. As a result, it was established that the Finno-Ugric model has a number of limitations and does not allow us to explain the presence of common elements of the musical language and thinking of the Mordovian people and a number of ethnic groups that do not belong to the Finno-Ugric language group. The Eurasian model, formulated in the works of I.I. Zemtsovsky and developed by a number of Russian scientists, allows us to draw parallels and identify relationships that cannot be identified within the framework of Finno-Ugric studies. Thus, at present, the Eurasian model is more promising for further research.

Keywords: song-instrumental tradition of the Mordovians, Eurasian model, Finno-Ugric language group, major trichord, Bourdon-heterophonic polyphony, ethnomusicology.

Современные геополитические процессы характеризуются негативным влиянием на сохранность традиционных национальных культур. Искусственно стимулируемая тенденция к глобализации и нивелированию самобытных этнических традиций может в конечном итоге привести к утрате народами своих культурных корней. Поэтому изучение национальной культурной специфики, ее происхождения и развития является чрезвычайно важным в настоящее время. В данном случае велика роль этномузыкологии как интегративной дисциплины, занимающейся кросскультурными исследованиями музыкальных традиций мира и их связей с различными факторами: историческими, антропологическими, социально-экономическими, миграционными. Этно-

музыковеды не только фиксируют и сохраняют исчезающие образцы народной музыкальной культуры, но и выстраивают теоретические модели, на основе которых изучаются самобытные этнические традиции и делаются важные выводы. Исторически в этномузыкологии важную роль сыграли лингвистические модели, на основе которых объединялись и изучались этнические сообщества. К примеру, в XIX веке была выделена и позже признана мировым научным сообществом финно-угорская языковая группа, в которую входят 24 народности. «Принадлежность к единой языковой семье – наиболее изученный аспект взаимосвязей финно-угорских народов», – пишет Л. Б. Бояркина [7, с. 63], а О. М. Герасимов отмечает, что начало исследованию «родства

древних финно-угров положили именно лингвисты» [9, с. 3].

Существует гипотеза, что далеким предком народов финно-угорской ветви была существовавшая в древности этническая общность – **уральский пранарод**, который имел свой язык и культуру, а также обладал «особым комплексом антропологических признаков, выделявших его в ряду других популяций Евразии» [17, с. 11]. Несмотря на общность языков, отдельные финно-угорские народы практически не понимают друг друга. Все этнические финно-угорские группы имеют древние песенно-инструментальные традиции, каждая из которых отличается самобытными чертами, но при этом обладает некоторыми общими для этих традиций признаками. Эти признаки были выявлены в рамках этномузыковедческих исследований, которые проводились на базе финно-угорской модели.

Лингвистическая финно-угорская модель долгое время была приоритетной, и благодаря ей были сделаны важные открытия. К примеру, Е. В. Гиппиус, обладавший фундаментальными познаниями в области лингвистики, еще в 40-е годы прошлого столетия сделал выводы об аналогиях в характере и содержании удмуртской, карельской и финской песенной поэзии (см. [4]). Он изучал инструментальные наигрыши обских угров и проводил сравнительно-типологический анализ, сопоставляя их с музыкой древнеазиатских и тюркских народов. Гиппиус предложил метод «типизации структуры под воздействием общественной функции и содержания» (цит. по [4, с. 98]). Ему же принадлежит метод аналитической нотации, который был использован известным этномузыковедом Мордовии Н. И. Бояркиным в процессе теоретического и практического изучения самобытной песенной традиции мордвы.

Начиная с первой трети XX века финно-угорский и, в частности, мордовский музыкальный фольклор активно исследовался учеными из Венгрии и Финляндии, а также ряда республик бывшего Советского Союза. С распадом СССР исследовательская деятельность не прекратилась, и мощное фольклорное движение было продолжено в сотрудничестве со странами Прибалтики. Кафедра народной музыки Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева с 2014 по 2019 год

организовала шесть международных музыкально-этнографических экспедиций, в которых принимали активное участие этномузыковеды Эстонии, Литвы и Финляндии (две экспедиции «Песенные традиции финно-угорских народов» и четыре экспедиции «Музыкальный фольклор финно-угорских народов: традиции и современность»). На основании полевых записей и последующего сравнения фольклора Мордовии и Прибалтики был сделан ряд важных выводов. К примеру, Д. Рачюнайте-Вичиниене (Литва) указывает на общность ладовых образований в мордовской традиции и литовской народной музыке. Речь идет, в частности, о большетерцовом трихорде, который широко распространен у мордвы как в вокальной, так и инструментальной музыке. Трихордовые попевки характерны для погребальных и свадебных плачей, детских и колыбельных песен, свадебных корильных величаний. Аналогичная жанровая принадлежность большетерцового трихорда обнаруживается и в литовской традиции. Ссылаясь на ранее выдвигавшуюся гипотезу И. Рюйтел, Рачюнайте-Вичиниене делает вывод о том, что данное ладовое образование «восходит к общему прибалтийско-финскому периоду» [21, с. 152].

Финно-угорская модель активно используется и в настоящее время, о чем свидетельствуют исследования последних лет. Так, С. В. Косырева, суммируя различные исследования традиционных финно-угорских культур, выделяет такое общее для них специфическое явление, как взаимопроникновение вокального и инструментального начал, наличие специфического «вокального интонирования инструментального типа» [15, с. 16]. Это касается мордовского, прибалтийского, удмуртского и коми-пермяцкого фольклора, где велика роль музыкальных инструментов и инструментального исполнительства. Косырева подчеркивает, что исключительная роль инструментального исполнительства в большинстве финно-угорских традиций объясняется сакрализацией воздействия музыки на окружающий мир.

Во второй половине прошлого столетия возникает еще одна теоретическая модель, которая позволяет по-иному взглянуть на мордовский музыкальный фольклор, а также на ряд других народных культур, которые, согласно финно-угорской модели, являются далекими для мордовской традиционной культуры. Речь идет о евразийской

модели, в основе которой лежит не лингвистическая общность народов, а общие элементы их музыкального языка и мышления. Формирование этой модели происходило постепенно, в процессе накопления эмпирического материала, получаемого путем сбора фольклорной информации в различных регионах России и мира, а также ее последовательного анализа. Как отмечает О. В. Радзецкая [19], еще в первой половине XX века основоположник национальной композиторской школы Мордовии Л. П. Кирюков говорил о внутреннем сходстве музыкальной традиции мордвы и народной музыки Венгрии, Калмыкии, Татарии и Монголии. И если венгры традиционно относятся к народам финно-угорской группы, то монголы и калмыки представляют центральноазиатскую ветвь монголоидной расы, а татары принадлежат к группе тюркских народов. Рассуждая о тюркских и финно-угорских музыкальных параллелях, Л. Б. Бояркина отмечает «реликты тюркских влияний в мелодике инструментальных наигрышей части мордвы-мокши, несомненное влияние татаро-мишарской флейтовой мелодической традиции на инструментальную (частично вокальную) стилистику мордвы-каратаев, не исключено влияние гетерофонно-диатонических форм мордовского многоголосия на искусство совместного пения татар-кряшен» [5, с. 213].

Изучение областных особенностей русской традиции также позволяет обнаружить элементы сходства вокальной и инструментальной музыки некоторых областей России с песенно-инструментальными образцами мокши и эрзи. По мнению Л. Б. Бояркиной, к числу сходных элементов народной музыки Мордовии и традиций центральных и южных областей России относятся «ладовый строй и в неразрывной связи с ним – мелодические каденции, а также специфичные созвучия и функции голосовых партий» [6, с. 212]. Речь идет, в частности, об ангемионных ладовых образованиях, «квинтовом каркасе» или «квинтовой бурдонной рамке» как основе многоголосной фактуры, мелодике на базе большетерцовых и квартовых трихордов, кварто-квинтовых гармонических вертикалях. Суммируя исследования этнографов XX века (Т. М. Ананичева, И. И. Земцовский, Б. М. Соколов, М. Е. Пятницкий, Г. И. Сураев-Королев, В. М. Щуров и др.), Л. Б. Бояркина отмечает, что в русских селах, расположенных по соседству с мокшанскими и

эрзянскими, были зафиксированы песни в автохтонном для мордвы стиле двух-трехголосной полифонии. Обнаружилась и прямая аналогия русских календарных песен с мокшанско-эрзянскими образцами этого жанра. Таким образом, в ряде регионов музыкальный фольклор имеет «явные следы традиционной мордовской культуры, восходящие подчас к общим прафинно-угорским культурным традициям» [5, с. 213]. Существуют и обратные влияния, выраженные в заимствовании мордвой русского подголосочного пения и фольклорных образцов русской народной культуры. При этом речь идет о целостной системе музыкально-выразительных средств, а не об отдельных ее элементах. Бояркина приводит в пример и негативные последствия подобных процессов, когда «под влиянием заимствованных систем, типологически противоположных и поэтому несовместимых с иными этническими системами, исчезали <...> целые пласты самобытных народных традиций» [5, с. 215].

Е. А. Дорохова также пишет о музыкальных параллелях, которые обнаруживаются на разных уровнях фольклорных пластов мордовской и южнорусской традиции. Примечательно, что эти параллели зафиксированы «не в зонах прямых межэтнических контактов мордвы и русских, а на территориях, находящихся довольно далеко друг от друга» [10, с. 205]. Во избежание неверных обобщений автор статьи, как и Л. Б. Бояркина, использует для сравнительного анализа не отдельные элементы системы выразительных средств, а их комплекс, включающий ладовую форму, мелодическую композицию и фактуру многоголосия. Е. А. Дорохова предполагает, что автохтонная мокшанская традиция могла быть привнесена в некоторые регионы за счет процессов переселения, которые имели место в XVIII столетии. Данные факты, безусловно, должны исследоваться и подтверждаться посредством изучения архивных материалов, в частности, переписных книг и указов, где содержится информация о миграционных процессах. Но, к сожалению, историко-этнографические материалы никогда не фигурировали в качестве источника в теоретических музыковедческих работах и результатах полевых изысканий, где были зафиксированы факты бытования образцов с инонациональными элементами. Для построения адекватной объяснительной мо-

дели данной проблемы потребовалось бы проведение комплексного междисциплинарного исследования.

Так, постепенно накапливался материал, который выходил за рамки привычной финно-угорской модели. И если элементы общности традиционной музыки народов, населяющих территорию Российской Федерации, можно связать с процессами переселения и пограничного проживания, то сходство музыки далеких в географическом отношении народов невозможно объяснить вышеуказанными причинами. Как отмечал И. М. Жордания, языковые параметры этнических сообществ могут изменяться адстратным путем, то есть посредством перехода определенных элементов в другой язык в результате длительного территориального контакта данных сообществ. Для особенностей музыкального языка и музыкального мышления такой путь невозможен. «Именно поэтому регионы распространения родственных форм многоголосия удивительным образом совпадают с регионами распространения родственных антропологических типов» [11, с. 128]. В связи с этим интересны наблюдения и выводы, сделанные в рамках евразийской модели.

К примеру, И. И. Земцовский указывал на параллели между мордовской и рядом южнославянских традиций (болгарских, реже сербских), а также и турецких. Речь идет, в частности, о септимальном соотношении начального и финального мелодических тонов, которое не встречается в русских песнях. Вместо привычного движения тоника-тоника или квинта-тоника «здесь устойчиво возвращается септима, особенно ярко звучащая, по понятным причинам, при повторе мелострофы» [13, с. 91]. По мнению ученого, любая этническая культура обладает особым кругом близкородственных связей, которые, в свою очередь, образуют трансрегиональные комплексы, и отдельные традиции попадают сразу в несколько таких комплексов. Не отрицая возможного влияния миграционных процессов на состояние и особенности той или иной традиции, И. И. Земцовский ставит во главу угла этногеомузыкологический подход. В основе этого подхода лежит утверждение, что в фольклорных традициях все изначально множественно. К примеру, все известные типы многоголосного музицирования образуют систему «полифонии устной

традиции» [13, с. 102]. Эта система обладает набором определенных признаков и представляет собой относительно устойчивую в территориальном отношении конфигурацию, для определения которой автор вводит понятия «Евразийская Ось Полифонии (вертикальная и горизонтальная)» и «Евразийские Музыкальные Союзы». Мордовию и ее полифоническую песенную традицию исследователь относит к Вертикальной Евразийской Оси и Поволжскому Евразийскому Музыкальному Союзу. И. И. Земцовский уверен, что «мордовская музыка должна быть рассматриваема не только в финно-угорском контексте, который, с этномузыковедческой точки зрения, постулируется, по сути, априорно и <...> не на музыкальной основе, а исходя из чисто лингвистических соображений, что для этномузыкознания должно быть признано все же односторонним. Мордовская кооперация с татарской <...> традиционной музыкой очень показательна и существенна именно в евразийском аспекте» [13, с. 109].

Мнение И. И. Земцовского подтверждается исследованиями национальных школ этномузыковедения. Возьмем, к примеру, инструментальный характер некоторых приемов вокального интонирования, которые встречаются у мордвы и некоторых других финно-угорских народов. Эти приемы, упомянутые в статье С. В. Косыревой [15], обнаружены Н. Ю. Альмеевой у татар-кряшен. Хороводные песни этой этнической группы исполняются резким звуком, который подается в голову через прижатые связки. «Это не столько “открытый” звук, весьма характерный для фольклорного пения разных народов мира, сколько звук инструментального характера с сильным металлическим оттенком» [2, с. 197]. Исследователь объясняет экспрессивность тембра и нарочитую громкость звука магической обрядностью, которой пронизаны наиболее архаичные пласты фольклорного пения. Н. Ю. Альмеева изучала также этническую идентичность обрядовых песенных образцов, распространенных в Волго-Камском регионе, и сделала вывод, что у народов, проживающих на данной территории, но относящихся к различным языковым группам, бытует множество схожих мелодико-ритмических структур. Национальные школы этномузыковедения изучают эти структуры как характерные для своего этноса, но, если углубить подход к проблеме, «есть основания предположить, что мы имеем дело

с единым для названных народов стилевым пластом пентатонной поволжской зоны» [3, с. 164].

Подчеркнем, что пентатоника, которую долгое время считали определяющей для мордовского многоголосия, как и ангемитонные лады в целом, в финно-угорской модели выступала объединяющим фактором для народов, входящих в эту группу. Исследователь чувашской народной музыки М. Г. Кондратьев указывает на тот факт, что в музыкально-теоретических концепциях долгое время была распространена точка зрения на пентатонику как на свойство финно-угорских культур без упоминания рядом существующей пентатоники татар, чувашей, башкир [14, с. 41]. Аналогичная ситуация возникла и с бурдонной полифонией, которая характерна для мордвы-мокши, прибалтийских и некоторых других финно-угорских народов. В действительности бурдонное многоголосие встречается в ряде регионов Евразийского континента. Австралийско-грузинский исследователь мировых фольклорных традиций И. М. Жордания делает вывод, что многоголосные бурдонные полифонии Мордовии, Афганистана, Кавказа, которые бытуют в окружении одноголосия и унисонной гетерофонии, «являются сохранившимися островками древнеевропейского бурдонного многоголосия» [11, с. 131]. Характерно и то, что практически все евразийские многоголосные традиции связаны с бурдоном и представляют собой разные подтипы бурдонной полифонии. И. М. Жордания объясняет данный факт тем, что элементы древних архаичных культур изолированы друг от друга, расположены «островками» в труднодоступных местах [12]. Бурдонная полифония, будучи более древней формой совместного пения, исчезла на некоторых территориях по причине миграционных волн из регионов Евразии, характеризующихся монофоническими традициями. Этот же процесс привел к возникновению смешанных форм многоголосия. Исследователь предполагает также, что слияние бурдонной полифонии и монофонической традиции способствовало появлению такой смешанной формы, как «бурдонно-гетерофонное многоголосие». Бурдонная гетерофония до настоящего времени бытует у мордвы-мокши; мордва-эрзя в большей степени привержена стилю терцового втора, который считается заимствованным в русской традиции.

Возникновение евразийской модели и понятия «евразийская культура» можно рассматри-

вать как признак формирования «современной цивилизации на огромной территории Европы и Азии» [16, с. 12], а также взаимопроникновения и взаимодействия европейской и азиатской культур. Характеризуя сущность евразийской культуры, С. Ш. Аязбекова пишет о слиянии «двух генетически, типологически и территориально различных культур: европейской – с одной стороны, и азиатской – с другой» [1, с. 5]. О. В. Радзецкая считает, что «евразийские проекции в вокально-хоровой музыке Мордовии – это не только сущность ее историко-культурной динамики, но и символическая краска, формирующая этнические ментальные основы, воспитывающая привязанность к автохтонным музыкальным традициям» [19, с. 99]. В ряде статей исследователь анализирует выводы ученых о распространении определенных типов инструментов, которые были сделаны в рамках евразийской модели [18; 20]. К примеру, названия народных финно-угорских инструментов с точки зрения этой теоретической модели показывают «тесную взаимосвязь фольклорных традиций в творческом диалоге Востока и Запада» [8, с. 207]. О. В. Радзецкая подчеркивает, что народы финно-угорской (северные территории), тюркской (юго-восточные территории), а также славянской языковых групп имеют давние этнические взаимосвязи и общие элементы музыкальных традиций [18].

Таким образом, изучение музыкальной традиции Мордовии осуществляется в рамках двух теоретических моделей – финно-угорской и евразийской. Финно-угорская модель возникла в XIX веке на основе объединения ряда народов в единую группу по признаку лингвистической общности и длительное время была основополагающей для научных исследований. Со временем выявилась определенная ограниченность данной модели, так как она не могла объяснить музыкальные параллели мордовской народной традиции и традиций народов, не относящихся к финно-угорской языковой группе.

Возникновение евразийской модели позволяет расширить географию музыкальных параллелей для песенно-инструментальной традиции Мордовии и сделать новые обобщения, касающиеся таких характерных элементов, как большетерцовый трихорд, ангемитонные лады, бурдонно-гетерофонная форма многоголосия. Евразийская

модель не отменяет, а дополняет ныне существующую финно-угорскую, направляя этномузыковедов и фольклористов на поиск новых путей изучения проблемы. Эта модель определяет пер-

спективы дальнейших исследований песенно-инструментальной традиции Мордовии как неотъемлемой части культуры нашей страны и мировой культуры в целом.

Литература

1. Аязбекова С. Ш. Евразийская культура: становление и основные этапы развития // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. – 2017. – № 1 (1). – С. 5–10.
2. Альмеева Н. Ю. Гетерофонная фактура (Опыт анализа архаического многоголосного пения татар-кряшен) // Судьбы традиционной культуры: сб. ст. и мат-лов памяти Ларисы Ивлевой. – СПб.: Дмитрий Буланин. – С. 195–219.
3. Альмеева Н. Ю. Финно-угры, тюрки: вопросы этнической идентичности фольклорных мелодий в Волго-Камском регионе // Ежегодник финно-угорских исследований. – 2017. – Т. 11, № 2. – С. 161–168.
4. Бояркин Н. И. Музыкальные традиции финно-угорских народов // Музыкальная академия. – 2004. – № 2. – С. 95–98.
5. Бояркина Л. Б. Инонациональный компонент в музыкальных традициях народов Поволжско-Уральского региона // Регинология. – 1997. – № 3. – С. 212–217.
6. Бояркина Л. Б. К проблеме изучения мордовского субстрата в русской музыке // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях: сб. науч. тр. – Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2002. – С. 211–228.
7. Бояркина Л. Б. Мордовская музыкальная энциклопедия. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2011. – 430 с.
8. Воронина Н. И., Радзецкая О. В. Истоки инструментальной музыки Мордовии как объект научных исследований // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2014. – Т. 16, № 2. – С. 206–211.
9. Герасимов О. М. Ингрид Рюйтел и финно-угорская музыкальная фольклористика (к юбилею ученого) // Scientific heritage. – 2020. – № 53. – С. 3–6.
10. Дорохова Е. А. Мордовские параллели в южнорусском фольклоре: иллюзия очевидности // Финно-угорские традиции в контексте межэтнических отношений: сб. науч. тр. – Саранск: Изд-во Мордовского университета. – 2008. – С. 202–217.
11. Жордания И. М. Мордовские и грузинские многоголосные традиции в контексте Евразии // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений: сб. науч. тр. – Саранск: Изд-во Мордовского университета. – 2008. – С. 117–134.
12. Жордания И. М. Этномузыкология: Междисциплинарные перспективы // Искусство устной традиции. Историческая морфология: сб. ст., посвящ. 60-летию И. И. Земцовского. – СПб.: РИИ. – С. 237–248.
13. Земцовский И. И. «Мы кругом в мордвах»: Мордовский феномен в евразийской музыкальной перспективе // Финно-угорские традиции в контексте межэтнических отношений: сб. науч. тр. – Саранск: Изд-во Мордовского университета. – 2008. – С. 90–114.
14. Кондратьев М. Г. О динамике музыкально-теоретического статуса пентатоники // Музыкальная академия. – 1999. – № 4. – С. 37–46.
15. Косырева С. В. Об изучении проблемы взаимодействия вокального и инструментального начал в этнической музыке финно-угорских народов // Музыковедение. – 2020. – № 4. – С. 13–25.
16. Матис В. И Роль духовного наследия в формировании евразийской поликультуры // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. – 2018. – № 1 (2). – С. 11–15.
17. Мокшин Н. Ф. Финно-угры в русской и мировой культуре // Социально-политические науки. – 2012. – № 3. – С. 11–15.
18. Радзецкая О. В. Музыкальные проекции культурного диалога Востока и Запада в контексте Волго-Уральской цивилизации // Финно-угорский мир. – 2013. – № 1 (14). – С. 71–75.
19. Радзецкая О. В. Евразийские контексты хронотопа вокально-хоровой музыки Мордовии // Интеграция образования. – 2014. – № 2. – С. 99–104.
20. Радзецкая О. В. Евразийский ракурс в научных исследованиях народных инструментов Волго-Уральского региона // Теория и практика общественного развития. – 2014. – № 1. – С. 332–334.
21. Рачонайте-Вичинисне Д. Большетерцовый трихорд в литовской народной вокальной традиции и формы его проявления в музыке финно-угров и славян // Финно-угорские традиции в контексте межэтнических отношений: сб. науч. тр. – Саранск: Изд-во Мордовского университета. – 2008. – С. 135–157.

References

1. Ayazbekova S.Sh. Evraziyskaya kul'tura: stanovlenie i osnovnye etapy razvitiya [Eurasian culture: formation and main stages of development]. *Kul'tura v evraziyskom prostranstve: traditsii i novatsii [Culture in the Eurasian space: traditions and innovations]*, 2017, no. 1 (1), pp. 5-10. (In Russ.).
2. Almeeva N.Y. Geterofonnaya faktura (Opyt analiza arkhaischeskogo mnogogolosnogo peniya tatar-kryashen) [Heterophonic texture (An experience in the analysis of archaic polyphonic singing of the Kryashen Tatars)]. *Sud'by traditsionnoy kul'tury: sb. statey i materialov pamyati Larisy Ivlevoy [Fates of traditional culture. Sat. articles and materials in memory of Larisa Ivleva]*. St. Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., pp. 195-219. (In Russ.).
3. Almeeva N.Y. Finno-ugry, tyurki: voprosy etnicheskoy identichnosti fol'klornykh melodiy v Volgo-Kamskom regione [Finno-Ugric peoples, Turks: issues of ethnic identity of folklore melodies in the Volga-Kama region]. *Ezhegodnik finno-ugorskikh issledovaniy [Yearbook of Finno-Ugric studies]*, 2017, vol. 11, no. 2, pp. 161-168. (In Russ.).
4. Boyarkin N.I. Muzykal'nye traditsii finno-ugorskikh narodov [Musical traditions of the Finno-Ugric peoples]. *Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]*, 2004, no. 2, pp. 95-98. (In Russ.).
5. Boyarkina L.B. Inonatsional'nyy komponent v muzykal'nykh traditsiyakh narodov Povolzhsko-Ural'skogo regiona [Foreign national component in the musical traditions of the peoples of the Volga-Ural region]. *Regionologiya [Regionology]*, 1997, no. 3, pp. 212-217. (In Russ.).
6. Boyarkina L.B. K probleme izucheniya mordovskogo substrata v russkoy muzyke [On the problem of studying the Mordovian substrate in Russian music]. *Etnomuzykovedenie Povolzh'ya i Urala v areal'nykh issledovaniyakh: sb. nauch. tr. [Ethnomusicology of the Volga region and the Urals in areal studies. Sat. scientific tr.]*. Izhevsk, Udmurt Institute of History, Language and Literature, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences Publ., 2002, pp. 211-228. (In Russ.).
7. Boyarkina L.B. *Mordovskaya muzykal'naya entsiklopediya [Mordovian musical encyclopedia]*. Saransk, Mordov. Book Publ., 2011. 430 p. (In Russ.).
8. Voronina N.I., Radzetskaya O.V. Istoki instrumental'noy muzyki Mordovii kak ob'yekt nauchnykh issledovaniy [The origins of instrumental music of Mordovia as an object of scientific research]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk [News of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences]*, 2014, vol. 16, no. 2, pp. 206-211. (In Russ.).
9. Gerasimov O.M. Ingrid Ryuytel i finno-ugorskaya muzykal'naya fol'kloristika (k yubileyu uchenogo) [Ingrid Ruitel and Finno-Ugric musical folklore (on the anniversary of the scientist)]. *Scientific heritage*, 2020, no. 53, pp. 3-6. (In Russ.).
10. Dorokhova E.A. Mordovskie paralleli v yuzhnorusskom fol'klоре: illyuziya ochevidnosti [Mordovian parallels in South Russian folklore: the illusion of obviousness]. *Finno-ugorskie traditsii v kontekste mezhetnicheskikh otnosheniy: sb. nauch. tr. [Finno-Ugric traditions in the context of interethnic relations. Collection. scientific works]*. Saransk, Mordovian University Publ., 2008, pp. 202-217. (In Russ.).
11. Zhordaniya I.M. Mordovskie i gruzinskie mnogogolosnyye traditsii v kontekste Evrazii [Mordovian and Georgian polyphonic traditions in the context of Eurasia]. *Finno-ugorskie muzykal'nye traditsii v kontekste mezhetnicheskikh otnosheniy: sb. nauch. tr. [Finno-Ugric musical traditions in the context of interethnic relations. Collection. scientific works]*. Saransk, Mordovian University Publ., 2008, pp. 117-134. (In Russ.).
12. Zhordaniya I.M. Etnomuzykologiya: Mezhdistsiplinarnye perspektivy [Ethnomusicology: Interdisciplinary perspectives]. *Iskusstvo ustnoy traditsii. Istoricheskaya morfologiya: sb. st., posvyashch. 60-letiyu I.I. Zemtsovskogo [The Art of Oral Tradition. Historical morphology. Collection. articles dedicated to 60th anniversary of I.I. Zemtsovsky]*. St. Petersburg, RII Publ., pp. 237-248. (In Russ.).
13. Zemtsovsky I.I. "My krugom v mordvakh": Mordovskiy fenomen v evraziyskoy muzykal'noy perspektive ["We are surrounded by Mordovians": the Mordovian phenomenon in the Eurasian musical perspective]. *Finno-ugorskie traditsii v kontekste mezhetnicheskikh otnosheniy: sb. nauch. tr. [Finno-Ugric traditions in the context of interethnic relations. Collection scientific works]*. Saransk, Mordovian University Publ., 2008, pp. 90-114. (In Russ.).
14. Kondratyev M.G. O dinamike muzykal'no-teoreticheskogo statusa pentatoniki [On the dynamics of the musical-theoretical status of the pentatonic scale]. *Musical Academy*, 1999, no. 4, pp. 37-46. (In Russ.).
15. Kosyreva S.V. Ob izuchenii problemy vzaimodeystviya vokal'nogo i instrumental'nogo nachal v etnicheskoy muzyke finno-ugorskikh narodov [On the study of the problem of interaction between vocal and instrumental principles in the ethnic music of the Finno-Ugric peoples]. *Muzykovedenie [Musicology]*, 2020, no. 4, pp. 13-25. (In Russ.).

16. Matis V.I. Rol' dukhovnogo naslediya v formirovaniy evraziyskoy polikul'tury [The role of spiritual heritage in the formation of Eurasian polyculture]. *Kul'tura v evraziyskom prostranstve: traditsii i novatsii [Culture in the Eurasian space: traditions and innovations]*, 2018, no. 1 (2), pp. 11-15. (In Russ.).
17. Mokshin N.F. Finno-ugry v russkoy i mirovoy kul'ture [Finno-Ugric peoples in Russian and world culture]. *Sotsial'no-politicheskie nauki [Socio-political sciences]*, 2012, no. 3, pp. 11-15. (In Russ.).
18. Radzetskaya O.V. Muzykal'nye proektsii kul'turnogo dialoga Vostoka i Zapada v kontekste Volgo-Ural'skoy tsivilizatsii [Musical projections of the cultural dialogue between East and West in the context of the Volga-Ural civilization]. *Finno-ugorskiy mir [Finno-Ugric world]*, 2013, no. 1 (14), pp. 71-75. (In Russ.).
19. Radzetskaya O.V. Evraziyskie konteksty khronotopa vokal'no-khorovoy muzyki Mordovii [Eurasian contexts of the chronotope of vocal and choral music of Mordovia]. *Integratsiya obrazovaniya [Integration of Education]*, 2014, no. 2, pp. 99-104. (In Russ.).
20. Radzetskaya O.V. Evraziyskiy rakurs v nauchnykh issledovaniyakh narodnykh instrumentov Volgo-Ural'skogo regiona [Eurasian perspective in scientific research of folk instruments of the Volga-Ural region]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development]*, 2014, no. 1, pp. 332-334. (In Russ.).
21. Rachyunayte-Vichiniene D. Bol'shetertsovyy trikhord v litovskoy narodnoy vokal'noy traditsii i formy ego proyavleniya v muzyke finno-ugrov i slavyan [Bolshoi trichord in the Lithuanian folk vocal tradition and forms of its manifestation in the music of the Finno-Ugric and Slavs]. *Finno-ugorskie traditsii v kontekste mezhetnicheskikh otноsheniy: sb. nauch. tr. [Finno-Ugric traditions in the context of interethnic relations. Collection. scientific works]*. Saransk, Mordovian University Publ., 2008, pp. 135-157. (In Russ.).

УДК 398.89

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-186-191

ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОВЫСОТНОЙ И МЕЛОДИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ АНДЫЛЬЩИН

Яковлева Александра Сергеевна, аспирант, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: aleksandrayakovleva2020@mail.ru

Настоящая статья посвящена напевам фольклорного жанра андыльщина. Жанр был сформирован в среде русских старожилов Колымского края и затем заимствован соседней русско-старожильческой группой – русскоустынской. По своим характеристикам андыльщины относятся к сфере песенной лирики, однако не имеют близкого сходства с другими известными жанрами. Являясь уникальным объектом русского песенного фольклора, андыльщина представляет большой интерес для исследования. В связи с этим несомненна актуальность данной статьи. Настоящая работа нацелена на изучение напевов андыльщин с точки зрения устройства звукорядов и мелодики. Для этого был проведен анализ двенадцати образцов, записанных во второй половине XX века. Одна половина анализируемых напевов принадлежит колымской группе, другая половина – русскоустынской. В ходе исследования применялись структурно-типологический метод, сравнительный метод, а также методы анализа, разработанные С. П. Галицкой. В результате выявились следующие основные особенности напевов жанра андыльщины: широкий диапазон, большое количество ступеней в звукоряде, наличие большого числа терцовых расстояний в звукорядах и мелодии напевов. Обнаружено, что мелодический рельеф напева является общим для всех образцов. Этот рельеф состоит из трех циклов движения и воплощается в полном или сокращенном виде. Определено, что общий мелодический рельеф в андыльщинах имеет разные виды интонационной реализации. Так, эта реализация может быть одинаковой (в политекстовых напевах), иметь некоторые общие мелодические фрагменты, а также быть индивидуальной. Выдвинуты две гипотезы: о равнозначности секундовых и терцовых расстояний в напевах андыльщин; о влиянии на трансформацию андыльщины в русскоустынской традиции других жанров: эпических и/или городских.

Ключевые слова: андыльщина, русские старожилы, Колыма, Русское Устье, звукоряд, мелодика.

FEATURES OF PITCH
AND MELODIC ORGANIZATION OF ANDYLSHCHINA

Yakovleva Aleksandra Sergeevna, Postgraduate, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: aleksandrayakovleva2020@mail.ru

The article demonstrates the results of a study of the tunes of a unique song genre *Andylyshchina*. This genre exists in the tradition of two groups of Russian old-settlers of Yakutia: *Kolyma* residents and *Russkoe Ustye* residents. The study was carried out on the material of twelve samples of *Andylyshchina* recorded in *Kolyma* region and in the village of *Russkoe Ustye*. Particular attention is paid to the intervallic structure of scales and melody in *Andylyshchina*. Its peculiarity lies in the fact that often instead of the distance of a second between adjacent tones, a distance of third is formed. This leads to the idea that in the perception of the performer, the move not only for a second but also for a third is perceived as step-by-step, and not spasmodic. Another remarkable feature of *Andylyshchina* is their melodic relief, which is the same for all songs of this genre. This melodic relief consists of three cycles of movement: wave, zigzag and downward movement, followed by repetition of the fundamental tone. According to the degree of intonation similarity, all twelve samples are divided into three groups: 1) songs with the same tunes but different lyrics; 2) songs with some common melodic fragments; 3) songs with individual intonation realization. A comparison of the songs also showed that a transformation of the *Andylyshchina* genre took place in *Russkoe Ustye*. This transformation is due to the fact that in the *Russkoe Ustye* the specific properties of the *Andylyshchina* are less pronounced than in *Kolyma*. The reason for this may be the influence of such phenomena as epic song folklore or urban song culture on the *Andylyshchina* in *Russkoe Ustye*. The results obtained expand knowledge about the *Andylyshchina* and make a significant contribution to the further study of this phenomenon.

Keywords: *Andylyshchina*, Russian old-settlers, *Kolyma*, *Russkoye Ustye*, scale, melodic.

Андыльщина – это уникальный песенный жанр, зародившийся на севере Якутии среди русских старожилов, населявших Колымский край. Со временем этот жанр был перенят жителями Русского Устья – соседней субэтнической группой. За пределами этих двух очагов проживания русских старожилов андыльщины зафиксированы не были.

О происхождении андыльщины почти ничего не известно, однако свидетельства собирателей указывают на то, что этот жанр явился результатом пересечения русской и местных традиций [2, с. 174; 4, с. 52]. Словесные тексты андыльщин исполняются на русском языке с сохранением в них особого русско-колымского и русскоустыинского диалектов. Содержание текстов очень близко русской песенной лирике, но отражает также и локальную специфику, связанную с особенностями жизненного уклада русских старожилов данного региона.

В напевах андыльщин обнаруживается некоторое сходство с лирической песней, однако мелодика их очень своеобразна и не находит аналогий в русской музыкальной традиции. Таким образом, жанр андыльщины – это особое явление песенно-

го фольклора, представляющее значительный интерес для исследования.

Цель настоящей работы заключается в определении характерных особенностей музыкальной организации данного жанра. Для достижения этой цели были выполнены следующие задачи: анализ звуковысотного и мелодического строения напевов андыльщин; выявление структурных типов звукоряда и мелодики андыльщин; сравнение напевов двух локальных очагов русской старожильской традиции Северо-Востока Сибири (колымского и русскоустыинского).

Решение поставленных задач было осуществлено на материале двенадцати напевов. Образцы были записаны во второй половине XX века И. А. Бродским-Богдановым [1, CD 2, № 72], Т. С. Шенталинской [7, с. 107–113], А. А. Томским [5, с. 29, 32]. Одна половина анализируемых образцов представляет собой колымские записи, другая – русскоустыинские. Из них десять образцов опубликованы в нотной расшифровке, два образца изданы в аудиоформате. Часть образцов записана от одного и того же исполнителя: два образца – от С. Е. Борисова, три – от Ф. А. Санталовой (оба колымчане), два – от В. М. Чикачева

(русскоустынец). От других исполнителей выделены единичные записи.

В данном исследовании были применены структурно-типологический и сравнительный методы. Кроме того, использован аналитический подход к изучению звуковысотной организации традиционной музыки, разработанный этномузыкологом С. П. Галицкой [3].

Анализ напевов андыльщин был произведен по ряду параметров: диапазону звукоряда, количеству тонов в звукоряде, положению главной опоры, наличию устойчивых мелодических моделей. Каждый параметр рассматривался отдельно, и для этого были построены аналитические таблицы, отражающие конкретные данные по всем анализируемым образцам.

Сводные результаты анализа параметров звуковысотной структуры напевов отражены в таблице 1.

Таблица 1

Звукорядная организация напевов¹

Параметры	Русское Устье	Колыма
Интервальный диапазон	7, 8, 9, 11	11, 12, 14, 15
Количество тонов	6, 7, 8	9, 10, 11, 13
Положение главной опоры	нижнее средне- нижнее	нижнее среднее

Обобщив результаты анализа трех параметров звуковысотной организации, можно сделать следующие выводы:

1. Диапазон звукоряда в напевах андыльщин широкий, с минимальным интервалом в септиму и максимальным в квинтдециму. Звукоряды колымских напевов по диапазону больше, чем русскоустыньские. Наиболее широкий диапазон характерен для исполнительства мужчин-колымчан.

2. Количество ступеней в звукорядах андыльщин от 6 до 13 единиц: от 6 до 8 в русскоустыньских записях, от 9 до 13 – в колымских. В трех образцах звукоряды поступенные: из них один русскоустыньский напев в миксолидийском ладу, один колымский и один русскоустыньский – в эолийском. В остальных звукорядах присутствует нарушение поступенности за счет терцовых и квартовых расстояний между тонами.

¹ Жирным шрифтом выделены преобладающие значения.

3. Главная опора в звукорядах андыльщин приходится преимущественно на нижнюю ступень. Исключением являются три образца: в двух из них (русскоустыньских от одного исполнителя) положение главной опоры средне-нижнее в связи с наличием субтона; в одном колымском образце положение главной опоры приходится на середину звукоряда.

Ранее отмечалось, что в большей части звукорядов андыльщин возникают расстояния между соседними звуками на терцию и кварту (см. табл. 2). Так, в звукорядах шести напевов присутствуют терцовые расстояния: в четырех колымских (два из которых исполнены С. Е. Борисовым, два – Ф. А. Санталовой) и в двух русскоустыньских (от разных исполнителей). В напевах Ф. А. Санталовой эти расстояния единичны и приходятся на нижние тоны звукоряда; у С. Е. Борисова – в звукоряде одного напева встречаются дважды и приходятся на срединные тоны, в звукоряде второго напева – трижды на нижние тоны; в русскоустыньских образцах в одном случае терцовые расстояния обнаруживаются трижды: два раза между нижними и один раз между верхними тонами; в другом случае – дважды в нижней и верхней частях звукоряда. В трех русскоустыньских напевах встречаются звукоряды с единичными квартовыми расстояниями: в одном образце кварта приходится на верхние тоны, в двух образцах в исполнении В. М. Чикачева – между главным тоном и субтоном.

Таблица 2

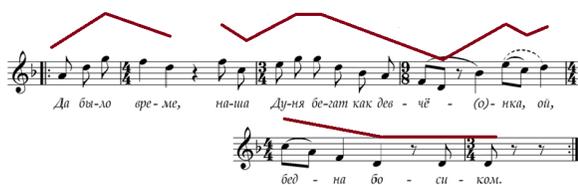
Звукоряды колымских образцов	
	d e fis g h c1 d1 fis1 g1 a1 h1 c2 d2
(E) Fis G H	d fis g a h cis1 d1 e1
	d f (g) a b c1 d1 e1 f1 g1
	d f (g) a b c1 d1 e1 f1 g1
	d e f g a (b) c1 d1 e1 f1 g1
	d f (a) h (c1) d1 fis1 g1 a1
Звукоряды русскоустыньских образцов	
	d e f g a d1 e1
	d f (g) a c1 d1
	d e (fis) g a h c1 d1 e1 fis1 g1
	d e f g a b c1 d1
(A)	d e f g a b
(A)	d e f g a b

Следует отметить, что, помимо стабильных тонов звукоряда, в большинстве образцов наблюдается также наличие статистически незначимых тонов, то есть тех, что встречаются в напеве единично и приходится на слабые доли напева (в таблице эти тоны заключены в скобки). Учитывая этот нюанс и принимая во внимание только стабильные тоны напевов, можем заметить увеличение в звукорядах количества терцовых расстояний. Такая тенденция к терцовости в большей степени характерна для звукорядов колымских образцов. Как правило, терции располагаются внизу и/или в середине звукоряда, верхние же тоны чередуются поступенно.

Таким образом, даже на уровне строения звукоряда, с одной стороны, проявляется своеобразие жанра как такового, с другой – заметны локальные отличия андыльщин.

Следующим этапом исследования стал анализ мелодики колымских и русскоустыинских образцов.

Представив направленность мелодии в образцах графически, обнаружим следующий мелодический рельеф напева, состоящий из трех циклов: начального, образующего короткую восходящую волну; срединного, организованного в виде длинного зигзага; завершающего, который складывается из краткого нисхождения с последующим одноуровневым движением.



Пример мелодического рельефа андыльщины

Описанный мелодический рельеф характерен для всех образцов андыльщин, однако в четырех из шести русскоустыинских записей срединный цикл представлен в сокращенном виде за счет отсутствия обязательного для колымской андыльщины фрагмента с распевом и широким восходящим скачком. В интервальном строении мелодий колымских образцов наблюдается тенденция к терцовому движению, в русскоустыинских – к поступенному и репетиционному. Общее количество широких ходов (от кварты) в колым-

ском корпусе андыльщин вдвое больше, чем в русскоустыинском. К тому же и по расстоянию этих ходов русскоустыинские напевы уступают колымским: в колымских образцах встречаются скачки на октаву и даже на нону, в русскоустыинских же образцах диапазон скачка не превышает септимы.

Среди напевов андыльщин есть политекстовые, которые присутствуют в индивидуальных репертуарах. Один политекстовый напев встречается в двух андыльщинах, записанных от русскоустыинца В. М. Чикачева, другой – в двух андыльщинах, записанных от колымчанки Ф. А. Санталовой. Для В. М. Чикачева характерно точное воспроизведение мелодии при ее координации с двумя разными словесными текстами. Иная ситуация с напевом Ф. А. Санталовой. В обеих андыльщинах напев имеет два варианта реализации, в некоторой степени отличающихся друг от друга по интервальному строению (главным образом, в первой половине строф). Эти варианты чередуются в разных строфах образцов. Кроме того, в исполнении Ф. А. Санталовой допускается также незначительное варьирование как первого, так и второго вариантов этого напева. Стоит напомнить, что от этой исполнительницы записан еще один, третий образец, показывающий, что в ее репертуаре есть и другой напев андыльщины, отличающийся от политекстового.

Помимо образцов с политекстовыми напевами, у разных исполнителей были обнаружены также напевы с общими мелодическими фрагментами, то есть интонационными оборотами, включающими от трех до восьми тонов, которые присутствуют в точном или вариантном воспроизведении в разных образцах.

К таковым относятся пять андыльщин: две из них записаны на Колыме и три в Русском Устье. Общие мелодические фрагменты в этих образцах могут приходиться на любую часть напева, то есть не имеют определенного композиционного положения. Координация общих мелодических фрагментов с ячейками ритмосинтаксической организации тоже вариантна: мелодические и ритмические построения могут совпадать или мелодические построения смещаются относительно ритмических структур. При варьировании общего мелодического фрагмента вариантным может быть любой тон интонационного оборота.

Среди анализируемых андыльщин также имеются образцы, в которых интонационная структура напева полностью уникальна, то есть общих мелодических фрагментов в сравнении с другими образцами не обнаружено. Однако и в этих андыльщинах наблюдаются контуры единого для всех образцов мелодического рельефа. Это означает, что в данных напевах сохраняется общая последовательность направленности мелодического движения, описанная ранее, но ее интервальная реализация в каждом случае индивидуальна. В эту категорию входят три образца, один из которых – русскоустьинский, а два других записаны от колымского исполнителя С. Е. Борисова.

Результаты проведенного исследования приводят к выводу о своеобразии мелоса в напевах андыльщин, характер которого определяется различными компонентами. Одним из значимых компонентов является интервальная структура звукорядов, специфика которой указывает на проявление в напевах андыльщин расширенного представления о поступенности. Эта черта в большей степени характерна для колымской андыльщины. Можно предположить, что в колымской и отчасти в русскоустьинской традиции исполнения андыльщин терцовые и секундовые расстояния воспринимаются как равнозначные. Другая значимая особенность напевов жанра – мелодический рельеф, единый для всех андыльщин: с политекстовыми напевами, с напевами, имеющими общие мелодические фрагменты, и с индивидуальными напевами. Объединяющий все напевы

жанра мелодический рельеф реализуется в двух версиях: полной (в колымских и в русскоустьинских напевах) и сокращенной (только в русскоустьинских напевах).

Между колымской и русскоустьинской традициями жанра обнаружены как общие, так и индивидуальные черты. Сформировавшись на Колыме, в Русском Устье андыльщина приобрела трансформированный вид. Направление этой трансформации привело к сглаживанию мелодической специфики жанра: сокращение интервального диапазона и распевности, убывание количества терцовых расстояний в пользу поступенности и репетиционности. Причина этого видится в приспособлении андыльщины к характеристикам иных жанров, что, в свою очередь, может быть связано с приоритетными сферами сложившегося в Русском Устье раннего или позднего репертуара. Так, в отличие от колымской традиции, в которой лирическая сфера занимает главенствующее место, в русскоустьинской традиции наиболее значимыми стали эпические жанры: былины, баллады, исторические песни [8, с. 244; 9, с. 37]. Таким образом, эпическая сфера могла оказать влияние на новый для русскоустьинского песенного репертуара жанр. Еще одним фактором могло послужить то, что андыльщина, вероятно, получила распространение в Русском Устье гораздо позже своего зарождения на Колыме [6, с. 147–148]. В связи с этим на трансформацию андыльщины могли воздействовать актуальные для поздней традиции жанры, такие как частушка-страдание, городская песня, романс.

Литература

1. «Поющая душа России»: музыкальный фольклор народов Российской Федерации, фоноатлас на 2 CD / сост. И. А. Богданов, Н. В. Меньших. – М.: СиДи Мейк Студио, 2021.
2. Богораз-Тан В. Г. Областной словарь колымского русского наречия. – СПб., 1901. – 346 с.
3. Галицкая С. П. О ладо-звукорядной структуре монодии // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8, № 3. – Новосибирск. – С. 104–114.
4. Игнатьева Т. И. Музыкальный фольклор юкагиров // Фольклор юкагиров. – М.; Новосибирск: Наука, 2005. – С. 45–125.
5. Томский А. А., Дробышева Н. Н. Песни Русского Устья. – Якутск: Бичик, 2013. – 64 с.
6. Шенталинская Т. С. Андыльщина – местный песенный жанр русских колымчан // Русский фольклор в инкультурном окружении. – М.: Гос. респ. центр рус. ф-ра, 1995. – С. 140–151.
7. Шенталинская Т. С. Андыльщина (жанр-эндемик) // Экспедиционные открытия последних лет: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970–90-х годов. – СПб., 1996. – С. 97–114.
8. Яковлева А. С. Музыкальный фольклор русских старожилов Колымского края // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2021. – С. 242–248.

9. Яковлева А. С. Былинные напевы русских старожилов Северо-Востока Сибири // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 2. – С. 36–44.

References

1. Bogdanov I.A., Menshikh N.V. "Poyushchaya dusha Rossii": muzykal'nyy fol'klor narodov Rossiyskoy Federatsii, fonoatlas na 2 CD ["The Singing Soul of Russia": musical folklore of the peoples of the Russian Federation, phonoatlas on 2 CDs]. Moscow, CD Make Studio Publ., 2021. (In Russ.).
2. Bogoraz-Tan V.G. Oblastnoy slovar' kolymского russkogo narechiya [Regional dictionary of the Kolyma Russian dialect]. St. Petersburg, 1901. 346 p. (In Russ.).
3. Galitskaya S.P. O lado-zvukoryadnoy strukture monodii [On the fret sound-pattern structure of monody]. *Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, 2020, vol. 8, no. 3, pp. 104-114. (In Russ.).
4. Ignat'yeva T.I. Muzykal'nyy fol'klor yukagirov [Musical folklore of the Yukaghirs]. *Fol'klor yukagirov [Yukaghir folklore]*. Moscow; Novosibirsk, Nauka Publ., 2005, pp. 45-125. (In Russ.).
5. Tomskiy A.A., Drobysheva N.N. *Pesni Russkogo Ust'ya [Songs of the Russkoe Ustye]*. Yakutsk, Bichik Publ., 2013. 64 p. (In Russ.).
6. Shentalinskaya T.S. Andyl'shchina – mestnyy pesennyy zhanr russkikh kolymchan [Andyl'shchina – a local song genre of Russian Kolyma residents]. *Russkiy fol'klor v inokul'turnom okruzhenii [Russian folklore in a foreign cultural environment]*. Moscow, State Republican Center of Russian Folklore Publ., 1995, pp. 140-151. (In Russ.).
7. Shentalinskaya T.S. Andyl'shchina (zhanr-endemik) [Andyl'shchina (endemic genre)]. *Ekspeditsionnye otkrytiya poslednikh let: Narodnaya muzyka, slovesnost', obryady v zapisyakh 1970–90-kh godov [Expeditionary discoveries of recent years: Folk music, literature, rituals in recordings of the 1970s–1990s]*. St. Petersburg, 1996, pp. 97-114. (In Russ.).
8. Yakovleva A.S. Muzykal'nyy fol'klor russkikh starozhilov Kolymского kraя [Musical folklore of Russian old-settlers of the Kolyma region]. *Muzykoznanie: istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh [Musicology: history and modernity through the eyes of young scientists]*. Novosibirsk, Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka, 2021, pp. 242-248. (In Russ.).
9. Yakovleva A.S. Bylinnye napevy russkikh starozhilov Severo-Vostoka Sibiri [Bylina melodies of Russian old-settlers of the North-East of Siberia]. *Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, 2022, vol. 10, no. 2, pp. 36-44. (In Russ.).

УДК 372.878

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-191-199

СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РЕГИОНАЛЬНОМ АСПЕКТЕ

Милейко Юлия Николаевна, аспирант, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск, РФ). E-mail: mileyko.yulia@mail.ru

В статье представлена история Детской музыкальной школы № 1 города Ачинска, расположенного на западе Красноярского края. Приводятся факты об общей политической и экономической ситуациях в городе, которые оказывали влияние на все сферы, в том числе и музыкальное образование. Обозначаются основные этапы развития музыкальной школы: от открытия до настоящего времени. Особое внимание уделяется персоналиям, стоявшим у истоков зарождения образовательного учреждения и повлиявшим на его успешное развитие. Кроме этого, повествуется о сложностях организации учебного процесса: материально-техническое оснащение, финансирование, кадровый ресурс.

В основу статьи положены документы, обнаруженные в фондах Ачинского городского архива: публикации по истории города, годовые отчеты, официальные документы и постановления.

Автор выражает благодарность директору ДМШ № 1 г. Ачинска Анастасии Николаевне Кирсановой и сотрудникам Ачинского городского архива за содействие в подготовке текста для публикации и предоставление ценных исторических материалов, позволивших составить целостную картину

об истории школы. Сведения, отраженные в статье, публикуются впервые и позволяют составить представление о региональном образовании и краеведении, а также о специфике организации образовательного учреждения начального звена в одном из крупнейших регионов страны.

Ключевые слова: начальное музыкальное образование, Детская музыкальная школа № 1, город Ачинск, Красноярский край, региональный аспект.

SPECIFICS OF DEVELOPMENT OF A MUSICAL INSTITUTION OF ADDITIONAL EDUCATION IN REGIONAL ASPECT

Mileyko Yuliya Nikolaevna, Postgraduate, Dmitry Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: mileyko.ylia@mail.ru

The article presents the history of Children's Music School No. 1 in Achinsk, located in the West of Krasnoyarsk Territory. The facts about the general political and economic situation in the city, which had an impact on all spheres, including music education, are presented. The main stages of development of a music school are outlined: from opening to current stage. Special attention is paid to the personalities who stood at the origins of the educational institution and influenced its successful development. In addition, it tells about the difficulties of organizing the educational process: material and technical equipment, financing, human resources.

The article is based on documents found in the funds of the Achinsk City Archive: publications on the history of the city, annual reports, official documents and resolutions.

The author expresses gratitude to Anastasia Nikolaevna Kirsanova, director of Secondary School No. 1 in Achinsk, and the staff of the Achinsk City Archive for their assistance in preparing the text for publication and providing the valuable historical materials that made it possible to form a complete picture of the history of the school. The information reflected in the article is published for the first time and allows you to get an idea about regional education and local history, as well as about the specifics of the organization of an educational institution of primary level in one of the largest regions of the country.

Keywords: primary music education, Children's Music School No. 1, Achinsk city, Krasnoyarsk Territory, regional aspect.

Вопросы об истории музыкального образования в России, а также о его современном состоянии на протяжении многих десятилетий обсуждаются научным сообществом, являясь предметом серьезного дискурса. В кругу исследовательских интересов находятся различные аспекты данной темы. Освещению общей истории посвящены работы Е. А. Бодиной «История музыкальной педагогики. От Платона до Кабалевского» [1], И. В. Ефимовой и Г. В. Барановой «История музыкального образования в России: становление национальной традиции (XVIII – 20-е годы XX века)» [2], Д. Б. Кабалевского «Б. В. Асафьев (Игорь Глебов)» [3]. Рассуждения на тему об образовании одного из основоположников музыкального образования Б. Л. Яворского изложены в статьях, изданных отдельным сборником «Статьи. Воспоминания. Переписка» [4] и др. По-

мимо этого, существует ряд диссертационных исследований отражающих вопросы музыкального образования. К их числу относятся работы: А. О. Аракеловой «Отечественное образование в области музыкального искусства: исторический опыт, проблемы и пути развития» [5], Е. В. Николаевой «Музыкальное образование в России: историко-теоретический и педагогический аспекты» [6], П. П. Остина «Музыкальное образование школьников в годы Великой Отечественной войны» [7], Е. В. Порфирьевой «Музыкальное образование в Казани в XVIII – начале XX века: становление и развитие» [8], Е. В. Прыгун «Становление и развитие музыкального образования в Красноярске от истоков до начала XX века» [9].

Многочисленные исследования подтверждают тот факт, что история музыкального образования в России является одной из актуальнейших

тем отечественной науки, а изучение и обобщение материалов, впервые вводимых в научный обиход, обеспечивает новизну исследования и расширение поля научного дискурса.

Обзор литературы по выбранной тематике свидетельствует о том, что региональный аспект начального музыкального образования, а именно история развития и становления региональных ДМШ и ДШИ, по-прежнему остается на периферии исследовательского интереса. Вместе с тем, их вклад в формирование «устойчивого генетического ядра» [5, с. 6] отечественного музыкального образования достаточно важен и достоин внимания.

В данной статье речь пойдет о музыкальной школе, которая была открыта в городе Ачинске Красноярского края – второго по масштабам региона Российской Федерации – и на сегодняшний день удерживает планку образцового учебного заведения начального музыкального образования.

Ачинск – «западные ворота» Красноярского края, один из старейших городов Восточной Сибири. Город создавался как острог, который «был основан в 1621 году Казацким головою Молчаном Лавровым на берегу реки Июса, то есть Чулыма, как его тогда называли» [10, с. 27]. Место было выбрано, исходя из соображений безопасности: расположение давало хороший угол обзора с военной точки зрения и, в случае нападения, преимущество в плане обстрела и обороны. Но острог просуществовал недолго. В 1640 году его разорили киргизы, которые сжигали деревянные постройки, поэтому от первых поселений ничего не сохранилось. Как сказано в документе Ачинского городского архива, «вторично Ачинский острог был основан 8 сентября 1641 года тарским воеводой Яковом Тухачевским¹ в районе слияния рек Чулыма и Серги, то есть восточное Назарово, где-то в районе деревни Серги» [10, с. 42]. 28 июля 1642 года согласно царскому указу главой острога был назначен воевода Иван Кобыльский, но и он не задержался надолго. Его сменил И. Приимский-Ростовский. В официальном источнике есть сведения о том, что Ачинский острог был снова разрушен. И. Цвейтов пишет:

¹ «Тухачевский Яков Остафьевич (? – 17 сент. 1647, Мангазея), гос. деятель, товарищ воеводы *Тары*, воевода *Мангазеи*, основатель *Ачинска*. Из смоленских дворян. Во время Смуты служил Лжедмитрию I, царевичу Петру, казачьему атаману И. Заруцкому» [11].

«Как известно, затем Ачинский острог в начале 80 годов XVII столетия был сожжен восставшими... и уже вновь выстроен на месте теперешнего Ачинска... Во время одного из Киргизских набегов был разорен и сожжен и восстановлен снова в 1682 году на современном месте» (пунктуация первоисточника сохранена. – Ю. М.) [10, с. 46].

Существуют различные версии о расположении города и его переносе на новые места. Подробнее об этом [12]. Постепенно стали появляться деревянные домики, и поселение получило статус уездного города. К концу века он состоял из 11 волостей, в которых проживало 17 373 человек. Огромную роль в развитии населенного пункта сыграло строительство транспортных путей – Московского тракта (заложен в 30–60-е годы XVIII века) и Транссибирской железной магистрали (1891–1916 годы), которые в значительной степени повлияли на рост торговли и оказали влияние на экономику города Ачинска.

В 1822 году, когда была образована Енисейская губерния, город стал центром западного пограничного Ачинского округа. Об этом свидетельствует Указ от 26 января 1822 года, в котором читаем: «Присоединить Туруханский уезд к Енисейскому, открыть уездное управление в Ачинске, Минусинске, Канске и губернское управление в Красноярске» [13, с. 26].

В начале XIX века в Ачинске было построено первое каменное здание – Троицкая соборная церковь, которая долгие годы оставалась главным архитектурным строением города. В результате активного развития поселения сюда стали прибывать люди, тем самым увеличивалось население. Как сказано в официальном источнике, на 1890 год «в Ачинске было 5131 человек (мужчин – 2609, женщин – 2522)» [6, с. 49]. В начале XX века численность выросла в разы. Примечательно, что «город Ачинск единственный город в Сибири, откуда выезжали при возвращении из Сибирской ссылки вожди нашей партии и всего прогрессивного человечества В. И. Ленин и И. В. Сталин» [14, с. 4]. Жители города Ачинска бережно хранят дом, в котором И. В. Сталин проживал в 1917 году во время ссылки в Сибирь².

В это время стала активно развиваться промышленность. В 1934 году были открыты марганцевый рудник, мельничный комбинат, кондитер-

² Ныне – Дом-музей И. В. Сталина.

ская фабрика, молочный комбинат, мясокомбинат, кирпичный завод и т. д.³ В 40-е годы XX века город получил статус «индустриального».

Несмотря на появление промышленных предприятий и увеличение численности населения (свыше 50 тысяч человек), в городе отсутствовали учреждения культуры и школы дополнительного образования (художественные, музыкальные). Документы, которые удалось обнаружить в архиве города Ачинска, позволяют сделать вывод, что на 1952 год функционировали «один кино театр “Свобода”, один драматический театр, один клуб профессионального союза Мукомольной промышленности на расстоянии 3-х километров от города, и один клуб профессионального союза Мазульского Марганцевого рудника на расстоянии от города 15-ти километров. 2-е городских библиотеки и одна детская библиотека, городской сад им. В. И. Ленина» (пунктуация и орфография первоисточника сохранены. – Ю. М.) [14, с. 4.]. Но помимо обозначенных в городе отсутствовали помещения для проведения массовых культурных мероприятий. В этой связи на встрече с депутатом Верховного Совета СССР товарищем Колущинским жители города Ачинска попросили о строительстве Дома культуры.

Столь же непросто обстояли дела с общим образованием. До революции в Ачинске функционировали гимназия и несколько начальных школ. Только в годы Советской власти началось активное строительство учебных заведений, по числу которых город занимал второе место в крае. К 1953 году открылось «26 средних, семилетних и начальных школ, 5 техникумов, краевая школа механизации сельского хозяйства, имеются детские дома и детские сады. Гордостью Ачинска является государственный учительский институт, ежегодно дающий стране высококвалифицированных учителей 7-летних школ» [15, с. 8].

В 50-е годы XX века началось строительство Ачинского глиноземного комбината⁴ – градообразующего предприятия, запуск которого в 1970 году стал знаковым событием для экономики края и страны. В связи с этим увеличилось количество рабочих мест, что привело к актив-

ному росту населения и оказало влияние как на образование в целом, так и на развитие дополнительного обучения в частности.

В Ачинском городском архиве хранится уникальный документ, составленный и.о. председателя исполкома Ачинского горсовета П. Жидковым и адресованный начальнику отдела по делам искусств управления культуры исполкома краевого совета депутатов трудящихся тов. М. И. Зулову от 22.07.1953 № 605-9, в котором читаем: «На Ваше письмо и на вопросы, поставленные представителем краевого отдела искусств тов. Б. Г. Кривошея, по организации в гор. Ачинске детской музыкальной школы, исполком Ачинского городского Совета депутатов трудящихся сообщает:

1. Помещение для музыкальной школы выделено в городском доме пионеров, 1 комната площадью 24 кв. метра, которая будет оборудована в августе месяце необходимой классной мебелью, включая пианино. Кроме того, для занятий школы может быть использована сцена и концертный зал на 200–250 мест, свободные в дневные часы (до 6 час. вечера).

В настоящее время в доме пионеров проводится ремонт, который будет закончен к 1 августа.

2. Директором музыкальной школы намечена партийными и советскими организациями города Ачинска тов. Пономарева А. Ф., член КПСС, работающая директором дома пионеров. Кандидатура тов. Пономаревой А. Ф. представляется на Ваше утверждение.

3. Ачинская детская музыкальная школа переведена на ведение городского отдела народного образования. Зав. отделом тов. Егерь Михаил Исаевич, который разрешает все вопросы по организации и работе музыкальной школы.

Исполком Ачинского горсовета просит Вас оказать всемерное содействие Ачинской музыкальной школе в части приобретения недостающих музыкальных инструментов (скрипки, смычки, струны и т. д.) а также музыкальной литературы и др. оборудования» [16, с. 1].

На основе приказа № 1 по Ачинской музыкальной школе от 15 августа 1953 года был принят ряд решений: «Приемные экзамены в ДМШ начать с 25.08.1953 года; зачислить на должность преподавателя по классу баяна В. Н. Брюханова; принять на должность преподавателя по классу фортепиано Э. В. Барашкину» [17].

³ Позже, в 1960 году, – завод железобетонных конструкций, а в 1966 году – керамзитобетонный завод.

⁴ Крупнейшее предприятие в России по производству глинозема.

С 1 сентября 1953 года музыкальная школа № 1 в городе Ачинске начала свою работу. В первый кадровый состав вошли: выпускник Свердловского музыкально-педагогического училища Г. И. Вейнбаум, выпускники Красноярского музыкального училища В. Н. Брюханов (баян) и Т. М. Чеховидова (фортепиано), выпускница Красноярского педагогического училища Ю. С. Махоненко (сольфеджио), выпускник Ленинградского музыкального училища А. Т. Колымагин (баян), а также Э. В. Барашкина (фортепиано, сольфеджио), Б. Б. Шмидер (скрипка), Г. И. Щелконогова (фортепиано), О. И. Березовский (виолончель), Я. В. Петкус, В. Д. Ермоленко, Л. З. Кончаков, Г. Н. Терских, Т. И. Маногарова, Л. Е. Терешкина⁵. Все они пользовались уважением и любовью учащихся. Перспективный ансамбль баянистов, который был создан А. Т. Колымагиным, в 1957 году получил высокую оценку на конкурсах и во время смотра художественной самодеятельности в г. Красноярске.

В первый год работы музыкальной школы было принято 26 учеников⁶. Изначально функционировало четыре отделения: фортепианное, народное (баян), струнное (скрипка) и теоретическое.



*Л. Терешкина. Преподаватель по классу аккордеона.
08.03.1967 год*

⁵ Преподаватель по классу аккордеона. Работала в ДМШ № 1 г. Ачинска с 1966 года. Окончила Красноярское культпросветучилище.

⁶ Для сравнения: на 1 сентября 2020 года численность обучающихся составила 386 учеников.

Обучать игре на балалайке и домре начали с приходом К. Э. Каупа, который проработал в ДМШ № 1 30 лет, создал оркестр русских народных инструментов и выпустил немало музыкантов-народников. В 1971 году был принят на работу В. С. Санжаров, возглавивший отделение духовых инструментов. Педагоги сумели создать в школе особую творческую атмосферу, заложив тем самым прекрасные традиции, которые на протяжении последующих десятилетий старались сохранить и приумножить их преемники. Спустя 14 лет после открытия учебного заведения директор М. Гордынская писала: «Школа сыграла немалую роль в воспитании молодых музыкантов. Сейчас у нас занимаются 30 человек, работает 14 квалифицированных преподавателей. Немного выросла материальная база. Теперь мы имеем 8 пианино, рояль, 18 баянов и 2 аккордеона» [18, с. 5]. Многие выпускники, по словам директора, поступали в музыкальные училища и возвращались в стены своей родной музыкальной школы. Например, Татьяна Ивановна Маногарова. «В Шушенской музыкальной школе преподают Пергунов, Гусарова, Бояринцева. Никулина Валя учится на четвертом курсе в Новосибирской консерватории» [18, с. 5].

В 70-х годах прослеживается положительная динамика роста обучающихся на всех отделениях. Например, если на начало 1970-х годов на духовом отделении обучалось 4 ученика, то на конец десятилетия – 15; на отделении народных инструментов – 92 и 194; на фортепианном – 170 и 212; на струнном – 11 и 49 соответственно. Долгое время такое количество специальностей сохранялось. Позже отделения пополнились такими инструментами, как аккордеон и виолончель.

Специального помещения для ведения образовательной деятельности не было выделено, поэтому с 1953 года учебные классы размещались в Доме пионеров. Затем, судя по данным годовых отчетов Государственного архива Красноярского края (далее ГАКК), в 1963–1964 учебном году школа размещалась в собственном помещении в ограде столовой по улице Комсомольской. Кроме этого три комнаты были арендованы у Ачинского Аллюминстроя. Общая площадь данного здания составляла 254 кв. м, в том числе 11 классных комнат площадью 219 кв. м. В следующем году школа «переехала» в деревянное здание на бере-

гу Теплятки, в помещение бывшей библиотеки, где находилась до начала 70-х годов. В отчете за 1965–1966 годы читаем: «Школа размещается в бревенчатом помещении, общей площадью в 128 м², полезная площадь составляет 114 м². Здание старое, ветхое. Имеется 6 классных комнат, из которых 3 – проходные. Естественное освещение крайне затруднено за счет наличия малых окон. Звукоизоляция слабая. Решением городской СЭС от 16 июня 1966 года в помещении категорически запрещено ведение занятий» [19, с. 27].

В отчете за 1965 год отмечается проблема финансирования школы. «Она строится на базе дотации краевого управления культуры и за счет платы, получаемой за обучение. Однако в течение трех лет школа испытывает финансовые затруднения ввиду недостаточной дотации, что происходит из-за необоснованного завышения плана сбора родительских средств на 3000 руб. в год. В связи с этим школа не располагает нужными учебными пособиями и музыкальными инструментами. В первую очередь в школе нет комплектов духового оркестра и оркестра народных инструментов, а имеющиеся инструменты с трудом удерживаются в рабочем состоянии» [20, с. 32]. К сожалению, данных по 1966–1967 учебному году обнаружить не удалось. Следующее упоминание о материальной базе школы появляется в отчете за 1971–1972 учебный год. Это – арендованное помещение в жилом доме № 7 6-го микрорайона общей площадью 198,2 кв. м, из них учебных – 159,5 кв. м. Занятия велись в 12 аудиториях, из них три – проходные и учительская. «С раннего утра до позднего вечера из открытых окон небольшого двухэтажного здания в седьмом микрорайоне доносятся звуки музыки. Это юные музыканты знакомятся с миром удивительно-го», – писала преподаватель музыки Н. Трушина в газете «Ленинский путь» от 20.05.1979 года [18, с. 18]. После этого коллектив школы еще долго был вынужден работать в разных условиях, и лишь спустя тридцать лет, в 1983 году, под школу выделили собственное здание в 7-м микрорайоне, дом 13 «а» (ранее там располагалась общеобразовательная школа № 7), которое адаптировали для ведения музыкальной образовательной деятельности, а также пристроили концертный зал на 200 мест. Здесь школа размещается и по сей день.

В Ачинском городском архиве хранятся несколько годовых планов работы музыкальной школы. Обратимся к одному из этих документов. Основные задачи, которые стояли перед коллективом школы на 1975–1976 учебный год, обозначены следующим образом, «1. Выявить творческие способности учащихся, воспитывать музыкальный вкус наиболее одаренных учащихся, готовить для продолжения учебы в музыкальном училище. 2. Сохранить контингент учащихся в количестве 430 человек. 3. Дать качество успеваемости на конец года 60 % (4, 5). 4. Оказывать помощь общеобразовательным школам города в пропаганде музыкального искусства. 5. Принимать участие в работе “Пионерского университета культуры” при ДOME пионеров. 6. Создать на базе ДК “Строитель” музыкальный лекторий для учащихся общеобразовательных школ города. 7. Активировать пропаганду музыкального искусства (лекции-концерты) по рабочим общежитиям АГК⁷. 8. Оказать помощь городскому отделу культуры в подготовке и проведении праздничных концертов и принять участие в работе городского университета культуры» [14, с. 2]. Отсюда следует вывод, что коллективом школы проводилась работа по всем основным направлениям: профориентационная, учебная и воспитательная, направленная на удержание контингента учащихся, просветительская⁸, выраженная в сотрудничестве с общеобразовательными школами, Домом пионеров, Домом культуры и т. д.

Отдельным пунктом в плане выделена политико-воспитательная работа. «В 1975–76 учебном году все преподаватели посещали лекции по марксистско-ленинской эстетике при Горкоме КПСС, которые проводились каждый 2-й вторник месяца. По окончании цикла лекций состоялся семинар, на котором выступили преподаватели школы. Преподаватели школы включились в социалистическое соревнование по достойной встрече 25 съезда КПСС и все пункты соц. обязательств выполнили. Также в течение учебного года преподаватели школы посещали лекции лекторов-международников» [14, с. 4]. Смысл этих строк в отчете становятся понятным, если вспомнить, что на съезде КПСС 1976 года поднимались вопросы сельского хозяйства, необхо-

⁷ Ачинского глиноземного комбината.

⁸ Подобная направленность в работе ДМШ и ДШИ присутствует и в настоящее время.

димости строительства Байкало-Амурской магистрали, а также развития промышленности и – что наиболее важно в контексте данной статьи – образования. «В девятой пятилетке был принят ряд важных постановлений, утверждены Основы законодательства СССР и союзных республик о народном образовании» [21, с. 1]. Это говорит о том, что преподаватели были вовлечены в общую повестку, работали согласно государственным задачам и установкам, а власти, в свою очередь, приняли решение к 1975–1976 учебном году полностью укомплектовать школу музыкальными инструментами, «рояль – 1, пианино – 20, баян – 27 (из них 2 бас-баяна и 4 баяна особого заказа), аккордеон – 10, домры-примы – 5, балалайки-примы – 3, комплект домро-балалаечного оркестра – 32, комплект духового оркестра – 18, трубы – 3, кларнет – 1, скрипки – 10, виолончель – 3, магнитофон – 4, проигрыватели – 5 (Сtereo “Вега” – 1)» [14, с. 13].

Подтверждением высокого уровня преподавания стал тот факт, что выпускники ДМШ № 1 города Ачинска нередко выбирали профессию музыканта и продолжали свое образование в музыкальных училищах, институтах культуры и консерваториях. Некоторые из них вернулись в стены родной школы, чтобы вести педагогическую деятельность: Н. Д. Жуков, Н. А. Аксенова, Е. А. Арбатская, Е. А. Белосточная, Т. И. Власенко и др. Самым первым учеником, который поступил в Красноярское музыкальное училище (ныне КГБПОУ «Красноярский колледж искусств имени П. И. Иванова-Радкевича»), был Л. Е. Яхимович⁹. Многие воспитанники школы стали профессиональными работниками культуры и искусства и продолжили свою профессиональную деятельность в стенах различных учреждений. Например: М. В. Аунс – профессор, заведующая кафедрой духовых и ударных инструментов Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки, декан оркестрового, дирижерско-хорового факультетов и факультета народных инструментов, преподаватель по классу кларнета; Л. М. Сивых – хормейстер Красноярского музыкального

театра; В. В. Никулина – старший преподаватель Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки по классу фортепиано.

В 2023 году Ачинская музыкальная школа отпраздновала 70-летний юбилей. На протяжении этих лет возникало немало сложностей: частые смены помещений, нехватка инструментария, неуккомплектованность кадров и дефицит финансирования. Но, несмотря на данные факты, школа продолжает жить и удерживать высокую планку качества образования. Помимо традиционных отделений, в стенах учебного заведения успешно функционируют группы раннего эстетического развития и хоровые классы. Во многом это заслуга директоров, которые смогли привлечь высококвалифицированных преподавателей, создать в школе творческую и продуктивную атмосферу, а также зарядить коллектив энтузиазмом для эффективной работы. В разные годы директорами были: А. Ф. Пономарева (1953–1954), Е. Ф. Сафронова, Г. И. Щелконогова, А. Т. Колымагин, М. Л. Гордынская, В. С. Санжаров, Л. Н. Чепелова (Пахоменкова), Н. Д. Жуков¹⁰, Ж. В. Капустина (2009), а с июля 2018 года школой руководит А. Н. Кирсанова. Прочный профессиональный фундамент, историческая преемственность поколений и основы, которые были заложены с момента открытия Ачинской музыкальной школы, являются залогом дальнейшего развития и приумножения успехов одной из старейших музыкальных школ Красноярского края.

Благодарность

Автор выражает признательность: Анастасии Николаевне Кирсановой, директору Ачинской ДМШ № 1, за помощь в подготовке материала и предоставление сведений, которые были использованы при написании данной статьи; сотрудникам Ачинского городского архива за содействие в сборе уникальной информации из его фондов; научному руководителю Светлане Геннадьевне Войткевич за консультирование в процессе написания статьи.

⁹ В 1955 году принят в класс преподавателя В. Н. Брюханова (баян). В 1958 году со справкой на руках поехал поступать в училище. В 1962 году вернулся в школу в качестве преподавателя по классу баяна и аккордеона, а также долгое время работал настройщиком музыкальных инструментов.

¹⁰ Родился в 1945 году. Окончил в 1973 году в Новосибирске государственную консерваторию имени М. И. Глинки и с 1976 года был принят на работу в Ачинскую музыкальную школу № 1 по классу баяна. Во время работы В. С. Санжарова занимал должность завуча школы, затем был назначен директором.

Литература

1. Бодина Е. А. История музыкальной педагогики. От Платона до Кабалеvского. – М.: Юрайт, 2018. – 234 с.
2. Ефимова И. В., Баранова Г. В. История музыкального образования в России: становление национальной традиции (XVIII – 20-е годы XX века). – Красноярск: ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2015. – 134 с.
3. Кабалеvский Д. Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). – М., 1954. – 76 с.
4. Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка: в 2 т. Т. 1 / ред.-сост. И. С. Рабинович; общ. ред. Д. Шостакович. – М.: Советский композитор, 1972. – 711 с.
5. Аракелова А. О. Отечественное образование в области музыкального искусства: исторический опыт, проблемы и пути развития: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. ... д-ра искусствоведения. – Магнитогорск, 2012. – 589 с.
6. Николаева Е. В. Музыкальное образование в России: Историко-теоретический и педагогический аспекты. – М., 2000. – 393 с.
7. Остин П. П. Музыкальное образование школьников в годы Великой Отечественной войны. – Пермь, 2003. – 172 с.
8. Порфирьева Е. В. Музыкальное образование в Казани в XVIII – начале XX века: становление и развитие. – Казань, 2004. – 196 с.
9. Прыгун Е. В. Становление и развитие музыкального образования в Красноярске от истоков до начала XX века. – Новосибирск, 2008. – 236 с.
10. Документы об истории развития г. Ачинска (хроника, рукописи, вырезки из газет и другие) // АГА. – Р-709. – Оп. 1. – Д. 37. – С. 27, 42, 46.
11. Тухачевский Яков Остафьевич [Электронный ресурс]. – URL: <http://bsk.nios.ru/enciklodediya/tuhachevskiy-yakov-ostafevich> (дата обращения: 03.03.2023).
12. Бутанаев В. Я., Скобелев С. Г., Чуманов А. В. К вопросу о месте нахождения первого Ачинского острога // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. – 2022. – № 15 (5). – С. 743–748.
13. Потапов И. Ф. Енисейская губерния. История в документах и фотографиях. – Красноярск: ОАО ПИК «Офсет», 2008. – 416 с.: ил.
14. Годовой отчет о работе детской музыкальной школы // АГА. – Р-578. – Оп. 1. – Д. 5215. – С. 2, 4, 10, 13.
15. Переписка с ЦК ВКП (б), Советом министров РСФСР, с отделом по делам искусств управления культуры исполкома краевого Совета депутатов трудящихся... // АГА. – Р-578. – Оп. 1. – Д. 18. – С. 4–11.
16. Начальнику отдела по делам искусств управления культуры исполкома краевого совета депутатов трудящихся тов. Зулову М. И. // АГА. – Р-605. – Оп. 1. – Д. 9. – С. 1.
17. Ачинская детская музыкальная школа № 1 [Электронный ресурс]. – URL: <https://admsh1.krn.muzkult.ru/about> (дата обращения: 08.03.2023).
18. Вырезки из газет об Ачинской музыкальной школе 1963–1979 // АГА. – Р-709. – Оп. 1. – Д. 517. – С. 5, 18.
19. Годовые отчеты о работе музыкальных школ и училищ Красноярского края за 1965–1966 гг. // АГА. – Р-2084. – Оп. 1. – Д. 163. – С. 27.
20. Материалы о работе музыкальных школ, училищ Красноярского края (планы, справки, докладные) за 1965 год // ГАКК. – Р-2084. – Оп. 1. – Д. 162. – С. 32.
21. XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза // Ленинская правда. – 1940. – № 28 (3782). – С. 1.

References

1. Bodina E.A. *Istoriya muzykal'noy pedagogiki. Ot Platona do Kabalevskogo [History of music pedagogy. From Plato to Kabalevsky: textbook and workshop for universities]*. Moscow, Yurayt Publ., 2018. 234 p. (In Russ.).
2. Efimova I. V., Baranova G. V. *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya v Rossii: stanovlenie natsional'noy traditsii (XVIII – 20-e gody XX veka) [History of Music Education in Russia: the formation of the national tradition (XVIII – 20s of the XX century)]*. Krasnoyarsk, FGBOU VPO KGAMiT Publ., 2015. 134 p. (In Russ.).
3. Kabalevskiy D.B. B.V. *Asafyev (Igor Glebov) [B.V. Asafyev (Igor Glebov)]*. Moscow, 1954. 76 p. (In Russ.).
4. Yavorskiy B.L. *Stat'i. Vospominaniya. Perepiska: v 2 t. T. 1. [Articles. Memories. Correspondence. In 2 vols. Vol. 1]*. Ed. and comp. I.S. Rabinovich; general ed. D. Shostakovich. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1972. 711 p. (In Russ.).
5. Arakelova A.O. *Otechestvennoe obrazovanie v oblasti muzykal'nogo iskusstva: istoricheskiy opyt, problemy i puti razvitiya: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [Russian education in the field of musical art: historical experience, problems and ways of development. Diss. Dr of Art History]*. Magnitogorsk, 2012. 589 p. (In Russ.).
6. Nikolayeva E.V. *Muzykal'noe obrazovanie v Rossii: Istoriko-teoreticheskiy i pedagogicheskiy aspekty [Music education in Russia: Historical, theoretical and pedagogical aspects]*. Moscow, 2000. 393 p. (In Russ.).

7. Ostin P.P. *Muzykal'noe obrazovanie shkol'nikov v gody Velikoy Otechestvennoy voyny [Musical education of school-children during the Great Patriotic War]*. Perm, 2003. 172 p. (In Russ.).
8. Porfiryeva A.V. *Muzykal'noe obrazovanie v Kazani v XVIII – nachale XX veka: stanovlenie i razvitie [Musical education in Kazan in the XVIII – early XX century: formation and development]*. Kazan, 2004. 196 p. (In Russ.).
9. Prygun E.V. *Stanovlenie i razvitie muzykal'nogo obrazovaniya v Krasnoyarske ot istokov do nachala XX veka [Formation and development of music education in Krasnoyarsk from the origins to the beginning of the XX century]*. Novosibirsk, 2008. 236 p. (In Russ.).
10. Dokumenty ob istorii razvitiya g. Achinska (khronika, rukopisi, vyrezki iz gazet i drugie). [Documents about the history of the development of Achinsk (chronicle, manuscripts, newspaper clippings and others)]. *AGA*, RR-709, Op. 1, D. 37, pp. 27, 42, 46. (In Russ.).
11. *Tukhachevskiy Yakov Ostafyevich [Tukhachevsky Yakov Ostafyevich]*. (In Russ.). Available at: <http://bsk.nios.ru/enciklopediya/tukhachevskiy-yakov-ostafyevich> (accessed 03.03.2023).
12. Butanaev V.Y., Skobelev S.G., Chumanov A.V. K voprosu o meste nakhozhdeniya pervogo Achinskogo ostroga [On the question of the location of the first Achinsk prison]. *Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki [Journal of the Siberian Federal University. Humanities]*, 2022, no. 15 (5), pp. 743-748. (In Russ.).
13. Potapov I.F. *Eniseyskaya guberniya. Istoriya v dokumentakh i fotografiyakh [Enisei province. History in documents and photos]*. Krasnoyarsk, OAO PIK "Ofset" Publ., 2008. 416 p.: il. (In Russ.).
14. Godovoy otchet o rabote detskoy muzykal'noy shkoly [Annual report on the work of the children's music school]. *AGA*, R-578, Op. 1, D. 5215, pp. 2, 4, 10, 13. (In Russ.).
15. Perepiska s TsK VKP (b), Sovetom ministrov RSFSR, s otdelom po delam iskusstv upravleniya kul'tury ispolkoma kraevogo Soveta deputatov trudyashchikhsya [Correspondence with the Central Committee of the CPSU (b), the Council of Ministers of the RSFSR, with the Department of Arts of the Department of Culture of the Executive Committee of the Regional Council of Workers' Deputies]. *AGA*, R-578, Op. 1, D. 18, pp. 4-11. (In Russ.).
16. Nachal'niku otdela po delam iskusstv upravleniya kul'tury ispolkoma kraevogo soveta deputatov trudyashchikhsya tov. Zuslovu M.I. [To the head of the Department for Arts Affairs of the Department of Culture of the Executive committee of the Regional Council of Deputies of the Working People Zuslov M.I.]. *AGA*, R-605, Op. 1, D. 9, p. 1. (In Russ.).
17. *Achinskaya detskaya muzykal'naya shkola № 1 [Achinsk Children's Music School No. 1]*. (In Russ.). Available at: <https://admsh1.krn.muzkult.ru/about> (accessed 08.03.2023)
18. Vyrezki iz gazet ob Achinskoy muzykal'noy shkole 1963-1979 [Newspaper clippings about the Achinsk Music School 1963-1979]. *AGA*, R-709, Op. 1, D. 517, pp. 5, 18. (In Russ.).
19. Godovye otchety o rabote muzykal'nykh shkol i uchilishch Krasnoyarskogo kraya za 1965-1966 gg. [Annual reports on the work of music schools and colleges of the Krasnoyarsk Territory for 1965-1966]. *AGA*, R-2084, Op. 1, D. 163, p. 27. (In Russ.).
20. Materialy o rabote muzykal'nykh shkol, uchilishch Krasnoyarskogo kraya (plany, spravki, dokladnye) za 1965 god [Materials on the work of music schools, colleges of the Krasnoyarsk Territory (plans, references, reports) for 1965]. *GAKK*, R-2084, Op. 1, D. 162, p. 32. (In Russ.).
21. XXV s"ezd Kommunisticheskoy partii Sovetskogo Soyuz [XXV Congress of the Communist Party of the Soviet Union]. *Leninskaya Pravda*, 1940, no. 28 (3782), p. 1. (In Russ.).

УДК 75.052:7.067

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-199-207

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ НАУЧНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В ОБЛАСТИ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

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

Гончарова Наталья Галиевна, доцент, кафедра искусств, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова (г. Новосибирск, РФ). E-mail: n.goncharova@nsuada.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8945-7063>

Интерес к проблемам формирования научной терминологии в области монументального искусства объясняется динамичным развитием различных сфер современного гуманитарного знания. Представляется важным проследить процесс формирования теоретических оснований изучения монументального искусства. Этот вопрос поднимается в связи с тем, что, несмотря на длительный период существования философской и искусствоведческой критики, научных исследований, посвященных обобщению теоретических представлений о признаках этого рода искусства с целью создания единой терминологии, не существует. Определение понятий и терминов дает возможность установить ориентиры в художественной оценке произведений, связи монументального искусства с другими видами искусств. Монументальное искусство, являясь носителем специфического художественного языка, становится ключом к пониманию закономерностей развития художественной культуры. В связи с этим актуально создание обобщающей работы, позволяющей аккумулировать накопленный материал и определить перспективы дальнейшего развития данного вопроса. В центре внимания процесс изменений смыслового объема терминов «монументальное искусство», «монументально-декоративное искусство», «монументальная живопись» в трудах советских и российских искусствоведов. Методологическое значение в разработке вопроса имеют труды С. Б. Базазьянц, В. Г. Власова, А. В. Иконникова, А. А. Комарова, В. М. Мошкова, Е. Б. Муриной, А. А. Стригалева, В. П. Толстого, В. А. Фаворского и других. Теоретические источники, в силу своей специфики, требуют использования таких общенаучных методов, как анализ, индуктивное и дедуктивное описание. В результате установлено, что теоретико-методологические основы исследования в области монументального искусства представляют собой синтез философских и искусствоведческих положений, в соответствии с которыми термин «монументальное искусство» обозначает научное понятие, которое рассматривается с точки зрения связи с архитектурным объектом, городской средой, масштабом.

Ключевые слова: российское искусствоведение, монументальное искусство, монументально-декоративное искусство, монументальная живопись.

THE PROBLEM OF FORMATION OF SCIENTIFIC TERMINOLOGY IN THE FIELD OF MONUMENTAL ART

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

Goncharova Natalya Galievna, Associate Professor, Department of Arts, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: n.goncharova@nsuada.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8945-7063>

The interest in the problems of the formation of scientific terminology in the field of monumental art is explained by the dynamic development of various spheres of modern humanitarian knowledge, which leads to the expansion of the terminological system. It is important to trace the process of formation of the theoretical foundations for the study of monumental art. This question is raised due to the fact that, despite the long period of existence of philosophical and art criticism, there are no scientific studies devoted to generalizing theoretical ideas about the signs of this kind of art in order to create a unified terminology. The definition of concepts and terms makes it possible to establish guidelines in the artistic evaluation of works, the connection of monumental art with other types of art. Monumental art, being a native speaker of a specific artistic language, becomes the key to understanding the patterns of development of artistic culture. In this regard, it is important to create a generalizing work that allows you to collect the accumulated material and determine the prospects for further development of this issue. The focus is on the process of changes in the semantic scope of the terms “monumental art,” “monumental and decorative art,” “monumental painting” in the works of Soviet and Russian art historians. The works of S.B. Bazazyants, V.G. Vlasova, A.V. Ikonnikova, A.A. Komarova,

Y.K. Koroloeva, E.B. Murina, A.A. Strigaleva, V.P. Tolstoy, V.A. Favorsky and others are of methodological importance in the development of the issue. Theoretical sources, due to their specificity, require the use of such general scientific methods as analysis, inductive and deductive description. As a result, it is established that the theoretical and methodological foundations of research in the field of monumental art represent a synthesis of philosophical and art criticism provisions, according to which the term “monumental art” designates a scientific concept that is considered from the point of view of connection with an architectural object, urban environment, scale.

Keywords: Russian art criticism, monumental art, monumental and decorative art, monumental painting.

Введение. Теоретическая основа исследования монументального искусства в истории искусствоведческой мысли формировалась под влиянием диалектических процессов интеграции и дифференциации в оценке художественных явлений. Результатом стал обширный состав теоретических подходов к определению понятий и терминов, в котором сложно найти однозначные обобщающие формулировки, которые не требуют уточнения. Эта проблема в компактной форме сформулирована теоретиком искусства В. Г. Власовым, который отмечает, что основная причина многозначности искусствоведческой терминологии объективна, поскольку обусловлена метафизической природой художественной деятельности, описательным характером дефиниций, многозначностью терминов [4].

Своеобразным показателем актуальности рассматриваемой темы является широта взглядов на монументальное искусство, присущее авторам современных исследований. Научных работ, посвященных обобщению теоретических концепций о существенных признаках данного вида искусства с целью создания единой терминологии, не существует.

Цель статьи – проанализировать и обобщить подходы к формированию научной терминологии в области монументального искусства.

Выбор методов исследования обусловлен обращением к монументальному искусству как к самостоятельному предмету искусствоведческой рефлексии. Методологическая основа связана с идеями академической традиции и особенно с теми из них, которые касаются понимания единой системы терминологии, основанной на системном междисциплинарном подходе и энциклопедическом методе изучения искусства. К данной группе относится методологическая база, дающая верные теоретические ориентиры для анализа де-

финиций, развиваемая С. Б. Базазьянц, В. Г. Власовым, А. В. Иконниковым, А. А. Комаровым, В. М. Мошковым, Е. Б. Муриной, Т. В. Пойдиной, А. А. Стригалевой, В. П. Толстовым, В. А. Фаворским.

Основная часть. Понятие «монументальное искусство» обязано своим существованием в культурной практике двум самостоятельным терминам: «монумент» и «искусство». В русский язык слово «монумент» пришло из латинского языка, обозначая воспоминание, память, памятник, от *monere* – напоминаю. Второй термин («искусство») отсылает нас к старославянскому языку, образован от *искусъ* – «испытание, проба, попытка» и трактуется как форма постижения бытия, выраженная в художественных образах. Таким образом, в буквальном смысле монументальное искусство означает род пластических искусств, который несет в своем содержании память о прошлом.

Внимательный анализ определений монументального искусства в научно-справочной литературе привел нас к выводу, что в статьях нет однозначных определений. В большинстве случаев монументальное искусство определяют как род пластических искусств, создаваемых в тесной взаимосвязи с предметно-пространственной средой. Например, такое определение приводится в Большой российской энциклопедии: «монументальное искусство – род пластических искусств, включающий произведения, которые создаются для архитектурной среды и отличаются крупным масштабом, обобщенностью форм» [3]. Синтез монументальных искусств и архитектуры как базовый композиционный принцип отмечается в искусствоведческом терминологическом словаре «Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура». В определении дефиниции четко прослеживается влияние эстетики

монументализма, характеризующейся стремлением к символическому воссозданию общезначимых идей и явлений через монументальные образы для формирования общественного сознания [1]. Следовательно, какова же главная задача монументального искусства? А она, на наш взгляд, сводится к следующему – к продвижению общественных идей, к воздействию на эмоции и мысли человека через образную завершенность в архитектурном ансамбле. Поэтому мы едва ли ошибемся, если скажем, что произведения монументального искусства наряду с идейной нагрузкой несут черты эстетического преобразования среды [12].

Концепция монументального искусства в советском искусствоведении формировалась под влиянием мировоззренческих идей ленинского плана монументальной пропаганды 1920-х годов. За монументальным искусством закреплялось значение ведущего вида искусства, в том числе как актуальной формы агитации. Поэтому перед художниками-монументалистами ставилась задача пропагандировать революционные идеалы и советский образ жизни. Следовательно, генеральные законы художественного развития монументального искусства обнаруживают себя в эволюции формально-композиционных решений, схожих со стилистическими чертами политического плаката, для которого характерны идеализированный образ героя, лаконичность, минимализм. Важно, что понятие монументального искусства утверждается в методологической стратегии искусствоведения как одна из центральных категорий, которая исследуется в контексте таких понятий, как интернациональность, идейность, социальный заказ.

Программа полного описания истории советского монументального искусства в категориях творческого метода социалистического реализма разрабатывается в трудах советских искусствоведов второй половины XX века. Следует обратить внимание, что рядом с понятием монументального искусства, отнюдь его не заменяя и не отменяя, возникает функционально близкое понятие монументально-декоративного искусства, которое изучается в контексте компаративистского подхода. Здесь происходят установление общностей, упорядочение и группировка историко-художественных фактов. Проблема монументального искусства

выступает как проблема теоретического поиска в области закономерностей монументально-декоративного искусства, взаимодействующего с архитектурой. Для компаративистской концепции показательны положения, выдвигавшиеся участниками научной дискуссии в журналах «Творчество», «Декоративное искусство СССР», «Искусство», «Советское монументальное искусство». Во-первых, актуальным становится всесторонний комплексный взгляд на общие тенденции и проблемы в области монументального искусства. Во-вторых, дискуссионной является проблема границ сложившейся институциональной структуры данной отрасли дисциплинарного знания. В-третьих, художники-монументалисты выступают за выработку программы совместного проектирования идейно-художественной городской среды [11].

Теоретическая традиция компаративистского изучения монументального искусства закладывается в монографии В. П. Толстого «У истоков советского монументального искусства». Здесь впервые освещаются вопросы начального этапа становления советского монументального искусства на основе глубокого анализа терминов об архитектурных сооружениях, скульптурных памятниках, монументальных статуях, рельефах, настенной и потолочной росписи, мозаиках, витражах. С точки зрения ученого, произведения монументалистов создают своеобразные образные модели мира, каким его представляли в определенную эпоху, отражая стремление человека понять свое место в мироздании, сформировать ценности и идеалы, которые важны и постоянны для данного общества. Определяя монументальное искусство как искусство «...пронизанное откровениями и иллюзиями времени, которое его породило», он выделяет существенный его признак – обращение к большим массам людей, отмечает важность призыва к деянию или подвигу, который должен быть заложен в монументальном искусстве [25]. В. П. Толстым предпринята попытка структурной классификации общих понятий, связанных с образностью художественного языка произведений монументального искусства, в том числе с его функциональностью [24].

Российский искусствовед Е. Б. Мурина в работе «Проблемы синтеза пространственных искусств: (Очерки теории)» дала обзор «образцо-

вых» синтетических эпох в мировом искусстве, используя обширный историко-художественный материал. С позиции теории искусства автор проанализировала состояние монументального искусства и пришла к выводу о том, что оно составляет «...основу культурной памяти и, соответственно, культурной преемственности, отказ от которой означал бы разрыв с традицией, что, в конечном счете, равносильно упадку культуры» [15]. Результаты исследования Е. Б. Муриной выявили методологическую важность и практическую востребованность решения терминологических вопросов в области монументального искусства.

Проблема поиска объективных критериев для оценки художественного уровня синтеза архитектуры и монументального искусства в центре внимания историка и теоретика архитектуры А. В. Иконникова. В серии тематических публикаций осуществлен эстетический анализ пространства города в контексте анализа художественного образа, средств художественной выразительности архитектуры, определения закономерностей построения архитектурной композиции в синтезе с монументальным искусством [8]. Именно эти аспекты синтеза искусств утверждал В. А. Фаворский, когда рассматривал монументальное искусство в системе архитектура – искусство – общество, отмечая важность пластического взаимодействия всех составляющих в создании гармоничного пространственно-временного единства [26].

Аналогичную позицию находим в работах А. А. Стригалева. По мнению ученого, методологический подход в изучении монументального искусства должен учитывать три основные временные категории участия произведений искусства в создании среды: непреходящую, повседневную и краткосрочную [21]. Подчеркнем, что А. А. Стригалева называет пространственно-временной характер восприятия произведений важной особенностью в изучении монументального искусства. В связи с этим в публикации описаны принципы творческого метода художников-монументалистов, которые, помимо создания нового эмоционального звучания архитектурного комплекса, ставят задачу приблизить величие архитектурного объекта к находящемуся в нем чело-

веку, соотнести масштаб, найти соотношения, при которых получится внутренне закономерный художественный образ.

Рассматривая теоретические предпосылки терминологии монументального искусства, искусствовед А. А. Комаров ссылается на тезисы Е. Б. Муриной и А. В. Иконникова, утверждающие, что монументальность как свойство художественного образа родственно эстетической категории «возвышенное». Во-первых, произведения, обладающие чертами монументальности, характеризуются социально значимым содержанием, воплощенным в величественной пластической форме. Во-вторых, монументальность может присутствовать в различных видах и жанрах искусства, но особенно она характерна для монументального искусства, так как является основой художественности [9].

И. Н. Лисаковский подчеркивает, что монументальность можно определить как художественное качество произведений, характеризующихся значимостью и величию, как пример статичного, сбалансированного масштаба. Монументальность, по мнению ученого, предполагает определенную меру художественного обобщения, массивность и строгость форм. Монументальность может проявляться практически во всех видах искусства, приобретая в каждом из них свою специфику [13].

По мнению Г. П. Степанова, монументальность представляет собой одну из разновидностей эстетических категорий и объединяет в себе определенные виды искусств, способные приобретать это качество, обладая при этом определенным художественным языком [19]. А. В. Иконников считал, что мера монументальности определяется, прежде всего, соответствующей пластической формой произведения за счет мощной сюжетно-тематической линии, усиленной и соответствующим пластическим языком в тандеме с архитектурным объектом [7].

Российское искусствоведение в 1990-е – начале 2000-х годов связано с созданием фундаментальных работ и монографических исследований, в том числе в области монументального искусства. По публикациям источников можно отметить, что до сих пор не достигнуто единство в вопросах методологии, нет единого мнения о предмете исследования. В связи с этим, в изучении монументального искусства

ментального искусства приходится использовать уже имеющийся терминологический аппарат. Исследования отдельных видов монументального искусства углубили это разрыв, но открыли перспективные направления. Так, например, в этот период возросло внимание ученых к проблемам упорядочения и совершенствования терминологии. Искусствовед О. С. Комарова, определяя специфику предмета и метода изучения монументальной пластики, на региональном материале раскрывает связи между духовными ценностями культуры русской провинции и монументальностью как определенным художественно-пластическим выражением идеи [10]. Т. В. Пойдина в своих теоретических публикациях пытается произвести уже ставшую «традиционной» для искусствоведения проблему четкого толкования и разделения понятий «монументальное искусство» и «монументально-декоративное искусство» [17].

Понятие «монументально-декоративное искусство» в искусствоведении рассматривается как обобщающая характеристика произведений, связанных с архитектурой, независимо от меры монументальности или широты диапазона декорирования архитектуры. В словаре терминов оно трактуется как «...особый раздел художественного творчества, непосредственно связанный как с монументальным искусством, так и с декоративным искусством, но не существующий отдельно от архитектуры, с которой образует наиболее тесное единство и задачам которой непосредственно подчинен» [1]. Произведения монументального искусства часто называют монументально-декоративными, поскольку они служат цели усиления эстетической выразительности архитектурного ансамбля и выполняют функции декоративной организации стен, потолков, фасадов в архитектуре [3]. Авторы Большой Российской энциклопедии подчеркивают, что четкого различия понятий «монументальное искусство» и «монументально-декоративное искусство» не существует.

Вместе с тем искусствовед А. А. Комаров в специальной работе показал, насколько несистемно строятся модели монументального и монументально-декоративного искусства из разнородных, разномошных и не всегда специфических признаков, предлагая рассматривать монументальное и декоративное искусства, взаимосвязанные с архитектурой, как равноправные виды

пластических искусств, имеющие свои цели, задачи и специфику. А. А. Комаров, подытоживая обсуждения, выстраивает модель монументального искусства из трех важнейших компонентов: «обращенность к современникам, но в большей степени к потомкам», «выражение и материализация в художественной форме общественных идеалов и идей», «увековечивает идеологические, духовные и моральные ценности народа, общества, государства» [9]. Обращаем внимание на следующий тезис: «...это нередко произведения-ансамбли, включающие в свой состав многие вполне самостоятельные и самоценные произведения (скульптуры, рельефы, панно, плафоны и другие), но объединенные единым идейным и художественным замыслом, являющиеся в нем “солистами”, ведущими “основные” партии» [9]. В качестве важного отличительного признака монументально-декоративного искусства автор предлагает считать участие монументальных и декоративных произведений в художественном формировании среды постоянного обитания человека.

Заключение. Подведем некоторые итоги. Мы осуществили попытку показать, что существует возможность заменить различные и несогласованные понятия «монументальное искусство» общей схемой типологической процедуры, которая объединяет и приводит в систему различные интерпретации. Определив монументальное искусство как род пластических искусств, созданных с целью увековечивания памяти об общественно значительном в художественных образах, мы получаем возможность отличить монументальное искусство от монументально-декоративного искусства и объяснить, почему наличие монументальности позволяет этому искусству быть выделенным в самостоятельный вид.

Отдельную и увлекательную задачу составляет анализ построения и использования теоретико-методологических подходов в области монументального искусства. На этот счет здесь были предприняты лишь предварительные замечания относительно компаративистского подхода, который позволяет, на наш взгляд, интегрировать существующие интерпретации и разработать целостный анализ феномена. Отсюда объективная необходимость, прежде всего, в ретроспективной компаративистике, которая позволяет обобщить

то ценное, что создали научные школы искусствоведения в области монументального искусства в советский период. Однако выбор исследовательского инструмента должен включать возможность установления логики ассимиляции норм искусствоведческого дискурса, поиска новых поворотов в развитии искусствоведческого знания

и общего направления в изменении культуры. Монументальное искусство стало изменяться не просто быстрее, оно стало изменяться иначе и все чаще рассматривается «как уникальный символический капитал территорий, способный стать частью их бренда и способствовать передаче локальной идентичности» [22].

Литература

1. Аполлон: Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Архитектура: терминологический словарь. – М.: Эллис Лак, 1997.
2. Базазьянц С. Б. Художник, пространство, среда. – М.: Советский художник, 1983. – 240 с.
3. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/2228939 (дата обращения: 04.07.2024).
4. Власов В. Г. Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна: автореф. ... д-ра искусствоведения: 17.00.06. – СПб., 2010. – 50 с.
5. Войскова И. Монументальное искусство и современные проблемы синтеза // Синтез искусств и архитектура общественных зданий: сб. статей. – М.: Советский художник, 1974. – С. 67–109.
6. Выступление М. А. Алпатовой. Обсуждение деятельности мастерской на заседании монументальной секции МОССХ 29 апреля 1947 года. Шункова. Мастерская монум. Живописи... Фаворский В. А. Каковы своеобразные стороны монументальной живописи // Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР 1935–1948: сб. статей. – М.: Советский художник, 1978. – С. 51–52.
7. Иконников А. В. «Самоценность – первооснова синтеза» // Декоративное искусство СССР. – 1979. – № 8.
8. Иконников А. В. Искусство, среда, время // Советское монументальное искусство 74. – М.: Советский художник, 1976. – С. 86–117.
9. Комаров А. А. Монументальное искусство: сущность и терминология [Электронный ресурс]. – М.: МХПИ, 1993. – URL: <http://monumental-art.ru/komarov.htm> (дата обращения: 07.11.2024).
10. Комарова О. С. Мемориальные доски города Барнаула // Культурное наследие Сибири: сб. науч. ст. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2000. – Вып. 2. – С. 117–129.
11. Королев Ю. Актуальные идейно-творческие проблемы монументального искусства // Советское монументальное искусство. – М.: Сов. художник, 1975–1984, 1976. – С. 6.
12. Краткий словарь терминов изобразительного искусства / под общ. ред. Г. Г. Обухова. – М.: Советский художник, 1961.
13. Лисаковский И. Н. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения: словарь-справочник. – М.: Издательство РАГС, 2002. – 240 с.: ил.
14. Луначарский А. В. Воспоминания и впечатления / сост., предисл. и примеч. Н. А. Трифонова. – М.: Советская Россия, 1968. – 377 с.
15. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств: (Очерки теории). – М.: Искусство, 1982. – 192 с.
16. Мошкова В. М. Проблемы синтеза монументальных искусств и архитектуры: (анализ масштабно-тектонической основы композиции): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 1993. – 26 с.
17. Пойдина Т. В. Монументально-декоративное искусство в контексте трансформации его функций // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 2 (27).
18. Словарь терминов изобразительного искусства с иллюстрациями [Электронный ресурс]. – URL: <https://artdic.ru/index/menu/id/6> (дата обращения: 07.11.2024).
19. Степанов Г. П. Взаимодействие искусств. – Л.: Художник РСФСР, 1973. – 184 с.
20. Степанов Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 320 с.
21. Стригалева А. А. Художник. Время. Среда // Советское монументальное искусство 73: сборник статей. – М.: Советский художник, 1975. – С. 160.
22. Студеникин Н. А. Советская мозаика в современном российском городе: как монументальное наследие может вновь стать ценностью? [Электронный ресурс] // Городские исследования и практики. – 2024. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskaya-mozaika-v-sovremennom-rossiyskom-gorode-kak-monumentalnoe-nasledie-mozhet-vnov-stat-ctennostyu> (дата обращения: 03.07.2024).

23. Толстой В. П. Монументальное и декоративное начала в синтезе искусств // Художник и город. Материалы симпозиума «Социалистическое градостроительство и синтез искусств». – М.: Советский художник, 1973. – С. 130–149.
24. Толстой В. П. Советская монументальная живопись. – М.: Искусство, 1958. – 304 с.
25. Толстой В. П. У истоков советского монументального искусства. – М.: Изобраз. искусство, 1983. – 240 с.
26. Фаворский В. А. Каковы своеобразные стороны монументальной живописи // Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР 1935–1948: сб. статей. – М.: Советский художник, 1978. – С. 51–52.

References

1. *Apollon: Izobrazitel'noe i dekorativno-prikladnoe iskusstvo. Arkhitektura: terminol. slovar' [Apollo: Fine and decorative arts. Architecture: terminol. Dictionary]*. Moscow, Ellis Luck Publ., 1997. (In Russ.).
2. Bazazyants S.B. *Khudozhnik, prostranstvo, sreda [The artist, space, environment]*. Moscow, Soviet artist Publ., 1983. 240 p. (In Russ.).
3. *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya [The Great Russian Encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/2228939 (accessed 07.04.2024).
4. Vlasov V.G. *Teoretiko-metodologicheskie kontseptsii iskusstva i terminologiya dizayna: avtoref. ... dis. d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.06 [Theoretical and methodological concepts of art and terminology of design. Author's abstract of the diss. Dr of Art History: 17.00.06]*. St. Petersburg, 2010. 50 p. (In Russ.).
5. Voyekova I. *Monumental'noe iskusstvo i sovremennye problemy sinteza [Monumental art and modern problems of synthesis]*. *Sintez iskusstv i arkhitektura obshchestvennykh zdaniy: sb. statey [Synthesis of arts and architecture of public buildings. Collection of articles]*. Moscow, Soviet Artist Publ., 1974, pp. 67-109. (In Russ.).
6. *Vystuplenie M.A. Alpatova. Obsuzhdenie deyatel'nosti masterskoy na zasedanii monumental'noy sekcii MOSSKh 29 aprelya 1947 goda. Shunkova. Masterskaya monum. Zhivopisi.... Favorskiy V.A. Kakovy svoeobraznye storony monumental'noy zhivopisi [Speech by M.A. Alpatov. Discussion of the workshop's activities at a meeting of the monumental section of the Moscow Art Museum on April 29, 1947. Shunkova. Monum workshop. Painting. ... Favorskiy V.A. What are the peculiar sides of monumental painting]. Masterskaya monumental'noy zhivopisi pri Akademii arkhitektury SSSR 1935–1948: sb. statey [Workshop of monumental painting at the Academy of Architecture of the USSR 1935-1948: collection of articles]*. Moscow, Soviet Artist Publ., 1978, pp. 51-52. (In Russ.).
7. Ikonnikov A.V. “Samotsennost’ – pervoosnova sinteza” [“Self-worth – the primary basis of synthesis”]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR [Decorative Art of the USSR]*, 1979, no. 8. (In Russ.).
8. Ikonnikov A.V. *Iskusstvo, sreda, vremya [Art, environment, time]. Sovetskoe monumental'noe iskusstvo 74 [Soviet monumental art 74]*. Moscow, Soviet Artist Publ., 1976, pp. 86-117. (In Russ.).
9. Komarov A.A. *Monumental'noe iskusstvo: sushchnost' i terminologiya [Monumental art: essence and terminology]*. Moscow, MKHPI Publ., 1992. (In Russ.). Available at: <http://monumental-art.ru/komarov.htm> (accessed 07.11.2024).
10. Komarova O. S. *Memorial'nye doski goroda Barnaula [Memorial plaques of the city of Barnaul]. Kul'turnoe nasledie Sibiri: sb. nauch. st. [Cultural heritage of Siberia. Collection of scientific articles]*. Barnaul, Publishing House of the Altay University Publ., 2000, iss. 2, pp. 117-129. (In Russ.).
11. Korolev Y. *Aktual'nye ideyno-tvorcheskie problemy monumental'nogo iskusstva [Current ideological and creative problems of monumental art]. Sovetskoe monumental'noe iskusstvo [Soviet monumental art]*. Moscow, Soviet Artist Publ., 1975-1984, 1976, p. 6. (In Russ.).
12. *Kratkiy slovar' terminov izobrazitel'nogo iskusstva [A short dictionary of terms of fine art]*. Ed. by G.G. Obukhov. Moscow, Soviet Artist Publ., 1961. (In Russ.).
13. Lisakovskiy I.N. *Khudozhestvennaya kul'tura. Terminy. Ponyatiya. Znacheniya: slovar'-spravochnik [Artistic culture. Terms. Concepts. Values. Dictionary-reference book]*. Moscow, RAGS Publ., 2002. 240 p. (In Russ.).
14. Lunacharskiy A.V. *Vospominaniya i vpechatleniya [Memories and impressions]*. Comp., preface and note by N.A. Trifonov. Moscow, Soviet Russia Publ., 1968. 377 p. (In Russ.).
15. Murina E.B. *Problemy sinteza prostranstvennykh iskusstv: (Ocherki teorii) [Problems of synthesis of spatial arts: (Essays on theory)]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 192 p. (In Russ.).
16. Moshkov V.M. *Problemy sinteza monumental'nykh iskusstv i arkhitektury: (analiz masshtabno-tektonicheskoy osnovy kompozitsii): avtoref. ... dis. kand. iskusstvovedeniya [Problems of synthesis of monumental arts and architecture: (analysis of the scale-tectonic basis of the composition). Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. St. Petersburg, 1993. 26 p. (In Russ.).

17. Poydina T.V. Monumental'no-dekorativnoe iskusstvo v kontekste transformatsii ego funktsiy [Monumental and decorative art in the context of the transformation of its functions]. *Mir nauki, kultury, obrazovaniya [The world of science, culture, education]*, 2011, no. 2 (27). (In Russ.).
18. *Slovar' terminov izobrazitel'nogo iskusstva s illyustratsiyami [Dictionary of Fine Art terms with illustrations]*. (In Russ.). Available at: <https://artdic.ru/index/menu/id/6> (accessed 07.11.2024).
19. Stepanov G.P. *Vzaimodeystvie iskusstv [Interaction of arts]*. Leningrad, Artist of the RSFSR Publ., 1973. 184 p. (In Russ.).
20. Stepanov G.P. *Kompozitsionnye problemy sinteza iskusstv [Compositional problems of art synthesis]*. Leningrad, Artist of the RSFSR Publ., 1984. 320 p. (In Russ.).
21. Strigalev A.A. *Khudozhnik. Vremya. Sreda [The artist. Time. Environment]*. *Sovetskoe monumental'noe iskusstvo 73: sbornik statey [Soviet monumental art 73. Collection of articles]*. Moscow, Soviet Artist Publ., 1975, p. 160. (In Russ.).
22. Studenikin N.A. Sovetskaya mozaika v sovremennom rossiyskom gorode: kak monumental'noe nasledie mozhet vnov' stat' tsennost'yu? [Soviet mosaic in a modern Russian city: how can monumental heritage become valuable again?]. *Gorodskie issledovaniya i praktiki [Urban Studies and Practices]*, 2024, no. 1. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskaya-mozaika-v-sovremennom-rossiyskom-gorode-kak-monumentalnoe-nasledie-mozhet-vnov-stat-tsennostyu> (accessed 07.03.2024).
23. Tolstoy V.P. Monumental'noe i dekorativnoe nachala v sinteze iskusstv [Monumental and decorative principles in the synthesis of arts]. *Khudozhnik i gorod. Materialy simpoziuma "Sotsialisticheskoe gradostroitel'stvo i sintez iskusstv" [The artist and the city. Materials of the symposium "Socialist urban planning and synthesis of arts"]*. Moscow, Soviet Artist Publ., 1973, pp. 130-149. (In Russ.).
24. Tolstoy V.P. *Sovetskaya monumental'naya zhivopis' [Soviet monumental painting]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1958. 304 p. (In Russ.).
25. Tolstoy V.P. *U istokov sovetskogo monumental'nogo iskusstva [At the origins of Soviet monumental art]*. Moscow, Fine Art Publ., 1983. 240 p. (In Russ.).
26. Favorskiy V.A. Kakovy svoeobraznye storony monumental'noy zhivopisi [What are the peculiar sides of monumental painting]. *Masterskaya monumental'noy zhivopisi pri Akademii arkhitektury SSSR 1935-1948: sb. statey [Workshop of monumental painting at the Academy of Architecture of the USSR 1935-1948. Collection of articles]*. Moscow, Soviet Artist Publ., 1978, pp. 51-52. (In Russ.).

УДК 75.021"19":004. 65

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-207-214

ОПТИКО-ФИЗИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ: СОЗДАНИЕ ЭЛЕКТРОННОЙ БАЗЫ ДАННЫХ¹

Черняева Ирина Валерьевна, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой искусств, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: gurkina-22@mail.ru

Булгаева Галина Дмитриевна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: bulgaevagd@yandex.ru

Айхлер Наталья Александровна, старший преподаватель, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: zabrodina-nataliya@mail.ru

Калинникова Анна Дмитриевна, аспирант, преподаватель, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: ak22reg@mail.ru

В статье представлены особенности и методы оптико-физических исследований произведений живописи XX века, на основе которых создана база данных. В условиях быстрого прогресса науки и тех-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 24-28-00692 «Технологические особенности произведений живописи XX века: комплексный анализ».

нологий актуальность таких баз данных подтверждается их значимой ролью в исследованиях в области искусствоведения. Применение цифровых технологий и информационных систем упрощает систематизацию и более глубокое изучение художественных произведений. Настоящее исследование сосредоточено на анализе оптического диапазона излучения, включая ультрафиолетовую, видимую и инфракрасную области спектра. Используя источниковедческий метод, сравнительный анализ и типологизацию, авторы выявляют важность создания базы данных для атрибуции, датировки и проверки подлинности произведений искусства. Создание искусствоведческой базы данных результатов оптико-физических исследований произведений живописи XX века позволит выявить закономерности применения определенных приемов и методов художниками XX века, таких как Г. Ф. Борунов, Л. Р. Цесюлевич, И. С. Хайрулинов, М. Д. Ковешникова, М. Я. Будкеев, Ф. А. Филонов, А. П. Фризен, В. А. Зотеев. Создание этой базы не только облегчает доступ к важной информации, но и способствует выявлению общих закономерностей, что, в свою очередь, может быть использовано для подготовки музейных экспозиций, научных публикаций и образовательных программ. Подводя итоги, авторы подчеркивают, что данное исследование открывает новые горизонты в искусствоведении и способствует сохранению культурного наследия.

Ключевые слова: оптико-физические исследования, живопись XX века, база данных, искусствоведение, источниковедение, сравнительный анализ, типология, атрибуция, сибирские художники.

OPTICAL-PHYSICAL RESEARCH IN ART STUDIES: CREATING ELECTRONIC DATABASES²

Chernyaeva Irina Valeryevna, PhD in Art History, Department Chair of Arts, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: gurkina-22@mail.ru

Bulgaeva Galina Dmitrievna, PhD in Art History, Leading Researcher, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: bulgaevagd@yandex.ru

Aykhler Natalya Aleksandrovna, Sr Instructor, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: zabrodina-nataliya@mail.ru

Kalinnikova Anna Dmitrievna, Postgraduate, Instructor, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: ak22reg@mail.ru

The article presents the features and methods of optical-physical research of 20th-century paintings, based on which a database has been created. In the context of rapid scientific and technological progress, the relevance of such databases is confirmed by their significant role in research in the field of art studies. The application of digital technologies and information systems simplifies the systematization and deeper study of artistic works. This research focuses on the analysis of the optical range of radiation, including ultraviolet, visible, and infrared spectral areas. Using the source study method, comparative analysis, and typology, the authors highlight the importance of creating the database for attribution, dating, and authentication of artworks. The creation of an art historical database of optical-physical research results of 20th-century paintings will help identify the patterns of specific techniques and methods used by artists such as G.F. Borunov, L.R. Tsesiulevich, I.S. Khairulin, M.D. Koveshnikova, M.Y. Budkeev, F.A. Filonov, A.P. Frizen, and V.A. Zoteev. This database not only facilitates access to important information but also contributes to the identification of general patterns, which can be used for preparing museum exhibitions, scientific publications, and educational programs. In conclusion, the authors emphasize that this research opens new horizons in art studies and contributes to the preservation of cultural heritage.

Keywords: optical-physical research, painting of the 20th century, database, art history, source study, comparative analysis, typology, attribution, Siberian artists.

² The research was carried out with the financial support of the Russian Science Foundation within the framework of scientific project No. 24-28-00692 "Technological features of paintings of the 20th century: a comprehensive analysis".

Актуальность исследования обусловлена бурным прогрессом науки и техники, открывшим новые возможности для естественно-научного изучения и анализа произведений искусства. Современная научная экспертиза способна охватить практически все аспекты исследования живописи XX века. Создаются специализированные лаборатории, где проводятся оптико-физические исследования, позволяющие определить ценность, подлинность, авторство, время и место создания произведения, а также прогнозировать необходимые реставрационные меры. Изучение живописи XX века требует создания базы данных, основанной на результатах этих исследований.

Российские исследователи во второй половине XX – начале XXI века рассматривали заявленную в статье проблематику в разных аспектах. Л. И. Башмаков в своем труде «Рентгенографическое исследование произведений живописи» [1] рассматривает методы рентгенографического анализа для выявления скрытых слоев и техники исполнения живописных произведений. Ю. И. Гренберг в двух своих работах «Очерки истории развития технико-технологических исследований живописи» [3] и «Технико-технологическое исследование и атрибуция произведений живописи: обзорная информация» [4] анализирует развитие методов технико-технологического исследования живописи и их роль в атрибуции произведений. Доктор искусствоведения Л. И. Нехвядович в статье «Применение метода создания базы данных в исследовании западноевропейской и русской оперы XIX века на библейские сюжеты» [5] описывает применение базы данных для анализа художественных произведений. Н. Н. Пименова, А. А. Шпак и К. А. Дегтяренко в статье «Цифровое искусствоведение: возможная типология баз данных по искусству» [6] предлагают систематизацию подходов к созданию цифровых баз данных в области искусствоведения, подчеркивая их важность для современного исследования. Исследование взаимодействия информационно-коммуникационных технологий с социокультурными аспектами различных исторических эпох представлено в работе А. Русакова [7]. Эти подходы могут быть применены для понимания культурных трансформаций и использования цифровых технологий в исследованиях живописи. В области создания виртуальных музейных пространств

полезны работы И. В. Тявкина. Статья «Модель организации базы данных виртуального музея» [8] представляет собой методологический обзор, посвященный формированию структуры базы данных для виртуального музея. В другой его статье «Поиск в информационно-поисковой системе виртуального музея нобелистики» (2010) [9] описывается применение информационно-поисковых систем для организации доступа к информации в музейном контексте, что подтверждает актуальность создания цифровых платформ для художественного наследия. Статья С. М. Будкеева, А. Л. Усановой и С. А. Прохорова «Творчество алтайских художников второй половины XX века: в поисках стиля» [2] иллюстрирует методы анализа стилей и деятелей искусства в рамках культурного наследия региона. Обзор литературы показывает разнообразие исследовательских направлений, касающихся технико-технологических методов, создания баз данных, социокультурных контекстов и анализа художественного наследия. Каждая из представленных работ вносит свой вклад в расширение понимания искусства и методов его исследования, что подчеркивает необходимость дальнейшего изучения и интеграции современных технологий в области искусствоведения.

Цель исследования: выявить значение создания искусствоведческих баз данных произведений живописи XX века с применением оптико-физических методов.

Для реализации поставленной цели были поставлены следующие задачи: рассмотреть виды оптико-физических исследований, изучив их особенности; определить принципы создания искусствоведческих баз данных произведений живописи XX века.

В процессе исследования применялись следующие методы:

- оптико-физические исследования: изучение произведений живописи в ультрафиолетовой, видимой и инфракрасной областях спектра;
- сравнительный анализ: сравнение произведений живописи по различным признакам;
- типологизация: создание типологии произведений живописи на основе выявленных закономерностей.

Памятники искусства прошлых эпох, как правило, редко сохраняются в своем изначальном состоянии. Это обусловлено многими фактора-

ми, включая внешние воздействия, изменения в климатических условиях, а также вмешательство человека на протяжении времени. Процесс утраты памятников может быть результатом естественного износа, реставрационных работ, а также неумышленного или преднамеренного разрушения. Эффективное технико-технологическое исследование помогает выявить изменения, произошедшие с произведениями искусства, а также определить методы их сохранения и реставрации, что является важным аспектом современного искусствознания.

В связи с этим комплексный подход в искусствоведении обусловлен решением задач, связанных с естественно-научными методами исследования произведений живописи. При этом была выявлена необходимость обращения к естественным наукам для изучения произведений искусства. Благодаря использованию современных физических, химических и биологических методов исследования приобретают новые качества такие способы, как консервация и реставрация произведений искусства, изучение техники живописи мастеров, экспертиза и атрибуция. Для музейных работников, искусствоведов, реставраторов становится важным не только иметь представление о возможностях применения данных методов, но и понимать в каких случаях и с какой целью их можно или необходимо применять. Результаты вышеперечисленных методов могут быть получены в специализированных лабораториях.

Оптико-физическими методами являются исследования в оптическом диапазоне излучения: ультрафиолетовой, видимой и инфракрасных областях спектра. Результаты исследования проводятся визуально, а для формирования научной базы, выявления необходимой информации производится фотографическая фиксация.

Комплекс оптических методов, называемых неразрушающими, используется, как правило, для изучения картин в целом или их отдельных структурных элементов, фрагментов или деталей, представляющих особый интерес. Являясь наиболее доступными, эти методы включают в себя все виды исследований в видимой, ультрафиолетовой, инфракрасной и рентгеновской областях спектра [6, с. 2276].

Для выявления особенностей произведений живописи, какими они создавались изначально,

а также внесенных обновлений, черт красочного слоя сформировались определенные способы, в число которых входят следующие неразрушающие методы: исследование в видимой области спектра, исследование в ультрафиолетовом излучении, исследование в инфракрасном излучении, рентгенографическое исследование.

Для получения значительной информации при исследовании произведений живописи наиболее простым средством является визуальное изучение в видимом свете. Произведения станковой живописи или отдельную часть композиции настенной росписи исследуют сначала целиком, а затем подробно изучаются отдельные части. Наиболее выгодное освещение позволяет получить первые сведения при осмотре произведения. Дальнейшее исследование ведется с помощью простой или бинокулярной лупы небольшого увеличения, благодаря чему возможно детально рассмотреть особенности основы произведения, его красочного слоя, изменение его структуры, характер записей, подпись автора.

Исследование с использованием ультрафиолетовых лучей – достаточно простое и доступное средство научного анализа произведений живописи. Применение ультрафиолетовых лучей в изучении живописных произведений сводится к визуальному наблюдению, а также фотографированию вызываемой ими видимой люминесценции, то есть свечения веществ, а в темноте – под действием ультрафиолетовых лучей фильтрованных. Существуют два вида свечения: флуоресценция, то есть свечение, которое прекращается в момент, когда заканчивается источник его возбуждения, и фосфоресценция – свечение, продолжающееся некоторое время после окончания действия источника возбуждения. В исследовании живописных произведений используют только флуоресценцию. Под воздействием ультрафиолетовых лучей вещества как органического, так и неорганического происхождения, в том числе некоторые пигменты, лаки и другие компоненты, входящие в состав красочного слоя произведений живописи, светятся в темноте. Каждое свечение веществ относительно индивидуально: определяется его химическим составом и обозначается конкретным цветом и интенсивностью, что позволяет идентифицировать то или иное вещество или его присутствие.

Инфракрасные лучи, расположенные за участком видимого красного света, в отличие от коротковолновых ультрафиолетовых лучей, обладают мощным тепловым действием. Для изучения живописи при работе в инфракрасной области используется зона ближних инфракрасных лучей, а исследование проводится путем фотографирования на специальных фотопластинках или пленках. Также с этой целью используют специальные приборы – электронно-оптические преобразователи и телевизионные инфракрасные системы, которые позволяют трансформировать невидимое инфракрасное изображение в видимое. Материалы в инфракрасных лучах пропускают или поглощают их совсем иначе, чем видимый свет.

Таким образом, близкие по цвету материалы обладают одинаковой способностью для поглощения и отражения света, по-разному реагируют на действие инфракрасных лучей. Одноцветные, но не сходные по составу участки живописи, сфотографированные на инфракрасных пластинках, обнаруживают разную тональность и четкие границы их нанесения. Это позволяет выявить реставрационные записи и тонировки на произведениях древней, старой живописи, неразличимые под слоем поверхностных загрязнений или старого лака и недоступные, поэтому для исследования с помощью ультрафиолетовых лучей есть вероятность определения всех изменений. Инфракрасные лучи способны проникать лишь сквозь отдельные слои живописи, поэтому фиксируют лишь некоторые участки, а не все изображение в целом.

Главная цель рентгенографического исследования красочного слоя – изучение особенностей живописных приемов, выявление нижележащих изображений, определение участков разрушения и реставрационного вмешательства. Защитное покрытие картины практически не ослабляет рентгеновское излучение, поэтому его изображение на рентгенограмме отсутствует. Детали красочного слоя выявляются четко в светах и тенях, хорошо проявляются в светах и плохо в тенях, не выявляются в тенях. Важно выявить авторскую живопись, затем определяется состояние ее сохранности [1].

Таким образом, следует сделать вывод: оптико-физические исследования являются неразрушающим методом, так как не требуют отбора проб с художественного произведения. В настоя-

щее время представляется, необходимым использование оптико-физических исследований при изучении живописных произведений.

Особой ценностью для исследований обладают живописные произведения XX века, периода создания уникальных произведений различных стилей и жанров, которые становятся основой и примером для современных художников и искусствоведов. Актуальным и востребованным становится создание базы данных художественных произведений, изученных с помощью оптико-физических методов. С помощью оцифровки произведений живописи возрастает их доступность, а создание баз данных формирует типологию памятников искусства по историческим и географическим факторам. Важным аспектом работы специализированных искусствоведческих баз является проверка подлинности и поиск утерянных произведений искусства.

Искусствоведческие базы данных отвечают требованиям хранения и трансляции материальных предметов искусства. В зависимости от потребностей пользователя будет выстраиваться структура базы данных. Такие характеристики, как авторство, вид, жанр и направление для каждого предмета являются однозначными. С другой стороны, количество работ для каждого мастера, вида, жанра, направления в искусстве не ограничено. Одним и тем же автором может быть создано несколько работ, которые можно причислить к различным видам и направлениям в искусстве. При организации базы данных произведений, исследуемых с помощью оптико-физических методов, реализуются следующие задачи:

- создать подробный список всех исследуемых произведений искусства за определенным авторством;
- выявить имена владельцев каждого отдельно взятого произведения искусства;
- выявить творческий метод авторов применением оптико-физических методов;
- сформировать перекрестный запрос «Направления – Виды искусства», при котором на пересечениях строк и столбцов будет определяться общее число предметов искусства заданного вида и заданного направления.

Базы данных содержат информацию, связанную с описанием произведений искусства, с применением специализированного меню. База данных произведений, изученных с помощью опти-

ко-физических исследований, направлена на сбор информации, типологических особенностей, авторских надписей. В настоящее время федеральные базы данных памятников культуры и искусства служат в основном целям инвентаризации.

Специализированные базы данных в настоящее время являются практически неотъемлемой частью научной работы. Такое развитие применения информационно-коммуникационных технологий в искусствоведении и рост количества цифровых систем связаны прежде всего с тем, насколько много задач, кроме каталогизации и публикации каталога, решают данные средства систематизации. Исследование в искусствоведении часто связано с большим числом ограничений из-за того, что все необходимые материалы сложно обнаружить в одном месте и вообще в открытом доступе. Создание информационно-коммуникационных систем существенно влияет на науку об искусстве. Электронные базы данных позволяют дистанционно получать и обрабатывать огромное количество ценных сведений о произведениях искусства, а в случае цифровых копий высокого разрешения – детально знакомиться с ними [6, с. 2276].

Проект «Технологические особенности произведений живописи XX века: комплексный анализ», реализуемый на базе института гуманитарных наук Алтайского государственного университета, направлен на решение масштабной научной проблемы. В рамках проекта аккумулируются и систематизируются сведения о материалах и технологиях живописи Сибирского региона XX века с привлечением комплексного анализа. Это позволит решить широкий спектр теоретических и практических задач, связанных с реставрацией, хранением, экспонированием и атрибуцией произведений живописи XX века. Исследование живописных образцов с применением оптико-физических методов и формирование искусствоведческой базы данных помогут собрать и систематизировать информацию об особенностях эталонных произведений живописи, индивидуальных художественных решениях, а также создадут условия для сохранения отечественного культурного наследия.

В изобразительном искусстве Алтая второй половины XX века пополнение регионального Союза художников происходило за счет выпускников художественных вузов различных городов

и республик страны, что обусловило многообразие творческих установок и принципов на рубеже 1950–60-х годов и в последующее десятилетие [2, с. 175].

В рамках проекта «Технологические особенности произведений живописи XX века: комплексный анализ» впервые разрабатывается искусствоведческая база данных произведений живописи, созданная на основе макросъемки и микросъемки, а также с применением оптико-физических возможностей.

Перечень исследуемых и вводимых в научный оборот произведений живописи XX века советских и российских художников, их комплексный анализ представлен следующими жанрами и авторами:

– Суровый реализм: Борунов Г. Ф. «Шелаболиха на Оби»; Цесюлевич Л. Р. триптих «Народ-богатырь: Бой. Дума. Рассвет».

– Бытовой жанр: Хайрулинов И. С. «Розы и зима»; Ковешникова М. Д. «К обеду комбайнеров».

– Пейзаж: Будкеев М. Я. «Пазырские курганы», «Ветла вековая», «Далеко по Чуйскому тракту», «На перевале», «Река Белокуриха», «Урсул у Онгудая», «Сплав по Катунь»; Филонов Ф. А. «Водопад», «Река Катунь»; Фризен А. П. «Рубцовские черемушки», «Голубое озеро», «Зимнее утро. Снегири», «Мартовский снег. Начало весны», «Весна», «Осенняя сказка».

– Портрет: Зотеев В. А. «Лесоруб», «Женщина Коми»; Будкеев М. Я. «В карнавальном костюме».

В конкретизации источников сочетаются три подхода: тематический, географический и хронологический. Для достижения цели, при создании базы данных решается комплекс задач: проектирование и создание таблиц для хранения данных; ввод данных; разработка других элементов базы – для просмотра, редактирования и вывода необходимой информации [5, с. 79–80].

Для создания базы данных становится необходимым изучение и систематизация представленных произведений живописи по следующим пунктам:

1. Автор.
2. Год создания.
3. Название.
4. Размер.
5. Техника исполнения.

6. Средства художественной выразительности (цвет, колорит, фактура материала, рисунок, композиция, перспектива, детали).

7. Техничко-технологические особенности памятников искусства, выявленные на основе оптико-физических исследований.

В разрабатываемую базу данных войдут результаты исследований вышеуказанных произведений в ультрафиолетовом и инфракрасном спектре. Отдельным блоком будут включены фотографии, выполненные в макросъемке с диапазоном увеличения до 10 крат, микросъемке с увеличением до 250 крат, и результаты обработки микрошлифов с применением увеличения до 600 крат в направленном, ультрафиолетовом и поляризованном свете. Представленные данные

позволят делать выводы о технике и технологии создания произведений живописи, значительно дополнят сведения о творческих методах и технологических подходах художников, работавших в Сибири в XX веке.

Создание электронной базы данных по результатам оптико-физических исследований, применяемых в атрибуции произведений живописи и выявлении эталонных произведений из собраний художественных музеев, галерей и частных коллекций Сибири XX века, позволит выявить закономерности применения определенных приемов и методов художниками XX века. Исследование и включение в базу данных подписных авторских произведений станет основой для последующих исследований в данной области научного знания.

Литература

1. Башмаков Л. И. Рентгенографическое исследование произведений живописи. – М., 1971. – Т. 27. – С. 2–26.
2. Будкеев С. М., Усанова А. Л., Прохоров С. А. Творчество алтайских художников второй половины XX века: в поисках стиля // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 61. – С. 173–182.
3. Гренберг Ю. И. Очерки истории развития технико-технологических исследований живописи. – М., 1970–1975. – Т. 26–29.
4. Гренберг Ю. И. Техничко-технологическое исследование и атрибуция произведений живописи: обзорная информация. – М., 1975. – 41 с.
5. Нехвядович Л. И. Применение метода создания базы данных в исследовании западноевропейской и русской оперы XIX века на библейские сюжеты // Культурное наследие Сибири. – 2024. – Т. 3, № 39. – С. 77–82.
6. Пименова Н. Н., Шпак, А. А., Дегтяренко К. А. Цифровое искусствознание: возможная типология баз данных по искусству // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2023. – № 16 (12). – С. 2273–2284.
7. Русаков А. Информационно-коммуникационные технологии в социокультурных контекстах различных исторических эпох // Вопросы культурологии. – 2008. – № 4. – С. 21–25.
8. Тьякин И. В. Модель организации базы данных виртуального музея // Инженерная физика. – 2009. – № 11. – С. 29–31.
9. Тьякин И. В. Поиск в информационно-поисковой системе виртуального музея нобелистики // Успехи современного естествознания. – 2010. – № 1. – С. 128–132.

References

1. Bashmakov L.I. *Rentgenograficheskoe issledovanie proizvedeniy zhivopisi [X-ray examination of paintings]*. Moscow, 1971, vol. 27, pp. 2-26. (In Russ.).
2. Budkeev S.M., Usanova A.L., Prokhorov S.A. *Tvorchestvo altayskikh khudozhnikov vtoroy poloviny XX veka: v poiskakh stilya [Creativity of Altai artists of the second half of the twentieth century: in search of style]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University Culture and Arts]*, 2022, no. 61, pp. 173-182. (In Russ.).
3. Grenberg Y.I. *Ocherki istorii razvitiya tekhniko-tekhnologicheskikh issledovaniy zhivopisi [Essays on the history of the development of technical and technological research of painting]*. Moscow, 1970-1975, vol. 26-29. (In Russ.).
4. Grenberg Y.I. *Tekhniko-tekhnologicheskoe issledovanie i atributsiya proizvedeniy zhivopisi: obzornaya informatsiya [Technical and technological research and attribution of paintings: overview information]*, Moscow, 1975. 41 p. (In Russ.).

5. Nekhvyadovich L.I. Primenenie metoda sozdaniya bazy dannykh v issledovanii zapadnoevropeyskoy i russkoy opery XIX veka na bibleyskie syuzhety [Application of the database creation method in the study of Western European and Russian opera of the XIX century on biblical subjects]. *Kul'turnoe nasledie Sibiri [Cultural Heritage of Siberia]*, 2024, vol. 3, no. 39, pp. 77-82. (In Russ.).
6. Pimenova N.N., Shpak A.A., Degtyarenko K.A. Tsifrovoe iskusstvovoznanie: vozmozhnaya tipologiya bazdannykh po iskusstvu [Digital art studies: a possible typology of databases on art]. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2023, no. 16(12), pp. 2273-2284. (In Russ.).
7. Rusakov A. Informatsionno-kommunikatsionnye tekhnologii v sotsiokul'turnykh kontekstakh razlichnykh istoricheskikh epokh [Information and communication technologies in socio-cultural contexts of various historical epochs]. *Voprosy kul'turologii [Questions of cultural studies]*, 2008, no. 4, pp. 21-25. (In Russ.).
8. Tyavkin I.V. Model' organizatsii bazy dannykh virtual'nogo muzeya [The model of the organization of the database of the virtual museum]. *Inzhenernay afizika [Engineering physics]*, 2009, no. 11, pp. 29-31. (In Russ.).
9. Tyavkin I.V. Poisk v informatsionno-poiskovoy sisteme virtual'nogo muzeya nobelistiki [Search in the information search system of the virtual Museum of Nobel Studies]. *Uspekhi sovremennogo estestvoznaniya [Successes of modern natural science]*, 2010, no. 1, pp. 128-132. (In Russ.).

УДК 792.028.3

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-214-225

ЦИФРОВОЙ СПОСОБ ВИЗУАЛЬНОЙ АКТИВИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ: НЕЙРОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Пога Лиана Нодариевна, старший преподаватель, кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pogaliana@mail.ru

Актуальность статьи обусловлена внедрением в культурные и художественные процессы цифровых технологий, переосмыслением традиционных подходов в работе над воспитанием одного из элементов актерской психотехники в сценической педагогике с цифровым инструментарием, а также отсутствием публикаций в 2010–2020-х годах, рассматривающих тему активизации творческого воображения. Цель статьи автор связывает с раскрытием и аргументацией цифрового способа визуальной активизации творческого воображения, как основного элемента актерской психотехники, основанного на современных нейрофизиологических и психофизиологических представлениях о механизмах творчества.

Материалами для статьи послужили работы по психотехнике актера, нейрофизиологии, психологии, психофизиологии, освещающие особенности организации высших видов психической деятельности, мозгового обеспечения творческого воображения. Эмпирическим материалом избрана практика визуальной активизации творческого воображения, которая ведется со студентами 2-го курса направления подготовки «Режиссура театрализованных праздников и представлений» при изучении дисциплины «Искусство звучащего слова». В предлагаемой публикации предпринята попытка нейрофизиологического обоснования учебного упражнения «Видеопэзия». Автор предлагает технологию усовершенствования традиционного подхода активизации творческого воображения с помощью цифровых медиумов: цифровой анимации, цифрового поэтического видеоклипа.

Ключевые слова: цифровые технологии, цифровой медиум, цифровые инструменты визуализации, «гибкие» звенья, «жесткие» звенья, «матрица стандартов», «матрица стереотипов», основной элемент актерской психотехники, видеопэзия.

**DIGITAL METHOD FOR VISUAL ACTIVATION OF CREATIVE
IMAGINATION: NEUROPHYSIOLOGICAL ASPECT**

Poga Liana Nodarievna, Sr Instructor, Directing Theatrical Performances and Celebrations Department, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pogaliana@mail.ru

The relevance of the article is due to the introduction of digital technologies into cultural and artistic processes, the rethinking of traditional approaches to working on the education of one of the elements of acting psychotechnics in stage pedagogy with digital tools, as well as the lack of publications in the 2010s–2020s, considering the topic of activating the creative imagination. The author associates the purpose of the article with the disclosure and argumentation of the digital method of visual activation of creative imagination, as the main element of acting psychotechnics, based on modern neurophysiological and psychophysiological ideas about the mechanisms of creativity.

The materials for the article were works on the psychotechnics of the actor, neurophysiology, highlighting the features of the organization of higher types of mental activity, brain support for creative imagination. The empirical material chosen is the practice of visual activation of creative imagination, which is conducted with 2nd year students in the direction of training “Directing theatrical events and performances” in the discipline “The Art of the Sounding Word.” This publication attempts to provide a neurophysiological substantiation of the educational exercise “Video Poetry”. The author proposes a technology for improving the traditional approach to activating creative imagination using digital media: digital animation, digital poetic video clip.

Keywords: digital technologies, digital medium, digital visualization tools, “flexible” links, “hard” links, “matrix of standards,” “matrix of stereotypes,” the main element of acting psychotechnics, video poetry.

Требования «цифровой цивилизации» рожают принципиально иной тип развития общества, при котором на смену аналоговым и линейным формам коммуникации и функционирования систем приходят цифровые. Форсированное внедрение цифровых медиа, их тотальное проникновение в быт, бизнес, политику, форматы традиционных средств коммуникации, искусство в виде артефактов, арте-актов, средства общения, «основные интерфейсы с реальным миром и воплощения ценностей прогресса» (Д. В. Галкин) исследуется в предметном поле цифровой культуры. Цифровая культура, в нашем понимании, «совокупность форм, ценностей и продуктов деятельности человека, межличностной, индивидуальной, коллективной коммуникации, сформировавшаяся под влиянием цифровых технологий» [9, с. 203–204]. Поэтому невозможно представить современные культурные процессы без цифровых технологий. На наш взгляд, идея воспитания элементов актерской психотехники посредством цифрового инструментария актуальна в контексте цифровой культуры. В связи с этим речь в этой статье пойдет о цифровом способе визуальной активизации творческого воображения – одного из базовых элементов актерской психотехники. Рас-

смотрим в качестве примера упражнение «Видеопозэзия», которое является частью образовательной технологии, реализуемой в процессе работы над стихотворным материалом на дисциплине «Искусство звучащего слова» для обучающихся 2-го курса кафедры режиссуры театрализованных праздников и представлений (РТПП) Кемеровского государственного института культуры. Данная технология работы не претендует на безоговорочную инструкцию к выполнению упражнения «Видеопозэзия». Предложена она как повод для размышления над еще одним способом активизации основного элемента актерской психотехники. В статье представлена попытка связать традиционный подход работы над стихотворным материалом в сценической педагогике с цифровым инструментарием.

В связи с этим, целью нашей статьи является аргументация с позиции современных данных нейрофизиологии цифрового способа визуальной активизации творческого воображения на примере упражнения «Видеопозэзия». Объектом исследования служит нейрофизиологический аспект творческого воображения, предметом – цифровой способ визуальной активизации творческого воображения.

Пробуждение активного, яркого, действенного воображения является основой созидательного процесса и любой творческой деятельности человека.

Воображение изучали с древних времен. В трактате «О душе» Аристотель описывает его как свойство ума, способного порождать образы, отличные от образов сенсуального восприятия и предметов чистого мышления. Филострат утверждал, что оно позволяет создавать несуществующие образы и несет в себе элемент «темного и иррационального», иначе говоря, имеет отношение к бессознательному. Уже в те времена воображение трактовалось как творческая способность человека.

Начиная с ранней стадии становления психологии как науки, воображением занимались В. Вундт, Т. А. Рибо, У. Джеймс, Л. С. Выготский, С. Л. Рубинштейн, А. Р. Лурия, А. Н. Леонтьев, А. В. Брушлинский, Д. Н. Узнадзе, Р. Г. Натадзе, Л. М. Веккер, А. Я. Дудецкий, В. А. Скоробогатов, Л. И. Коновалова, Д. А. Донцов и др.

В современной науке воображение – это одно из свойств человеческой психики, которое рассматривается в нерасторжимой связи с созидательной и творческой деятельностью индивида. В широком смысле под воображением следует понимать психический «познавательный процесс, позволяющий представлять отсутствующий или несуществующий объект, удерживать его в сознании, манипулировать им» [1, с. 111]. Основой воображения служат образы, отличные от образов восприятия и памяти человека, а точнее, со слов профессора Р. С. Немова, «которые не вполне соответствуют тому, что в данный момент окружает человека, или тому, что у него хранится в памяти» [6, с. 702]. Другими словами, воображаемые образы не являются непосредственным отражением предметов и явлений, воспринимаемых человеком в настоящий момент или усвоенных им раньше. По представлению С. Л. Рубинштейна, воображение начинается тогда, когда человек абстрагируется от естественного восприятия действительности и процедуры извлечения из памяти того, что в ней хранится и обращается к своему внутреннему накопленному опыту и начинает работать с ним [13]. Можно сказать, что механизм воображения состоит в рекомбинации уже существующих в памяти человека элементов и построении

их в новую систему. Соответственно, чем богаче личный опыт, больше информации, хранящейся в оперативной и долговременной памяти, ярче и разнообразнее полученные в течение жизни впечатления и более тренировано осознанное или неосознанное восприятие, тем живее воображение.

Без воображения невозможно любое творчество, и данное утверждение настолько очевидно, что его не нужно истолковывать и специально обосновывать. Тем не менее, хочется еще раз напомнить слова великого театрального режиссера и педагога: «Без работы воображения не обходится ни один, даже начальный момент творчества», – писал К. С. Станиславский, подчеркивая его роль в актерском творчестве [14, с. 80]. Константин Сергеевич неустанно вносил воображение в ряд творческих способностей, дарований, свойств, элементов актерской профессии. «Во всей этой работе нашим ближайшим помощником является воображение, с его магическим “если бы” и “предлагаемыми обстоятельствами”. Оно не только доказывает то, чего не досказали автор, режиссер и другие, но оно оживляет работу всех вообще создателей спектакля <...>. Понимаете ли вы теперь, как важно актеру обладать сильным и ярким воображением: оно необходимо ему в каждый момент его художественной работы и жизни на сцене, как при изучении, так и при воспроизведении роли» [15, с. 76]. Один из способов работы актерского воображения К. С. Станиславский определяет как «видения». По Станиславскому, «видение» – это комплекс воображаемых представлений, опирающихся на многообразие чувственных впечатлений индивидуального опыта актера и существующих в тесном взаимодействии с реально воспринимаемыми объектами спектакля: партнерами, бутафорией, костюмом и т. д.

Положение о творческой деятельности актера, опирающееся на активную работу воображения, как необходимую, основывается на многочисленных высказываниях режиссеров, театральных педагогов, актеров, деятелей искусств. Начиная с первой четверти XX столетия система К. С. Станиславского, а именно его взгляды на проблемы актерского воображения, получает научное обоснование в свете учений о доминанте А. А. Ухтомского (1923), теории установки Д. Н. Узнадзе (1949) и в продолжении этой работы его учеником и последователем Р. Г. Натадзе,

информационной теории эмоций П. В. Симонова (1970), исследования колебательно-волновых процессов в жизнедеятельности организма Л. Г. Охнянской (1983), локомоторной теории относительности В. В. Смолянинова (1984), акустической системы речеобразования В. И. Галунова, В. И. Гарбарука (2001) и т. д. В 1-й четверти XXI столетия появляется ряд научных работ отечественных и зарубежных авторов, касающихся одной из важных научных проблем – изучение нейрофизиологической организации обеспечения высших видов психической деятельности человека: изучение особенностей мозгового обеспечения творческого мышления (Н. П. Бехтерева, С. Г. Данько, С. В. Медведев, М. Г. Старченко, А. Р. Родионов, R. Arden, R. Caselli, R. Chavez, A. Dietrich, S. Freud, R. Grazioplene, L. Guilford, R. Hoerpfher, R. Jung, R. Kanso, E. Torrance и др.). Работы этих авторов свидетельствуют, что творческая деятельность обеспечивается мозговой системой высокого уровня и взаимодействием различных когнитивных функций. Процесс создания новых идей и образов исследователи связывают с воображением и выделяют его как ключевую отличительную характеристику творческой деятельности. Необходимо добавить, что на современном этапе развития знаний о мозге человека изучение мозговых коррелятов творчества, его нейрофизиологических механизмов является одним из важных направлений современной психофизиологии.

В театральном искусстве творческая способность к воображению тренируется на занятиях актерского мастерства, режиссуры, на дисциплинах речевого цикла как в качестве автономного элемента актерской психотехники, так и в «спайке» с другими элементами: вниманием, мышечной свободой, памятью физических действий и ощущений, физическим самочувствием, характерностью. За более чем столетнюю историю сценической педагогики издано немало учебной литературы, где переданы знания реальных приемов каждодневной практической работы со студентами, касающиеся активизации различных элементов актерской психотехники. А сколько неизданных подробных записей уроков, аналитического взгляда на методические установки театральных педагогов ушедших времен, которые продолжают жить в мастерских их учеников!

Механизмы актерского воображения исследовались ленинградскими, а затем петербургскими педагогами ЛГИТМиК-РГИСИ совместно с группой ученых – психологов, биологов, акустиков, лингвистов, нейрофизиологов (Ю. А. Васильев, В. И. Галунов, Л. В. Грачева, П. М. Ершов, В. И. Игнатъев, Н. А. Латышева, В. П. Морозов, Б. Л. Муравьев, М. Г. Старченко, А. Р. Родионов, Н. В. Рождественская, А. М. Эткинд и т. д.). Следует назвать работы профессора Н. А. Латышевой [3; 4; 5], которая рассматривала проблему актерского воображения с позиции теории установок и информационной теории эмоций, раскрывающих формирование психофизических структур творческой личности, и исследование профессора Л. В. Грачевой [2], содержащее попытку психофизиологического обоснования упражнений и направлений тренировок, которые основаны на механизме воздействия на доминанты (А. А. Ухтомский) – цикл упражнений «актерская терапия». Л. В. Грачева в рамках договора между Санкт-Петербургской государственной академией театрального искусства и Институтом мозга человека РАН в начале 2000-х годов вела исследовательскую работу в Лаборатории психофизиологии исполнительских искусств, целью которой стало выявление наиболее эффективных способов развития творческого индивидуума и изучение психофизиологических коррелятов актерского воображения.

Как мы уже писали выше, упражнения на развитие воображения (наряду с другими элементами психотехники) обязательно включаются в структуру актерского и речевого тренинга в мастерских сценических педагогов. Однако вопросы о том, тренируется оно или нет, продуктивна та или иная методика, не имеют однозначных ответов. Нельзя не признать правоту профессора Л. В. Грачевой, высказавшей мысль о том, что развитие воображения – это важнейшая проблема сценической педагогики, до сей поры малоизученная и самая неисследованная зона, почти не заданная теоретическими размышлениями [2]. Проблема творческого или актерского воображения до сих пор недостаточна разработана. Практически нет публикаций в 10–20-х годах XXI столетия, где бы подробно и в различных ракурсах анализировались подходы к ее решению, были представлены теоретические и практические изы-

скания различных театральные школы, описаны эксперименты, их осмысление и систематизация проб. Отчасти упомянутое скромное количество теоретических размышлений связано с тем, что не все педагоги публикуют свой эмпирический опыт, неохотно открывают завесу творческого поиска на страницах научно-теоретических и методических изданий. Или это объясняется их поверхностным знакомством с последними открытиями смежных наук. Незнание вынуждает педагогов довольствоваться в работе привычными приемами, регулярной личной практикой, идти по следу, проторенному предшественниками, или прокладывать путь интуитивно. Такой подход не располагает к оживленной дискуссии в профессиональном сообществе, не способствует «инсайтам» (творческому озарению) и выявлению наиболее эффективных, действенных способов развития творческого воображения.

Научной базой для создания цифрового способа визуальной активизации творческого воображения послужили механизм мозговой детекции ошибок, открытый академиком Н. П. Бехтеревой, совместно с ее коллегой В. Б. Гречиным в 1968 году, теория о «жестких» и «гибких» звеньях Н. П. Бехтеревой (1974) и полиметодическое исследование мозгового обеспечения различных стратегий решения творческих задач (с использованием методов многоканальной ЭЭГ и позитронно-эмиссионной томографии) у студентов – актеров и неактеров – А. Р. Родионовым, М. Г. Старченко (2000–2018) [11; 12; 18].

«Детектор ошибок» – это нейронные популяции в коре и подкорковых структурах мозга человека, которые оберегают человека от раздумий в тривиальных ситуациях. Иначе говоря, это базовый механизм работы головного мозга, контролирующий отклонения от стереотипного поведения. Как только выполняемое действие рассогласовывается с образцом, хранящимся в памяти, детектор мгновенно реагирует на ошибочное выполнение задания и посылает сигнал. Таким образом, со слов профессора М. Г. Старченко, «мозг содержит “матрицу стандартов”, “матрицу стереотипов”, которая неизменно активизируется при попытках нарушить стереотип» [16, с. 103]. Когда мы говорим о творческом воображении, то подразумеваем нестереотипную и нестандартную де-

ятельность. В связи с этим возникает вопрос: как сосуществуют вместе детектор ошибок, поддерживающий стереотипы, и творческое мышление, нарушающее стереотип?

В течение ряда исследований (по данным ЭЭГ, ПЭТ) группой ученых Института мозга человека РАН (М. Г. Старченко, А. Р. Родионов, Н. В. Шемякина) в первой четверти XXI столетия была отмечена важная особенность мозговой деятельности во время творческого процесса. При выполнении нестереотипной деятельности у людей творческих и нетворческих профессий происходит масштабная (билатеральная) активация областей мозга [18]. Ученые пришли к выводу, что данная вовлеченность связана с отсутствием заранее подготовленных «сценариев» решения задачи – мозг сталкивается с нестереотипным характером выполняемых действий. Таким способом он адаптируется к незаурядной ситуации и «мобилизует» свои резервы для исполнения нетипичного задания. Генерализация большинства областей головного мозга сопряжена с преодолением «матрицы стереотипов», которая тормозит творческое мышление и не может обеспечить продуктивное решение нестандартных задач. Подробный анализ мозгового обеспечения различных стратегий решения творческих задач с использованием ЭЭГ и ПЭТ у добровольцев творческих и нетворческих профессий описан в диссертационном исследовании М. Г. Старченко и работах А. Р. Родионова [11; 12; 18]. Опираясь на представленные данные, ученые отметили, что с одной стороны, отход от стереотипа, предложение новых оригинальных и продуктивных решений активизирует «матрицу стандартов», «матрицу стереотипов», но, с другой стороны, может выбирать наилучшее из нескольких творческих решений, отбрасывая остальные как «неправильные». И таким образом оберегает творческий процесс от тривиальности. Для этого необходимо сформировать определенное функциональное состояние, которое зависит от типа творческой задачи, от когнитивных стратегий, от уровня развития творческих способностей индивида, от этапа творческого процесса.

Итак, полученные нейрофизиологические результаты коррелируют с теорией о «жестких» и «гибких» звеньях Н. П. Бехтеревой. Суть ее в том, что любая сложная психическая деятельность человека обеспечивается мозговой динамичной

корково-подкорковой системой, сформированной из звеньев разной степени жесткости. «Жесткие» звенья представляют постоянную основу какой-либо деятельности, освоенную и закреплённую на уровне навыка. Например, научение различным психическим функциям – читать, ходить, разговаривать, считать и т. д. Однако при рождении у человека еще не существует сформированных систем для обеспечения большинства видов деятельности, кроме жизненных функций типа сердцебиения, дыхания и т. д. Можно сказать, что мозг младенца изначально наделен только «гибкими» звеньями. Психические функции формируются постепенно в процессе постоянных тренировок с затруднениями и сложностями и многократного повторения. Говоря словами К. С. Станиславского, «тренинга и муштры». Поэтому во время обучения подключается большое количество зон головного мозга, в связи с тем, что не сложились схемы и алгоритмы выполнения. По мере автоматизации навыка происходит уменьшение количества мозговых звеньев, входящих в тренируемую систему, что приводит к «стереотипизации» функции. И чем стандартнее, проще деятельность, тем она жестче стереотипизирована в мозговой системе. Таким образом, в процессе жизни человека в мозге закрепляется «матрица стандартов» для обеспечения разных видов деятельности. Предназначение которой – экономия ресурсов головного мозга для осуществления им более сложных видов деятельности.

«Гибкие» звенья подключаются к «жестким» в момент творческой работы или когда необходима дополнительная поддержка любой другой деятельности при повреждении «жестких звеньев». Со слов М. Г. Старченко, «“жесткие” звенья представляют собой костяк системы, ее постоянную составляющую, они работают всегда и в любой ситуации, в то время как “гибкие” могут меняться в зависимости от сложившихся обстоятельств, личностных особенностей или состояния человека, свойств выполняемой задачи и т. д. Таким образом, все многообразие разнонаправленных изменений мозговой активности при творчестве связано с работой “гибких” звеньев системы <...>» [17, с. 18].

Наличие «гибких» звеньев в системе означает, что человек может управлять формированием и развитием любого вида психической деятель-

ности. Таким образом система поддержки психических функций в мозге с помощью «жестких» звеньев гарантирует надежность работы мозга, а «гибкие» звенья обеспечивают «учебную тренировку» для психических функций, чтобы разнообразить их работу. Этот момент важен для объяснения выбора цифрового способа активизации творческого воображения при выполнении упражнения «видеопозия». Для достижения цели упражнения, которая заключается в визуальной активизации творческого воображения, нам необходимо создать специфические условия для подключения «гибких» звеньев. Это возможно в том случае, если появляется нестереотипная для студента деятельность, навык которой еще не сформировался. Чтобы преодолеть стереотип, со слов М. Г. Старченко, «требуются максимальные усилия, задействованность всех ресурсов мозга» [16, с. 159]. Иначе говоря, требуется включение всех видов психической деятельности человека, что вызовет необходимость вовлечения огромного количества «гибких» звеньев. Для активизации творческого воображения мы предлагаем применять цифровой медиум как провокатор нестереотипной деятельности, нестереотипных ассоциаций, который влечет за собой подключение большего количества «гибких звеньев». Отметим, что под цифровым медиумом предлагается иметь в виду художественную практику, выполненную с помощью цифровых технологий, существующую и распространяющуюся посредством цифровых платформ. Мы разделяем термины «медиа» и «медиум» и отходим от традиционного их наполнения: *медиа* – форма множественного числа, образованная от лат. *medium* (посредник). Мы не будем сейчас более подробно останавливаться на различающихся трактовках терминов – они достаточно хорошо описаны в работе Р. Краусс¹ – и подчеркнем лишь, что *медиа* – это технологии коммуникации, *медиум* – вид искусства, художественной практики.

Итак, чтобы «разжечь» воображение студента, дать толчок творческому мышлению, необходимо найти такой медиум, с которым у объекта нет предыдущего опыта, отыскать максимально

¹ Краусс Р. Путешествие по Северному морю: искусство в эпоху постмедиальности. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 104 с.: ил.

нестереотипную для него деятельность. И этим медиумом, на наш взгляд, может стать цифровая анимация и цифровой поэтический видеоклип.

Начиная говорить о цифровом способе визуальной активизации творческого воображения на примере видеопэзии, уместно дать определение феномену. Итак, под термином «видеопэзия» «следует понимать интермедийальный способ репрезентации поэтического образа, основанный на идее аудиовизуальной коммуникации (то есть совокупности творческих и технологических явлений)» [8, с. 40]. Видеопэзия представляет собой слияние визуального, вербального и аудиального высказывания. Иначе говоря, она объединяет в одно целое устную поэзию, визуальные образы, текст и звук. Родоначалницей этого способа репрезентации поэтического слова принято считать визуальную поэзию.

Функцию инструментов визуализации выполняют цифровые технологии: фронтальные камеры смартфонов, профессиональные фотокамеры, фронтальные и веб-камеры ноутбуков, программы для звукового дизайна, видеоредакторы, кроссплатформенные приложения для смартфонов.

Так в чем же заключается технология работы над упражнением «Видеопэзия» на 2-м курсе РТПП?

Одним из вариантов классификации поэтических текстов является разделение их множества на нарративную и лирическую поэзию. Первая рассказывает историю, и в основе таких текстов – повествование (от лат. *narration* – рассказ). Лирический тип основан на образной структуре и чаще сообщает о чувствах и ощущениях, эмоциональном состоянии героя. В лирической поэзии главное – как рассказано. В нарративной – о чем. Для студентов второго года обучения мы предлагаем остановить свой выбор на лирическом поэтическом материале. Такой текст насыщен сложными образами, в нем четко выражен символический пласт, а повествовательный не очевиден или отсутствует вовсе. На наш взгляд, целесообразнее всего двигаться от уже готовых поэтических образов к разворачиванию сюжета, потому что сочинить художественный образ гораздо сложнее, чем изложить историю. Для старшекурсников возможна и полезнее работа по обратной механике: от текста с очевидным сюжетом к формированию образно-визуального ряда.

Итак, одним из способов создания видеопэзии является проявление нарративного (повествовательного) слоя через визуальный ряд, через художественно-образное воссоздание истории. Обратим внимание, что это только один из алгоритмов создания видеопэзии.

Безусловно, у каждого педагога своя методика взаимоотношения с текстом и приемы освоения поэтического слова. Но есть общий принцип работы над стихотворными произведениями в театральной школе. Традиционно работа с поэтическим материалом начинается с событийно-действенного и стихоритмического анализа. Событийно-действенный анализ включает в себя: разработку темы, понимание того, во имя какой сверхзадачи выбирается именно этот стихотворный материал, формулировку основной мысли произведения, выделение событийного ряда. Опираясь на знание того, что исполнитель, выражая основную мысль произведения, действует словом, студентам предлагается трансформировать текстуальные образы в событийно-действенный ряд. Стихоритмический анализ включает в себя: знание и практическое применение ритмических законов стиха, умение подмечать особенности интонационно-синтаксической структуры, навык слышать звуковой строй стихотворной формы. Со слов И. Ю. Промптовой, расшифровывая ритмическую структуру произведения, «режиссер и актеры вскрывают само содержание, приходят к “стихдействию”» [10, с. 318]. Пристальное внимание к стихоритмическому анализу в процессе работы над поэтическим видеоклипом помогает обнаружить визуальное решение. Наличие или отсутствие пунктуации в стихотворении позволяет «нащупать» визуальную рамку. Допустим, отсутствие запятых или синтаксической симметрии способно сообщить о свободном, раскрепощенном состоянии лирического героя. Обуславливает свободу и неупорядоченность темпа его речи. Или, например, в том случае, когда произведение написано в строгом стихотворном размере с равным количеством слогов на строку, тогда эту особенность можно трансформировать в определенный визуальный образ – в решетку или в симметричную композицию кадра. Ритмические паузы, звуковые повторы также поддаются переводу на визуальный язык. Таким образом, визуальную форму возможно придумать любому примеру ритма и синтаксиса.

Следующий этап – это трансформация событийно-действенного ряда в визуальный ряд. Создание визуального ряда необходимо для большего погружения в персонаж, его пластику, облик, цвет пространства; в обстоятельства и контекст стихотворного материала, когда нужно «овладеть способом мышления рассказчика, “складом его речи”» [10, с. 275]. Таким способом студент составляет «документальную» хронику персонажа, чтобы схватить действенно-событийную структуру. Немаловажно обращать внимание на глаголы, которые могут нести в себе образ. Особенно если они выражены через метафору или находятся внутри метафоры: «И *потекут* сокровища мои» (А. Пушкин), «обида вещая *раскинула* крыло» (М. Волошин), «Зерна глаз твоих *осыпались*, завяли...» (С. Есенин), «И *рассыпал* лесною тьмью» (Б. Пастернак). С этого момента студенту необходимо выбрать тип цифрового медиума (цифровой поэтический видеоклип, цифровая анимация), который более всего подходит для репрезентации поэтического образа.

Итак, выстроенный событийно-действенный ряд перерождается в визуальное полотно, посредством прописанных сцен и придуманных ясных кадров. Далее разбираются структурные особенности стихотворения и также переводятся на визуальный язык. Таким образом, создается атмосфера, настроение будущего цифрового поэтического видеоклипа или цифровой анимации. Передается цветовая гамма, ритмический и композиционный рисунок всего видеоряда.

Работа над стихотворным материалом ставит перед исполнителем задачу перевоплощения в образ. Для лирических стихов особенно важно выделение героя – того, кто разговаривает со зрителем, чьими глазами он (зритель) видит то, что изображено в стихотворении. Студент должен определиться со сценическим образом, «овладеть характером мышления, способом выражения мыслей и чувств героя, что невозможно без личной, страстной причастности ко всему, что отстаивает герой» [10, с. 319]. Исходя из этого определяется способ присутствия/неприсутствия героя-исполнителя в кадре. Для этой цели можно предложить ряд возможных вариантов и условно разделить их на две группы: исполнитель в кадре и исполнитель за кадром. Приведем некоторые из них в таблице.

Способы присутствия героя в кадре

Исполнение стихотворного материала в кадре	Исполнение стихотворного материала за кадром
Исполняет стихотворение на реальном или виртуальном фоне. Во время съемки используется крупный план или средний планы. Герой адресует свой текст зрителю или вымышленному партнеру, перед которым возникла необходимость отстоять свою точку зрения	История излагается с позиции героя, через его восприятие. Исполнитель находится внутри кадра, его голос за кадром, звучит как внутренняя речь персонажа
Исполняет текст стихотворения перед хромакеем. В процессе обработки видеоматериала можно вписать исполнителя в анимационный ролик, наложить на видео спецэффекты, выстроить взаимодействие с нарисованным персонажем (нафантазировать конфликтные отношения). Спецэффекты помогают погрузиться в чувственно-эмоциональные переживания героя	Исполнитель не находится в пространстве кадра, но мы слышим его голос, который не синхронизируется с персонажем на экране. Видеопоэтический клип может быть выполнен в любой технике съемки, например стоп-моушн (Stop Motion) ²
Предполагается натурная площадка (место для съемок вне студийных декораций), она определяется предлагаемыми обстоятельствами рассказываемой истории. Партнерами и объектами внимания для героя становятся различные неодушевленные предметы, окружающая среда, физиологические ощущения, и прочее. Исполнитель может обращаться к невидимому партнеру, находящемуся вне кадра	Существует ряд видеопоэтических клипов, которые объединяются долгим погружением в атмосферу, в предлагаемые обстоятельства, через богатый видеоряд. Исполнитель незримо присутствует, как голос героя

Следующим этапом является конструирование – это съемочный план или раскадровка,

² Stop Motion – это технология съемки и монтажа, позволяющая неживым предметам будто бы «оживать» и двигаться в кадре самостоятельно.

которая фиксирует мельчайшие единицы видеонарратива. Это событийный ряд видеопоззии, разложенный на отдельные кадры (визуальное перечисление всех сцен). Раскадровку можно сравнить со страницей из комикса. Каждый кадр прорисовывается для интерпретативного использования происходящего на экране. На этапе раскадровки продумывается крупность кадра: насколько близко или отдаленно планируется показать зрителю происходящее. В кино этот элемент экрана называется – план. «План определяет масштаб объекта в кадре. План определяется расстоянием до предмета и фокусным расстоянием объектива киносъёмочной камеры» [7, с. 314]. Планы делятся на виды:

1) *Детальный план* – предоставляет зрителю информацию об атмосфере, подкидывает «ключи» к истории героя. Маленький предмет – может стать связующим символом, метафорой отношений героев.

2) *Крупный и средний планы* дадут возможность лучше рассмотреть эмоции и настроение героев, их действия и взаимодействия.

3) *Общий план* выразит целостное представление о происходящем.

Желательно не ограничиваться исключительно элементами киноязыка, предложенными выше. Чисто технические средства кино, такие как наплыв³, затемнение⁴ и расфокусировка⁵ и другие спецэффекты, являются средствами художественной выразительности. Что касается инструментов съемки, то они могут быть разными: от камеры смартфона до профессионального аппарата. Студент должен понимать, зачем привлекаются те или иные цифровые инструменты.

Если планируется задействовать цифровую анимацию, то техника исполнения должна быть оправдана содержанием и формой стихотворения.

³ Наплыв (dissolve) – вид монтажа, при котором два монтажных кадра соединяются таким образом, что в то время, когда появляется второй кадр, первый еще остается видимым на протяжении нескольких секунд, создавая при этом временное впечатывание одного кадра в другой.

⁴ Затемнение – плавное снижение яркости одного монтажного кадра до полной темноты, и последующее нарастание яркости другого кадра.

⁵ Расфокусировка – отсутствие резкости на важных объектах в кадре.

С нашей точки зрения, целесообразно с целью активизации визуального творческого воображения использовать цифровую анимацию стоп-моушн (Stop Motion – «остановленное движение»). Мы учитываем, что полноценный анимационный фильм студент снять не сможет, так как это трудоемкий процесс и включает в себя различные техники исполнения, каждая из которых предлагает свой уникальный визуальный стиль и творческие возможности. Однако анимационный ролик, визуально-образное высказывание ему по силам. Для примера возьмем стихотворение А. Фета. «Это утро, радость эта...». Приведем полный текст стихотворения: «Это утро, радость эта, / Эта мощь и дня и света, / Этот синий свод, / Этот крик и вереницы, / Эти стаи, эти птицы, / Этот говор вод, // Эти ивы и березы, / Эти капли – эти слезы, / Этот пух – не лист, / Эти горы, эти доли, / Эти мошки, эти пчелы, / Этот зык и свист, // Эти зори без затмения, / Этот вздох ночной селенья, / Эта ночь без сна, / Эта мгла и жар постели, / Эта дробь и эти трели, / Это все – весна». Тема и идея стихотворения связаны с приходом весны. Утверждение весны в природе оказывает прямое воздействие на эмоционально-чувственную сферу человека, рождает прилив вдохновения и сил. Обращает на себя внимание построение стихотворения, которое напоминает каталог образов – 24 сменяющихся образа. Последовательность образов обуславливается сужением поля зрения и интериоризацией описываемого мира, то есть наблюдаемый героем мир (внешний) становится его пережитым миром (внутренним). Герой не присутствует в «кадре» стихотворения, мы всего лишь смотрим его глазами, слушаем его ушами. Первая строфа – это взгляд вверх. Условно можно назвать ее уровнем визуальных и звуковых образов: *день, свет, синий свод, крик, стаи, птица, говор*. Вторая строфа – взгляд героя на окружающее пространство: *ивы, березы, капли, пух, горы, доли, мошки, пчелы*. В дополнение к визуальным образам, добавляются слуховые: *зык, свист*. Таким образом заканчивается внешний мир, который наблюдает герой. Третья строфа – это взгляд героя внутрь, его порыв разобраться с «движеньем чувств»: *зори без затмения, ночь без сна, жар постели, дробь и трели* (песня соловья, как образ спутника любви). При

построении кадров желательнее учесть движение времени в стихотворении: первая строфа – ранняя весна, вторая строфа – появление зелени на деревьях и жужжание первых насекомых, третья строфа – наступление лета (*зори без затмения*). Композиционный прием анафоры⁶ (это, эта, эти, этот) придает стихотворению ритм, помогает подчеркнуть остановки взгляда героя вверх (свет, день, свод), вокруг (предметы), внутрь (состояние). Строки будто бы пульсируют, ритм напоминает биение сердца, все находится в непрерывном движении. Форма и ритм текста похожи на кадрную прерывистую съемку стоп-моушн, поэтому мы предлагаем использовать указанный тип цифрового медиума. В данном случае оправдано обращение к технике коллажа, так как она коррелирует с композиционным построением стихотворения – каталог образов (предметов). Коллажная анимация может быть хорошим подспорьем тем студентам, кто не умеет рисовать. Однако не следует злоупотреблять чужой творческой мыслью в поисках «двойника», аналога задумки. В таком случае меньше всего задействуется собственное воображение. А постараться собрать точный образ своей фантазии из фрагментов разных изображений. Оригинально смотрится, когда вместо привычных предметов выступают неожиданные материалы (цветы, листья и т. д.) или люди. Все зависит от замысла автора видеопоззии.

Монтаж – это завершающий этап в выполнении упражнения «Видеопоззия». Монтаж – синоним таких важнейших понятий системы К. С. Станиславского, как сверхзадача и сквозное действие. «...Сверхзадача и сквозное действие – это та основная творческая цель и творческое действие, которые включают в себя, совмещают, обобщают в себе тысячи отдельных разрозненных задач, кусков, действий роли. Сверхзадача и сквозное действие – главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы... Сквозное действие – лейтмотив, проходящий через всю пьесу. <...> Сквозное действие – глубокая, коренная, органическая связь, которая соединяет отдельные самостоятельные части роли. Это та духовная

нить, которая пронизывает все отдельные самостоятельные куски, точно разрозненные бусы или жемчуга ожерелья» (цит. по [19, с. 44]). Отснятый материал собирается множеством разных способов. Например, можно воспользоваться простейшими приложениями для телефонов и провести нетрудную склейку планов, обрезая лишнее. Можно попробовать бесплатные программы для любительской склейки видео (CupCut), а можно попробовать профессиональный софт со сложным интерфейсом (Adobe Premiere Pro, Final Cut Pro, Final Cut Pro X), видеоредакторы со встроенным инструментом создания анимации (VSDC). Или пойти путем внутрикадрового монтажа, и вся история уместится в одном длинном кадре, от запуска камеры до ее остановки. Звук тоже можно наложить и отредактировать во всех перечисленных программах.

Выбрав для работы поэтический материал, студент определяет цифровой медиум, наиболее подходящий для выполнения творческой задачи. При этом соблюдает важнейшее условие: сверхзадача должна найти живой отклик в душе исполнителя. Работая над сценарной и технической партитурой цифрового поэтического видеоклипа/цифровой анимации, обучающийся думает о персонаже, анализирует действенную линию поведения и логику поступков героя, его внутренние психологические качества, фантазирует внешние обстоятельства жизни изображаемого лица, углубляется в подтекст и, как следствие, начинает видеть в стихотворном материале не отвлеченные понятия, а подлинную жизнь. Конечно, автор данной статьи не претендует раскрыть все возможные способы работы над упражнением, статья призвана лишь подтолкнуть к собственным размышлениям над поэтическим материалом при помощи цифрового медиума.

Итак, подключая цифровой медиум, мы погружаем студентов в новый тип задачи, незнатный вид деятельности, который еще не закрепился как навык. Реализовывая «нетренированную» форму творчества, неизбежно преодолевается «матрица стандартов», а значит, мозг из стереотипного состояния переходит в «гибкое» состояние. Сложная нестереотипная деятельность, такая как воссоздание в своем воображении художе-

⁶ Анафора – фигура речи, состоящая в повторении в начале фразы или стихотворной строки одних и тех же звуков, слов, словосочетаний.

ственных образов, не представленных визуально, а только в виде написанного текста, генерация нового образного видеоряда с использованием новых цифровых инструментов требуют высокого «расхода» ресурсов мозга, а значит, активизирует большое количество зон головного мозга («гибких» звеньев), в том числе те, что ответственны за воображение.

Таким образом, цифровой способ визуальной активизации творческого воображения связан, во-первых, с требованиями цифровой культуры, которая включает цифровые технологии – от фор-

матов традиционных средств коммуникации до современных художественных процессов, включая сценическую педагогику. Во-вторых, с нейрофизиологическими основаниями для преодоления «матрицы стандартов» и подключения большого количества «гибких» звеньев, что возможно в том случае, если появляется нестереотипная для студента деятельность, навык которой еще не сформировался. Для этих целей провокатором нестереотипной деятельности выступает цифровой медиум: цифровой поэтический видеоклип, цифровая анимация.

Литература

1. Диянова З. В. Общая психология. Познавательные процессы: учеб. пособие для вузов. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Юрайт, 2023. – 149 с.
2. Грачева Л. В. Психотехника актера: учеб. пособие. – 3-е изд., стер. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. – 384 с.: ил.
3. Латышева Н. А. О механизмах актерского воображения // Теория и практика сценической речи: сборник научных трудов. – СПб.: СПГИТМиК, 1985. – С. 89–100.
4. Латышева Н. А. Роль воображения в голосо-речевом воспитании актера // Теория и практика сценической речи: сборник научных трудов. – СПГИТМиК, 1992. – Вып. 2. – С. 92–105.
5. Латышева Н. А. Воображение актера на уроках сценической речи // Сценическая речь в театральном вузе. – М.: ГИТИС, 2006. – Вып. 1. – С. 47–81.
6. Немов Р. С. Общая психология. Познавательные процессы и психические состояния: учебник и практикум для среднего профессионального образования. – 6-е изд., перераб и доп. – М.: Юрайт, 2024. – 1271 с.
7. Новые аудиовизуальные технологии: учеб. пособие / отв. ред. К. Э. Разлогов. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 488 с.
8. Пога Л. Н. Видеопоэзия как способ репрезентации поэтического высказывания в условиях современной художественной культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 44. – С. 33–41.
9. Пога Л. Н. Трансформация обучающих подходов в фокусе ценностей цифровой культуры (на примере визуальной активации образного мышления и воображения) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 53. – С. 201–212.
10. Промптова И. Ю. «Услышать будущего зов...». На уроках сценической речи. – М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016. – 536 с.
11. Родионов А. Р. Мозговые механизмы воображения при выполнении вербальных творческих задач // Физиология человека. – 2013. – 39 (3). – С. 35–45.
12. Родионов А. Р., Старченко М. Г. Топографические характеристики ЭЭГ при использовании равномерной импульсной стратегии решения творческих задач актерами и неактерами // Вестник психофизиологии. – 2013. – № 4. – С. 30–37.
13. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. – М.: АСТ, 2020. – 960 с.
14. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. – М.: Искусство, 1959 – Т. 6. – 466 с.
15. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. О технике актера / М. А. Чехов. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2013. – 490 с.
16. Старченко М. Г. Тайны творческого мозга. – М.: АСТ, 2022. – 224 с.
17. Старченко М. Г. Психофизиология креативности // Наука и инновации. – 2014. – № 12 (142). – С. 15–19.
18. Старченко М. Г. Мозговая организация вербального творческого мышления: дис. ... д-ра биол. наук: 03.03.01. – СПб., 2018. – 336 с.
19. Сценическая речь: учебник / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. – М.: ГИТИС, 2006. – 536 с.

References

1. Diyanova Z.V. *Obshchaya psikhologiya. Poznavatel'nye protsessy: uchebnoe posobie dlya vuzov [General psychology. Cognitive processes. Study guide for universities]*. Moscow, Yurayt House Publ., 2023. 149 p. (In Russ.).
2. Gracheva L.V. *Psikhotekhnika aktera: uchebnoe posobie [Psychotechnics of an actor. Study guide]*. St. Petersburg, Lan: Planet of Music Publ., 2022. 384 p. (In Russ.).
3. Latysheva N.A. O mekhanizmax akterskogo voobrazheniya [About the mechanisms of acting imagination]. *Teoriya i praktika stsenicheskoy rechi: sbornik nauchnykh trudov [Theory and practice of stage speech. Collection of scientific papers]*. St. Petersburg, SPGITMiK Publ., 1985, pp. 88-100. (In Russ.).
4. Latysheva N.A. Rol' voobrazheniya v goloso-rechevom vospitanii aktera [The role of imagination in the voice-speech education of an actor]. *Teoriya i praktika stsenicheskoy rechi: sbornik nauchnykh trudov [Theory and practice of stage speech. Collection of scientific papers]*. St. Petersburg, SPGITMiK Publ., 1992, iss. 2, pp. 92-105. (In Russ.).
5. Latysheva N.A. Voobrazhenie aktera na urokakh stsenicheskoy rechi [Actor's imagination during stage speech lessons]. *Stenicheskaya rech' v teatral'nom vuze: sbornik nauchnykh trudov [Stage speech at a theater university. Collection of scientific papers]*. Moscow, GITIS Publ., 2006, iss. 1, pp. 47-81. (In Russ.).
6. Nemov R.S. *Obshchaya psikhologiya. Poznavatel'nye protsessy i psikhicheskie sostoyaniya [General psychology. Cognitive processes and mental states]*. Moscow, Yurayt House Publ., 2024. 1271 p. (In Russ.).
7. *Novye audiovizual'nye tekhnologii [New audiovisual technologies]*. Moscow, Editorial URSS Publ., 2005. 488 p. (In Russ.).
8. Poga L.N. Videopoeziya kak sposob reprezentatsii poeticheskogo vyskazyvaniya v usloviyakh sovremennoy khudozhestvennoy kul'tury [Video poetry as a way of representing poetic statements in the context of modern artistic culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 44, pp. 33-41. (In Russ.).
9. Poga L.N. Transformatsiya obuchayushchikh podkhodov v fokuse tsennostey tsifrovoy kul'tury (na primere vizual'noy aktivatsii obraznogo myshleniya i voobrazheniya) [Transformation of teaching approaches in the focus of digital culture values (using the example of visual activation of imaginative thinking and imagination)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 53, pp. 201-212. (In Russ.).
10. Promptova I.Y. «Uslyshat' budushchego zov...». Na urokakh stsenicheskoy rechi [“Hear the call of the future...” During stage speech lessons]. Moscow, Russian Institute of Theater Arts - GITIS Publ., 2016. 536 p. (In Russ.).
11. Rodionov A.R. Mozgovye mekhanizmy voobrazheniya pri vypolnenii verbal'nykh tvorcheskikh zadach [Brain mechanisms of imagination during verbal creative tasks]. *Fiziologiya cheloveka [Human physiology]*, 2013, no. 39 (3), pp. 35-45. (In Russ.).
12. Rodionov A.R., Starchenko M.G. Topograficheskie kharakteristiki EEG pri ispol'zovanii ravnomernoy impul'snoy strategii resheniya tvorcheskikh zadach akterami i neakterami [Topographic characteristics of EEG when using a uniform impulse strategy for solving creative problems by actors and non-actors]. *Vestnik psikhofiziologii [Bulletin of psychophysiology]*, 2013, no. 4, pp. 30-37. (In Russ.).
13. Rubinshteyn S.L. *Osnovy obshchey psikhologii [Fundamentals of general psychology]*. Moscow, AST Publ., 2020. 960 p. (In Russ.).
14. Stanislavskiy K.S. *Sobranie sochineniy: v 8 t. T. 6. [Collected Works in 8 volumes. Vol. 6.]*. Moscow, Art Publ., 1959. 466 p. (In Russ.).
15. Stanislavskiy K.S. *Rabota aktera nad soboy / K.S. Stanislavskiy. O tekhnike aktera / M.A. Chekhov [An actor's work on himself / K.S. Stanislavsky. About the actor's technique / M.A. Chekhov]*. Moscow, Artist. Director. Theater Publ., 2013. 490 p. (In Russ.).
16. Starchenko M.G. *Tayny tvorcheskogo mozga [Secrets of the creative brain]*. Moscow, AST Publ., 2022. 224 p. (In Russ.).
17. Starchenko M.G. Psikhofiziologiya kreativnosti [Psychophysiology of creativity]. *Nauka i innovatsii [Science and innovation]*, 2014, no. 12 (142), pp. 15-19. (In Russ.).
18. Starchenko M.G. *Mozgovaya organizatsiya verbal'nogo tvorcheskogo myshleniya: dis. ... d-ra biolog. nauk [Brain organization of verbal creative thinking. Diss. Dr biologist. science]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2018. 336 p. (In Russ.).
19. *Stenicheskaya rech': uchebnik [Stage speech. Textbook]*. Ed. I.P. Kozlyaninova and I.Y. Promptova. Moscow, GITIS Publ., 2006. 536 p. (In Russ.).

УДК 712.03

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-226-239

ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОСТРАНСТВА В СТИЛЕВОЙ ПАНОРАМЕ СОВРЕМЕННОЙ ЛАНДШАФТНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Портнова Ирина Васильевна, доцент кафедры ландшафтной архитектуры, Российский государственный аграрный университет – МСХА имени К. А. Тимирязева (г. Москва, РФ). E-mail: irinaportnova@mail.ru

В статье рассматривается вопрос организации выставочных пространств, которые выстраиваются открытым наглядным образом на фоне существующей стилевой панорамы современной ландшафтной архитектуры. Отмечается, что искусственное пространство формируется зеленой тканью газонов, кустарников, цветников, что отражает идеи натуроцентризма, так ясно вписывающиеся в проблематику времени и, в более широком смысле, проблематику глобальной экологии. В статье поясняется, что экологизация современного садово-паркового искусства – естественный процесс, что данная тенденция в 1970–80-х годах нашла интересную интерпретацию в декоративно-прикладном искусстве, особенно в керамике и вазописи. В так называемом «натурстиле» появились объекты с органическими формами, близкие к природным. В свою очередь, во многих урбанизированных городах все чаще организуются уголки живой природы. Выставочное пространство, ставшее своеобразным актуальным трендом в проблематике урбанистической городской среды, прослеживается в разных направлениях и тенденциях. Традиционные классические направления садово-паркового искусства видоизменяются и обретают новые формы, рожденные в воображении архитекторов и дизайнеров. Они тяготеют к искусственным элементам формирования рельефа в виде геопластики, архитектурной биопластики, абстрактных решений и вместе с тем – к формам натурального сада, использованию широкого арсенала новых материалов. Целью данной статьи явилось освещение основных тенденций современного садово-паркового строительства с акцентом на формируемые выставочные пространства – зоны особого внимания по аналогии с ландшафтными выставками и общими стилевыми тенденциями, отраженными в многочисленных архитектурных комплексах Европы и России. В связи с нарастающей экологической проблематикой тема продолжает оставаться актуальной и усилиями многих авторов, в том числе и нашего освещения, приобретает статус особенно значимых в непростой ситуации городских проблем современного общества.

Ключевые слова: парковое искусство, дизайн, пространство, природа, стиль, парк, ландшафтная среда.

EXHIBITION SPACES IN THE PANORAMA STYLE OF MODERN LANDSCAPE ARCHITECTURE

Portnova Irina Vasilyevna, Associate Professor of Department of Landscape Architecture of the Russian State Agrarian University – Moscow Timiryazev Agricultural Academy (Moscow, Russian Federation). E-mail: irinaportnova@mail.ru

The article deals with the issue of organizing the exhibition spaces that are built in an open visual way against the background of existing stylistic panorama of modern landscape architecture. It is noted that artificial space is formed by the green fabric of lawns, shrubs, flower beds, which reflects the ideas of natural centrism, which so clearly fit into the problems of time and, in a broader sense, the problems of global ecology. The article explains that the greening of modern landscape art is a natural process, and that this trend in the 1970s and 1980s found an interesting interpretation in decorative and applied art, especially in ceramics and vase painting. In the so-called “Naturstyle,” objects with organic forms, close to natural ones, appeared. In turn, wildlife corners are increasingly being organized in many urbanized cities. The exhibition space, which has become

a kind of relevant trend in the problems of the urban city environment, can be traced in different directions and trends. The traditional classical trends of landscape gardening are being modified and formed into new visual images, composed in the thinking of architects and designers. They tend to artificial elements of relief formation in the form of geoplastics, architectural bioplastics, abstract solutions and at the same time to the forms of a natural garden, the use of a wide arsenal of new materials. The purpose of this article is to highlight the main trends in modern garden and park construction with an emphasis on the emerging exhibition spaces – areas of special attention by analogy with landscape exhibitions and general stylistic trends – reflected in numerous architectural complexes in Europe and Russia. Due to the growing environmental problems, the topic continues to be relevant and through the efforts of many authors, including our coverage, it acquires the status of especially significant urban problems in a difficult situation of modern society.

Keywords: park art, design, space, nature, style, park, landscape environment.

Введение

В направлении современного развития ландшафтной садово-парковой архитектуры наблюдается стремление к организации выставочных пространств. Выставочное пространство подразумевает под собой особую композиционную организацию парка в современных стилевых вариантах, которые отражают насущные тенденции времени, так или иначе связанные с экологической проблематикой. Все чаще делается акцент на озеленение городской среды, прежде всего мест для отдыха, и внедрение новых технологий в парковые структуры, их интегрированность в городскую среду. Эта проблема существовала и раньше, однако появление ранее неизвестных технических средств открыло новые горизонты восприятия и приемы художественной выразительности. В дополнение к этому стали появляться оригинальные разновидности объектов садово-паркового искусства, отражающие растущие культурные запросы разных групп населения. В статье мы рассматриваем выставочные пространства парков и садов. Речь не идет о временных выставках, которые в наше время стали многочисленными и приобрели популярность в разных областях, в том числе в ландшафтном искусстве. Цель статьи – обозначить основные черты современного парка, сада, которые стали развиваться в композиционном ракурсе открытых выставочных пространств, демонстрируя все особенности художественных приемов, технических решений, характер самого стиля и пр. Наша задача также – определить роль этих пространств в структуре современного города. Мы не будем концентрироваться на национальных особенностях современного парка-сада той или иной страны, а направим внимание на выявление общих тенденций формирования

пространства, которое становится все более выставочным в духе самого времени. Художественно-аналитический подход позволит структурно рассмотреть данное явление и выявить особенности формирования выставочных пространств современной ландшафтной архитектуры. Данная точка зрения поможет увидеть новые перспективы и решения в ландшафтной архитектуре.

Отечественные и зарубежные исследователи, занимающиеся проблематикой развития современной ландшафтной архитектуры, в своих публикациях представили опыт архитекторов, дизайнеров по созданию городских парков и садов, указав на развитие ряда новых тенденций. О. А. Ульчицкий, Е. К. Булатова в книге «Ландшафтный урбанизм в контексте современной городской среды» анализируют этапы проектирования объектов ландшафтной архитектуры и городской среды начиная с 1991 года по настоящее время [15]. Авторы ставят своей задачей переосмыслить урбанистические процессы современной России с позиции ландшафтной архитектуры, изменений, происходящих в этой среде. «Ландшафтный урбанизм» – закономерный термин наших дней. Авторы задаются вопросом: как современный город может быть разноплановым и одновременно цельно-гармоничным, что необходимо сделать, чтобы он таковым стал. Они сосредотачиваются на этапах проектирования объектов архитектуры и делают акцент на необходимость проведения соответствующих мероприятий в структуре ландшафтной среды. Другие авторы, понимая всю важность сохранения городской структуры в целостном гармоничном виде, отмечают сложившиеся исторические условия регионов, в частности Москвы, которая развивалась как единая целостная культурно-

природная система и сложилась в систему единого историко-культурного пространства [9, с. 11]. Одним из широко обсуждаемых и освещаемых в литературе подходов является озеленение российских городов. Об этом пишут А. В. Федоров, Е. М. Кузьмина, О. А. Ардашева [16], П. В. Сухорученко, И. В. Портнова [14, с. 88–96], Н. В. Корягина, А. Н. Поршакова [4], И. О. Боговая, В. С. Теодоровский [1], А. В. Грачева [3], И. П. Лепкович [6], О. Б. Сокольская [13] и другие. Чтобы продумать все этапы благоустройства, в том числе озеленения территорий, необходимо посмотреть на проект со всех точек зрения, структурировать его по всем пунктам. О методике создания ландшафтного проекта повествуют В. В. Реуцкая, А. В. Гапоненко [10]. Они связывают садово-парковое искусство прошлого с современными подходами, видят в этом необходимое творческое преобразование. Проблемы взаимодействия природных и городских ландшафтов рассматривает Н. А. Нехуженко [8]. В своих трудах он описывает приемы формирования ландшафта для разных территорий, начиная от дачных участков до больших парковых площадей. Автор считает, что в этом процессе необходимо учитывать «ландшафтную индивидуальность». Он пишет: «Чем сильнее происходит отделение человека от исходных природных ландшафтов, тем сильнее он стремится восполнить образовавшийся эмоциональный “вакуум” за счет нового взгляда на ландшафтную архитектуру и проектирование культурных ландшафтов» [8, с. 9]. Н. А. Нехуженко убежден в том, что в рассмотрении основных закономерностей и направлений развития садово-паркового искусства следует учитывать интересы смежных областей, в частности взаимосвязи с философией, религией, эстетикой, физикой, географией. Только рассмотрев научные факторы, изложенные в ряде дисциплин в комплексе, можно обосновать появление и проследить дальнейшее развитие тех или иных стилистических направлений в ландшафтной архитектуре [8, с. 24]. Еще в 1960-е годы Д. О. Саймондс задавался вопросом многогранности ландшафтных композиций, которые, по его мнению, заставляют «задуматься над целым рядом философско-эстетических проблем и понять, какой эрудицией и какими обширными знаниями должен обладать архитектор, занимающийся решением вопросов оздоровления городов

и ландшафтов страны как в целом, так и в каждом отдельном случае» [11, с. 2].

И. В. Кукина продолжает мысль Д. О. Саймондса. Поскольку современный урбанизированный ландшафт насыщен многообразными объектами, материалами, осмысление инженерно-технических, экологических, художественных проблем должно привести к уникальным композиционным ландшафтным решениям [5]. Сады наших дней Кристофер Таннард называет «манифестом современного сада», который глубоко повлиял на ландшафтный дизайн XX века [18]. Удо Вейлахер убежден в том, что для того чтобы представить современный парк, сад на суд зрителю, необходимо тесное сотрудничество ландшафтных архитекторов и архитекторов [22]. Так можно увидеть много интересных, новых решений.

Как видим, исследователи рассматривают проблематику ландшафтной архитектуры в разных направлениях, в частности, их интересуют вопросы современных парков и садов, их организации, сохранности, поддержания на должном уровне, технического оснащения и пр. Однако вопросы выставочных пространств, переходящих в стилевую проблематику современной ландшафтной архитектуры, затрагиваются нечасто. Вероятно, ландшафтные пространства разных типов на сегодняшний день переживают всевозможные стилевые трансформации. Стилистика регулярных и пейзажных парков, восточная орнаментика мавританских садов, философия японских и китайских и другие стилевые направления, казалось бы, ушли в прошлое. Вместе с тем их непреходящая художественная организация оказывается современной, и они органично встраиваются в специфику модерна, постмодерна и последующих авангардных течений. Последние, в свою очередь, открыты нововведениям: разного рода инсталляциям, рекламным проектам и т. п. В итоге оказывается действенным наглядный выставочный фактор. Парк наших дней вписался в контекст времени, отражает его настроения и тенденции. В этом процессе немаловажную роль продолжает играть экологическая проблема мирового масштаба, которая заставляет исследователей, архитекторов, дизайнеров находить все новые средства воздействия на общество. В данном контексте оказываются приемлемыми разнообразные средства выразительности, включая традиционную декоративность сада, ее регулярный принцип или сво-

бодную, чисто пейзажную живописность. Ландшафтному архитектору наших дней приходится работать в параллели разных направлений, уделяя большое внимание научной обоснованности проектирования, так, чтобы реализацией разработанных проектов в действительности не только не нарушить сложившуюся биосферу парка, сада, но и попытаться восстановить те природные зоны, которые были неправильным образом освоены. Верно отметила Д. А. Сирина, что, «вступая в новую информационную цивилизацию, современное общество вместе с трансформацией сознания изменяет и представление о структуре пространства, в котором живет человек. Эволюция среды обитания должна базироваться на выявлении исторической логики развития городов и возможных направлений развития в будущем» [12, с. 86]. Сказанное автором имеет отношение и к садово-парковому искусству – измененное традиционное представление о пространстве так или иначе потребует бережного отношения к природе. Роберт Э. Гриз, анализируя творчество американского ландшафтного архитектора Йенс Йенсена, подчеркивает значимость его мысли об органическом облике садов и парков в непрерывной связи с природой, в их гармоническом единстве. Опираясь на труды и планы Йенсена, интервью с людьми, его знающими, и анализ его проектов, Гриз представляет четкую картину усилий Йенсена. Он работал с ведущими американскими архитекторами, среди которых были Луис Генри Салливан и Фрэнк Ллойд Райт, и они вместе стремились улучшить и сохранить родные ландшафты [21].

Актуальность изложенных авторами мыслей несомненна, что подчеркивает своевременность и значимость рассуждений в данном смысловом контексте и необходимость нашего исследования.

Основные тенденции формирования выставочных пространств

Современные парки и сады претерпели заметную эволюцию. Они уже не отражают структуру традиционного классического парка прошлого. Садово-парковое искусство конца XX – начала XXI века демонстрирует новые тенденции. Все чаще используются пространства, которые ранее для парковой зоны не применялись, и обустриваются искусственными сооружениями, имитирующими естественную природную среду. Например, парк в г. Кельце (1971), создан на месте старых

известняковых карьеров, парк в Катовице (1975) (Польша) – на месте пустырей и котлованов. Создание таких парков – образцовый пример рекультивации нарушенных земель. Представляя собой живой организм, зеленые территории начинают вторгаться в планировку каналов, транспортных развязок. Расширяется тематическая концепция парка. Он может быть по своему назначению мемориальным, спортивным, аквапарком или другого вида. Расширяется его выставочная часть, точнее сказать, вся сконструированная искусственная среда, вписанная в природную, с множественными дополняющими объектами малых форм. Она выстраивается открытым наглядным образом, превращаясь в выставочное пространство. Это искусственное пространство также формируется с акцентами на зеленое полотно газонов, силуэты деревьев, кустарников, яркие пятна цветников. Натуроцентризм можно назвать побуждения архитекторов и дизайнеров облагородить среду парка, сада зелеными посадками. В действительности это понятие отражает сущностную черту времени, вновь относит нас к масштабным проблемам экологии. Экологизация садово-паркового искусства наших дней – естественный процесс. Во многих городах с их урбанизированной средой появляются уголки «естественной природы». Эта тенденция еще в 1970–80-е годы нашла интересную интерпретацию в декоративно-прикладном искусстве, в частности, в керамике, вазописи. Органическая форма предметов, приближенная к природной, формировалась в так называемом «натурстиле». Криволинейный абрис сосудов подчеркивался округлостью горлышка, ручек, которые иногда украшались живописными и скульптурными изображениями растительных мотивов. Стилизация как необходимая закономерность декоративного искусства здесь уступила место чисто натурному взгляду художников. Изображенные травы, растения, цветы, птицы, целые уголки природы выглядели натурально. Н. Ю. Хлебцевич отмечает: «Произведения из керамики напоминают камни, раковины, кораллы, цветы и деревья, а цветовая гамма имеет хаотический, как бы близкий к природному, характер. Она строится на близких по цвету пятнам, мазках, поливах, напоминая структуру земли, мрамора, известняка. Лучшие из таких работ не просто копируют живую форму или подменяют один материал другим, а вызывают дополнительный

ассоциативный ряд» [17, с. 28] (см. Приложение, рис. 1).

Аналогичный процесс наблюдается в паркостроении. Криволинейная искусственная моделировка формы рельефа в виде широко вошедшей в обиход геопластики или современных архитектурных конструкций становится трендом времени. Такие конструкции предельно открыты зрителю, прекрасно обозреваются, словно с высокой точки смотровой площадки, предстают в целостной текучей визуализированной форме. Интересным примером преобразования рельефа служит спортивный молодежный парк Трамбле в Париже (1975). Его ровная площадь превращена в эллиптическую чашу, уступами спускающуюся к центру. Уступы террасы имеют дугообразную динамическую форму и приспособлены для проведения различных соревнований. Такое расположение позволяет одним взглядом охватить огромное пространство. Геопластическая моделировка призвана подчеркнуть особенности конкретной местности и одновременно показать объект с наилучшей стороны. Как отмечал Роберт Э. Гриз, «тип декораций должен быть таким, который естественным образом вытекает из местных условий каждого конкретного случая. Скалистые или крутые склоны наводят на мысль о запутанных зарослях или лесах. Гладкие углубления хорошей почвы намекают на открытую местность» [21, р. 25]. Все формы эстетичны, притягивают взгляд, естественны для восприятия. Они, несомненно, выглядят выставочными. А как быть с малым садом камерного назначения, замкнутым, тенистым? Возможно ли говорить о наглядности такого объекта? Идея талантливого дизайнера заключается в том, чтобы представить небольшое пространство сада сконцентрированным на отдельных зрительных световых, цветовых точках, тем самым отвлекая от урбанизированного фона. Такого рода мини-парки, бизнес-парки, которые хорошо дополняют крупные архитектурные комплексы, рассматриваются как синтез человеческой культуры и природы. Они также создают выставочное архитектурно-природное пространство. На тему частных садов, университетских и иных, как оживленных, так и скрытых, писал Хант. Он считает, что всякое пространство сада можно выкроить для отдыха на природе [19].

Прямая функция парка – отдых на природе. Эта функция неизменна, как в давние времена,

так и сегодня. Демонстрация всех архитектурно-природных «красот» парка-сада так же была свойственна классическим образцам. Например, итальянский сад XVI века с его террасным принципом устройства, естественным образом встроены в рельеф горной местности, был ориентирован на пространственный охват. Возведение таких террасных объектов позволило визуально связать пространство сада с окружающим пространством и в то же время как бы раздвинуть его границы. Его высотный характер всякий раз подчеркивал значимость человеческой ренессансной мысли. Регулярный французский парк XVIII столетия, который целенаправленно указывал направление развития данного искусства в сторону пространственного перспективного охвата самого «миропорядка» с логически выстроенными, упорядоченными рукотворными конструкциями, в большей степени и прежде всего был призван продемонстрировать мощь человеческого разума эпохи Просвещения, а уже потом знакомил с особенностями природного окружения. Английский живописный парк тоже не остался в стороне. Его романтический облик с излюбленными у романтиков формами руин, арок, естественными криволинейными тропинками и ручейками продумывался не менее тщательно и отражал вкусы аристократической верхушки, которая, начитавшись английских романов, прогуливаясь по парку, погружалась в тенистые завесы дубрав, созерцая руинные формы заброшенных замков и воскрешая в памяти образы литературных героев. Примеры можно продолжать, однако современный парк-сад принципиально отличается от предыдущих. Поскольку он встроен в канву экологической проблематики, организация его иная. В современном мире оставшиеся уголки естественной природы существенно дополняются искусственными формами, моделирующими свойства конкретного ландшафта. Процесс «обыгрывания» местности, сглаживания ее негативных частей, в целом нивелирования урбанистического фона – вот в чем заключается одна из задач реорганизации парков и садов. Местность, где восстанавливается или только планируется парк-сад, должна быть не только эстетически привлекательной, но и актуальной для отдыха. Чтобы это произошло, важно правильно подобрать стиль ее оформления. Стиль способен сделать выставочные пространства притягательными для обозрения и посещения.

Композиционно-стилевые решения выставочных пространств

Стиль и образ – во многом близкие понятия, оба слагаются в творческом воображении. На этот фактор указывает Ю. Р. Горелова: «Образы, в частности образы пространств (частным случаем является городское пространство), с одной стороны, создаются самим человеком, с другой стороны, формируют его восприятие окружающей реальности. В основе любого образа лежит некое реальное событие, лицо, вещь, однако сами по себе они выступают лишь основой для дальнейших интерпретаций, то есть предпосылкой образа. Образ формируется всей совокупностью представлений и мнений (обыденных, научных и художественных) о данном объекте. Таким образом, можно констатировать наличие в структуре образа репродуктивного и творческого компонентов» [2, с. 26, 27].

Творческий компонент мышления современного архитектора, дизайнера заключается в представлении целостной природной «картины мира» и на ее основе – в формировании концепции современного парка-сада, который бы органично соединил искусственный ландшафт с природными элементами. Пожалуй, это первостепенная задача, которая позволит шаг за шагом оздоровить городскую среду, облагородить ее и сделать более комфортной для проживания. Вернемся к стилю. Зарубежный и отечественный опыт показал интересные решения. Один из примеров демонстрирует Олимпийский парк в Мюнхене (1972) (см. Приложение, рис. 2).

Вся территория парка выстроена таким образом, что ландшафтная зеленая территория перетекает в текучую доминантную форму архитектурных строений. Эта текучая форма, как движущийся на наших глазах живой организм, свидетельствует не только о найденном художественном решении, но о гораздо большем, наталкивающем на философскую мысль о самом мироздании, которое должно быть упорядоченным и органичным.

Архитектурные примеры российских городов в организации парковой среды также достойны рассмотрения. Таковы парк «Зарядье» в Москве (2014–2016), Олимпийский парк в Сочи (2007–2013), парк Краснодар (2017) (см. Приложение, рис. 3, 4).

Стилистика *биотека* с его природной живописной пластикой, активно используемая за рубежом, пришлась очень кстати. Роберт Э. Гриз и Йенс Йенсен отмечали: «Открытость – это то, чего вы не можете получить в зданиях. Живописность можно получить. Пусть ваши здания будут настолько живописными, насколько их могут сделать ваши художники. В этом и заключается красота города» [21, р. 24]. Продолжая мысль авторов, отметим, что красота города и парка сложились одновременно. Стиль сработал на акцентирование выразительного выставочного пространства. Несмотря на то, что исследователи были более склонны видеть красоту парка в интерпретации полей, лугов, прерий, зеленых пастбищ, тихих вод – всего того, что желает обрести человек для спокойствия и отдыха своего ума, тем не менее надо признать удачей бионическую органическую архитектуру, которая активно формирует парковую территорию. Именно она в силу своей зооморфной природной конструкции так естественно отражает сложившийся экологический миропорядок и способствует решению его проблем. Справедливо утверждение В. К. Мясниковой, И. В. Портновой, полагающих, что архитектура бионики, являющаяся «природной по своей сути, призвана воздействовать положительным образом на восприятие человека, что является немаловажным для современного человека – жителя больших городов, его социально-психологической сферы» [7, с. 113].

В композиционно-стилевых решениях выставочных пространств важную роль играет использование новых материалов: цветного стекла, бетона, металла, текстиля и т. п. Они оживляют структуру образа, порой придают ей неожиданный ракурс. В этой связи весьма эффектными примерами можно назвать сады стекла в пригороде Лос-Анджелеса (1984) и в Сиетле (2012) (см. Приложение, рис. 5, 6).

Объекты сада стекла близ Лос-Анджелеса смоделированы из дробленого стекла таким образом, что у зрителя создается ощущение вибрации, подобно воздействию импрессионистической живописи, выходящей на уровень мерцания цвета и света. Сад стекла в Сиетле (2012) еще более фантазмагоричен. Грядки светодиодных «растений» выглядят необычно среди живых цветов ботанического сада. Они, как живые организмы из

стекла, вписались в среду парка и растворились в ней разнообразными метаморфозами цветных инсталляций. Сады стекла – первоклассные образцы новой «индустриальной архитектуры» и нового течения в садово-парковом искусстве. Они могут дополнять все красочное богатство ботанических садов и цветочных выставок, периодически проходящих в Нидерландах, признанных ведущей страной в области развития цветоводства, или цветочных шоу в Челси, которые радуют посетителей видовым многообразием цветов и их колористической сочностью (см. Приложение, рис. 7, 8).

Еще одно новшество и неожиданность стилевой интерпретации в парках и садах – использование имитации текстиля. В архитектурную структуру парка внедряются легкие тканевые перегородки, павильоны, зонты, завесы и пр. Таков сад отражений Майкла Балстона в Великобритании (1999), в котором натянутые на рамы в форме парусов холсты вовлекают посетителей в центральную часть сада (см. Приложение, рис. 9).

Безусловной инновацией будут поиски архитектурно-художественной выразительности создаваемых парковых ландшафтов в стилевых направлениях авангарда в духе супрематизма. Марк Трейб рассуждал о внедрении направлений модернизма в ландшафтную архитектуру и их возможностях. Вместе с Томасом Черчем, чьи сады стали местом жизни в Калифорнии, они заложили основы современного американского ландшафтного дизайна, который продемонстрировал свежий взгляд на современное садово-парковое искусство [20]. Абстрактное решение парка хорошо прослеживается в работе Марты Шварц из Кембриджа штата Массачусетс – сад матери Марты (1984), которое продемонстрировало неординарность идеи (см. Приложение, рис. 10).

Простые геометризованные малые архитектурные формы и им вторящие природные объекты равномерно заполняют территорию сада, как будто складываются в непритязательную простую формулу жизни. В этой простой математической логике нет и намека на фантазии предыдущих композиций. Выставочное пространство сада кажется еще более обозримым, открытым и понятным. Авангардизм, абстрактность здесь очень условные понятия. Всякая позиция архитектора требует объяснения. Современная многообразная стилевая композиционная выразительность про-

диктована, с одной стороны, эпохой плюрализма и права на самовыражение, а с другой – мощной тенденцией экологизации в атмосфере урбанистических городов. Архитекторы, разрабатывающие проекты благоустройства парковых и садовых территорий, сквозь призму современного стиля напрямую подходят к решению обозначенных проблем.

Заключение

В заключении отметим, что садово-парковое искусство наших дней претерпевает существенную модернизацию. В силу пересмотра многих позиций в изучении и обустройстве территории, садово-парковое искусство становится все более выставочным. Как отмечалось, важную роль в этом процессе сыграли парки-выставки цветоводства и садоводства, которые явились своеобразными смотрами достижений ландшафтного искусства и цветоводства. Поскольку в основе концепции этих выставок лежит принцип природного урбанизма, парки и сады начинают органично интегрироваться в исторический центр, а павильоны – вращаться в зеленый ландшафт. На сегодняшний день экологизация садово-парковых объектов, предусматривающая воссоздание природной основы ландшафтов там, где это возможно, является сквозной задачей, актуальной для Европы и для нашей страны. Расчет на жизнеспособность парковых территорий покажет время. Однако, чтобы усилить этот процесс, привлечь к нему внимание, наряду с формированием в садах и парках центров экологического воспитания, следует делать акцент на сохранение естественности ландшафта, искусственной моделировкой подчеркивать его природность. Для этого существует арсенал новых средств архитектурно-художественной выразительности, что и наблюдается в наши дни. В своих проектах мастера устремляются к оригинальным решениям, прибегают к неожиданным композиционным, цветовым, световым и иным эффектам, не сторонятся стилевых традиций прошлых эпох. Поскольку выставочное пространство выступает местом концентрации посетителей, целесообразно привлечь их внимание к собственным действиям, предостеречь от негативного влияния на окружающую среду и, возможно, посвятить их в научную сферу современных принципов и методов развития парковой или садовой территории.

Литература

1. Боговая И. О. Теодоровский В. С. Озеленение населенных мест. – СПб.: Лань, 2010. – 256 с.
2. Горелова Ю. Р. Образ города в восприятии горожан. – М.: Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, 2019. – 152 с.
3. Грачева А. В. Основы зеленого строительства. Озеленение и благоустройство территорий. – М.: Форум, 2009. – 350 с.
4. Корягина Н. В., Поршакова А. Н. Благоустройство и озеленение населенных мест: учебное пособие для среднего профессионального образования. – М.: Юрайт, 2023. – 164 с.
5. Кукина И. В. Тенденции развития агломераций. Зарубежный опыт. – Красноярск: Институт архитектуры и дизайна, 2014. – 145 с.
6. Лепкович И. П. Ландшафтное искусство: паркостроение, городское озеленение, биодизайн, эстетика сельской местности, усадеб, дорог, национальные парки, заповедники, резерваты. – М., СПб.: Дила, 2004. – 400 с.
7. Мясникова В. К., Портнова И. В. Золотое сечение в европейской архитектуре биотека // Инженерные системы – 2020: труды научно-практической конференции с международным участием, посвященной 60-летию Российского университета дружбы народов, 14–16 октября 2020 г. – М.: РУДН, 2020. – Т. 1. – С. 113–121.
8. Нехуженко Н. А. Основы ландшафтного проектирования и ландшафтной архитектуры. – СПб.: Нева, 2004. – 192 с.
9. Низовцев В. А., Кочуров Б. И. и др. Ландшафтно-экологические исследования Москвы для обоснования территориального планирования города. – М.: Прометей, 2020. – 342 с.
10. Реуцкая В. В., Гапоненко А. В. Ландшафтное проектирование и ландшафтный дизайн. – М.: РГСУ: Квант-Медиа, 2017. – Ч. 1. – 180 с.
11. Саймондс Д. О. Ландшафт и архитектура. – М.: Издательство литературы по строительству, 1965. – 196 с.
12. Сирина Д. А. Изучение градостроительных традиций и градостроительного наследия городов и регионов России и других стран // Современные технологии в строительстве, дизайне, архитектуре: сб. мат-лов Междунар. науч. конф., 25–26 апреля 2013 г. – Киров: МЦНИП. – С. 86–103.
13. Сокольская О. Б. Ландшафтная архитектура. Озеленение и благоустройство территорий индивидуальной застройки. – СПб.: Лань, 2021. – 328 с.
14. Сухорученко П. В., Портнова И. В. «Зеленая архитектура», принципы реализации в современных условиях России // Инженерные исследования: тр. науч.-практ. конф. с междунар. участием. – М.: РУДН, 2020. – С. 88–96.
15. Ульничский О. А., Булатова Е. К. Ландшафтный урбанизм в контексте современной городской среды. – М.: Юрайт, 2022. – 129 с.
16. Федоров А. В., Кузьмина Е. М., Ардашева О. А. История озеленения и цветочное оформление города Ижевска. К 100-летию государственности Удмуртии. – Ижевск: ФГБУН Удмуртский ФИЦ УрО РАН, 2020. – 132 с.
17. Хлебцевич Н. Ю. Натурстиль в керамике 70–80-х гг. XX века (на примере работ выпускников Строгановского училища) // 175 лет Строгановской художественно-промышленной школе: сб. науч. тр. – М.: Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова, 2001. – Ч. 1. – С. 27–31.
18. Christopher Tunnard, John Dixon Hunt. Gardens in the Modern Landscape: A Facsimile of the Revised 1948 Edition Penn Studies in Landscape Architecture. – University of Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2014. – 208 p.
19. John Dixon Hunt. The Making of Place: Modern and Contemporary Gardens. – Reaction Books, 2015. – 288 p.
20. Marc Treib. Modern Landscape Architecture: A Critical Review. – Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1994. – 306 p.
21. Robert E. Grese. Jens Jensen: Maker of Natural Parks and Gardens. Creating the North American Landscape. – Baltimore Maryland, USA: JHU Press, 1992. – 304 p.
22. Udo Weilacher. In Gardens: Profiles of Contemporary European Landscape Architecture, Walter de Gruyter. – Basel, Boston: irkhauser-Publishers for Architecture, 2005. – 183 p.

References

1. Bogovaya I.O., Teodorovskiy V.S. *Ozelenenie naseleennykh mest [Greening of populated areas]*. St. Petersburg, Lan Publ., 2010. 256 p. (In Russ.).
2. Gorelova Y.R. *Obraz goroda v vospriyatii gorozhan [Image of the city in the perception of citizens]*. Moscow, Rossiyskiy nauchno-issledovatel'skiy institut kul'turnogo i prirodnogo naslediya imeni D.S. Likhacheva Publ., 2019. 152 p. (In Russ.).

3. Gracheva A.V. *Osnovy zelenogo stroitel'stva. Ozelenenie i blagoustroystvo territoriy [Fundamentals of green construction. Greening of the territories]*. Moscow, Forum Publ., 2009. 350 p. (In Russ.).
4. Koryagina N.V., Porshakova A.N. *Blagoustroystvo i ozelenenie naselennykh mest [Improvement and greening of populated areas: a teaching aid for secondary vocational education]*. Moscow, Yurayt Publ., 2023. 164 p. (In Russ.).
5. Kukina I.V. *Tendentsii razvitiya aglomeratsiy. Zarubezhnyy opyt [Trends in the development of agglomerations. Foreign experience]*. Krasnoyarsk, Institut arkhitektury i dizayna Publ., 2014. 145 p. (In Russ.).
6. Lepkovich I.P. *Landshaftnoe iskusstvo: parkostroenie, gorodskoe ozelenenie, biodizayn, estetika sel'skoy mestnosti, usadeb, dorog, natsional'nye parki, zapovedniki, rezervaty [Landscape art: park construction, urban landscaping, biodesign, aesthetics of rural areas, estates, roads, national parks, reserves, reserves]*. Moscow, St. Petersburg, Dila Publ., 2004. 400 p. (In Russ.).
7. Myasnikova V.K., Portnova I.V. *Zolotoe sechenie v evropeyskoy arkhitekture bioteka [Golden section in European architecture bioteka]*. *Inzhenernye sistemy – 2020: trudy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem, posvyashchennoy 60-letiyu Rossiyskogo universiteta druzhby narodov, 14–16 oktyabrya 2020 g. [Engineering systems-2020. Proceedings of the scientific and practical conference with international participation dedicated to the 60th anniversary of the Peoples' Friendship University of Russia, October 14-16, 2020]*. Moscow, RUDN Publ., 2020, vol. 1, pp. 113-121. (In Russ.).
8. Nekhuzhenko N.A. *Osnovy landshaftnogo proektirovaniya i landshaftnoy arkhitektury [Fundamentals of landscape design and landscape architecture]*. St. Petersburg, Neva Publ., 2004. 192 p. (In Russ.).
9. Nizovtsev V.A., Kochurov B.I. i dr. *Landshaftno-ekologicheskie issledovaniya Moskvy dlya obosnovaniya territorial'nogo planirovaniya goroda [Landscape and ecological studies of Moscow to substantiate the territorial planning of the city]*. Moscow, Prometey Publ., 2020. 342 p. (In Russ.).
10. Reutskaya V.V., Gaponenko A.V. *Landshaftnoe proektirovanie i landshaftnyy dizayn [Landscape design and landscape engineering]*. Moscow, RGSU, Kvant-Media Publ., 2017, part 1. 180 p. (In Russ.).
11. Saymonds D.O. *Landshaft i arkhitektura [Landscape and architecture]*. Moscow, Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu Publ., 1965. 196 p. (In Russ.).
12. Sirina D.A. *Izuchenie gradostroitel'nykh traditsiy i gradostroitel'nogo naslediya gorodov i regionov Rossii i drugikh stran [Study of urban planning traditions and urban heritage of cities and regions of Russia and other countries]. Sovremennyye tekhnologii v stroitel'stve, dizayne, arkhitekture: sb. mat-lov Mezhdunar. nauch. konf.: 25-26 aprelya 2013 g. [Modern technologies in construction, design, architecture. Collection of materials of the international scientific conference: April 25-26, 2013]*. Kirov, MTSNIP Publ., pp. 86-103. (In Russ.).
13. Sokolskaya O.B. *Landshaftnaya arkhitektura. Ozelenenie i blagoustroystvo territoriy individual'noy zastroyki [Landscape architecture. Greening and improvement of individual development territories]*. St. Petersburg, Lan Publ., 2021. 328 p. (In Russ.).
14. Sukhoruchenko P.V., Portnova I.V. *“Zelenaya arkhitektura”, printsipy realizatsii v sovremennykh usloviyakh Rossii [“Green architecture”, principles of implementation in modern conditions of Russia]. Inzhenernye issledovaniya: tr. nauch.-prakt. konf. s mezhdunar. uchastiem [Engineering research. Proceedings of the scientific and practical conference with international participation]*. Moscow, RUDN Publ., 2020, pp. 88-96. (In Russ.).
15. Ulchitskiy O.A., Bulatova E.K. *Landshaftnyy urbanizm v kontekste sovremennoy gorodskoy sredy [Landscape urbanism in the context of the modern urban environment]*. Moscow, Yurayt Publ., 2022. 129 p. (In Russ.).
16. Fedorov A.V., Kuzmina E.M., Ardashaeva O.A. *Istoriya ozeleneniya i tsvetochnoe oformlenie goroda Izhevsk. K 100-letiyu gosudarstvennosti Udmurtii [History of landscaping and flower decoration of the city of Izhevsk. On the 100th anniversary of the statehood of Udmurtia]*. Izhevsk, FGBUN Udmurtskiy FITS UrO RAN Publ., 2020. 132 p. (In Russ.).
17. Khlebtsevich N.Y. *Naturstil' v keramike 70-80-kh gg. XX veka (na primere rabot vypusnikov Stroganovskogo uchilishcha) [Natural style in ceramics of the 70-80s of the XX century (based on the works of graduates of the Stroganov School)]. 175 let Stroganovskoy khudozhestvenno-promyshlennoy shkole: sb. nauch. [175 years of the Stroganov School of Art and Industry. Collection of scientific papers]*. Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya khudozhestvenno-promyshlennaya akademiya im. S.G. Stroganova Publ., 2001, part 1, pp. 27-31. (In Russ.).
18. Christopher Tunnard, John Dixon Hunt. *Gardens in the Modern Landscape: A Facsimile of the Revised 1948 Edition Penn Studies in Landscape Architecture*. University of Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2014. 208 p. (In Engl.).
19. John Dixon Hunt. *The Making of Place: Modern and Contemporary Gardens*. Reaction Books, 2015. 288 p. (In Engl.).
20. Marc Treib. *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1994. 306 p. (In Engl.).

21. Robert E. Grese. *Jens Jensen: Maker of Natural Parks and Gardens. Creating the North American Landscape.* Baltimore Maryland, USA: JHU Press, 1992. 304 p. (In Engl.).
22. Udo Weilacher. *In Gardens: Profiles of Contemporary European Landscape Architecture,* Walter de Gruyter. Basel, Boston: irkhauser-Publishers for Architecture, 2005.183 p. (In Engl.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Натюрстиль. Декоративные цветы в вазе
(<https://2-kartinki.ru/kartinki/декоративные-цветы-в-вазе>)



Рисунок 2. Олимпийский парк. Мюнхен, 1972 (https://ya.ru/images/search?rpt=simage&noreask=1&source=qa&text=Олимпийский+парк+%28Мюнхен%29&img_url=http%3A//avatars.mds.yandex.net/get-trends/3503653/119VBN10iGh/orig)



*Рисунок 3. Олимпийский парк в Сочи, 2007–2013
(<https://russo-travel.ru/landmark/sochi/olimpiyskiy-park/>)*



*Рисунок 4. Парк «Краснодар», или Парк Галицкого. Краснодар, 2017
(<https://shkolasada.ru/journal/10-parkov-rossii-kotorye-stoit-posmotret?ysclid=lqz437k6rg865702982>)*



Рисунок 5. Эндрю Као. Сад стекла в пригороде Лос-Анджелеса, 1984
(<https://hozyaistvo.com/articles/234-sad-stekla.html?ysclid=lqy843thrp303330672>)



Рисунок 6. Дейл Чихули. Стекланный сад в Сиетле. Штат Вашингтон, 2012
(<https://dzen.ru/a/YxxyU-yeiotwqcb>)



Рисунок 7. Парк Кекенхоф в Лисе. Нидерланды, 2023
(<https://travelq.ru/keukenhof/?ysclid=lqya1yklgd584410543>)



Рисунок 8. Цветочное шоу в Челси на территории садов Королевского госпиталя. Великобритания, 2005
(<https://kulturologia.ru/blogs/280519/43242/?ysclid=lqyagqmb9b228138366>)

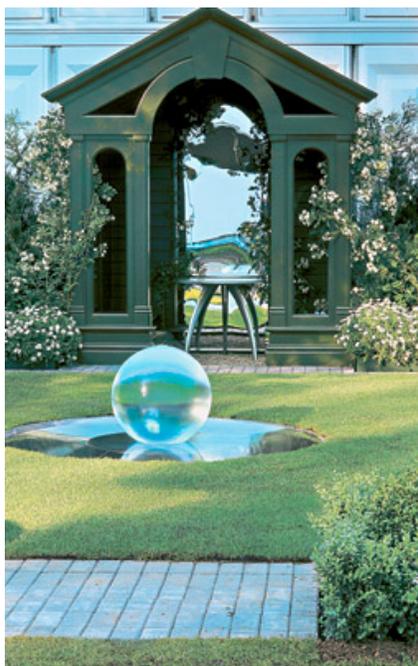


Рисунок 9. Майкл Балстон. Сад отражений. Великобритания, 1999
(<https://salon.ru/article/sad-otrazhenij-2113?ysclid=lqy951plg566579009>)



Рисунок 10. Сад матери Марты – Стеллы Шварц, 1984
(<https://triptonkosti.ru/10-foto/marta-shvarc-landshaftnyj-arhitektor-proekty-95-foto.html>)

УДК 347.782

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-240-248

РОСКОШЬ СТОЛИЦЫ: «РОСКОШНЫЙ НАТЮРМОРТ» В ГААГЕ XVII ВЕКА

Анциферова Полина Константиновна, аспирант кафедры искусствоведения, Европейский университет в Санкт-Петербурге (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: polina.ant@mail.ru

Статья посвящена голландскому натюрморту XVII века и его развитию с точки зрения географических особенностей страны, конкретно направления «роскошный натюрморт» через призму социально-культурного контекста в городе Гаага в Республике Соединенных провинций XVII века. Актуальность обусловлена тем, что предмет исследования остается практически не изученным в современной отечественной историографии.

Методология основана на формально-стилистическом методе, используемом для анализа натюрмортов нескольких направлений – «роскошный натюрморт» и «рыбный натюрморт». Так как исследование затрагивает не только живопись, но и географические, политические, культурные, экономические и общественные контексты, в рамках которых она создавалась, то уместно было прибегнуть к историко-хронологическому методу. Автор описывает экономическую и социальную ситуацию в городе Гаага, а также сравнивает город с другой «столицей» республики, Амстердамом. Было изучено творчество голландского мастера «роскошного натюрморта» Абрахама ван Бейерена и художника Питера де Пюттера, создававшего произведения направления «рыбный натюрморт» в Гааге, в особенности композиции и изображенные на картинах элементы. Автор приходит к выводу, что преобладающая социальная группа в городе – госслужащие и придворные с наращенным капиталом – полностью определяла сюжет продаваемых мастерами натюрморта картин. В городе, где жили королевская семья и придворные, существовал запрос на роскошь и царский размах. Художники пытаются ответить на этот запрос в жанре натюрморта, создавая яркие по колориту, сложные по композиции и большие по формату пышные барочные произведения, на которых было изображено все богатство процветающей страны. Таким образом, появление и развитие направления «роскошный натюрморт» непосредственно в Гааге становится не результатом личных амбиций художников, а желанием удовлетворить потребности богатого покупателя города.

Ключевые слова: голландский «роскошный натюрморт», Гаага XVII века, рыбный натюрморт, Абрахам ван Бейерен, Питер де Пюттер.

LUXURY OF THE CAPITAL: “PRONKSTILLEVEN” IN THE 17TH CENTURY HAGUE

Antsiferova Polina Konstantinovna, Postgraduate of Department of Art History, European University at St. Petersburg (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: polina.ant@mail.ru

The article is devoted to Dutch still life of the 17th century and its development according to the geographical features of the country, specifically the «pronkstillevens» type through the prism of the socio-cultural context in the city of The Hague in the Republic of the United Provinces of the 17th century. The relevance of the article comes from the fact that the subject remains practically unstudied in modern Russian historiography.

The methodology is based on the formal stylistic method, which is used to analyze still lives of several types – “pronkstillevens” and “fish still life.” Since the study touches upon not only paintings but also

the geographical, political, cultural, economic and social contexts within which they were created, it seemed appropriate to use the historical-chronological method. The author describes the economic and social situation in the city of The Hague, and also compares the city with the other “capital” of the republic Amsterdam. The work of the Dutch master of “pronkstilleven” Abraham van Beijeren and artist Pieter de Putter, who created “fish still life” in The Hague were studied, especially the composition and elements depicted in the paintings. The author comes to the conclusion that the prevailing social group in the city – civil servants and courtiers with increased capital – completely determined the plot of the still life paintings sold by the artists. In the city where the royal family and courtiers lived, there was a demand for luxury and royal scope of everything. Artists are trying to answer this request in the still life genre, creating lush baroque works that are bright in color, complex in composition and large in format, depicting all the wealth of a prosperous country. Hereby, the appearance and development of the “luxurious still life” direction directly in The Hague becomes not the result of the personal ambitions of the artists but the desire to satisfy the needs of the rich buyer of the city.

Keywords: Dutch “pronkstilleven,” 17th century Hague, fish still life, Abraham van Beijeren, Pieter de Putter.

Путешественник сэр Темпл в 1673 году писал, что *«еще ни одна страна не торговала так много и не потребляла так мало. Они покупают в огромных количествах, но только чтобы снова продать»* [18, с. 119]. Голландская Республика в XVII веке была центром сосредоточения всех видов богатств – экономических, эстетических и культурных. Хотя экономика в некоторой степени пострадала после завершения перемирия и возобновления войны в 1621 году, голландцы продолжали добиваться экономических успехов в торговле до середины века. Все еще пополняющегося капитала было в достатке, как и возможностей для инвестиций, торговли, производства [9]. Прибавлялось и количество предметов роскоши, в число которых входили картины.

Самыми богатыми городами Республики Соединенных провинций в первой половине XVII века были Амстердам и Гаага. Официально столицы в стране не было, но, как и сейчас, оба города считаются культурными и политическими столицами республики. На момент 1627 года в Гааге проживало 17 семей с состоянием более 200 тысяч гульденов, тогда как в Амстердаме проживало около 20 семей с таким же доходом. При этом население Амстердама было в два раза больше [5, с. 9].

Два города – Гаага и Амстердам – соперничали за право называться главным городом страны. Амстердам в начале века, в особенности во время Двенадцатилетнего перемирия, уже являлся экономическим центром республики и одним из са-

мых важных городов в Европе, в который съезжались люди со всех уголков мира. На протяжении всего XVIII века Амстердам был ведущим центром торговли и банковского дела в Европе. Гаага, как и Амстердам, был городом контрастов. В нем уживались бедные и невероятно богатые, ремесленники и королевская семья. Уже в середине века в окраинах Гааги был построен знаменитый Хейстен-Бос, «домик в лесу» для династии Оранских. Значительно расширенный с 1645 года Нордейнде в центре города превращал Гаагу в официальный политический центр республики [3, с. 5]. В то время как Амстердам был местом слияния множества культур и традиций, портом, ежедневно принимающим и отправляющим товары, Гаага стала придворным городом. По городу разъезжали важные и известные люди, ощущался истинный дух политической столицы и величавая гордость. Гаага не имела такого экономического значения, как центр морской торговли и банковского дела Амстердам. В первом городе решались политические вопросы, среди населения было больше аристократов и чиновников из правительства. Амстердам же превратился в космополитический город, привлекавший купцов и иммигрантов из разных стран, пока в Гааге тщательно ткался образ изысканного благородства.

Главными «держателями капитала» Гааги были не торговцы, как в Амстердаме, а стадхаудеры, госслужащие. В Амстердаме богатство было индикатором личного успеха и влетало разбогатевшего в разветвленную социальную сеть, бла-

говолившую владельцам капитала. В Гааге деньги неизменно сопутствовали статусу. Буквально разными были потребители искусства в Амстердаме и Гааге: среди известных покупателей на амстердамских аукционах и сотнями других покупателей, проживающих в Гааге, мы никогда не найдем совпадения. Вероятно, жители Амстердама не покупали «гаагское» искусство, а живопись в Амстердаме не была интересна жителям Гааги [14, с. 29].

Наличие денег у жителей Амстердама и Гааги означало неизменную тягу к материальному, к дорогому и даже к роскоши. Для богатых обитателей городов деньги являлись средством и возможностью. Это можно объяснить тем, что богатые жители двух городов воспринимали «роскошь» по-разному. Ян де Врис делит понятие «роскоши» на несколько категорий. Тому, что он называет «новой роскошью», не было места в докапиталистической экономике. Она была порождена не двором или аристократией, а городским обществом. «Старая роскошь» стремилась к королевскому величию или изысканности, добиться которой можно было, только покупая «популярные» товары. «Новая роскошь» – это показатель комфорта и удовольствия, и успех ее зависит от способности эту роскошь преумножить и распространить [6, с. 74]. Пожалуй, к «новой роскоши» стремимся и мы сегодня, выбирая популярное и тиражированное, редко отдавая предпочтение уникальным предметам по непомерной цене. Где «старая роскошь» служила в первую очередь маркером для различения статуса и класса, «новая роскошь» служила для передачи культурного значения, побуждая к своего рода разговору между участниками потребления [6, с. 74]. Вероятно, жители Гааги искали предметы искусства, отражавшие именно «старую роскошь», а жители Амстердама, идя в ногу с прогрессом, открыли свои двери «новой».

Отражения этих тенденций мы можем найти в жанре натюрморта, в его направлении под названием *pronkstilleven*, который в какой-то степени стал ответом на запросы общества. *Pronk* означало «хвастаться», а *pronkstilleven* можно перевести, как роскошный, пышный натюрморт [10, с. 103]. Важно понимать, что сам термин *pronkstilleven* оспаривается исследователями. Сэм Сегал, иссле-

дователь нидерландского натюрморта, даже счел верным пересмотреть этот термин и поменять его на *sumptuous still-life* или «роскошный натюрморт» [17]. Саймон Шама же называет такие произведения *banketjestukken* [15, с. 160]. При этом рассматриваемое направление остается практически полностью не освещенным отечественными исследователями [2, с. 51–61]. Несмотря на то что к точному определению этого направления так и не пришли (например, можно ли считать натюрморты с ракушками «роскошным» натюрмортом), все же никто не оспаривает определенный круг художников, которые создавали произведения в этом направлении.

Чаще всего подобные натюрморты по композиции во многом были похожи на «ранние завтраки» или «сервированные столы». «Роскошные натюрморты» также изображали стол с яствами и посудой, но отсутствовала лаконичность и сдержанность, присущая «завтракам». «Завтраки» изображали обыденные для ремесленников и бюргеров предметы и виды пищи [20, с. 67]. Присутствие на «сервированных столах» относительно дорогих предметов не свидетельствовало о том, что у каждого представителя среднего класса на столе могло быть нечто экзотическое, – необходимо учитывать определенную художественную условность, особенно в таком жанре, как натюрморт. Не все могли себе позволить потребление изображенных яств, но эти предметы были пущены в обиход, в стране с развитием торговли их стало больше, а следовательно, большинство образов стали узнаваемыми. Эта узнаваемость, не означавшая доступность, стала одной из главных причин распространения подобных натюрмортов. *Pronkstilleven* – это логичное продолжение направления «сервированных столов».

«Роскошный натюрморт» был иконой изобилия, а не изображением повседневности. Зритель, скорее всего, понимал, что перед ним далеко не реальность, а приятная выдумка [19, с. 32]. Изображениями реальности такие произведения быть и не пытались. Скорее, на это могли претендовать «ранние завтраки», изображавшие продукты, знакомые многим горожанам, однако их естественная трансформация в тип «монохромные банкетты», который остается востребованным среди публики до середины века, говорит о том, что покупатель

в большей степени обращал внимание на искусственность написанной картины и ее общую атмосферу, нежели на конкретный набор изображенных предметов.

В каком-то смысле жителям Гааги была необходима эта фантазия (Норман Брайсон называл эти произведения «сном о богатстве», от англ. *dream of wealth*) [4, с. 130], которая изображалась на «роскошных натюрмортах». Этот выдуманный мир прекрасно удовлетворял потребности богатых жителей города. Помимо того, что такие натюрморты были по-настоящему изысканными и великолепными в своем исполнении, они отличались особой декоративной пышностью. В Гааге «роскошный натюрморт» отражал статус владельца [13, с. 168] и показывал, что обладатель подобной картины вполне мог приобрести и все на ней изображенное. Виртуозно скомпонованные предметы поражали своей торжественностью, а традиционно большой формат таких картин также навевал мысли о масштабе личности, их приобретающей.

В натюрмортах *pronkstilleven* часто видят присутствие назидательного мотива. В своих стихах Ян Янсон Стартер пишет: *«Горькой заплатите, люди, ценой / За предпочтенье блаженства земного! <...> И не рад, кто богат / В золотом жилище / Искони числа дни, / Как монетки – нищий. Новое время больно слепотой, / Высшим кумиром поставя богатство...»* [1, с. 518]. Действительно, в «роскошных» натюрмортах мы можем видеть предостережения о том, что все накопленные богатства не вечны. На одном из натюрмортов Яна Давидса де Хема мы видим клочок бумаги, на котором написано: *«Как не крутись и не тщи, хоть беден ты или богат, умен иль глуп, знай, что живет, то умирает»* [17, с. 157]. Человек должен помнить о бренности бытия. Тема смерти, бренности всего сущего, увядания всякой живой материи и кратковременности всех естественных явления, а тем более материального нашла особый отклик в обществе в начале XVII века. Гордыня также была опасна – кичащийся своим богатством торговец или придворный не понимал сути мира, так как в конце его жизни накопленные им капиталы уже не имели бы никакого значения. Однако не стоит делать такой упор на негативной коннотации «роскошного» натюрморта. Поучающий и

нравственный элемент присутствовал в картинах этого типа, но не являлся основополагающим. На первый план выходили декоративность и невероятная пышность подобных произведений, которые в какой-то степени пересиливали назидательный эффект. Двойственное значение этого направления заключается в том, что изображенные богатства хоть и выставляются напоказ, все же не являются личным достижением и приобретением покупателя. Натюрморт этого направления возник как результат общих настроений, которые колебались между желанием сохранять баланс в потреблении (это относилось не только к пище, но и к трате денег) и страстным стремлением спустить заработанные в результате удачной торговли капиталы.

Считается, что первые произведения в этом направлении возникли в Антверпене, в Испанских Нидерландах, а главным мастером был Ян Давидс де Хем (1606–1683/84), родившийся в Утрехте, но долгое время живший в Антверпене [13, с. 105]. Корнями «роскошный натюрморт» уходит именно в Южные Нидерланды и отсылает нас к именам Франса Снейдерса и Адриана ван Утрехта. Развитие этого направления во Фландрии вполне соотносится с его мотивами – фламандские картины были декоративны, и декоративная функция всегда выступала на первый план – большее внимание уделялось количеству деталей и элементов. Южным натюрмортам всегда приписывалась *«экстремальная декоративность»* и *«крайность во всем»* [16]. С таким же успехом не без доли условности по мотиву и исполнению можно считать «завтраки» истинно голландским типом натюрморта, а *pronkstilleven* – истинно фламандским.

В Гааге в этом направлении работал известный мастер Абрахам ван Бейерен (1620–1690), который там родился, какое-то время жил в других городах, а потом снова в Гааге (с 1663 по 1669 год) и затем переехал в Амстердам до 1674 года [13, с. 33]. До переезда в Гаагу Абрахам ван Бейерен в 1663–1669 годах создает в основном некое подобие рыбных натюрмортов, которые датируются 1640 – началом 1650-х годов. Сложно назвать эти картины «роскошным» натюрмортом, хотя он изредка и включает в композицию артишоки или другие экзотические предметы. Однако начиная с 1650-х годов (эта датировка крайне

условна, так как многие картины не датированы) картины разительно отличаются. Бейерен создает большие по формату изображения роскошно убранных столов, на которых царит настоящий хаос и всецело властвуют вещи (см. Приложение, рис. 1). Определенный драматизм композиции придает характерный для многих голландских натюрмортов прием – изображение отдельных предметов опрокинутыми [12, с. 31–32]. Театральная, барочная пышность натюрмортов ван Бейерена поражает своим размахом.

«Гаагское» искусство натюрморта было разнообразным. Традиционно этот город связывают с развитием направления рыбного натюрморта. Причины его появления в этом городе не до конца понятны, за исключением очевидного соседства города с водой. В Гааге интерес к жителям моря был коммерческим. В конце XVII века Адриан Коэнен (1514–1587), продавец в Схевенингене и Гааге, взглянул на свое ремесло с естественно-научной точки зрения и создал *Visboeck and Walvisboeck*, богато иллюстрированные рукописные альбомы 1570-х и 1580-х годов с изображением рыбы [7, с. 133]. Это становится отправной точкой глобального интереса к рыбному промыслу. Рыба перестает в умах богатых отождествляться с едой бедных людей. Как результат, появляются крайне востребованные рыбные натюрморты. Появляется несколько крупных мастеров – в первой половине века Питер де Пюттер (писал натюрморты с пресноводной рыбой) и чуть позже уже знакомый нам Абрахам ван Бейерен (писал натюрморты с морской рыбой) [8, с. 37–40, 70]. Примечательно, что и в этом направлении натюрморта наблюдаются определенные закономерности – в начале 1630-х годов в Гааге Питер де Пюттер создает достаточно простые по композиции произведения, рыбы рядом с рыболовными снастями, кипы рыбных туш на полу сарая (см. Приложение, рис. 2). Нередко изображенные рыбы смотрели зрителю прямо в глаза, ломая четвертую стену [8, с. 38]. Мы знаем, что творчество де Пюттера не пользовалось большой популярностью среди богатой гаагской публики, но его картины охотно покупали представители среднего класса. Иногда среди этих владельцев мы находим и кредиторов, с которыми де Пюттер расплачивался своими произведениями [8, с. 38].

Совершенно по-другому, конечно, воспринимались богатыми покупателями Гааги рыбные натюрморты Абрахама ван Бейерена. Ван Бейерен изображает в своих произведениях нагромождения рыбных туш, целых и разделанных, и другие дары моря (см. Приложение, рис. 3). Скаты, омары, крабы – все изобилие моря в хаотичной динамике переплетается на работах мастера. Сбалансированная композиция и трепетное отношение мастера к изображенному не позволяют назвать такие натюрморты поистине «роскошными». Они апеллировали к более широкому спектру покупателей и пользовались большой популярностью у разной публики. Ван Бейерен не ограничивает себя в сюжете и, конечно, создает уже описанные *pronkstilleven*, нередко изображая морских существ, – мы находим изображение лобстера и краба. В тесном переплетении с пластичной молочной тканью, выгодно оттеняющей все изображенные дары республики, эти великолепные показатели достатка не могли не стать предметом интереса богатых жителей Гааги.

Творчество ван Бейерена и мастеров рыбного натюрморта, работавших в XVII в Гааге, наглядно иллюстрирует запросы покупателей в этих городах. В стране с резко возросшим капиталом деньги стали предметом гордости, выражением не только собственного успеха, но и расцвета всей республики. Любовь к деньгам открыто порицалась, алчность и сребролюбие не приветствовались, но были неотъемлемой частью культуры. Как ответ на эти настроения в середине XVII века в республике появляется *pronkstilleven*, «роскошный натюрморт», пришедший из Южных Нидерландов. Это направление напоминало людям о накопленных богатствах, об успехах страны, об эпохе финансового благополучия и экономического расцвета. Владелец подобного натюрморта не просто гордился своим богатством, а показывал свой вкус к искусно выполненным живописным произведениям. Потребитель также показывал, что он помнит о предостережении, искусно скрытом художником в деталях натюрморта. Будь предупрежден – все не вечно, а богатство, как и сама жизнь, мимолетно. «Рыбный натюрморт» появляется в стране как выражение национальной гордости за мореплавательные успехи страны с развитой рыболовной промышленностью. Море

и рыба имели огромное значение для всей нации, они кормили голландцев в буквальном смысле.

Гаага не была так сильно урбанизирована, как Амстердам, и расширялась постепенно. Монархическое благосостояние здесь сочеталось с невероятной бедностью, а королевский размах простирался на многие километры вокруг. Жители Гааги каждый день сталкивались с двойственностью города – с одной стороны, в нем принимались почти все политические решения, процветала дипломатия, подписывались мирные договоры, а с другой – город не успевал справляться с возникающими проблемами, связанными с довольно резкой классовой разницей (особенно на фоне других городов республики). Абрахам ван Бейерен в своих «роскошных» натюрмортах в какой-то степени также отражал эту двойственность, изображая пышное величие нагроможденных на столе предметов, которые хаосом своего расположения напоминали о скоротечности бытия. Эти

произведения отличаются удивительной декоративной театральностью и многоголосой какофонией, которую создают изображенные предметы. Изображаемые им в рыбном натюрморте элементы – краб или лобстер – неизменно пробуждали в смотрящем мысли о своем собственном достатке, то есть о возможности приобрести не только изображаемое на картине, но и саму картину, и о невероятном избытке капитала в стране. В молодой республике действительно было возможно все, если существовали художники, которые могли нарисовать столь искусные картины и изображаемые ими сюжеты, подсказанные мастерам самой страной. На примере творчества ван Бейерена во время жизни в Гааге, а также произведенных в городе «рыбных» натюрмортах мы видим, какими были запросы к роскоши и благосостоянию у жителей города и каким многоуровневым было их отношение к деньгам, к своему собственному богатству и благополучию своей страны.

Литература

1. Европейская поэзия XVII века. Якоб Катс, стихотворения / пер. Е. Витковского. – М.: Художественная литература, 1977 г. – 928 с.
2. Тарасов Ю. А. Голландский натюрморт XVII века. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2004. – 166 с.
3. Brenninkmeijer-de Rooij B. Roots of seventeenth-century Flower Painting. Miniatures, Plant Books, Paintings. – Leiden: Primavera Press, 1996. – 96 p.
4. Bryson N. Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting. – Cambridge: Reaktion Books, 1990. – 192 p.
5. De tentoonstelling «Glans, Glorie en Misère. De Gouden Eeuw in Den Haag»: буклет выставки. – Den Haag: Haags Historisch Museum, 2019. – 50 p.
6. De Vries J. Luxury and Calvinism/Luxury and Capitalism: Supply and Demand for Luxury Goods in the Seventeenth-Century Dutch Republic // The Journal of the Walters Art Gallery. – 1999. – Vol. 57. – P. 73–85.
7. Egmond F. On Northern Shores: Sixteenth-Century Observations of Fish and Seabirds (North Sea and North Atlantic) // Naturalists in the Field. Collecting, Recording, and Preserving the Natural World in the Fifteenth to the Twenty-first Century / Editor MacGregor A. – Leiden; Boston, 2018. – P. 129–148.
8. Fish: Still Lifes by Dutch and Flemish Masters 1550-1700 / Editor L.M. Helmus. – Utrecht: Centraal Museum, 2004. – 444 p.
9. Hochstrasser J. B. Still Life and Trade in the Dutch Golden Age. – London: Yale University Press, 2004. – 320 p.
10. Hochstrasser J. B. Stil-Staende Dingen: Picturing Objects in the Dutch Golden Age // Early Modern Things. Objects and Their Histories, 1500-1800 / Editor P. Findlen, – Abingdon, UK, 2021. – P. 103–123.
11. Honig A. E. Making Sense of Things: On the Motives of Dutch Still Life // Anthropology and Aesthetics. – 1998. – No. 34. – P. 166–183.
12. Liedtke W. A Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art. – New York: Metropolitan Museum of Art, 2007. – Vol. 1. – 1083 p.
13. Meijer F., Van der Willigen A. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. – Leiden: Primavera Press, 2003. – 232 p.
14. Montias J. M. Art at Auction in 17th Century Amsterdam. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. – 336 p.

15. Schama S. *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. – Los-Angeles: University of California Press, 1987. – 698 p.
16. Segal S. *A Fruitful Past – A Survey of Dutch and Flemish Fruit Still Lives from Brueghel till Van Gogh*. – Amsterdam: Dr. S. Segal, 1983. – 148 p.
17. Segal S. *A Prosperous past – The Sumptuous Still Life in the Netherlands 1600–1700*. – The Hague: SDU Publishers, 1988. – 272 p.
18. Temple S. W. *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*. – Oxford: Gregg International, 1972. – 153 p.
19. Tokumitsu M. The Currencies of Naturalism in Dutch “Pronk” Still-Life Painting: Luxury, Craft, Envisioned Affluence // *RACAR: revue d’art Canadienne, Canadian Art Review*. – 2016. – Vol. 41, no. 2. – P. 30–43.
20. Zumthor P. *Daily life in Rembrandt’s Holland*. – Stanford: Stanford University Press, 1994. – 376 p.

References

1. *Evropeyskaya poeziya XVII veka [European poetry of XVII century]*. Transl. by Vitkovskiy, E. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1977. 928 p. (In Russ.).
2. Tarasov Y.A. *Gollandskiy natyurmort XVII veka [XVII century Dutch still life]*. St. Petersburg, Izd-vo S.-Peterburgskogo universiteta Publ., 2004. 166 p. (In Russ.).
3. Brenninkmeijer-de Rooij B. *Roots of seventeenth-century Flower Painting. Miniatures, Plant Books, Paintings*. Leiden, Primavera Press, 1996. 96 p. (In Engl.).
4. Bryson N. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge, Reaktion Books Publ., 1990. 192 p. (In Engl.).
5. *De tentoonstelling “Glans, Glorie en Misère. De Gouden Eeuw in Den Haag”*. Den Haag, Haags Historisch Museum Publ., 2019. 50 p. (In Dutch).
6. De Vries J. Luxury and Calvinism/Luxury and Capitalism: Supply and Demand for Luxury Goods in the Seventeenth-Century Dutch Republic. *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1999, vol. 57, pp. 73-85. (In Engl.).
7. Egmond F. On Northern Shores: Sixteenth-Century Observations of Fish and Seabirds (North Sea and North Atlantic). *Naturalists in the Field. Collecting, Recording, and Preserving the Natural World in the Fifteenth to the Twenty-first Century*. MacGregor A. (ed.). Leiden; Boston, 2018, pp. 129-148. (In Engl.).
8. *Fish: Still Lives by Dutch and Flemish Masters 1550-1700*. Helmus L.M. (ed.). Utrecht, Centraal Museum Publ., 2004. 444 p. (In Engl.).
9. Hochstrasser J.B. *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. London, Yale University Press, 2004. 320 p. (In Engl.).
10. Hochstrasser J.B. *Stil-Staende Dingen: Picturing Objects in the Dutch Golden Age. Early Modern Things. Objects and Their Histories, 1500-1800*. Findlen P. (ed.). Abingdon, UK, 2021, pp. 103-123. (In Engl.).
11. Honig A.E. Making Sense of Things: On the Motives of Dutch Still Life. *Anthropology and Aesthetics*, 1998, no. 34, pp. 166-183. (In Engl.).
12. Liedtke W. *A Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*. New York, Metropolitan Museum of Art Publ., 2007, vol. 1. 1083 p. (In Engl.).
13. Meijer F., Van der Willigen A. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525-1725*. Leiden, Primavera Press, 2003. 232 p. (In Engl.).
14. Montias J.M. *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003. 336 p. (In Engl.).
15. Schama S. *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. Los-Angeles, University of California Press, 1987. 698 p. (In Engl.).
16. Segal S. *A Fruitful Past – A Survey of Dutch and Flemish Fruit Still Lives from Brueghel till Van Gogh*. Amsterdam, Dr. S. Segal Publ., 1983. 48 p. (In Engl.).
17. Segal S. *A Prosperous past – The Sumptuous Still Life in The Netherlands 1600-1700*. The Hague, SDU Publishers, 1988. 272 p. (In Engl.).
18. Temple S.W. *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*. Oxford, Gregg International Publ., 1972. 153 p. (In Engl.).
19. Tokumitsu M. The Currencies of Naturalism in Dutch “Pronk” Still-Life Painting: Luxury, Craft, Envisioned Affluence. *RACAR: revue d’art Canadienne, Canadian Art Review*, 2016, vol. 41, no. 2, pp. 30-43. (In Engl.).
20. Zumthor P. *Daily life in Rembrandt’s Holland*. Stanford, Stanford University Press, 1994. 376 p. (In Engl.).



Рисунок 1. Абрахам ван Бейерен. Натюрморт с омаром. 1653. 125,5x105 см.
Холст, масло. Старая Пинакотека, Мюнхен.



Рисунок 2. Питер де Пюттер. Натюрморт с рыбой и рыболовными снастями. 1640-е годы. Дерево, масло. 56x90 см



Рисунок 3. Абрахам ван Бейерен. Натюрморт со скатом. 1650-е годы. Холст, масло. 103,1x84,2 см

УДК 391.4:687.4(470)

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-249-255

ТРАДИЦИОННЫЙ ГОЛОВНОЙ УБОР – ОДНОРОГИЙ КОКОШНИК XVIII – КОНЦА XIX ВЕКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ РУССКИХ

Бавбекова Ирина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой изобразительного и декоративного искусства, Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова (г. Симферополь, РФ). E-mail: mail.ru_69@mail.ru

Головной убор является значимым элементом женского костюма. Он имеет разнообразную конструктивную форму, которая связана с их функциональным назначением. В данной статье рассматривается традиционный женский головной убор начала XVIII – конца XIX века – однорогий кокошник. Выявляются декоративные элементы отделки, региональные особенности использования данного головного убора. Характерная форма кокошника основывается на традициях и использовании отделочных материалов, которые позволяют сохранить стилистические особенности и декоративность головного убора. В статье внимание акцентируется на стилистических особенностях кокошника и его разнообразных орнаментальных мотивах вышивки, композиционных особенностях, цветовых сочетаниях. Народный головной убор характеризует процессы художественно-образных традиций данного головного убора, что позволяет понять истоки искусства кокошника и культуры в разных регионах. В связи с малой изученностью данного вопроса помимо искусствоведческого анализа использованы архивные материалы.

Ключевые слова: головной убор, однорогий кокошник, цвет, орнамент, композиция, стилистика.

THE TRADITIONAL ONE-HORNED KOKOSHNIK HEADDRESS OF THE 18TH – LATE 19TH CENTURY IN THE ARTISTIC CULTURE OF RUSSIANS

Bavbekova Irina Aleksandrovna, PhD in Art History, Associate Professor, Department Chair of Fine and Decorative Arts, Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov (Simferopol, Russian Federation). E-mail: mail.ru_69@mail.ru

The headdress is an important element of woman's costume. It has a diverse constructive form, which is related to their functional purpose. This article examines the traditional female headdress of the early 18th – late 19th century the one-horned kokoshnik. Decorative elements of decoration, regional peculiarities of the use of this headdress are revealed. The characteristic shape of the kokoshnik is based on traditions and the use of finishing materials that allow to preserve the stylistic features and decorative effect of the headdress. The article focuses on the stylistic features of the kokoshnik and its various ornamental embroidery motifs, compositional features, and color combinations. Folk headdress characterizes the processes of artistic and figurative traditions of this headdress, which allows to understand the origins of kokoshnik art and culture in different regions. Due to the low level of study of this issue, in addition to the art historical analysis, archival materials were used.

Keywords: headdress, one-horned kokoshnik, color, ornament, composition, stylistics.

История кокошника, как известно, уходит корнями в глубь времен. В IV–III веках до н. э. женские головные уборы назывались иначе: ка-

лафы, тиары, клобуки. Головной убор, как и сам костюм, характеризует художественно-образные традиции и культуру региона.

Существует множество версий появления кокошника, но ни одна из них не считается точной, есть только предположения. Так, по одной из версий, идея подобного головного убора пришла из Византии, поскольку там действительно женщины украшали себя диадемами, которые крепились с помощью лент.

Кокошник является традиционным старинным русским женским головным убором. Он никогда не уступал по своей красоте самому костюму и имел разнообразную форму и назначение. Основу составлял растительный орнамент, дополненный вышивкой золотом, жемчугом, лентами, шнуром, позументом и т. д. Данный головной убор имел определенные составляющие и обязательную картонную или металлическую основу. Кокошник являлся оберегом, показывающим статус своего владельца. Изготавливали головной убор специально обученные мастерицы. Стоимость же кокошников была очень высокой, в связи с чем во многих семьях их передавали из поколения в поколение.

Целью статьи является комплексный анализ головного убора – однорогого кокошника XVIII – конца XIX века, выявление его основных стилистических видов, элементов отделки, композиционного построения и орнаментальных мотивов, используемых в данном головном уборе.

Методы исследования

Исходя из поставленных целей, исследование основывается на теоретическом и искусствоведческом методах исследования. Теоретический метод включает в себя: аналогию, типологию, сравнительный анализ, синтез (объединение), изучение и анализ литературы и архивных источников. Искусствоведческий метод позволяет выявить особенности технологических приемов вышивки, декоративную отделку головных уборов, а также их композиционные особенности и основные мотивы. Кроме того, был применен метод стилистического анализа, с помощью которого удалось выявить стилистические особенности декоративного оформления и техники шитья головных уборов.

При изучении вышивки, мотивов и материалов отделки используется территориальный аспект, в котором рассматриваются особенности

головных уборов, которые носят название «однорогие кокошники».

Основной методологии исследования является использование стилистического метода, сравнительного анализа и системного подхода.

Статья М. А. Сабуровой «Женский головной убор у славян» написана по материалам Вологодской экспедиции. В работе описаны 37 женских погребений, найденных во время раскопки курганов могильников Новинки I и Новинки II Бабаевского района. Среди найденных предметов были разные типы головных уборов [9].

Русской одежде посвящена работа И. А. Библина «Несколько слов о русской одежде в XVI–XVII веках», где автор дает описание мужскому и женскому русскому костюму Московии [1].

Л. Н. Кудь попробовала обобщить археологические исследования, которые были сделаны до начала XX века относительно женского костюма и украшений. Все это автор изложила в своей работе «Костюм и украшения древнерусской женщины» [6]. На сегодняшний день это является единственным исследованием по данной тематике.

Н. П. Кондаков в конце XIX века дал описание предметов русского и византийского искусства, найденных в кладах. Автором были подробно описаны украшения, фрески, одежда и различные миниатюры, что послужило материалом для сравнительного анализа. Отмеченные головные уборы и одежда были отнесены им к эпохе Древней Руси. Особое внимание Н. П. Кондаков уделил описанию их конструкции, назначения и особенностей ношения [4].

Известный этнограф Д. К. Зеленин в своей работе «Женские головные уборы восточных (русских) славян» выполнил классификацию разных женских головных уборов русских, поделив их на группы согласно названиям и функциональному назначению [3].

Д. К. Зеленин отмечает книгу Артура Габерландта, посвятившего свое исследование женскому головному убору Восточной Европы. Габерландт классифицировал головные уборы согласно разнообразным формам и попытался проследить их эволюцию. В данной работе автор уделил внимание только одному виду кокошника – однорогому убору, а также отметил взаимосвязь головного убора и прически: «Головной убор женщины большею частью тесно, органически связан с ее

прической, являясь как бы дополнением этой последней» [3, вып. 2, с. 303].

Костюм и его составляющие несут в себе много информации о традициях и обычаях народа. Интерес к проблеме традиционной культуры усиливается в начале XX–XXI веков. Проблема популяризации и сохранения костюма сегодня обсуждается на научно-практических конференциях.

Традиция покрывать волосы у женщины идет со времен язычества и предполагает защиту женщины или девушки от «злых духов». Женщины покрывали волосы полностью, а девушки могли носить одну, две косы или распущенные волосы, макушка головы при этом всегда была открыта [63].

Головной убор является уникальным феноменом для отечественной и мировой культуры. Его трансформация обусловлена этническими новациями и декоративной традицией. Женский головной убор несет сложную художественно-эстетическую нагрузку и функциональность. Декоративность убора подчеркивается использованием разных по цвету основы и внутренней части изделия с добавлением различных по фактуре отделочных материалов. Наряду с привычной русской формой кокошника, он имеет и региональные особенности. Основной фон изделия всегда соответствовал ситуации и возрасту хозяйки. Рисунок всегда был спокойный, размеренный и не сильно выделялся на тканой основе.

Однорогий кокошник является головным убором Русского Севера. Районы, где чаще всего его можно было встретить, – Вологодский и Архангельский. Данный головной убор принадлежал исключительно замужним женщинам. Как любой другой вид кокошника, он имеет свои составляющие: жесткую основу, овальное донце и затылочную часть, фигурные части с боков («ушки»), очелье. Последнее украшалось половинчатым жемчугом и перламутром, а подниз выполнялась в технике низанья и была однорядная. «Ушки» и задняя часть всегда расшивались золотой нитью в технике прикреп. На эту часть головного убора добавляли металлические блески и стеклянные бусины.

Основу однорогого кокошника составляли плотный картон или береста. Контур убора вырезали в виде ажурной формы, а низ имел фор-

му полуовала. Кусочек холста крепили на основу клеем или простегивали мелкими стежками. Гораздо реже в качестве основы использовали картонную бумагу, которая представляла собой менее и более грубую толстую оберточную бумагу [6]. Далее основу обтягивали дорогим бархатом, кумачом или тканью, которая в XVIII веке носила немецкое название «штоф». Последняя представляла собой плотную шелковую ткань разнообразных переплетений. Данный вид ткани могли себе позволить только богатые дворяне. Сама по себе она была однотонная, но за счет разнообразных репсовых и креповых нитей создавалось много оттенков и цветовых эффектов. На ткани использовался исключительно растительный орнамент. К началу XIX века ткань «штоф» уже не использовали, а к концу XIX века ее заменили на похожую ткань однотонного и узорного качества, именуемую «баркан» или «баракан». В данной ткани использовали туго скрученную нить. Основу составляла шерстяная ткань, которая могла быть выкрашена в определенный цвет или быть с узором. Сорт ткани зависел от толщины нитей основы и утка. Если нить была толстая и к ней добавляли шелковую нить, то ее называли *barcangrosgrains*, а если просто толстая нить, то *camelotbarcane*.

В представленном экспонате Историко-национального музея Республики Татарстан однорогий кокошник имеет форму полукруга, сама композиция разбивается на три части. Две симметричные детали по бокам и одна большая по размеру в середине в виде треугольника. Лицевая часть (см. Приложение, рис. 1) – очелье – не предполагает использование орнаментальных мотивов. Эта часть на кокошниках конца XVIII – середины XIX века выполнена из картона и обтянута однотонной шелковой или атласной тканью. Подкладка выполнялась из однотонной или цветной хлопковой ткани. По всей форме головного убора отделкой служит серебряная лента, называемая «позумент». Позументом является мишурная (медная, оловянная) тесьма. Боковые части чуть скошены. По центру кокошника обязательным является треугольник, который за счет ленты смотрится усеченным. Затылочная часть пришита к низу изделия и затягивается по форме головы веревочками. Форма убора в центре с треугольной частью характерна для однорогих кокошников Арзамасского уезда Нижегородской губернии.

На рисунке 2 (см. Приложение) показан однорогий кокошник из Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого РАН. Он имеет ту же полукруглую форму, но уже с элементом декора в виде растительного орнамента. Основным мотивом является волнообразная линия, выполненная тесьмой и проходящая по всей форме убора. На центральной части, над лбом, в форму треугольника вписан симметричный стилизованный цветок. В левую и правую сторону узор расходится в виде извивающейся ветви с добавлением мелких цветочков. Металл, стекло, жемчуг, перламутр являются дополнительными элементами отделки в данном головном уборе. Подклад выполнен из однотонной или цветной хлопковой ткани.

Следующим видом однорогого кокошника является удлинённый позатыльник (см. Приложение, рис. 3) встреченный в коллекции Российского этнографического музея. Форма убора, как и в ранее рассмотренных, полукруглая, но с ровными нижними боковыми частями. Такая форма характерна для кокошников Костромской губернии. По форме кокошник отделан позументной лентой. Вышивка выполнена по парчовой ткани металлическими золотыми и цветными нитями в технике прикреп (см. Приложение, рис. 3). Основными мотивами являются стилизованный листок, цветок, птица. Очелье, как и характерно для однорогого кокошника, имеет в центре треугольник. Цветок, расположенный в середине треугольника, симметричный и напоминает мотив «вазон». По бокам от центральной ветки располагаются две декоративные птицы, похожие на петуха. По краю пришита шелковая тесьма желтоватого цвета и тесьма для завязывания. Отмечены однорогие кокошники, где цветочная композиция выполняется поверх шелковой основы. Основным мотивом является ритмически повторяющаяся волнистая линия, отделочный материал – позумент, канитель с добавлением жемчуга.

Четвертый вид однорогого кокошника представлен двумя экспонатами из Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации и является самым дорогим, так как его затылочная часть полностью расшивается золотной нитью (см. Приложение, рис. 4). Основу убора составляет красный бархат. Вышивка выполняется в техниках прикреп и гладь. Данная форма кокош-

ника характерна для Владимирской области. Композиция симметричная, можно предположить, что это вазон или букет. В данной композиции присутствует центральный мотив, от которого в левую и правую стороны отходят дополнительные элементы. Орнамент растительный и стилизованный. Подклад выполнен из однотонного красного ситца.

Рассматривая кокошники такого кроя из Нижегородской губернии из коллекции П. И. Гундобина, которые датируются не позднее 1863 годом, отметим, что на данных изделиях композиция также симметричная, но сами элементы крупные и выполнены вышивкой металлической нитью с добавлением позумента. На данных головных уборах практически вся плоскость занята цветочными мотивами, вышитыми техникой счетная гладь.

И еще один вид однорогого кокошника – это убор с заостренной верхней частью. Такой вид головного убора у скифов называли «клобук». Помимо заостренного верха, он имел удлиненную заднюю часть, которая могла доходить до плеч. Золотая пластина, имеющая треугольную форму, крепилась впереди убора по центру. На рисунке 5 (см. Приложение) показан однорогий кокошник, имеющий треугольник в центре. Композиция в треугольнике стилизованная, симметричная, похожа на вазон или дерево, внизу которого располагаются два отдельных небольших растительных элемента. Боковые композиции идут вверх по убывающей и к острию доходят в виде полосы. Весь боковой мотив выполнен в виде волнистой линии золотной крученой нитью с добавлением металлических блесток. На однорогих кокошниках XVIII века орнамент выполнялся по бархатной ткани. Основными мотивами служили стилизованный цветок и узор в виде извивающейся ветви. Материалами для отделки являлись вышивка металлической нитью, стекло, жемчуг, галун, бирюза, серебро. Следует отметить, что только в данном типе кокошников используется поднизь в один ряд.

К группе однорогих кокошников относят головной убор, встреченный в коллекции Государственного исторического музея (см. Приложение, рис. 6), называемый «шишак» за счет своей формы в виде усеченного конуса, дополненный объемными декоративными деталями на очелье, похожими

на «шишки», которые выполнялись из бисера и жемчуга и являлись символом плодородия. На таком кокошнике их могло быть много. По мнению М. Н. Мерцалова, кокошник «шишак» надевали девушке, и количество шишек на головном уборе было пожеланием новобрачной иметь столько же детей [7]. Данный головной убор характерен для центрального района России: Псковская губерния, г. Торопец, Московская, Нижегородская и близлежащие губернии Владимиро-Суздальской области.

Рассматривая кокошник «шишак», отметим еще несколько особенностей: несмотря на большое количество пришитых шишек, по центру среди них всегда располагается один главный элемент либо меньшего размера, либо выложенный в виде стилизованного цветка. Как отметил Д. К. Зеленин, «на верху каждой шишки располагается целая жемчужина» [3, вып. 3, с. 541]. Именно в Псковской губернии на таком головном уборе по краю пришивали тонкую, ручной работы, сеточку [2]. Стоимость такого кокошника варьировалась от 2 до 7 тыс. рублей серебром, поэтому он передавался от матери дочери, а иногда одалживался родственникам или соседям. Однако не все имели возможность купить такое изделие из-за дороговизны жемчуга, и поэтому «шишаки» могли быть выполнены из подручных средств: толстых жгутов и бумаги, за основу брали еловые шишки, которые украшали бисером.

Была определенная последовательность выполнения «шишки» и особая техника. Для начала мастерица брала небольшую палочку, которую обматывала шерстяной нитью до необходимого размера, толщины. Получался своеобразный овал. Затем на верхней части крепился тонкий крученный шнурок из хлопковой ткани, которым сверху и донизу окручивали будущую шишку. Затем по верху основы нашивался жемчуг. Способ крепления жемчуга зависел от губернии (области). Как правило, он крепился по спирали. Однако отмечены кокошники, где жемчужины выкладывали в шахматном порядке, вертикально. Вместо жемчуга, в не видимых сильно местах, использовали перламутр. А в некоторых случаях шишки выполняли из крупного бисера. На некоторых кокошниках таких шишек могло быть около 30. Такие головные уборы были модными в Пскове и встречались в Твери. По мнению Д. К. Зеленина, форма

шишек на головном уборе схожа с формой шишек на свадебном каравае [3, вып. 3, с. 542].

Русские головные уборы XVIII–XIX веков имеют особую ценность и художественную значимость для сохранения традиций народной культуры и творчества.

Каждый период времени вносил что-то новое в головной убор: мотивы, цветовую гамму и декор. Менялась мода, вкусы и восприятие головного убора [3, вып. 2, с. 303]. По мнению Д. К. Зеленина, «многие головные уборы переходили от одного человека к другому и не менялись в лучшую сторону, а наоборот становились все проще и не интересными» [3].

Д. К. Зеленин, со ссылкой на А. Габерланта, описывавшего однорогие кокошники, писал: «...некоторые из них, по нашему мнению, являются собственно однорегбенными кокошниками, где рог является упрощением гребня...» [3, с. 540].

Интересно и необычно название однорогого кокошника, восходящего к древним языческим культам восточных славян. Изображения птиц можно увидеть в узорах счетных вышивок на данных головных уборах [5].

Кокошник имел глубокое смысловое значение – он символизировал счастье и единение в браке, бесконечность циклов жизни, утверждая непреходящую ценность человеческого бытия.

На протяжении XIX века кокошники были широко распространены среди южновеликорусов. Их использовали чаще других уборов, в связи с чем со временем вытеснился головной убор сорока.

Русский головной убор сегодня утрачивает свою многослойность и декоративную насыщенность, становясь простым в применении, трансформируя семантический смысл в функциональный. Он рассматривается как произведение искусства и служит объектом исследования для искусствоведов, этнографов, историков. Вышивка золотной нитью и декоративными шнурами «позументами» несет смысловую и декоративную нагрузку, а мотивы орнамента состоят исключительно из растительных элементов. Профессионализм вышивальщиц делал каждое изделие неповторимым и индивидуальным, несмотря на использование всего нескольких мотивов.

Вышивка кокошника золотной нитью придавала изделию монументальность, статичность.

Функциональность орнамента заменяется на эстетическую, а семантика орнаментальных форм является обязательным элементом.

Рассмотрев и проанализировав музейные экспонаты и литературные источники, мы можем сделать вывод: все рассмотренные уборы имели похожую форму. Данные кокошники имели традиционное композиционное построение, в котором видоизменялись только отдельные элементы. Каждый из рассмотренных уборов содержал вышивку золотой и серебряной нитью, а также

ленты и тканые элементы. Основу каждой композиции составлял растительный орнамент, состоящий из больших и мелких мотивов. Каждый узор был самобытен и являлся традиционным. Нами рассмотрены виды и художественные особенности однорогого кокошника. Декоративное решение головных уборов строилось на соотношении одинаковых рисунков, выполненных золотой нитью, или декоративных элементов с использованием дорогих шелковых или парчевых тканей.

Литература

1. Билибин И. А. Несколько слов о русской одежде в XVI и XVII вв. – СПб., 1909. – С. 440.
2. Головной убор «шишак» [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/wall-169105117_3997 (дата обращения: 23.12.2023).
3. Зеленин Д. К. Женские головные уборы восточных (русских) славян // *Slavia*. – Прага, 1926. – Вып. 2. – С. 303–338; 1927. – Вып. 3. – С. 535–556.
4. Кондаков Н. П. Русские клады. – СПб., 1896. – С. 59–60.
5. Красильникова Н. В. Головные уборы в собрании Кирилло-Белозерского музея-заповедника [Электронный ресурс]. – Кириллов: КБИАХМЗ, 2015. – С. 13. – URL: https://kirmuseum.org/sites/default/files/ebook/2017/1003_file.pdf (дата обращения: 23.12.2023).
6. Кудь Л. Н. Костюм и украшения древнерусской женщины // Сб. археологического музея высших женских курсов в Киеве / под ред. В. Е. Данилевича. – Киев, 1914. – Вып. 2. – 71 с.
7. Мерцалова М. Н. Живой жемчуг [Электронный ресурс]. – URL: http://www.ido.tsu/other_res/school/natureslav/raz4/html (дата обращения: 12.11.2023).
8. Рыбаков Б. А. Древняя Русь. Быт и культура. – М.: Наука, 1997.
9. Сабурова М. А. Женский головной убор у славян (по материалам Вологодской экспедиции) // Советская археология. – 1974. – № 2.

References

1. Bilibin I.A. *Neskol'ko slov o russkoy odezhde v XVI i XVII vv. [A few words about russian clothes of the XVI and XVII centuries]*. St. Petersburg, 1909, p. 440. (In Russ.).
2. *Golovnoy ubor "shishak" [Headdress "shishak"]*. (In Russ.). Available at: https://vk.com/wall-169105117_3997 (accessed 08.05.2023).
3. Zelenin D.K. *Zhenskie golovnye ubory vostochnykh (russkikh) slavyan [Women's headdresses of the Eastern (Russian) Slavs]*. *Slavia [Slavia]*. Prague, 1926, iss. 2, pp. 303-338; 1927, iss. 3, pp. 535-556. (In Russ.).
4. Kondakov N.P. *Russkie klady [Russian treasures]*. St. Petersburg, 1896, pp. 59-60. (In Russ.).
5. Krasilnikova N.V. *Golovnye ubory v sobranii Kirillo-Belozerskogo muzeya-zapovednika [Headdresses in the collection of the Kirillo-Belozersky Museum-Reserve]*. Kirillov, КБИАХМЗ Publ., 2015, p. 13. (In Russ.). Available at: https://kirmuseum.org/sites/default/files/ebook/2017/1003_file.pdf (accessed 23.12.2023).
6. Kud' L.N. *Kostyum i ukrasheniya drevnerusskoy zhenshchiny [Costume and jewelry of an old Russian woman]*. *Sb. arkhelogicheskogo muzeya vysshikh zhenskikh kursov v Kieve [Collection of the Archaeological Museum of Higher Women's courses in Kiev]*. Ed. by V.E. Danilevich. Kiev, 1914, iss. 2. (In Russ.).
7. Mertsalova M.N. *Zhivoy zhemchug [Living Pearls]*. (In Russ.). Available at: http://www.ido.tsu/other_res/school/natureslav/raz4/html (accessed 12.04.2023).
8. Rybakov B.A. *Drevnyaya Rus'. Byt i kul'tura [Ancient Rus. Life and culture]*. Moscow, Nauka Publ., 1997. (In Russ.).
9. Saburova M.A. *Zhenskiy golovnoy ubor u slavyan (po materialam Vologodskoy ekspeditsii) [Female headdress among the Slavs (based on the materials of the Vologda expedition)]*. *Sovetskaya arkhelogiya [Soviet Archeology]*, 1974, no. 2. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Головной убор замужних женщин будничный. Последняя четверть XVIII века. НМРТ КП-10549/35



Рисунок 2. Кокосник. XIX век. МАЭ № 347-24



Рисунок 3. Кокосник. Конец XVIII – первая половина XIX века. РЭМ № 5500-159/1



Рисунок 4. Праздничный головной убор замужней женщины. XIX век. Российская империя. Госкаталог № 39250935

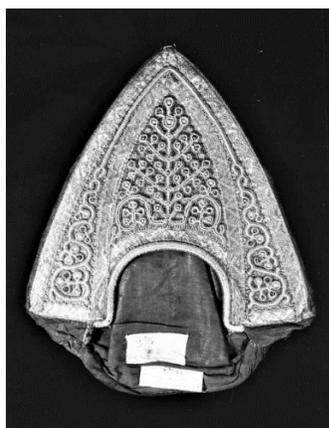


Рисунок 5. Негатив. Женский головной убор XVII–XIX веков. Ярославская губерния. Госкаталог № 39732757



Рисунок 6. Кокосник. Конец XVIII века. Псковская губ., г. Торопец. Конец XVIII века. Номер ГИМ-ГИМ 80283/33

УДК 76.03/09

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-256-264

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ АЛТАЙСКОЙ ГРАФИКИ В 1950–1960-Е ГОДЫ В КОНТЕКСТЕ СИБИРСКОГО И СОВЕТСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Крылова Виктория Игоревна, аспирант кафедры искусств, институт гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: krylova.v@gmail.com

Статья направлена на выявление основных художественных тенденций в алтайском графическом искусстве 1950–1960-х годов и анализ их соответствия происходящим в сибирском и советском искусстве художественным процессам. Актуальность данной работы обусловлена возрастающим интересом современной искусствоведческой науки к включению регионального искусства в общие для страны художественные процессы, а также фрагментарностью предыдущего опыта исследования данной темы. Проблематика статьи лежит в поле определения места алтайского изобразительного искусства 1950–1960-х годов в пространстве сибирского и советского искусства. Цель исследования – анализ основных художественных тенденций в алтайской графике 1950–1960-х годов в контексте развития сибирского и советского изобразительного искусства. Цель исследования определена методологией работы, основанной на аналитическом изучении источников, раскрывающих суть и содержание советской графики изучаемого периода. Методическую основу исследования составляют соответствующие труды по теории и истории искусства. Статья опирается на сравнительно-исторический метод, который помогает выявить особенности изобразительного искусства того времени, а также на специальные методы искусствоведческого анализа. Научная новизна исследования заключается в новом взгляде на эволюцию алтайского графического искусства через призму его представления в контексте сибирского и советского изобразительного искусства. По итогам данной работы определен ряд художественных тенденций, характерных для алтайской графики 1950–1960-х годов XX века, а также сделаны выводы о ее уникальном месте в контексте сибирского и советского изобразительного искусства.

Ключевые слова: советское изобразительное искусство, сибирское изобразительное искусство, алтайское изобразительное искусство, алтайская графика, зональная выставка, каталог художественной выставки.

MAIN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF ALTAI GRAPHIC ART OF THE 1950-1960S IN THE CONTEXT OF SIBERIAN AND SOVIET FINE ART

Krylova Viktoriya Igorevna, Postgraduate of Department of Arts, Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: krylova.v@gmail.com

The article is focused on the identification of the main artistic trends in the Altai graphic art of the 1950-1960s and analysis of their correspondence to the artistic processes taking place in the Siberian and Soviet art. The timeliness of this work is conditioned by the growing interest of the modern art science in the inclusion of the regional art in the general artistic processes of the country as well as by the fragmentary nature of the previous experience in researching this topic. The problematics of the article lies in the field of determining the place of the Altai fine art of the 1950-1960s in the space of Siberian and Soviet art. The aim of the research is to analyze the main artistic trends in the Altai graphics of the 1950-1960s in the context of the development of the Siberian and Soviet fine art. The aim of the research is determined by the methodology of the work

which is based on the analytical study of sources that reveal the essence and content of the Soviet graphics of the period under research. The methodological basis of the research is formed by the relevant works on the theory and history of art. The article relies on the comparative historical method which helps to identify the specific features of the fine art of that time as well as on special methods of art historical analysis. The scientific novelty of the research consists in a new look at the evolution of the Altai graphic art through the prism of its representation in the context of the Siberian and Soviet fine art. As a result of this work, a number of artistic trends peculiar to the Altai graphics of the 1950-1960s have been identified, and conclusions on its unique place in the context of the Siberian and Soviet fine art have been drawn.

Keywords: Soviet fine art, Siberian fine art, Altai fine art, Altai graphics, zonal exhibition, art exhibition catalog.

Введение. Проблема включения алтайского искусства в пространство сибирского и советского искусства сегодня является особенно актуальной в первую очередь в связи с общей тенденцией к анализу взаимодействия региональных и глобальных процессов в современном искусствоведении. Только за последние несколько лет появился ряд научных публикаций, ставивших эту проблему во главу угла. Например, Н. С. Попова занимается поиском места регионального абстракционизма в контексте нефигуративизма XX века, А. Ю. Куклина – развитием современного искусства в регионах в глобальном контексте. Данное исследование, посвященное рассмотрению художественных тенденций регионального графического искусства, способно расширить видовое разнообразие искусства (графики), а также внести вклад в общую научную картину исследования данного процесса. Также, актуальность данного исследования обусловлена тем, что исследования алтайской графики не были принципиально направлены на решение данного вопроса. Хотя, труды и публикации Т. М. Степанской, Л. Н. Лихацкой, Л. И. Нехвядович, Л. Н. Шаминой, Л. И. Леоновой, О. В. Сидоровой, Е. И. Дариус и других алтайских искусствоведов указывают на некоторые точки соприкосновения Алтая с региональным и советским контекстом, их нельзя назвать исчерпывающими в данном вопросе.

Степень изученности проблемы. Особенно важными для нашего исследования кажутся статьи Т. М. Степанской, в которой дается попытка объективного исторического осмысления художественных процессов, происходящих на Алтае во второй половине XX века. Принципиально важными в данной работе стали публикации О. В. Сидоровой, специалиста в области алтайской графики, посвященные классикам алтай-

ского графического искусства. В трудах других алтайских искусствоведов также были найдены важные для данного исследования научные положения, касающиеся различных аспектов алтайского искусства: исследования жанров (Л. И. Нехвядович), выявления особенностей творческого метода отдельных авторов (Л. Н. Лихацкая, Е. И. Дариус и др.), поисков общих тенденций развития алтайского искусства во вступительных статьях к краевым выставкам (Л. И. Леонова, Л. Н. Шамина и др.).

Цели и задачи. Целью данного исследования является анализ основных художественных тенденций в алтайской графике 1950–1960-х годов в контексте развития сибирского и советского изобразительного искусства. Для достижения данной цели были поставлены задачи, разделившие научно-исследовательскую работу на несколько этапов: 1) формирование источниковой базы исследования – выделение ряда ключевых произведений алтайского графического искусства 1950–1960-х годов; 2) первичный искусствоведческий анализ источников для выявления главных художественных особенностей произведения; 3) изучение и анализ каталогов сибирских и всесоюзных выставочных проектов, в которых принимали участие алтайские художники-графики; 4) выделение основных положений, касаемых включения алтайского графического искусства в сибирские и советские художественные процессы.

Материалы и методы. Главными источниками данного научного исследования являются графические произведения алтайских авторов 1950–1960-х годов, хранящиеся в алтайских музеях. Основная источниковая база представлена в Государственном художественном музее Алтайского края, некоторая часть источников хранится в Бийском краеведческом музее имени В. В. Биан-

ки (ранние работы А. Г. Вагина). **В качестве методов** работы с источниками были использованы как общенаучные (сравнительно-исторический, проблемно-логический, метод эмпирического общения), так и специальные искусствоведческие методы исследования (формально-стилистического и сравнительного анализа) для анализа художественной формы произведения, выявления его содержательных аспектов, а также сравнения произведений алтайских графиков с работами художников Сибири и СССР.

Алтайское графическое искусство в 1950–1960-е годы. В данный период на Алтае происходит становление изобразительного искусства. Искусствовед Т. М. Степанская считает, что это связано с тем, что «к концу 1950-х – началу 1960-х годов на Алтай приехали выпускники средних и высших заведений, составившие ядро алтайской организации Союза художников РСФСР» [12, с. 5]. В 1953 году после окончания Горьковского художественного училища возвращается на Алтай Андрей Григорьевич Вагин, в 1954 году из Ярославля приезжает выпускник Ярославского художественного училища Алексей Александрович Югаткин. Уже живя на Алтае, в 1956 году Александр Кузьмич Дерявский создает свою дипломную работу в качестве ученика Казанского художественного училища, из которого годом позже сюда вернется и Владимир Александрович Раменский. Это будущие мэтры профессиональной книжной графики. В 1959 году по окончании Ивановского художественного училища по направлению в Барнаул приезжают Владислав Петрович Туманов и Юрий Борисович Кабанов. В это время на Алтае работает художник Федор Андреевич Филонов, не получивший профессионального образования. Благодаря этому кругу художников, работавших также в графике, уже к концу 1960-х годов здесь получили свое развитие почти все основные техники уникальной и печатной графики: литография, офорт, линогравюра, акварель, тушь – перо, гуашь. В выводах к статье о классиках алтайской графики О. В. Сидорова пишет, что их творчество «обусловило основные векторы развития профессиональной графики на Алтае во второй половине XX – начале XXI века» [11, с. 58].

В Бийском краеведческом музее имени Биланки хранятся ряд графических работ художни-

ка Андрея Григорьевича Вагина (1923–2006), датированных 1954 годом. В этот год начался новый этап исторического развития Алтайского края – освоение целинных и залежных земель. Т. М. Степанская пишет: «Художник прибыл на целину с первыми целинниками, жил с ними в палатках, видел первую борозду на веками не тронутой земле» [12, с. 5]. Описывая эти работы, искусствоведы обращают внимание на их репортажный характер, называя их «исторической хроникой» [12, с. 5] и «ценнейшим документальным материалом» [6, с. 158]. Выполненные карандашом и тушью, они изображают труд, быт и культурный досуг целинников, как, например, лист «Вечером на целине» (см. Приложение, рис. 1). Хотя художник, несомненно, стремится к точной передаче действительности, нельзя не отметить, что автор тяготеет к идеализации образов. Целинники изображены им как молодые энтузиасты, крепкие и вдохновенные. Рисунки молодого А. Г. Вагина вписываются в общую тенденцию советского искусства послевоенного времени, для которого характерен лирический взгляд на действительность, романтизация героев труда.

Эти рисунки стали материалом для создания художником масштабной серии из 50 графических листов в технике гуаши «Так поднималась целина» (1960–1965). В ней становятся заметны те изменения, которые прошли с в его искусстве за прошедшее десятилетие. Романтизация и идеализация образов сменяется эмоциональной сдержанностью, обобщенностью. Показательна в этом плане работа 1965 года «В непогоду» (см. Приложение, рис. 2) из собрания упомянутого выше бийского музея. В серии отразились поиски новых для художника-живописца графических средств выразительности. Сдержанная холодная палитра, работа локальными цветовыми полями, пластическая выразительность линий – все в картине работает на передачу суровых трудовых будней целинников. Устойчивые вертикали трактора и горизонталь пейзажа нарушены уверенной динамикой линий борон трактора и косыми полосами дождя, передающими медленное, тягучее движение, в котором ощущается тяжесть преодоления сопротивления целинной земли. В этом пространстве сторбленные, напряженные фигуры женщин даны коричневым, что подчеркивает их связь с этой землей.

Тема целины в графике представлена также циклом «Алтайская целина» 1959 года Федора Андреевича Филонова (1919–2007). В его основу легли многочисленные художественные материалы из творческих поездок автора на целину. Взгляд на эту тему у Филонова иной, это взгляд художника-пейзажиста. Доминирующее место здесь занимает пейзаж – бескрайние алтайские поля, огромное небо. Идущая по полю техника – гармоничная часть этого вечного пейзажа (см. Приложение, рис. 3). Искусствовед Е. И. Дариус отмечает: «...работы цикла документальны и правдивы. Благодаря вниманию художника к деталям они воспринимаются как подробная “запись” увиденного» [5, с. 37].

Конец 1950-х – 1960-е годы – время раннего периода в творчестве алтайского графика-пейзажиста Алексея Александровича Югаткина (1926–2001). Искусствовед О. В. Сидорова пишет о нем как о «мастере тонкой, филигранной техники акварели» [11, с. 55]. Представление о раннем алтайском периоде в творчестве автора дают, хранящиеся в фондах Государственного художественного музея Алтайского края, камерные работы, открывающие скромные уголки алтайской природы, написанные серо-зеленым и охристым колоритом. Впоследствии, колорит художника изменится, круг его тем расширится, но неизменным останется выбор главного жанра пейзажа и техники акварели.

В графике А. Г. Вагина в 1960-е годы тема степного Алтая обретет новое художественное воплощение. «В 1969 году, после творческой поездки в Дом творчества “Челюскинская”», А. Г. Вагин погрузился в изучение возможностей, постижение образного языка гравюры на линолеуме» [11, с. 54]. В этот год он создаст ряд произведений, определивших вектор его творчества на будущие десятилетия. Выразительные композиции с ритмическим построением и согласованностью широких обобщений пластической формы и плотным, активным штрихом. Он работает тонко, плавные, тягучие линии соседствуют со стройными рядами прямой штриховки. Названия работ («Подсолнухи цветут», «Птичье царство», «Ритмы строек») усиливают лирический тон произведений, существенно выпадающих из общего художественного ряда представленной на выставке графики.

В это время начинают работать Владислав Петрович Туманов (1938–2021) и Юрий Борисович Кабанов (1938–2019). Молодых авторов интересуют актуальные темы, они стремятся прочно войти в контекст советского искусства. Вместе они создают работы на тему детства («В ТЮЗе», «Весна»), спорта («В гимнастическом зале»), пишут портреты трудящихся («Тракторист»). Их совместное творчество отличается лирической теплотой и мягкой сдержанностью в передаче характеров и настроений. Они также участвуют в становлении профессиональной книжной графики на Алтае в 1960-е годы, вместе с такими мастерами, как Александр Кузьмич Дерявский (1935–1993), Владимир Александрович Раменский (1927–2017), Борис Никитич Лупачев (1935–2021).

В произведениях, созданных авторами по отдельности, проявляется художественная индивидуальность. Владислав Петрович Туманов в это время работает в офорте, создавая жанровые произведения, отражающие труд и будни советского человека (серия «Будни хирургов», 1967). В них с достоверной точностью переданы характерные приметы времени: одежда и окружение героев. Для них характерны неожиданные ракурсы и ведущая роль линии. Юрий Борисович Кабанов в 1980-х также работает в печатной графике (офорте и линогравюре), большее внимание уделяя не линии, а пятну и контрастному по объему штриху. Так его работы приобретают более острое звучание и напряжение. Впоследствии художник посвятит творчество преимущественно городскому пейзажу, в 1960-х же он работает в разных жанрах и техниках, находясь в поиске собственного творческого подхода и жанра.

Алтайская графика 1950–1960-х в контексте сибирского и советского искусства. Несмотря на ранний период своего формирования, уже в 1950–1960-е годы алтайская графика, как и алтайское изобразительное искусство в целом, заявляет о себе на региональном уровне. Алтайские графики с 1956 года активно участвуют в региональных художественных проектах, главными из которых являются выставки художников Сибири и Дальнего Востока (1956, 1966), зональные выставки «Сибирь Социалистическая» (1967, 1969), всесоюзные выставки в Москве, Вильнюсе и т. д. Анализируя каталоги этих выставок [1–4, 9, 10],

можно утверждать, что перечисленные выше тенденции алтайского искусства гармонично встраиваются в контекст развития искусства благодаря общему реалистическому методу и идейно-тематической направленности произведений.

Большинство работ алтайских авторов, представленных на выставках 1954 года в Москве и 1956 года в Иркутске, – это произведения в жанре пейзажа. О доминирующей роли жанра в алтайском искусстве пишет Л. И. Нехвядович: «Отличительной особенностью алтайской живописи является преимущественное развитие пейзажного жанра, в то время как в советском искусстве ведущей признавалась сюжетная композиция на социально-актуальные темы» [7, с. 15]. В каталоге выставки произведений художников РСФСР есть акварель А. А. Югаткина «Берег Енисея» [1, с. 55]. Широко в этом контексте представлен в крупных выставочных проектах художник Ф. А. Филонова (1919–2007). Каталог упомянутой московской выставки хранит память о представленных в экспозиции одной живописной [1, с. 30] и двух графических работах [1, с. 53], выполненных тушью и пером [6, с. 7]. На выставке художников Сибири и Дальнего Востока в 1956 году художник представил три живописных этюда [3, с. 6] и две работы тушью [3, с. 6]. Все найденные в каталогах 1950-х годов работы Филонова – это пейзажи горного Алтая, что укрепляет отмеченный ранее вывод о преобладании пейзажного жанра в искусстве Алтая.

В первые годы после начала освоения целины на Алтае эта тема уже отчетливо звучит на выставке произведений художников Сибири и Дальнего Востока (Иркутск, 1956) [4]. Она представлена не только живописью М. Я. Будкева, но и графикой А. Г. Вагина. В каталоге выставки художников Сибири и Дальнего Востока 1956 года значатся работы А. Г. Вагина «В непогоду» и «Едут новоселы», выполненные тушью [3, с. 7]. Хотя, целине посвящена еще малая доля произведений алтайских авторов, она уже начинает формировать уникальное лицо алтайского искусства. Наиболее цельные живописные произведения, посвященные целине, а также графические циклы на эту тему встречаются с конца 1950-х годов.

На региональных и республиканских выставках 1960-х годов уже широко представлена

алтайская книжная графика. На второй зональной выставке «Сибирь Социалистическая», которая прошла в Омске в июле-августе 1967 года [9, с. 94–96], были показаны знаковые иллюстрации к алтайской легенде «Чайнеш и Карабаш» (см. Приложение, рис. 4) В. А. Раменского. Ю. В. Раменская отмечает глубину изученности художником темы алтайской национальной культуры, выразившуюся не только в их визуальной культуре, но даже в телесной пластике: «Художник часто представляет героев в характерных позах, присущих только кочевому народу» [8, с. 173].

В 1960-е активно выставляются на крупных проектах художники В. П. Туманов и Ю. Б. Кабанов. Совместно и по отдельности они представляют станковую и книжную графику в офорте и автолитографии. Молодые авторы отражают новые художественные тенденции времени, для которых характерно обращение к актуальным темам: спорт, детство, молодежь. В этом контексте ярче всего прозвучала их совместная детская серия (см. Приложение рис. 5), работы из которой были показаны на всесоюзной выставке «Советские художники – детям» [4, с. 1] 1962 года в Москве и на выставке художников Сибири и Дальнего Востока в 1966 году [2, с. 6]. Сегодня листы этой серии хранятся в ряде российских музеев: Иркутском областном художественном музее имени В. П. Сукачева, Приморской государственной картинной галерее, Псковском государственном объединенном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике, Государственном Владимиро-Суздальском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике.

Освоивший новую технику линогравюры в 1969 году художник А. Г. Вагин в этот же год получает признание своих художественных достижений на сибирском («Сибирь социалистическая» [10, с. 86]) и всесоюзном уровне (Всесоюзная выставка мастеров эстампа в Вильнюсе). Сравнивая работы автора с произведениями сибирских художников, представленных на зональной выставке, становятся видны изменения художественного языка. Вагин отказывается от действующих тенденций в сибирском искусстве, будь то обобщенность форм, работа большими пластическими.

Давая краткую оценку распространенным в разных отделениях Союзов художников РСФСР видов и жанров изобразительного искусства, во вступительной статье к каталогу второй зональной выставки «Сибирь Социалистическая» (1967), А. Д. Фатьянов отмечает: «в Омске и Барнауле мы наблюдаем разнообразие жанров и видов искусства почти в равномерных соотношениях, но в меньшем масштабе, чем в Новосибирске» [9, с. 39]. Эти выводы искусствоведа вполне объяснимы. Формирование алтайского искусства происходило в 1950–1960-е годы под влиянием ряда факторов, вызвавших появление разнообразных видов и жанров искусства. Главным образом это приезд, часто стихийный, художников из разных художественных школ, привозящих собственные художественные традиции. Это было молодое, в большинстве своем разрозненное, художественное сообщество, в котором тем не менее уже тогда начали выкристаллизовываться собственные, отличительные жанровые, тематические и художественные особенности, давшие свои ростки в последующие десятилетия.

Заключение. Анализ источников в виде некоторых произведений графического искусства Алтай, Сибири и России в открытых источниках и в фонде художественного музея Алтайского края, а также изучение литературы по данной теме дают нам возможность прийти к ряду выводов, связанных с поставленным вопросом исследования, связанным с поиском места алтайской графики в контексте общих тенденций развития сибирского и советского искусства 1950–1960-х годов.

Таким образом, можно выделить основные тенденции становления алтайской графики: 1) оно происходило в общем контексте развития алтайского изобразительного искусства; 2) имелась некоторая разрозненность художественно-стилистических характеристик, связанная с деятельностью художников, приехавших на Ал-

тай из разных художественных центров и школ; 3) ведущим жанром графики с первых десятилетий являлся пейзаж; 4) ведущей темой графики стала тема труда, в частности освоения целины; 5) тема природы и связанные с ней визуальные характеристики Алтая определили особенности пространственно-образных решений графических произведений.

Что касается определения места алтайской графики в контексте сибирского и советского искусства 1950–1960-х годов, то нам удалось выявить ряд характерных положений. Во-первых, алтайская графика, несмотря на ранний период своего зарождения, развивалась в тесной связи с сибирскими и советскими художественными процессами: произведения алтайских авторов становились участниками крупных выставочных проектов, ряд некоторые произведений алтайских авторов, таких как А. Г. Вагин, В. П. Туманов, Ю. Б. Кабанов, были приобретены сибирскими и советскими музеями, что позволило вписать их в общий контекст развития изобразительного искусства страны. Алтайская графика представлена рядом значительных имен профессиональных художников, высоким уровнем художественности и широтой техник. Во-вторых, необходимо отметить наличие в графике ведущих тем: отверженный труд на грандиозных государственных проектах (освоение целины в творчестве А. Г. Вагина, Ф. А. Филонова), изображение молодежи и студентов (дети, спортсмены в работах В. П. Туманова и Ю. Б. Кабанова), изображение природы страны (пейзажи А. А. Югаткина и Ф. А. Филонова). В-третьих, требуется упомянуть о формировании индивидуальных формально-стилистических приемов, определяющих индивидуальный облик графики Алтая, связанный с деятельностью ключевых художников края, сумевших сформировать к началу 1960-х уникальный художественный стиль в рамках актуальных в стране тем и форм изобразительного искусства.

Литература

1. Выставка произведений художников РСФСР 1954 года: живопись, скульптура, графика / М-во культуры РСФСР, Оргкомитет Союза советских художников СССР; [каталог сост. Л. В. Арнольдовой, В. И. Боруновой, С. Л. Веллер]. – М.: Советский художник, 1954. – 77, [1] с., [31] с.
2. Выставка произведений художников Сибири и Дальнего Востока. Живопись. Графика. Скульптура. прикладное искусство: каталог / Тюменское обл. упр. культуры, Обл. картинная галерея; [сост. Н. В. Казаринова]. – Тюмень: [б. и.], 1966. – 33, [4] с.

3. Выставка произведений художников Сибири и Дальнего Востока. Живопись. Графика. Скульптура. прикладное искусство: каталог / Министерство культуры РСФСР, Иркутский обл. художественный музей; [сост. Н. В. Казаринова]. – Иркутск: [б. и.], 1956. – 52 с.
4. Выставка «Советские художники – детям», посвященная 40-летию пионерской организации имени В. И. Ленина: [Приглашение] / Министерство культуры РСФСР; Союз художников РСФСР; ЦК ВЛКСМ. – М., 1962. – 1 л.
5. Дариус Е. И. Тема целины в творчестве алтайского художника Ф. А. Филонова // Образ земли в материальной и художественной культуре России: научные исследования в области искусствоведения и агрономии. – Барнаул: Пять Плюс, 2015. – С. 34–39.
6. Лихацкая Л. Н. Целина как фактор развития художественной культуры Алтая (на примере творчества Андрея Вагина) [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tselina-kak-faktor-razvitiya-hudozhestvennoy-kultury-altaya-na-primere-tvorchestva-andreya-vagina> (дата обращения: 04.06.2024).
7. Нехядович Л. И. Творческий метод и стиль пейзажной живописи Алтая 1960–1970-х годов // Известия Алтайского государственного университета. – 2006. – №4 (42). – С. 15–19.
8. Раменская Ю. В. Этнические мотивы традиционной алтайской культуры в книжной графике В. А. Раменского [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnicheskie-motivy-traditsionnoy-altayskoy-kultury-v-knizhnoy-grafike-v-a-ramenskogo> (дата обращения: 27.06.2024).
9. Сибирь социалистическая: зональная художественная выставка (2; 1967; Омск). Вторая зональная художественная выставка «Сибирь социалистическая», Омск, июль, август 1967. Живопись, скульптура, графика, монументальное, декоративно-прикладное, театрально-декорационное искусства, промышленная эстетика: каталог. – Омск: Западно-Сибирское кн. изд-во, Омское отд-ние, 1967. – 131, [3] с.
10. Сибирь социалистическая: зональная художественная выставка (3; 1969; Красноярск). Третья зональная художественная выставка «Сибирь социалистическая», декабрь 1969 года. Живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное, монументальное, театрально-декорационное искусства, художественное проектирование: каталог. – Красноярск: [б. и.], 1969. – 125, [2] с.
11. Сидорова О. В. Классики алтайской графики в собрании Государственного художественного музея Алтайского края (Барнаул, Россия) [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassiki-altayskoj-grafiki-v-sobranii-gosudarstvennogo-hudozhestvennogo-muzeya-altayskogo-kрая-barnaul-rossiya> (дата обращения: 16.06.2024).
12. Степанская Т. М. Очерки истории искусства Алтая. – Барнаул, 2009. – 220 с.

References

1. *Vystavka proizvedeniy khudozhnikov RSFSR 1954 goda: zhivopis', skul'ptura, grafika [Exhibition of works by artists of the RSFSR in 1954: painting, sculpture, graphics]*. Ministry of Culture of the RSFSR, Organizing Committee of the Union of Soviet Artists of the USSR; catalog by L.V. Arnoldova, V.I. Borunova, S.L. Weller, Moscow, 1954. 77 p. (In Russ.).
2. *Vystavka proizvedeniy khudozhnikov Sibiri i Dal'nego Vostoka. Zhivopis'. Grafika. Skul'ptura. prikladnoe iskusstvo: katalog [Exhibition of works by artists of Siberia and the Far East. Painting. Graphics. Sculpture. Applied art. Catalog]*. Tyumen Regional Department of Culture, Regional Art Gallery; compiled by N.V. Kazarinova. Tyumen, 1966. 33 p. (In Russ.).
3. *Vystavka proizvedeniy khudozhnikov Sibiri i Dal'nego Vostoka. Zhivopis'. Grafika. Skul'ptura. prikladnoe iskusstvo: katalog [Exhibition of works by artists of Siberia and the Far East. Painting. Graphics. Sculpture. Applied art. Catalog]*. Ministry of Culture of the RSFSR, Irkutsk Regional Art Museum; compiled by N.V. Kazarinova. Irkutsk, 1956. 52 p. (In Russ.).
4. *Vystavka "Sovetskie khudozhniki – detyam", posvyashchennaya 40-letiyu pionerskoy organizatsii imeni V.I. Lenina [Exhibition "Soviet artists to children" devoted to the 40th anniversary of the Pioneer organization named after V.I. Lenin. Lenin]*. Invitation. Ministry of Culture of the RSFSR; Union of Artists of the RSFSR; Central Committee of the Komsomol. Moscow, 1962. 1 p. (In Russ.).
5. Darius Y.I. Tema tseliny v tvorchestve altayskogo khudozhnika F.A. Filonova [Theme of virgin lands in the work of the Altai artist F.A. Filonov]. *Obraz zemli v material'noy i khudozhestvennoy kul'ture Rossii: nauchnye issledovaniya v oblasti iskusstvovedeniya i agronomii [The image of the land in the material and artistic culture of Russia: scientific research in the field of art history and agronomy]*. Barnaul, 2015, pp. 34-39. (In Russ.).
6. Likhatskaya L.N. *Tselina kak faktor razvitiya khudozhestvennoy kul'tury Altaya (na primere tvorchestva Andrey Vagin's work)*. [Tselina as a factor in the development of artistic culture of Altai (by the example of Andrei Vagin's work)].

- (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/tselina-kak-faktor-razvitiya-hudozhestvennoy-kultury-altaya-na-primere-tvorchestva-andreya-vagina> (accessed 04.06.2024).
7. Nekhvyadovich L.I. Tvorcheskiy metod i stil' peyzazhnoy zhivopis' Altaya 1960-1970-kh gody [Creative method and style of landscape painting of Altai 1960-1970s]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta [Izvestiya Altai State University]*, 2006, vol. 4 (42), pp. 15-19. (In Russ.).
 8. Ramenskaya Y.V. *Etnicheskie motivy traditsionnoy altayskoy kul'tury v knizhnoy grafike V.A. Ramenskogo [Ethnic motifs of traditional Altai culture in the book graphics of V.A. Ramensky]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnicheskie-motivy-traditsionnoy-altayskoy-kultury-v-knizhnoy-grafike-v-a-ramenskogo> (accessed 27.06.2024).
 9. «Sibir' sotsialisticheskaya»: zonal'naya khudozhestvennaya vystavka (2; 1967; Omsk). Vtoraya zonal'naya khudozhestvennaya vystavka "Sibir' sotsialisticheskaya", Omsk, iyul', avgust 1967. Zhivopis', skul'ptura, grafika, monumental'noe, dekorativno-prikladnoe, teatral'no-dekoratsionnoe iskusstva, promyshlennaya estetika: katalog [Siberia Socialist, zonal art exhibition (2; 1967; Omsk). Second zonal art exhibition "Siberia Socialist", Omsk, July, August 1967. Painting, sculpture, graphics, monumental, decorative and applied, theatrical and decorative arts, industrial aesthetics. Catalog]. Omsk, 1967. 131 p. (In Russ.).
 10. Sibir' sotsialisticheskaya: zonal'naya khudozhestvennaya vystavka (3; 1969; Krasnoyarsk). Tret'ya zonal'naya khudozhestvennaya vystavka "Sibir' sotsialisticheskaya", dekabr' 1969 goda Zhivopis', skul'ptura, grafika, dekorativno-prikladnoe, monumental'noe, teatral'no-dekoratsionnoe iskusstva, khudozhestvennoe proektirovanie: katalog ["Siberia Socialist", zonal art exhibition (3; 1969; Krasnoyarsk). The third zonal art exhibition "Siberia Socialist", December 1969. Painting, sculpture, graphics, decorative and applied, monumental, theatrical and decorative arts, art design. Catalog]. Krasnoyarsk, 1969. 125 p. (In Russ.).
 11. Sidorova O.V. *Klassiki altayskoy grafiki v sobranii Gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeya Altayskogo kra-ya (Barnaul, Rossiya) [Classics of Altai graphics in the collection of the State Art Museum of Altai Krai (Barnaul, Russia)]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassiki-altayskoy-grafiki-v-sobranii-gosudarstvennogo-hudozhestvennogo-muzeya-altayskogo-kra-ya-barnaul-rossiya> (accessed 16.06.2024).
 12. Stepankaya T.M. *Ocherki istorii iskusstva Altaya [Sketches of the history of Altai art]*. Barnaul, 2009. 220 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Вагин Андрей Григорьевич (1923–2006).
Графическая работа «Вечером на целине». 1954.
30x55. МБУ «Бийский краеведческий музей
имени В. В. Бианки»



Рисунок 2. Вагин Андрей Григорьевич (1923–2006).
Графическая работа «В непогоду».
Из серии «Так поднималась целина». 1965. 49,0x58,5.
МБУ «Бийский краеведческий музей
имени В. В. Бианки»



Рисунок 3. Филонов Федор Андреевич (1919–2007). Лист из цикла «Алтайская целина». № 2. 1959.
Бумага, тушь, перо. И: 25,8x63,5; Л: 58,7x79,5.
КГБУ «Государственный художественный музей Алтайского края»

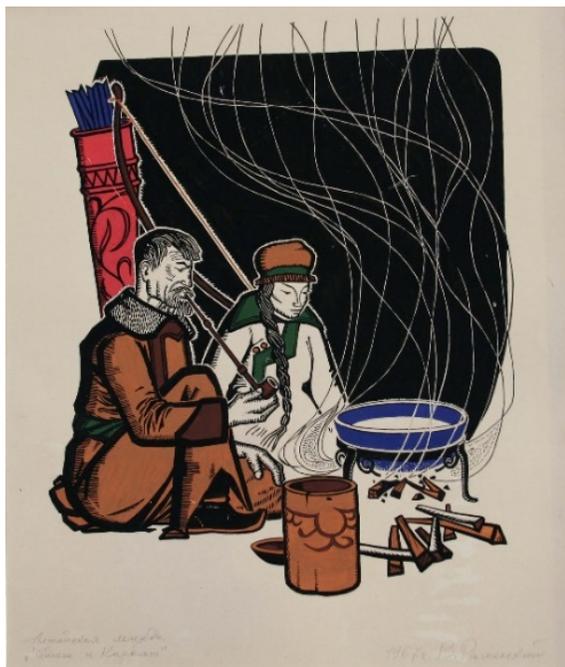


Рисунок 4. Раменский Владимир Александрович (1927–2017). Иллюстрация к алтайской легенде «Чейнеш и Карабаш». 1967.

Бумага, гуашь. И: 29,5x25; Л: 47x40; Р: 51,5x45.
КГБУ «Государственный художественный музей Алтайского края»



Рисунок 5. Ю. Б. Кабанов, В. П. Туманов В ТЮЗе. 1962. 72x55. ФГБУК «Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник»



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 37.013.43:7.011:7.03:008
DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-265-276

ФОРМИРОВАНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЕЙ МОЛОДЕЖИ ЧЕРЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Паршукова Галина Борисовна, доктор культурологии, профессор, старший научный сотрудник, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова (г. Новосибирск, РФ). E-mail: g.parshukova@nsuada.ru

Морозова Ольга Владимировна, кандидат архитектуры, доцент кафедры ГиСЭД, и. о. директора Института дополнительного образования, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова (г. Новосибирск, РФ). E-mail: o.morozova@nsuada.ru

Барзых Анна Владиславовна, аспирант, младший научный сотрудник, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова (г. Новосибирск, РФ). E-mail: barzyh.anna@gmail.com

В статье обосновывается актуальность формирования традиционных духовно-нравственных ценностей через художественное образование. Художественное образование способно не только развивать творческие способности, но и углублять культурное самосознание, формировать мировоззрение, ориентированное на укрепление и сохранение традиционных духовно-нравственных ценностей, что так необходимо для представителей творческих профессий. Освоение личностью традиционных духовно-нравственных и художественных ценностей представляет собой целенаправленный педагогический процесс ее включения в активное восприятие, осмысление, переживание, принятие ценностей и заключительный процесс – творческую самореализацию. Данный процесс влияет на развитие креативности обучающегося. Сделан вывод о том, что принципы воспитания духовно-нравственных ценностей по средствам художественного образования должны применяться в течение всей жизни (детское, специальное, высшее и дополнительное образование). В статье были приведены примеры реализации образовательного подхода в рамках НОЦ НГУАДИ, который направлен на формирование духовно-нравственных ценностей по средствам изучения истории архитектуры, искусства и культуры.

Ключевые слова: воспитание, традиционные ценности, образование, художественное образование, воспитание средствами искусства.

THE FORMATION OF TRADITIONAL VALUES AMONG YOUNG PEOPLE THROUGH ART EDUCATION

Parshukova Galina Borisovna, Dr of Culturology, Professor, Sr Researcher, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: g.parshukova@nsuada.ru

Morozova Olga Vladimirovna, PhD in Architecture, Associate Professor of Department of Humanities and Socio-Economic Disciplines, Acting Director of Institute of Additional Education, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: o.morozova@nsuada.ru

Barzykh Anna Vladislavovna, Postgraduate, Junior Researcher, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: barzyh.anna@gmail.com

The article substantiates the relevance of the formation of traditional spiritual and moral values through art education. Art education can not only develop creative abilities, but also deepen cultural self-awareness, form a worldview focused on strengthening and preserving the traditional spiritual and moral values, which is so necessary for representatives of creative professions. The development of traditional spiritual, moral and artistic values by a person is a purposeful pedagogical process of its inclusion in active perception, comprehension, experience, acceptance of values and the final process of creative self-realization. This process affects the development of the student's creativity. It is concluded that the principles of education of spiritual and moral values by means of art education should be applied throughout life (children's, special, higher and additional education). The article provides examples of implementing an educational approach within the NSUADA SEC framework, which aims to form spiritual and moral values through studying the history of architecture, art, and culture.

Keywords: education, traditional values, education, art education, education by means of art.

Введение. В современную эпоху, когда творческие профессии занимают все более значительное место в различных областях деятельности, художественное образование становится ключевым фактором успешного развития культурных проектов и программ. Художественное образование способствует развитию творческого мышления, воображения, оно позволяет формировать у студентов навыки визуального анализа, творческого поиска и экспериментирования, что необходимо для создания инновационных произведений и творческих продуктов. Однако в период активного формирования многополярного мира и серьезных внешнеполитических изменений недостаточно только лишь развития творческих навыков у молодежи, немаловажным становится вопрос о сохранении национальных культур и формировании традиционных ценностных ориентаций. Глобализация не должна вести к потере идентичности и стиранию границ между культурами и народами. Молодые люди сталкиваются с множеством вызовов и их приоритеты могут значительно отличаться от предыдущих поколений. Понимание этих изменений и активная работа по формированию приоритетов у молодежи становятся более важными, чем когда-либо.

Данные опросов молодежи свидетельствуют о размывости границ ценностной картины мира у современной молодежи, слабо сформированной национальной идентичности, отсутствии четко выраженных нравственных приоритетов и

жизненных стратегий, что актуализирует необходимость серьезной воспитательной работы.

По данным ежегодного мониторинга ценностных ориентаций современной молодежи, проводимого в 2022 году [8], особое внимание привлекают следующие данные. Многие из опрошенных подростков считают наиболее важным самореализацию, социальную полезность, высокую заработную плату. Одновременно с этим ценность высшего образования не имеет большого значения, интересная работа проигрывает материальной обеспеченности, гражданская позиция выражена слабо. Относительно меньшую ценность для большинства представляет творчество. Также стоит отметить данные мониторинга говорящие о том, что традиционные и семейные ценности постепенно трансформируются: любовь является ценностью только для каждого третьего, среди молодежи все чаще звучит тема нежелания иметь детей.

На основании полученных данных можно сказать, что в настоящее время духовно-нравственное состояние молодежи находится в переходном положении. С одной стороны, достаточно сильны нравственные ценности предшествующих поколений, с другой стороны, в молодежной среде продолжают оказывать влияние либеральные ценности. В сложившейся ситуации особое значение приобретает сфера образования. Через образование молодые люди получают знания и опыт, которые помогают им разобраться в мире, понять себя,

свое место и цели в обществе, а также оно способствует развитию этических понятий, моральных и культурных ценностей. Особую роль тут играет творческое образование. Через изучение и практику художественных дисциплин, таких как живопись, музыка, театр и литература, молодые люди учатся понимать национальную культуру и уважать традиционные ценности, что в свою очередь способствует эмоциональному и духовному развитию, прививает чувство прекрасного, позволяет найти свое место в обществе и формировать свои собственные ценностные ориентации.

Таким образом, образовательные учреждения творческой направленности должны стать лидерами в формировании мировоззренческих ценностей российской государственности среди молодежи, получающих образование в сфере креативных профессий, таких как архитектура, дизайн и другие. Особенно важно закладывать духовно-нравственные ценности с самого начала становления личности человека, применять данные принципы формирования духовно-нравственных ценностей в течение всей жизни на различных этапах непрерывного художественного образования (детское, специальное, высшее и дополнительное образование), необходимого для будущих профессионалов архитектурно-дизайнерской направленности.

Литературный обзор. Проблемы формирования традиционных ценностей через художественное образование исследовали в своих трудах отечественные ученые И. Н. Коноплицкая [12], Е. Ю. Глазырина [5], Е. А. Грядунова [6]. Сохранение народных традиций через обучение декоративно-прикладному искусству рассматривала М. В. Зиновьева [9]. Вопросы воспитания патриотизма через обучение искусству изучала И. М. Власова [3]. Вопросы духовно-нравственного воспитания через обучение музыкой рассматривали М. Д. Дикаркина, Е. Р. Кирдянова, О. А. Сизова [7], Г. М. Четверикова [15].

Материалы и методы. При написании настоящей статьи использовались общенаучные методы исследования: исторического, сравнительного и критического анализа.

Результаты. Необходимость и важность формирования традиционных нравственных цен-

ностей через систему воспитания и образования не вызывает сомнений у современных педагогов и других специалистов сферы образования. Однако художественное образование чаще всего рассматривается как средство формирования историко-культурных или эстетических компетенций. Авторы уверены в том, что инструменты и формы, тематика художественного образования как процесса освоения дисциплин художественно-эстетического цикла оказывает серьезное влияние на формирование мировоззрения обучающегося. Художественное образование важно само по себе, это не только знания в специфической области деятельности, но и включение молодого человека в пространство культуры, формирование его личного нравственно-культурного пространства через формирование ценностной картины мира адекватной современным национальным и государственным идеям. В данном контексте к традиционным духовно-нравственным ценностям можно отнести: патриотизм, гражданственность, высокие нравственные идеалы, созидательный труд, гуманизм, милосердие, справедливость и культурное наследие России.

Освоение личностью традиционных духовно-нравственных и художественных ценностей представляет собой целенаправленный педагогический процесс ее включения в активное восприятие, осмысление, переживание, принятие ценностей и творческую самореализацию.

Формирование духовно-нравственных ценностей посредством искусства влияет на развитие креативности у обучающегося. Все пережитые эмоции и чувства, приобретенные ценности будут вдохновлять и стимулировать обучающегося на создание собственной творческой работы, а также способствовать развитию его креативности.

Предложенный авторами статьи образовательный подход применяется в реальной образовательной практике НОЦ НГУАДИ и показывает положительные результаты усвоения программы, демонстрирует, что духовно-нравственное воспитание через искусство является важной и результативной частью образовательного процесса.

Обсуждение. Для более ясного понимания исследуемой темы следует определить ключевые термины, такие как «традиция», «ценность», «традиционная ценность».

Традиция – это совокупность устоявшихся норм, обычаев и правил поведения, которые передаются из поколения в поколение и сохраняются на протяжении длительного времени в обществе или его отдельной группе. **Ценность** – это нечто, что имеет социально-культурное значение. Следовательно, **традиционные ценности России** – это некие социально-значимые для русского (российского) народа вещи, которые передаются из поколения в поколения в течение существенного периода времени.

К. Леви-Стросс подчеркивает, что уникальная культура обладает уникальной традицией, охватывающей как материальные, так и духовные аспекты. Национальная традиция формируется национальными общностями, объединенными общим языком, территорией, экономикой и этническим самосознанием [13]. Так, например, И. А. Ильин выделял ряд основ российского духовного бытия: вера, любовь, свобода, совесть, семья, родина, нация [10]. Н. А. Бердяев полагал, что к традиционным ценностям России можно отнести истину, добро, красоту и творческую фантазию (см. [16]).

Далее стоит определить, что такое «художественное образование» и «художественное воспитание». Согласно С. М. Вишняковой, «**художественное образование** – это процесс освоения совокупности искусствоведческих знаний, умений, навыков, формирования образного мышления» [2]. Как гласит словарь музейно-педагогических терминов, «**художественное воспитание** – это формирование мировоззрения человека средствами искусства. Художественное воспитание приобщает к различным проявлениям искусства как через восприятие и осмысление художественной культуры, так и через собственную творческую деятельность» [14]. Авторы считают, что в современном научном дискурсе выражение «художественное образование» носит скорее инструментальный характер, нежели характер термина или концепта (впрочем, следует признать, что в некоторых случаях выражение «художественное образование» носит оценочный характер и может быть категоризировано как идеологема в бахтинском понимании).

Авторы считают, что художественное образование как средство воспитания должно не только

давать знания и навыки по предметам художественно-эстетического цикла, но еще и формировать мировоззрение обучающегося, развивать духовность и культурные ценности. Таким образом, воспитание традиционных нравственных ценностей по средствам художественного образования – это процесс освоения знаний и навыков предметов художественно-эстетического цикла, а также формирование мировоззрения обучающегося, ориентированного на укрепление и сохранение традиционных духовно-нравственных ценностей. В данном контексте к традиционным духовно-нравственным ценностям можно отнести: патриотизм, гражданственность, высокие нравственные идеалы, гуманизм, милосердие, справедливость и культурное наследие России.

Художественный способ познания – это как бы проживание или переживание опыта, в результате которого у человека возникает эмоциональное и ценностное отношение к миру. Таким образом, невозможно полностью изучить что-то только с помощью науки. Поэтому необходимо использовать навыки образного мышления, которые развиваются с помощью искусства, использования воображения и способности чувственно понимать суть вещей.

Классическая триада Гегеля «искусство – религия – философия» имеет одно и то же содержание. Искусство, первая форма самопознания идеи, разрешает высшую задачу, поскольку ставится в один ряд с религией и философией и является одним из способов познания, а «содержание искусства есть истина, так как она являет себя в духе, следовательно, духовная истина» [4].

Современными педагогами доказывается, что воспитательное воздействие искусства происходит посредством познания и переживания различных эмоций при общении личности с произведениями искусства [12]. Для того чтобы создать у обучающегося собственное ценностно-смысловое пространство, недостаточно пассивного осмысления ценности. Важно, чтобы ученик пережил эти эмоции на личном опыте. Смысл ценностей заключается не в их теоретическом объяснении, а в том, как они проживаются личностью. Только через непосредственный эмоциональный и духовный опыт человек может превратить об-

щечеловеческие ценности в личные, сделать их частью своего индивидуального сознания и внутреннего мира [11, с. 94]. Так социально значимый опыт, традиционные и культурные ценности, воплощенные в искусстве, становятся частью личных нравственных ориентаций обучающегося.

Исследователи выделяют несколько этапов воспитательного процесса [5]. Первый этап представляет собой процесс внушения, когда студент только начинает погружаться в художественную реальность, впервые знакомится с произведением искусства. Искусство обладает способностью непосредственно воздействовать на психологическое и эмоциональное состояние человека, передавать ощущения, чувства и идеи заложенные в смысловую составляющую произведения. Далее следует стадия соотнесения, когда студент начинает сопоставлять информацию, полученную посредством искусства, с установками и ценностями своего собственного жизненного опыта. Студент проводит сравнительный анализ, и если произведение вызывает сильный эмоциональный отклик, то даже те ценности или идеалы, которые ранее противоречили его убеждениям, могут быть приняты как естественные и допустимые. Однако если эстетический эффект слаб или отсутствует, процесс воспитания ценностной ориентации может замедлиться или вовсе прекратиться. В таком случае начнется следующий этап – осмысление. На этом этапе человек начинает углубленно анализировать и обдумывать художественный опыт, полученный на предыдущих этапах. Осмысление может возникнуть как непосредственно во время восприятия произведения искусства, так и спустя какое-то время после него. Здесь вступает в действие рациональная сфера личности, которая помогает человеку интерпретировать и оценивать пережитые эмоции и ценности. Если студент осмыслил и понял идеи художественного произведения, то наступает последний этап – интериоризация. На этом этапе личность не просто воспринимает, переживает и осмысляет искусство, а принимает ценности, которые заложены в произведении. Эти ценности становятся его личными духовно-нравственными ценностями, которые будут влиять на разные стороны его жизни.

Однако влияние искусства на развитие и воспитание человека в определяющей мере зависит

от его художественно-эстетической образованности. Без знания основ восприятия искусства, без понимания языка и изобразительных средств искусства оно не способно развить сильные эмоции и в полной мере раскрыть воспитательный потенциал [6]. В связи с чем особенно важно начинать знакомить человека с этими знаниями еще в детстве, в рамках дополнительного художественного образования. Все знания и творческие навыки, заложенные с самого детства, смогут положительно влиять на формирование художественного вкуса и культурных ценностей.

Роль педагога в процессе восприятия искусства крайне важна, особенно на первых порах изучения творчества. В системе дополнительного образования детей на начальном этапе особую значимость приобретает изучение культурного наследия. Культурное наследие представляет собой совокупность материальных и нематериальных объектов, имеющих культурную, историческую и художественную ценность. К культурному наследию можно отнести памятники живописи, скульптуры, музыки, литературы, театра и кино. Кроме того, через изучение художественных произведений, различных стилей, направлений и течений происходит расширение кругозора обучающегося, развитие его способности к анализу и критическому мышлению. Ребенок учится понимать, что искусство является отражением определенной эпохи, культуры и традиций, и что каждый художник имеет свой уникальный стиль и манеру письма. Это помогает ему осознать значимость искусства как средства коммуникации между людьми и поколениями, а также как способа выражения своих мыслей и чувств. Так, например, при восприятии портретной живописи обучающийся приобретает умение всматриваться в лица людей, понимать их радости и печали, но самое главное – он учится сопереживать, сочувствовать, сострадать (В. А. Серов «Девочка с персиками», К. С. Петров-Водкин «Мать»). Пейзажная живопись И. И. Левитана, И. И. Шишкина, А. К. Саврасова, и др. раскрывает красоту природы России и воспитывает любовь к своей Родине. Произведения о войне воспитывают понятия о патриотизме, дают представления о разнице созидательного и разрушительного поведения, учат делать правиль-

ный нравственный выбор (А. А. Дейнека «Оборона Севастополя», В. В. Верещагин «Апофеоз войны») и др. [11].

Также же можно говорить о положительном влиянии музыкального искусства. Группа ученых провела экспериментальное исследование, подтверждающее эффективность использования классических музыкальных произведений, способных вызвать у слушателей положительные эмоции [1]. Прослушивание музыкальных произведений великих композиторов оказывает огромное влияние на психоэмоциональное состояние обучающихся, а также способствует физическому и нравственному оздоровлению. Анализ духовных аспектов музыки И. С. Баха позволяет увидеть символику, воплощающую стремление человеческой души к божественному [7]. Также музыкальные занятия полезно сопровождать лекционной составляющей, чтобы дать представление о жизни и обычаях людей той эпохи, в которую было создано музыкальное произведение. Например, при изучении жизни и творчества Л. Бетховена акцент должен быть сделан на его несгибаемом характере и героизме, силе и устойчивости личности композитора [15].

Закрепляющим и завершающим этапом воспитательного процесса в художественном образовании являются процесс экстерниоризации – трансформации внутреннего приобретенного опыта во внешнюю деятельность [17]. После процессов восприятия, осмысления, переживания и принятия культурных ценностей, наступает момент реализации полученного опыта в творческом продукте – художественном произведении или проекте. Другими словами, происходит самореализация личности обучающегося в художественной деятельности. Все пережитые эмоции и чувства, приобретенные ценности, будут вдохновлять и стимулировать обучающегося на создание собственной творческой работы, а также способствовать развитию его креативности. Таким образом, можно утверждать, что воспитание духовно-нравственных ценностей посредством искусства влияет на развитие креативности у обучающегося.

Важно отметить, что принципы формирования духовно-нравственных ценностей посредством художественного образования должны применяться в течение всей жизни на различных

этапах непрерывного художественного образования как процесса обучения профессиям из сферы современных креативных индустрий (детское, специальное, высшее и дополнительное образование), а также в рамках общеобразовательных программ. Например, для детей дошкольного возраста это могут быть занятия по развитию мелкой моторики, творчеству и игре. Для школьников – более углубленное изучение предметов искусства, участие в театральных постановках, выставках и конкурсах. В рамках специального и высшего художественного образования данные принципы будут направлены на подготовку профессиональных творческих специалистов, таких как архитекторы, дизайнеры, художники, музыканты, актеры и т. д. Развивающее дополнительное образование может включать в себя посещение курсов, семинаров, кружков, выставок, мастер-классов, а также занятий по рисованию, музыке, танцу и театру в детских школах творчества.

Примером успешного внедрения программ духовно-нравственного воспитания посредством художественного образования на базе младшего детского дополнительного образования является Центр развития ребенка «Воспитание искусством» в Москве и Санкт-Петербурге. Центр имеет развивающие программы по художественному и музыкальному искусству, главная задача которых – прививать любовь к классической музыке и искусству, а также развивать креативное мышление, учить правильно понимать собственные желания и управлять эмоциями¹.

Другим примером является проект «Художественные мастерские “Маковец”». Эстетическое просвещение, духовно-нравственное воспитание детей и молодежи», который получил поддержку Фонда президентских грантов в 2022 году. На базе просветительского центра в г. Петропавловск-Камчатский проводились духовно-нравственные уроки творчества, в связи с чем были организованы специальные мастерские для занятий лепкой, иконописью, мозаикой и живописью².

¹ Официальный сайт центра развития ребенка «Воспитание искусством» [Электронный ресурс]. – URL: <https://art.allegromusic.ru>.

² Первые весенние этюды [Электронный ресурс] // Официальный сайт духовно-просветитель-

Примером духовно-нравственного воспитания на базе общеобразовательных учреждений является проект «Орловской православной гимназии имени Преподобного Алексея», в рамках которого в мае 2023 года состоялся творческий семинар «Духовные и культурно-нравственные ценности народов России на современном этапе». Целью мероприятия стало формирование у школьников представления о сущности православной культуры, а также отражение ее в декоративно-прикладном и народном искусстве, популяризация духовных традиций и ценностей народного искусства нашей страны³.

Научно-образовательный центр дополнительного образования детей и молодежи Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова (НОЦ НГУАДИ) разработал специальную образовательную программу для формирования духовно-нравственных ценностей посредством изучения истории архитектуры, искусства и культуры. Программа представляет собой образовательную дисциплину «История искусства в графике» разработанную для обучающихся 7-го уровня, а именно детей 12–13 лет, направленную на получение теоретических знаний по архитектуре и художественной культуре, осмысление этих знаний, принятие культурно-нравственных ценностей из прослушанного материала и реализацию полученного опыта в творческом продукте – иллюстрации по теме занятия. Знания, полученные на занятиях данной дисциплины, пригодятся обучающимся в будущем, при поступлении на специальности творческой направленности.

Образовательная дисциплина «История искусства в графике» представляла собой курс лекций и практических заданий по темам:

– **Возникновение русского народного художественного искусства** – лекция о возникнове-

ского центра «Сретение». 23.04.2023. – URL: <https://dpc-sretenie.ru/pervye-vesennie-jetjudy>.

³ Студенты ХГФ приняли участие в реализации проекта «Духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения на уроках ИЗО» [Электронный ресурс] // Официальный сайт Орловского государственного университета имени И. С. Тургенева. 15.06.2023. – URL: <https://oreluniver.ru/media/news/show/1/19344>.

нии и развитии русского народного художественного искусства на примере лубочной гравюры. В ходе лекции освещаются технические особенности искусства, основные мотивы и сюжеты, эволюция жанра и влияние традиционного искусства на современность. В ходе практического занятия обучающиеся разрабатывают собственную гравюру с соблюдением особенностей лубочного стиля. Примеры работ обучающихся представлены на рисунке 1 (см. Приложение).

– **Деревянное зодчество** – набор лекций об истории развития и становления русской деревянной архитектуры. В ходе лекционных занятий освещаются конструктивные, объемно-планировочные и архитектурно-художественные особенности русской избы, городской деревянной усадьбы, атмосфера сельской жизни и образ жизни горожанина, декоративно-прикладное искусство. На практических занятиях обучающиеся разрабатывают художественный проект русского народного жилища, дизайн малых архитектурных объектов или элементов декора. Примеры работ обучающихся представлены на рисунке 2 (см. Приложение).

– **Русская каменная архитектура XVII века** – лекция о истории возникновения русской каменной архитектуры XVII века, которая пришла на смену периода деревянной архитектуры. В ходе лекционных занятий освещаются конструктивные, объемно-планировочные и архитектурно-художественные особенности каменных зданий XVII века различной типологии, исторические жанровые картины о бытии горожан и изменении всей культурной жизни России. На практическом занятии обучающиеся разрабатывают художественный проект русского каменного жилого или общественного сооружения, дизайн интерьера или элементов декора. Примеры работ обучающихся представлены на рисунке 3 (см. Приложение).

– **Петр I и петровский Санкт-Петербург** – набор лекций об истории жизни Петра I, формировании и развитии архитектуры Санкт-Петербурга. В ходе лекционных занятий освещаются история жизни Петра I; влияние становления личности царя на формирование города Санкт-Петербурга; заложение Петропавловской крепости; «деревян-

ный» период города, особенности планировки города, возведение первых каменных дворцов. На практических занятиях обучающиеся разрабатывают художественный проект с соблюдением стиля петровского барокко или создают иллюстрации архитектуры Санкт-Петербурга. Примеры работ обучающихся представлены на рисунке 4 (см. Приложение).

Иллюстрации обучающихся должны отражать усвоенный теоретический материал курса о конструктивных и художественных особенностях архитектурного сооружения, а также осмысление социальных, культурных и нравственных процессов, проходящих в исторических периодах курса лекций. Таким образом, ранее описанная в статье методика познания мира и воспитания духовно-нравственных ценностей через изучение архитектуры и художественного искусства применяется в реальной образовательной практике НОЦ НГУАДИ и показывает положительные результаты усвоения программы.

Заключение. Система художественного образования в России имеет богатую историю, основанную на принципе совмещения образовательного и воспитательного процесса. В течение длительного времени это направление образования играло ключевую роль в формировании личности и культурного развития общества. Однако на современном историческом этапе подобный вид педагогического участия становится особенно актуальным.

Художественное образование, будучи мощным инструментом для передачи этих ценностей, способствует не только развитию креативности и образного мышления, но и формированию мировоззрения, основанного на традиционных духовно-нравственных идеалах. Через восприятие искусства человек проживает эмоциональный и духовный опыт, что позволяет ему осознавать и принимать ценности на личном уровне. Этот процесс, по мнению исследователей, включает несколько этапов, начиная от внушения и заканчивая интериоризацией, где ценности становятся неотъемлемой частью личности. Таким образом, художественное образование в России играет важную роль не только в обучении творческим навы-

кам, но и в воспитании духовных и нравственных ориентиров, необходимых для полноценного личностного развития. Этот процесс требует глубокого вовлечения учащихся в культурное наследие и регулярного взаимодействия с произведениями искусства, что позволяет создать у молодого поколения прочную базу для сохранения и приумножения традиционных ценностей.

Заключительным этапом воспитательного процесса в художественном образовании является экстериоризация, которая представляет собой трансформацию внутреннего опыта и приобретенных ценностей в творческую деятельность. Этот процесс позволяет обучающимся не только осмыслить и принять духовно-нравственные ценности, но и выразить их через создание художественных произведений или проектов. Таким образом, художественное образование способствует не только формированию ценностных ориентиров, но и развитию креативности, стимулируя самореализацию личности через искусство.

Принципы формирования духовно-нравственных ценностей через искусство должны применяться на всех этапах непрерывного художественного образования, начиная с детских занятий и заканчивая профессиональной подготовкой специалистов творческих сфер. Важно, чтобы эти принципы внедрялись не только в специализированное художественное образование, но и в общеобразовательные программы, адаптированные для различных возрастных групп. Такая система обеспечивает развитие творческих способностей и культурного самосознания на протяжении всей жизни, что способствует подготовке осознанных и социально ответственных профессионалов в сфере искусства.

Примеры успешного внедрения программ духовно-нравственного воспитания через художественное образование, приведенные в статье, подтверждают, что систематический подход к формированию духовных ценностей через искусство является эффективным средством развития личности. Они демонстрируют, что духовно-нравственное воспитание через искусство является важной и результативной частью образовательного процесса.

Литература

1. Алеев В. В., Науменко Т. И., Кичак Т. Н. Музыка. 1–4-й кл., 5–8-й кл.: Программы для общеобразовательных учреждений. – М.: Дрофа, 2003. – 96 с.
2. Вишнякова С. М. Профессиональное образование: Словарь. Ключевые понятия, термины, актуальная лексика. – М.: НМЦ СПО, 1999. – 538 с.
3. Власова И. М. Художественное образование как фактор воспитания патриотизма в старшем юношеском возрасте: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – Ростов н/Д., 2006.
4. Гегель Г. В. Ф. Философия религии: в 2 т. – М., 1977. – Т. 1. – С. 311.
5. Глазырина Е. Ю. Воспитание гражданской идентичности студентов в образовательной системе высшей школы народных искусств (академии) [Электронный ресурс] // Традиционное прикладное искусство и образование. – 2020. – № 3 (34). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vospitanie-grazhdanskoj-identichnosti-studentov-v-obrazovatelnoy-sisteme-vysshey-shkoly-narodnyh-iskusstv-akademii> (дата обращения: 24.12.2023).
6. Грядунова Е. А. Духовно-нравственное воспитание средствами искусства [Электронный ресурс] // Наука и практика в образовании: электронный научный журнал. – 2021. – № 3 (5). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovno-nravstvennoe-vospitanie-sredstvami-iskusstva> (дата обращения: 24.12.2023).
7. Дикаркина М. Д., Кирдянова Е. Р., Сизова О. А. Музыкальное воспитание как механизм формирования духовно-нравственных ценностей [Электронный ресурс] // Проблемы современного педагогического образования. – 2021. – № 72-2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-vospitanie-kak-mehanizm-formirovaniya-duhovno-nravstvennyh-tsennostey> (дата обращения: 24.12.2023).
8. Ежегодный мониторинг ценностных ориентаций современной молодежи 2022 года [Электронный ресурс] // Институт воспитания РАО. – М., 2023. – URL: <https://после-уроков.рф/wp-content/uploads/2022/07/Prezentacija-ro-monitoringu-.pdf> (дата обращения: 18.04.2023).
9. Зиновьева М. В. Роль художественного образования в сохранении народных традиций [Электронный ресурс] // Научные исследования в образовании. – 2007. – № 6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-hudozhestvennogo-obrazovaniya-v-sohraneni-narodnyh-traditsiy> (дата обращения: 24.12.2023).
10. Ильин И. А. О грядущей России: Избранные статьи / под ред. Н. П. Полторацкого. – М.: Воениздат, 1993. – 368 с.
11. Капустина М. А., Морозова О. В. Воспитание средствами искусства в системе основного и дополнительного образования детей // Юсовские чтения. Интеграция искусств в практике работы образовательных организаций разного уровня: сб. науч. ст. по мат-лам XIX Междунар. науч.-практ. конф., Москва, 31 октября – 01 ноября 2018 года. – М.: РАО, 2019. – С. 325–335.
12. Коноплицкая И. Н. Средства изобразительного искусства в духовно-нравственном воспитании и художественно-эстетическом образовании учащихся [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2022. – № 37 (432). – С. 177–179. – URL: <https://moluch.ru/archive/432/94911/> (дата обращения: 18.04.2023).
13. Леви-Стросс К. Мысли о культуре. – Алма-Ата, Жулдуз, 1992.
14. Словарь музейно-педагогических терминов / М-во культуры Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное учреждение культуры «Гос. Русский музей», Отд. «Российский центр музейной педагогики и детского творчества», Союз музеев России; [авт.-сост. Б. А. Столяров]. – СПб.: ГРМ, 2016. – 23 с. – ISBN 978-5-91542-304-5.
15. Четверикова Г. М. Духовно-нравственное воспитание детей средствами классической музыки на музыкальных занятиях в дошкольных образовательных учреждениях // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. – 2016. – № 2.
16. Шевцова Н. П. Проблема ценности в творчестве Н. А. Бердяева и И. А. Ильина: общее и особенное: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 2005. – 23 с.
17. Шульга Р. П. Искусство в мире обыденного сознания. – Киев: Наукова думка, 1993. – 159 с.

References

1. Aleev V.V., Naumenko T.I., Kichak T.N. *Muzyka. 1-4-y kl., 5-8-y kl.: Programmy dlya obshcheobrazovatel'nykh uchrezhdeniy* [Music. 1-4 cl., 5-8 cl. Programs for general education institutions]. Moscow, Drofa Publ., 2003. 96 p. (In Russ.).
2. Vishnyakova S.M. *Professional'noe obrazovanie: Slovar'. Klyuchevye ponyatiya, terminy, aktual'naya leksika* [Professional education. Dictionary. Key concepts, terms, relevant vocabulary]. Moscow, NMC SPO Publ., 1999. 538 p. (In Russ.).

3. Vlasova I.M. *Khudozhestvennoe obrazovanie kak faktor vospitaniya patriotizma v starshem yunosheskom vozraste: dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.01 [Art education as a factor in the education of patriotism in the older youth. Diss. PhD in Pedagogy]*. Rostov-on-Don, 2006. (In Russ.).
4. Hegel G.V.F. *Filosofiya religii: v 2 t. [Philosophy of religion. In 2 volumes]*. Moscow, 1977, vol. 1. 311 p. (In Russ.).
5. Glazyrina E.Y. *Vospitanie grazhdanskoj identichnosti studentov v obrazovatel'noy sisteme vysshey shkoly narodnykh iskusstv (akademii) [Education of students' civic identity in the educational system of the Higher School of Folk Arts (academy)]*. *Traditsionnoe prikladnoe iskusstvo i obrazovanie [Traditional applied arts and education]*, 2020, no. 3 (34). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/vospitanie-grazhdanskoj-identichnosti-studentov-v-obrazovatelnoy-sisteme-vysshey-shkoly-narodnykh-iskusstv-akademii> (accessed 24.12.2023).
6. Grydunova E.A. *Dukhovno-nravstvennoe vospitanie sredstvami iskusstva [Spiritual and moral education by means of art]. Nauka i praktika v obrazovanii: elektronnyy nauchnyy zhurnal [Science and practice in education: electronic scientific journal]*, 2021, no. 3 (5). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovno-nravstvennoe-vospitanie-sredstvami-iskusstva> (accessed 24.12.2023).
7. Dikarkina M.D., Kiryanova E.R., Sizova O.A. *Muzykal'noe vospitanie kak mekhanizm formirovaniya dukhovno-nravstvennykh tsennostey [Musical education as a mechanism for the formation of spiritual and moral values]. Problemy sovremennoogo pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of modern pedagogical education]*, 2021, no. 72-2. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-vospitanie-kak-mekhanizm-formirovaniya-duhovno-nravstvennykh-tsennoyey> (accessed 24.12.2023).
8. *Ezhegodnyy monitoring tsennostnykh orientatsiy sovremennoy molodezhi 2022 goda [Annual monitoring of the value orientations of modern youth in 2022]. Institut vospitaniya RO [Institute of Education of the Russian Academy of Sciences]*. Moscow, 2023. (In Russ.). Available at: <https://после-уроков.рф/wp-content/uploads/2022/07/Prezentaciya-po-monitoringu-.pdf> (accessed 18.04.2023).
9. Zinovyeva M.V. *Rol' khudozhestvennogo obrazovaniya v sokhraneni narodnykh traditsiy [The role of art education in the preservation of folk traditions]. Nauchnye issledovaniya v obrazovanii [Scientific research in education]*, 2007, no. 6. (In Russ.) Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-khudozhestvennogo-obrazovaniya-v-sokhraneni-narodnykh-traditsiy> (accessed 24.12.2023).
10. Ilyin I.A. *O gryadushchey Rossii: Izbrannye stat'i [On the coming Russia: Selected articles]*. Edited by N.P. Poltoratsky Moscow, Voenizdat Publ., 1993. 368 p. (In Russ.).
11. Kapustina M.A., Morozova O.V. *Vospitanie sredstvami iskusstva v sisteme osnovnogo i dopolnitelnogo obrazovaniya detey [Education by means of art in the system of basic and additional education of children]. Yusovskie chteniya. Integratsiya iskusstv v praktike raboty obrazovatel'nykh organizatsiy raznogo urovnya: sb. nauch. st. po mat-lam XIX Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. Moskva, 31 oktyabrya – 01 noyabrya 2018 goda [Yusov readings. Integration of arts in the practice of educational organizations of different levels: A collection of scientific articles based on the materials of the XIX International Scientific and Practical Conference, Moscow, October 31 – November 01, 2018]*. Moscow, Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2019, pp. 325-335. (In Russ.).
12. Konopliitskaya I.N. *Sredstva izobrazitel'nogo iskusstva v dukhovno-nravstvennom vospitanii i khudozhestvenno-esteticheskom obrazovanii uchashchikhsya [Means of fine art in spiritual and moral education and artistic and aesthetic education of students]. Molodoy uchenyy [Young scientist]*, 2022, no. 37 (432), pp. 177-179. (In Russ.). Available at: <https://moluch.ru/archive/432/94911/> (accessed 18.04.2023).
13. Levi-Strauss K. *Mysli o kul'ture [Thoughts on culture]*. Alma-Ata, Zhulduz Publ., 1992. (In Russ.).
14. *Slovar' muzeyno-pedagogicheskikh terminov [Dictionary of museum and pedagogical terms]*. Ministry of Culture of the Russian Federation, Federal State Budgetary Cultural Institution "State Russian Museum", Department "Russian Center for Museum Pedagogy and Children's Creativity", Union of Museums of Russia. St. Petersburg, GRM Publ., 2016. 23 p., ISBN 978-5-91542-304-5. (In Russ.).
15. Chetverikova G.M. *Dukhovno-nravstvennoe vospitanie detey sredstvami klassicheskoy muzyki na muzykal'nykh zanyatiyakh v doskol'nykh obrazovatel'nykh uchrezhdeniyakh [Spiritual and moral education of children by means of classical music in music classes in preschool educational institutions]. Vestnik Taganrogskego instituta imeni A.P. Chekhova [Bulletin of the Taganrog Institute named after A.P. Chekhov]*, 2016, no. 2. (In Russ.).
16. Shevtsova N.P. *Problema tsennosti v tvorchestve N.A. Berdyaeva i I.A. Ilyina: obshchee i osobnoe: avtoref. dis. ... kand. filoz. nauk [The problem of value in the works of N.A. Berdyaev and I.A. Ilyin: general and special. Author's abstract of the diss. PhD in Philosophy]*. Moscow, 2005. 23 p. (In Russ.).
17. Shulga R.P. *Iskusstvo v mire obydennoy soznaniya [Art in the world of everyday consciousness]*. Kiev, Naukova dumka Publ., 1993. 159 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Ученические работы по теме «Возникновение русского народного художественного искусства»

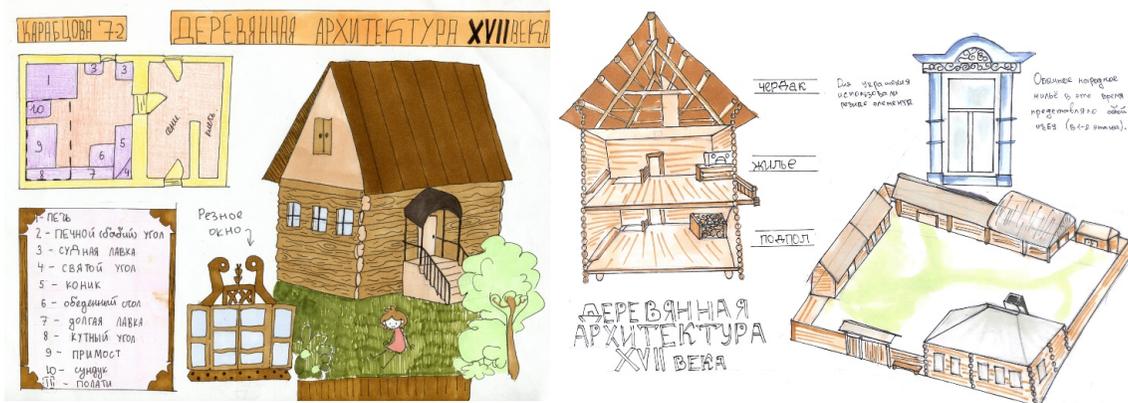


Рисунок 2. Ученические работы по теме «Деревянное зодчество»



Рисунок 3. Ученические работы по теме «Русская каменная архитектура XVII века»



Рисунок 4. Ученические работы по теме «Архитектура Санкт-Петербурга»

УДК 37.013

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-276-283

ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР КАК СТРУКТУРНЫЙ МЕХАНИЗМ. ОРГАНИЗАЦИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Людмила Татьяна Николаевна, доцент, институт культуры и молодежной политики, Новосибирский государственный педагогический университет, директор, Новосибирский академический молодежный театр «Глобус», заслуженный работник культуры Российской Федерации (г. Новосибирск, РФ). E-mail: office@globus-nsk.ru

В статье рассматривается опыт организации первой в России методической площадки, адресованной советникам директоров школ по воспитанию и взаимодействию с детскими общественными объединениями, начинающим руководителям школьного театра, педагогам дополнительного образования по театральной деятельности, в форматах офлайн и онлайн. «Школьный театр. Тьютор-центр» – совместный проект Новосибирского академического молодежного театра «Глобус» и автономной некоммерческой организации по развитию культуры и искусства «Культура Сибири». Проект реализуется при поддержке Фонда президентских грантов.

Работа по созданию и развитию школьных театров Министерство просвещения Российской Федерации совместно с Министерством культуры РФ и Театральным институтом имени Бориса Щукина ведет с 2021 года. Глава Минпросвещения России Сергей Кравцов заявляет, что к концу 2024 года они появятся в каждой школе. Поэтому вопросы подготовки и повышения квалификации руководителей школьных театров становятся как никогда актуальными.

Организовать театр в каждой школе – это сложная задача. Одно дело организовать театр в школе на тысячу детей в мегаполисе, крупном населенном пункте, другое дело – в малокомплектной школе муниципального образования, которая находится в десятках километров от районного центра. Но задача у всех одна: нужно сделать школьный театр средством развития творческой индивидуальности, инициативы и формирования личности школьника, социализации ребенка.

В статье в помощь педагогам освещены вопросы организации деятельности школьного театра: нормативно-правовые основы проекта, его актуальность, цели и задачи, ожидаемые результаты. Представлены локальные акты, регламентирующие создание школьного театра, и последовательность регистрации школьного театра.

Ключевые слова: театр «Глобус», школьный театр, тьютор-центр, Всероссийский проект «Школьная классика», социализация ребенка, диалог в коллективе, воспитание, нравственность.

SCHOOL THEATER AS A STRUCTURAL MECHANISM. ORGANIZATION OF ACTIVITY

Lyudmilina Tatyana Nikolaevna, Associate Professor, Institute of Culture and Youth Policy, Novosibirsk State Pedagogical University, Director, Novosibirsk Academic Youth Theater “Globus,” Honorary Worker of Culture of the Russian Federation (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: office@globus-nsk.ru

The article examines the experience of organizing the first methodological platform in Russia, addressed to school principals’ advisers on education and interaction with children’s public associations, novice school theater managers, teachers of additional education in theater activities, in offline and online formats. School theater. Tutor Center is a joint project of the Novosibirsk Academic Youth Theater “Globus” and the autonomous non-profit organization for the development of culture and art “Culture of Siberia.” The project is being implemented with the support of the Presidential Grants Fund.

The Ministry of Education of the Russian Federation, together with the Ministry of Culture of the Russian Federation and the Boris Shchukin Theater Institute, has been working on the creation and development of school theaters since 2021. The Head of the Ministry of Education of Russia, Sergei Kravtsov, says that by the end of 2024 they will appear in every school. Therefore, the issues of training and advanced training of school theater managers are becoming more relevant than ever.

Organizing a theater in every school is a difficult task. It is one thing to organize a theater in a school for a thousand children in a megalopolis, a large settlement, another thing is in a small-scale school of a municipal formation, which is located tens of kilometers from the district center. But everyone has the same task: it is necessary to make the school theater a means of developing the creative individuality, initiative and personality formation of a student, socialization of a child.

In the article, the issues of organizing the activities of the school theater are highlighted: the regulatory framework of the project, its relevance, goals and objectives, expected results to help teachers. Local acts regulating the creation of a school theater and the sequence of registration of a school theater are presented.

Keywords: Globus theater, school theater, tutor center, All-Russian project “School classics,” child socialization, dialogue in a team, education, morality.

Проект «Школьный театр. Тьютор-центр»

Тема для этой статьи возникла из инициативы Новосибирского академического молодежного театра «Глобус» по созданию на своей базе проекта «Школьный театр. Тьютор-центр», первой в России методической площадки данного направления, работающей как в офлайн-, так и в онлайн-форматах. Целевая аудитория – советники директоров школ по воспитанию и взаимодействию с детскими общественными объединениями, начинающие руководители школьного театра, педагоги дополнительного образования по театральной деятельности Новосибирска и Новосибирской области. В центре внимания – знакомство с лучшими образовательными практиками по развитию театрального творчества детей различных возрастных категорий.

В ноябре 2023 года – в Год педагога и наставника в Российской Федерации – при поддержке Министерства культуры Новосибирской области и Министерства образования региона в сотрудничестве с координаторами Всероссийского проекта «Навигаторы детства» в Новосибирской области состоялась двухдневная пилотная сессия проекта «Школьный театр. Тьютор-центр». Слушателями выступили пятьдесят специалистов из города и области. Первым событием стал круглый стол «Школьный театр как драйвер личностного развития и творческой активности школьника». Я провела презентацию «Школьный театр как структурный механизм. Организация деятельности», содержательная часть которой представлена в статье.

В качестве ключевого спикера была приглашена Александра Никитина, театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник лаборатории социокультурных образовательных практик НИИ урбанистики и глобального образования Московского городского педагогического университета, руководитель литературной части Театра РОСТА в Царицыно (Москва). Она прочла лекцию «Школьный

театр в образовательном контексте города. Ожидания участников образовательного процесса и вызовы времени», провела творческий тренинг «Модели школьного театра в действии». Опытом эффективных практик в формате онлайн поделился Роман Чуркин, начальник управления образования города Владимира, педагог-организатор, победитель городского конкурса «Педагог года» в номинации «Отдаю сердце детям» в 2007 году, лауреат Областного конкурса «Учитель года».

Завершился первый день работы посещением спектакля «Ревизор» по пьесе Николая Гоголя, так как на следующий день Александра Никитина провела обсуждение постановки по методике безоценочного интервью. Далее слушатели перешли к деловой игре-знакомству с информационным ресурсом «Театральная педагогика.рф» [1], где сформулирована концепция клуба «И ТП и ТД: театральная педагогика и театр детей». Начальник службы по производству спектаклей театра «Глобус» Наталья Катеренюк провела мастер-класс «Из чего рождается визуальный образ спектакля». Финальной точкой стало подведение итогов двухдневного просветительского марафона.

Не секрет, что многие наши просветительские инициативы реализуются за счет грантовых средств, театр активно включается в заявочные кампании государственных и частных фондов, занимающихся поддержкой культуры и искусства. В январе 2024 года постоянный партнер Новосибирского академического молодежного театра «Глобус» – автономная некоммерческая организация по развитию культуры и искусства «Культура Сибири» – получил от Фонда президентских грантов один миллион рублей на реализацию проекта «Школьный театр. Тьютор-центр» [2]. Создание методического ресурсного центра поддержали Министерство просвещения Российской Федерации, ФГБУ «Российский детско-юношеский центр», Министерство культуры Новосибирской области и Министерство образования Новосибирской области.

Миссия проекта – формирование поликультурной среды, способствующей всестороннему развитию личности, приобщению подрастающего поколения к общечеловеческим ценностям посредством стимулирования развития школьных театров в образовательных учреждениях Новосибирска и Новосибирской области.

В рамках проекта «Школьный театр. Тьютор-центр» пройдут лекции, мастер-классы, тренинги, круглые столы, спикерами которых выступят специалисты в области театральной педагогики, представители профессионального театра для детей и молодежи. Лекционный материал включает в себя: знакомство с историей становления и современным состоянием театра для детей; подбор и анализ материала для детей и подростков; формы постановки школьных спектаклей и особенности взаимодействия педагога-режиссера с группами детей разного возраста; основы инсценирования и работу с литературным материалом; методики постановки спектакля и работы над ролью; основы художественного решения школьных спектаклей; специфику подбора музыкального материала. Особое внимание уделяется вопросам театральной педагогики, практическим занятиям со спикерами и методистами в форматах мастер-классов, дискуссий и тренингов.

I и II очные сессии по темам «Организация школьного театра. Театральное шефство» и «Организация школьного театра. Практика» запланированы на март и апрель 2024 года. Всего было подано сто двадцать девять заявок, в итоге в результате отбора слушателями стали пятьдесят руководителей школьных театров из Новосибирска и Новосибирской области.

Кроме того, создана просветительская интернет-платформа globus-tutor-center.ru [3], включающая методические рекомендации, видеоуроки и банк лекций. В ходе очных занятий на ресурсе все желающие смогут присоединиться к онлайн-трансляциям лекций, которые позже будут закреплены на сайте и доступны после регистрации. Уже записаны видеотренинги с участием актеров и педагогов «Глобуса» (от дыхательных упражнений и снятия телесных зажимов). Сотрудниками театра и приглашенными специалистами ведутся разработки методических рекомендаций и подбор специальной литературы для руководителей школьных театров.

Нормативно-правовые основы проекта «Школьный театр»

В статье я хочу остановиться на некоторых организационных и нормативно-правовых основах организации школьного театра. В моем понимании проект «Школьный театр» – это не театральный кружок. Мы привыкли к тому, что в любом культурно-досуговом учреждении такой кружок существует. Школьный театр – это, конечно, несколько иная история. Реализация проекта осуществляется в рамках концепции деятельности Правительства Российской Федерации, которое поручило Министерству просвещения Российской Федерации разработать Стратегию развития воспитания в РФ на период до 2025 года. Именно в рамках этой Стратегии реализуется Всероссийский проект «Школьная классика» [4], который делегирует возможность и обязывает работать в рамках Всероссийского проекта «Школьный театр». С одной стороны, он страхуется Общероссийским общественно-государственным движением детей и молодежи «Движение Первых», с другой стороны, Всероссийским проектом «Навигаторы детства», которые замыкают на себе советников директоров школ по воспитанию и взаимодействию с детскими общественными объединениями. На основе этой большой вертикали мы можем увидеть местоположение в социуме такого проекта, как «Школьный театр».

Что такое школьный театр?

Организовать театр в каждой школе – это сложная задача. Одно дело организовать театр в школе на тысячу детей в мегаполисе, крупном населенном пункте, другое дело – в малокомплектной школе муниципального образования, которая находится в десятках километров от районного центра. Но задача у всех одна: нужно сделать школьный театр средством развития творческой индивидуальности, инициативы и формирования личности школьника.

Что такое школьный театр? Это внеурочная деятельность, знакомство с литературным материалом, социализация и умение вести себя в коллективе. Вот здесь бы я поставила восклицательный знак, потому что, когда мы привыкаем к определенному кругу общения, порой не замечаем, как мы общаемся вне этого круга. У нас есть

класс, школа, а все это в какой-то период времени заканчивается. А потом встает вопрос социализации, умения контактировать, вести диалог, умения вообще находить свое место в социуме. Ведь перелом наступает, в том числе морально-нравственный, морально-этический, когда дети уходят из школы, поступают в учебные заведения, на работу, приходят в другие коллективы, которые либо уже сформированы, либо только формируются. И вот здесь вопросы социализации, умения вести диалог являются очень важными, и в этом, на мой взгляд, очень хорошо может помочь школьный театр. Далее, формирование творческой активности и лидерских качеств. И мотивация к посещению профессиональных театров, в том числе в рамках федеральной программы «Пушкинская карта».

Актуальность проекта «Школьный театр»

Любой проект, который готовится, имеет несколько постулатов: цели и задачи, актуальность и ожидаемые результаты. Я глубоко убеждена, что сегодня существует запрос родителей и общества на художественно-творческое и эстетическое развитие своих детей. Все хотят, чтобы дети были нравственно развитые, чтобы они находились в социуме, чтобы читали, смотрели, умели общаться.

Проект «Школьный театр»:

- 1) повышает уровень общей культуры и развивает эрудицию;
- 2) дает понимание общечеловеческих ценностей;
- 3) работает на сохранение эмоционального здоровья (мы не решим проблему гиперактивности детей посредством школьного театра, но научить ребенка работать в коллективе, научить детей общаться, слушать и слышать друг друга – в наших силах);
- 4) способствует устранению психологического напряжения с помощью определенных форм тренингов;
- 5) работает на изменение внутреннего состояния семейных ценностей (поход с семьей в театр имеет огромное значение);
- 6) способствует формированию уважительного отношения к деятелям культуры и искусства (дети на своем опыте понимают, насколько ответственны, сложны и трудозатратны эти профессии).

Цели и задачи школьного театра

Цели:

- 1) знакомство с театральным искусством как с данностью;
- 2) развитие личных творческих способностей;
- 3) формирование гармонично развитой личности.

Задачи я бы разделила на три категории: воспитательные, развивающие, обучающие.

Воспитательные:

- 1) уважительное отношение между членами коллектива, ответственность за коллективную работу;
- 2) знакомство с культурой поведения в театре;
- 3) создание мотивации для творческого самовыражения;
- 4) формирование эстетических и нравственных компетенций.

Развивающие:

- 1) развитие культуры речи;
- 2) развитие памяти, наблюдательности, воображения, креативности, образного мышления.

Обучающие:

- 1) знакомство с основами театральной деятельности;
- 2) обучение пластике, сценическому движению, сценической речи;
- 3) знакомство с основами поведения в обществе, межличностным общением;
- 4) знакомство с коллективной творческой деятельностью, формирование чувства личной ответственности в процессе работы в творческом коллективе.

Важно понимать, что за организацией школьного театра не стоит факт разучивания басни или стихотворения. Работа школьного театра, если говорить глобально, – это формирование комплекса компетенций гармонично развитой личности.

Ожидаемые результаты проекта «Школьный театр»

- 1) Общее знакомство с театром: видами театров, правилами поведения в театре, театральными профессиями.
- 2) Возможности изучения основ актерского мастерства, пластики, сценической речи. Этот

результат может быть достигнут исходя из комплексного составления программы школьного театра.

3) Умение ориентироваться в сценическом пространстве.

4) Умение взаимодействовать с партнерами по сцене.

5) Умение держать внимание зрителей.

6) Умение выстраивать коммуникацию в коллективе.

Что мы можем ожидать в плане личностного роста?

1) Умение вести диалог и слаженно работать в команде.

2) Умение ответственно относиться к поступкам.

3) Развитие навыков самоконтроля и самооценки.

4) Умение формулировать и аргументировать мысли.

5) Умение работать в сценическом пространстве.

6) Умение работать с воображаемыми партнерами и предметами, развитие памяти сценических действий.

7) Развитие креативного мышления, умения самостоятельно мыслить, нестандартно решать проблемы.

8) Умение проявлять свою индивидуальность в коллективной работе.

Эти проблемы можно решить посредством составления плана работы. Повторюсь, что, взяв в работу любое художественное произведение для постановки, главным будет не выпуск спектакля, этюда, фрагмента, а процесс работы над созданием конечного результата, посредством которого дети будут правильно артикулировать, грамотно строить свою речь. Дети научатся танцу, основам вокала. Спектакль будет создан, его покажут несколько раз, и он просто исчезнет как физическая данность. А вот все навыки, которые дети получают посредством подготовки этого спектакля, если педагоги их будут потом правильно закреплять, останутся с ними навсегда и будут работать на формирование гармонично развитой личности и нахождение своего места в социуме. Самое главное – процесс.

Система организации школьного театра

Каждый театр базируется в школе. Школа делегирует полномочия организации проекта совету директоров по воспитанию и взаимодействию с детскими общественными объединениями, либо заместителю директора по воспитательной работе. Он либо сам возглавляет школьный театр, либо находит руководителя, и во внеурочное время создает школьный театр. Согласно существующим методическим рекомендациям Театрального института имени Бориса Щукина [5], занятия должны делиться по возрастным блокам: для 1–4 и 5–11 классов. Занятия два раза в неделю по одному-двум часам.

В каждой школе нужно издать приказ об организации школьного театра, другим приказом назначить руководителя школьного театра. Разработать Положение о школьном театре. И главное – разработать программу для школьного театра. Если первые три позиции для всех нас очевидны и их можно найти законодательно, то с разработкой программ, конечно, история посложнее. Да, разработаны методические рекомендации, которые основываются на занятиях по сценической речи, пластике, знакомству с литературным материалом и пр. Но мне кажется, что программу деятельности школьных театров нужно разрабатывать очень индивидуально, применительно к каждому школьному театру. Нужно очень грамотно подойти к композиционному составлению программ, чтобы не докучать детям. Нужно придумывать какие-то формы, которые будут менять внимание, физиологию, работать на решение задач развития гармоничной личности в процессе выпуска спектакля. Я лично за этот долгий путь, который даст временный конечный результат, но оставит след в воспитании и личностном состоянии школьников.

Сегодня мы должны в обязательном порядке зарегистрировать школьный театр. Опорный документ: Всероссийский перечень (реестр) школьных театров (письмо Министерства просвещения РФ от 06.05.2022 № ДГ-1067/06) [6].

Я поддерживаю позицию, что советники директоров школ по воспитанию и взаимодействию с детскими общественными объединениями должны быть молодыми людьми, у которых есть мотивация, которые владеют определенной базой

и набором знаний, у которых есть перспективы профессионального роста. И которые умеют работать с интернет-ресурсами.

Нужно зарегистрировать страницу школьного театра на «Навигаторах детства» [7], потом нужно заполнить анкету на сайте Всероссийского центра развития художественного творчества и гуманитарных технологий [8]. Получить уникальный номер и уникальный сертификат и разместить его на сайте школы. И только после того, как это все размещено, коммуникации по организации школьного театра могут быть закончены. Если не получен сертификат, то школьного театра нет. Это большая техническая работа.

В заключение хочу отметить, что работу по созданию и развитию школьных театров Министерство просвещения Российской Федерации совместно с Министерством культуры РФ и Театральным институтом имени Бориса Щукина ведет с 2021 года. Глава Минпросвещения России Сергей Кравцов заявляет [9], что к концу 2024

года они появятся в каждой школе. Поэтому вопросы подготовки и повышения квалификации руководителей школьных театров становятся как никогда актуальными. Поэтому мы реализуем проект «Школьный театр. Тьютор-центр». Поэтому к нему такой большой интерес в России.

Я глубоко убеждена, что наша главная задача – посредством школьного театра сформировать гармонично развитую личность. Именно сейчас нам нужны ответственные граждане нашего общества, люди, которые подготовлены и образованы культурно, которые имеют внутренний морально-нравственный стержень. И мы приглашаем к профессиональному диалогу советников директоров школ по воспитанию и взаимодействию с детскими общественными объединениями, руководителей школьных театров, педагогов дополнительного образования по театральной деятельности. Если мы будем работать комплексно, то обязательно добьемся успешной реализации поставленных задач.

Литература

1. Театральная педагогика и театр детей [Электронный ресурс]. – URL: <https://xn--80aaaaaraffd1byaf2aulm7ac7rnc.xn--p1ai/> (дата обращения: 19.03.2024).
2. Фонд президентских грантов [Электронный ресурс]. – URL: <https://xn--80afcdbalict6afooklqi5o.xn--p1ai/public/application/item?id=34be2ba2-a1c7-4e8a-bbd4-b34e25b5bca7> (дата обращения: 19.03.2024).
3. Школьный театр. Тьютор-центр [Электронный ресурс]. – URL: <https://globus-tutor-center.ru/> (дата обращения: 19.03.2024).
4. Всероссийский проект «Школьная классика» [Электронный ресурс]. – URL: <https://xn--d1axz.xn--p1ai/competition/2754> (дата обращения: 19.03.2024).
5. Театральный институт имени Бориса Щукина [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.htvs.ru/institute/tsentr-nauki-i-metodologii/uchebno--posobiya/> (дата обращения: 19.03.2024).
6. Письмо Министерства просвещения РФ от 6 мая 2022 года № ДГ-1067/06 «О формировании всероссийского перечня (реестра) школьных театров» [Электронный ресурс]. – URL: <https://base.garant.ru/404805983/> (дата обращения: 19.03.2024).
7. Всероссийский конкурс «Навигаторы детства» [Электронный ресурс]. – URL: <https://xn--80aaagbeii1cqjrb2m.xn--p1ai/> (дата обращения: 19.03.2024).
8. Всероссийский перечень (реестр) школьных театров [Электронный ресурс]. – URL: <https://vcht.center/reestr-teatrov/> (дата обращения: 19.03.2024).
9. ИА «ТАСС» [Электронный ресурс]. – URL: <https://tass.ru/obschestvo/17377281> (дата обращения: 19.03.2024).

References

1. *Teatral'naya pedagogika i teatr detey [Theatrical pedagogy and children's theater]*. (In Russ.). Available at: <https://xn--80aaaaaraffd1byaf2aulm7ac7rnc.xn--p1ai> (accessed 03.19.2024).
2. *Fond prezidentskikh grantov [Presidential Grants Fund]*. (In Russ.). Available at: <https://xn--80afcdbalict6afooklqi5o.xn--p1ai/public/application/item?id=34be2ba2-a1c7-4e8a-bbd4-b34e25b5bca7> (accessed 03.19.2024).
3. *Shkol'nyy teatr. T'yutor-tseentr [School theater. Tutor Center]*. (In Russ.). Available at: <https://globus-tutor-center.ru> (accessed 03.19.2024).
4. *Vserossiyskiy proekt "Shkol'naya klassika" [All-Russian project "School classics"]*. (In Russ.). Available at: <https://xn--d1axz.xn--p1ai/competition/2754> (accessed 03.19.2024).

5. *Teatral'nyy institut imeni Borisa Shchukina [Boris Shchukin Theatre Institute]*. (In Russ.). Available at: <https://www.htvs.ru/institute/tsentr-nauki-i-metodologii/uchebno--posobiya> (accessed 03.19.2024).
6. *Pis'mo Ministerstva prosveshcheniya RF ot 6 maya 2022 goda № DG-1067/06 "O formirovaniy vserossiysko-go perechnya (reestra) shkol'nykh teatrov"* [Letter of the Ministry of Education of the Russian Federation dated May 6, 2022 No. DG-1067/06 "On the formation of the All-Russian list (register) of school theaters"]. (In Russ.). Available at: <https://base.garant.ru/404805983/> (accessed 03.19.2024).
7. *Vserossiyskiy konkurs "Navigatory detstva"* [All-Russian competition "Navigators of childhood"]. (In Russ.). Available at: <https://xn--80aaagbeii1cqypjeb2m.xn--p1ai/> (accessed 03.19.2024).
8. *Vserossiyskiy perechen' (reyestr) shkol'nykh teatrov* [The All-Russian list (register) of school theaters]. (In Russ.). Available at: <https://vcht.center/reestr-teatrov/> (accessed 03.19.2024).
9. *IA "TASS" [IA "TASS"]*. (In Russ.). Available at: <https://tass.ru/obschestvo/17377281> (accessed 03.19.2024).

УДК 37.036

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-283-291

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ КАК ФАКТОР ИМПРИНТИРОВАНИЯ ПОЗИТИВНЫХ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ У ШКОЛЬНИКОВ

Савельева Ольга Евгеньевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры английского языка, Смоленский государственный университет (г. Смоленск, РФ). E-mail: oe.savelyeva@gmail.com

Согласно ФГОС основного общего образования третьего поколения, готовность школьников руководствоваться системой позитивных ценностных ориентаций является одним из главных фокусов внимания педагогов. Актуальность приобретает поиск эффективных способов формирования у школьников таких позитивных ориентаций. В российских программах воспитания эстетические методы не выделяются самостоятельным инструментом формирования каких-либо просоциальных качеств у школьников, тогда как эстетическая среда способна служить мощным фактором развития личности, и в частности, фактором формирования у учащихся позитивных ценностных ориентаций. Цель статьи – исследовать потенциал эстетики как фактора формирования у школьников готовности руководствоваться системой позитивных ценностных ориентаций, а также определить лучшие практики эстетического воспитания, которые могут представлять собой базу для разработки новых программ воспитания в школе.

Основываясь на анализе китайских педагогических подходов, в которых ключевая роль отводится эстетическому воспитанию как универсальному воспитанию, а также на отечественных педагогических идеях А.С. Макаренко и И. Ф. Харламова, автор статьи выявляет совокупность эффективных средств и методов эстетического воспитания и разрабатывает их классификацию. По критерию активности учащихся в эстетическом воспитательном процессе, вся совокупность таких средств и методов разделена на две группы: 1) эстетический кодекс школы (эстетика школьных помещений и быта, эстетика речи учителей, наличие ряда кружков и клубов эстетического цикла) и 2) активное задействование учащихся в процессе эстетического воспитания и обучения (привлечение к поддержанию и развитию эстетики школьных помещений и быта, поддержание учениками эстетики собственной речи и речи окружающих, участие в кружках и клубах эстетического цикла, в культурных проектах, посещение культурных мероприятий, проведение мастер классов по своим хобби, выполнение заданий по предметам эстетического цикла). Выводы статьи могут использоваться для разработки новых программ воспитания, а также применяться для компаративных анализов воспитательных систем и в исследованиях теоретических вопросов различных направлений воспитания.

Ключевые слова: воспитание в школах Китая, факторы развития личности, развитие чувства прекрасного, формирование ценностного отношения, духовно-нравственные ценности, теория разбитых окон.

AESTHETIC EDUCATION AS A FACTOR FOR IMPRINTING THE POSITIVE VALUE ATTITUDES IN SCHOOLCHILDREN

Savelyeva Olga Evgenyevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of English Department, Smolensk State University (Smolensk, Russian Federation). Email: oe.savelyeva@gmail.com

According to the third generation of Federal State Educational Standard for basic general education, one of teachers' main focuses is to develop schoolchildren's aptitude to be guided by a system of positive value orientations. It becomes important to search for effective ways to form such positive orientations in schoolchildren. In Russian educational programs, aesthetic methods are not specified as an independent character-building tool, while the aesthetic environment can serve as a powerful factor in personality development and in the formation of positive value attitudes in students. The purpose of the article is to explore the potential of aesthetics as a factor in shaping the schoolchildren's aptitude to be guided by positive value orientations, as well as to identify the best practices of aesthetic education, which can serve for the development of new character education programs at school.

Based on the analysis of Chinese pedagogical approaches with their focus on aesthetic education, and on the pedagogical ideas of A.S. Makarenko and I.F. Kharlamov, the author identifies a set of effective means and methods of aesthetic education and develops their classification. According to students' engagement, all these means and methods are divided into two groups: 1) the aesthetic code of the school (aesthetics of school premises, routine and teachers' speech, availability of aesthetic extra-curricular clubs), 2) active involvement of students in the process of aesthetic education (students' maintaining and developing the aesthetics of school premises and routine, the aesthetics of their own speech and the speech of others, participation in aesthetic groups or clubs and in cultural projects, visiting cultural events, conducting hobby workshops, completing assignments in aesthetic subjects). The findings of the article can be used to develop character education programs, as well as for comparative analyses of educational systems and in research on theoretical issues of various branches of education.

Keywords: character education in Chinese schools, factors of personality development, cultivation of a sense of beauty, building a value attitude, spiritual and moral values, the theory of broken windows.

ФГОС основного общего образования 2021 года устанавливает, среди прочего, требования к личностным результатам освоения образовательной программы, являющимся ориентиром для разработки содержательно-целевого компонента современных школьных воспитательных программ. Согласно пункту 42.1, одним из главных фокусов внимания педагогов должна стать «готовность обучающихся руководствоваться системой позитивных ценностных ориентаций» [8, п. 42.1]. Такие ориентации должны проявляться в «ценностном отношении учащихся к себе, окружающим людям и жизни в целом» [8, п. 41].

Методы, применяемые российскими педагогами в рамках современной системы школьного образования для воспитания личностных качеств и умений учащихся, а также для формирования

их ценностных ориентаций, в основном носят не импринтирующий, а рационально-когнитивный характер и апеллируют к критическому мышлению. Такой вывод следует из анализа образца типовой школьной воспитательной программы, согласно которой основными методами осуществления воспитательной работы в школе являются: дискуссии, групповая работа, побуждение соблюдать нормы поведения и общения, шефство над неуспевающими одноклассниками, в том числе с особыми образовательными потребностями, исследовательская деятельность в форме проектов, классные часы, участие в общешкольных делах и их анализ, организация полезных для личностного развития совместных дел, игры и тренинги на командообразование, внеучебные мероприятия, походы, экскурсии, празднования, классные вечера, разработка с учениками пра-

вил поведения, коррекция поведения обучающихся через беседы индивидуально или вместе с родителями и другими учащимися класса, ведение личных портфолио [2].

Следует отметить, что отдельно не декларируется применение таких методов, которые призваны создавать вокруг школьников положительно окрашенную среду, которая обладала бы импринтирующим эффектом в формировании их поведенческих и эмоциональных паттернов. Между тем среда как фактор играет большую роль в развитии личности. Эстетически окрашенная среда как инструмент эстетического воспитания в связи с этим должна стать объектом приложения педагогических усилий. ИмPLICITно, возможно, создание такой среды в школе обеспечивается внеучебными мероприятиями, походами, экскурсиями и т. п., однако отдельно внимание не акцентируется на том, чтобы целенаправленно развивать эстетическую среду учебного процесса. Вследствие этого мы определяем целью своей статьи исследовать потенциал эстетики как фактора достижения личностных результатов обучения (в аспекте формирования готовности школьников руководствоваться позитивными ценностными ориентациями), а также определить и систематизировать на основе авторской классификации лучшие практики эстетического воспитания, которые могут представлять собой базу для разработки новых программ воспитания в школе.

Проводимый нами анализ базируется на классических и современных отечественных и зарубежных педагогических концепциях на примере концепции воспитания в современном Китае, педагогических идеях А. С. Макаренко, И. Ф. Харламова и др.

Основу предпринятого нами анализа составляет изучение китайского подхода к воспитанию по той причине, что именно в этой стране эстетическое воспитание выдвигается в качестве краеугольного камня всего процесса воспитания в целом. Глубинная самобытность китайской педагогики, ведущая к пониманию базовых устоев китайского общества, заключается в следующей мысли: «В китайских традициях заложено то, что только через развитие эстетического восприятия и

осознания мира, мобилизацию стремления детей к красоте и творчеству происходит достижение главных целей обучения, а именно формирование активных и позитивных граждан, предприимчивых и благородных» [10, с. 147].

Важным пониманием особенностей китайского подхода к формированию личности является тот факт, что эстетическое образование и воспитание является его идейной и инструментальной основой. Китайские исследователи выдвигают мысль о том, что в рамках инновационного подхода «эстетическое воспитание понимается как своего рода метавоспитание, обеспечивающее развитие человека, способное предотвратить деформации в процессе становления личности, сформировать правильную систему отношений человека к окружающему миру, другим людям, самому себе» [13, с. 59]. Именно через эстетическое воспитание осуществляется формирование всех других аспектов личности китайских граждан: патриотизма, коллективизма и трудолюбия. Понятие о красоте и гармонии находится в фокусе того, пониманию и ощущению чего следует учить каждого человека: «Украсьте людей красотой и культивируйте красотой, включите эстетическое воспитание во весь процесс обучения талантов на всех уровнях и во всех типах школ, пройдите все этапы школьного образования и взрастите всесторонне развитых социалистических строителей» [12, с. 402].

Такой педагогический подход имеет глубокие исторические корни и восходит к философии Конфуция, согласно которой эстетическое воспитание способствует формированию нравственных качеств личности и обеспечивает усвоение этических норм. В конфуцианской трактовке «искусство (включая этикет, церемонии и обряды) представлялось как средство достижения душевной гармонии человека» [6, с. 20].

Важность эстетического воспитания закреплена в целом ряде современных образовательных документов Китая, в которых раскрываются его цели и суть, а также регламентируется его содержание на разных ступенях обучения и для разных адресатов образования. Особое внимание в документах уделяется развитию «творческой среды как синтеза семейного, социального и лич-

ностного действия, цель которого сформировать гармоничную личность, способную эмоционально воспринимать эстетическую информацию, переживать ее, уметь адекватно оценивать художественные образы и выражать свое отношение к прекрасному и безобразному, возвышенному и низменному в своей активной деятельности» [6, с. 21]. Среди основных документов, регламентирующих эстетическое воспитание в Китае, можно отметить следующие: «Постановление Главного управления Министерства образования о разработке плана действий по внедрению физического и эстетического образования; Постановление Министерства образования об открытии китайских школ с культурным и художественным направлением в начальных и средних школах по всей стране; Постановление Министерства образования о создании базы отличников в области традиционной культуры» [6, с. 21–22], также перечни мероприятий по переподготовке учителей физической культуры и предметов эстетического цикла и т. п.

Основное содержание эстетического воспитания и обучения в Китае, как правило, составляют академические предметы из области искусства. В школьных программах обучения содержится широкий ряд дисциплин эстетического цикла: пение, музыка, рисование, рукоделие и др. Вместе с тем «задачи эстетического воспитания стали решаться на уроках физкультуры (познание красоты человеческого тела, спортивных достижений, проявлений прекрасного в человеческом духе, воле к победе) и труда (красота целей, процесса и результатов труда)» [6, с. 22]. Особую роль в современном эстетическом воспитании играют традиционные китайские искусства. В рамках осуществления патриотического воспитания многие общеобразовательные школы стали предлагать курсы, связанные с местными аутентичными условиями. «Большинство таких курсов основано на местных традициях китайской культуры, таких как каллиграфия, вырезание из бумаги, китайская живопись, национальная китайская опера и др.» [3, с. 97].

Значительное место в эстетическом воспитании китайских граждан отводится музыкальному искусству. Обучение музыке выдвигается

в качестве одного из главных направлений эстетического воспитания в Китае, что обосновано конфуцианской идеей об «управлении государством с помощью этикета и музыки», согласно которой музыка вносит положительный резонанс в физиологию и психологию человека, способствует душевной гармонии, благодаря чему, в свою очередь, возникает гармония в обществе в целом... В этом заключается принципиальное отличие от традиций западной цивилизации с главенством идеи об управлении государством с помощью законов» [6, с. 22].

Еще одним важным эстетическим направлением является художественное образование. При этом всячески подчеркивается синкретичное воздействие различных видов искусств на личность человека. Музыкальные занятия и пение часто интегрируются с художественной и ремесленной деятельностью, таким образом реализуется соотношение музыкальных образов с изобразительными. «Даже мелодии звонков в школе – это фрагменты классических произведений. В обязанности каждого ученика вменяется посещение раз в год концерта и художественного музея. Эта информация заносится в дневник, а также в личное дело. Если учащийся пренебрег этим, то он может и не получить аттестат при окончании школы» [10, с. 151].

Важная роль отводится умению человека замечать гармоничность и красоту в окружающем мире. Китайские педагоги, как и родители, считают необходимым «научить детей чувствовать и понимать красоту труда и взаимопомощи (будь то дизайн интерьера или выращивание цветов и овощей), любить и бережно относиться к национальной истории, традициям, окружающему растительному и животному миру» [6, с. 23].

Формы и методы эстетического воспитания в Китае делятся на массовые, групповые и индивидуальные. Среди массовых мероприятий распространены «лекции по искусству, встречи с художниками и музыкантами, актерами, литературно-художественные вечера, творческие конкурсы и т. д.» [10, с. 150]. К групповым формам можно отнести различного рода кружки: «вокальная музыка, инструментальная музыка, танцы, драматургия, изобразительное искусство, кал-

лиграфия, гончарное дело, ремесла, фотография и т. д.» [10, с. 151]. Помимо этого, культурному развитию учащихся также содействуют «многочисленные социально-художественные проекты, в частности, крупные музыкальные фестивали» [6, с. 23].

По большей части все вышеперечисленные методы эстетического воспитания в Китае имеют импринтирующий (в аспекте внушения и запечатления образцов прекрасного) или аутотренинговый (в аспекте воздействия и самовоздействия на эмоции и образ мыслей) характер и эксплицитно не обращаются к рациональному аспекту, анализу и критическому мышлению. Целевые качества и эмоции достигаются путем восприятия наглядных визуальных или музыкальных образов, образцов поэзии и драматургии. Например, подчеркивается мысль о том, что «массовое музыкальное искусство, проявляя четкие суггестивные и императивные функции, способно внушать человеку определенные мысли, чувства и инстинкты» [4, с. 140]. Собственное деятельное участие в создании объектов и произведений красоты и гармонии также производит свой должный эффект на поведение и мироощущение учащихся.

В доказательство большей роли визуальных (равно как и аудиальных) импринтирующих образов в китайской педагогике, нежели в российской, приведем пример сравнительного анализа учебников, проведенного одним китайским исследователем. Взяв за основу российские и китайские учебники по родному языку начальных классов 2015 года, Цю Маньли замечает, что российские учебники не имеют широкого визуального ряда, демонстрирующего патриотические образы своей страны, тогда как в китайских учебниках таких изображений много (см. табл.) [11, с. 245].

Воспитание любви к Родине, патриотизм		
	Русские учебники	Китайские учебники
1 класс, часть 1	0	3
1 класс, часть 2		4
2 класс, часть 1	0	3
2 класс, часть 2	2	4

Окончание таблицы

Воспитание любви к Родине, патриотизм		
	Русские учебники	Китайские учебники
3 класс, часть 1	0	4
3 класс, часть 2	4	3
Общее количество	6	21

В продолжение компаративного анализа отметим, что отечественные педагоги отводили эстетике не менее значимую роль в своих педагогических системах, чем китайские авторы. Например, эстетика – одна из форм ритуальности, которая играла важную роль в педагогической системе А. С. Макаренко. Педагог подметил и умело использовал, прежде всего, эмотивный потенциал эстетического ритуала. Таким, например, был ритуал встречи и принятия коммуной новых членов – недавних беспризорников:

«А на другой день, в 12 часов, вся коммуна с оркестром – у нас был очень хороший большой оркестр, 60 белых труб, – со знаменем, в парадных костюмах с белыми воротниками, с наивысшим шиком, с вензелями и т. д., выстраивалась в шеренгу у вокзала, и, когда этот отряд, запахивая свои кафтаны, семена босыми ногами, выходил на площадь, сразу раздавалась музыка, и они видели перед собой фронт. Мы их встречали звуками оркестра, салютом как наших лучших товарищей. Потом впереди выстраивались наши комсомольцы, девочки, следом за ними шли эти беспризорные ребята, а потом еще шел взвод» [7, с. 251].

Результаты применения эстетической ритуальности во всех сферах жизни коммуны А. С. Макаренко описывает следующим образом: «Из этих беспризорных, которых я собирал с поездов, я мог бы назвать только двух-трех человек, которые не стали на надлежащие рельсы. Но эти ребята никогда не забудут их приема на вокзале, этого костра, новые спальни, новое обращение, новую дисциплину, и навсегда у них останутся сильные впечатления» [7, с. 251].

Такая ритуальность, не обладая рационально-когнитивной базой, формирует правильные поведенческие паттерны, которые впоследствии

переносятся на многие сферы деятельности человека. В коммуне А. С. Макаренко «не все сразу понимали, почему нельзя стоять, подперев стенку, а нужно стоять ровно, почему нельзя толкаться» [1, с. 15], однако именно эти правила, импринтируясь в сознание, могут оказать большое влияние не только на поведенческие проявления, но и на образ мыслей индивида, развивать высокую степень самоконтроля и самодисциплины, мотивировать к высокому уровню достижений, способствовать развитию эстетических потребностей.

Оранжевая, где воспитанники коммуны выращивали цветы, опрятная и красивая одежда педагогов, аккуратные прически и чистота внешнего вида воспитанников являлись не второстепенным элементом, а важными компонентами воспитательного процесса. Когда человек окружен проявлениями красоты и эстетики, импринтирующий эффект такой «насмотренности» проявится и в поведенческой сфере. Эту идею подтверждает, например, теория разбитых окон Джеймса Уилсона и Джорджа Келлинга, которая постулирует, что попустительство даже к самым мелким правонарушениям, таким как выбрасывание мусора в общественных местах, порождает ухудшение социально-криминогенной обстановки района, и наоборот, нулевая терпимость к нарушению малозначительных правил уменьшает риски девиантных поступков в целом. Проводились эксперименты, обнаружившие, что граждане мусорят больше в тех местах, где нивелировались эстетические и конвенциональные нормы: были разрисованы стены или уже разбросан мусор [5]. Таким образом, показан импринтирующий, бессознательный эффект влияния окружающей среды на поступки человека, что доказывает, что применения одних только рационально-когнитивных методов недостаточно при выстраивании целостного процесса воспитания нравственного гражданина.

Эстетику педагогической коммуникации может создавать и речь учителя, начиная от используемых лексических средств и словоформ и до выбора тона общения. И. Ф. Харламов в своих трудах замечает, что «ничто так отрицательно не сказывается на воспитании, как сухость, черствость и казенный тон учителя. От такого учителя дети обычно держатся на “расстоянии”,

он внушает им внутренний страх, отчуждение от него» [9, с. 478]. Вербальные средства и тон, имплицитные уважительное и доброжелательное отношение к окружающим, могут стать своего рода ритуальным эстетическим якорем, который способен сподвигнуть учащихся на соответствующие просоциальные поступки.

Вся совокупность средств и методов эстетического воспитания и создания в школе эстетической среды структурно может быть представлена в рамках определенной классификации. Мы классифицировали рассматриваемые методы и средства по критерию активности учащегося: создается ли вокруг ученика определенная среда, в которой он подвергается эстетико-воспитательному воздействию, или он непосредственно привлекается к созидательной эстетической деятельности. В первую группу методов и средств включены те из них, которые могут составлять кодекс учебного заведения: эстетика школьных помещений и школьного быта, эстетика речи педагогов, а также наличие в школе широкого ряда кружков и клубов культурно-эстетического цикла (народных ремесел, этикета, литературных, театральных, музыкальных и т. п.). Здесь учащийся не является активным созидателем эстетики, его роль состоит в восприятии и усвоении среды, созданной руководством и педагогами на основе чувства прекрасного. Такие методы и средства эстетического воспитания мы можем назвать статично-импринтирующими.

Ко второй группе мы отнесем те методы и средства, в которых ученик играет активную деятельную роль: привлечение учащихся к поддержанию и развитию эстетики школьных помещений и быта, поддержание учениками эстетики собственной речи и речи окружающих, участие в культурно-эстетических кружках и клубах, участие в культурных проектах разного масштаба (фестивали, гостиные, выставки), самостоятельная работа в рамках эстетического воспитания (подготовка мастер-классов по своему хобби, посещение культурных мероприятий, выполнение заданий по предметам эстетического цикла и т. п.). Такие методы и средства мы условно назовем деятельностно-импринтирующими.

Выводы. Эстетика является действенным средовым и воспитательным фактором, способ-

ным повлиять на процесс формирования социальных качеств и мотивов личности. Ее потенциал может и должен быть использован в современной российской школе для достижения личностных результатов обучения с их фокусом внимания на формировании готовности учащихся руководствоваться системой позитивных ценностных ориентаций.

Весь комплекс педагогической работы по включению эстетики в учебно-воспитательный процесс может проходить по двум линиям:

1) создание эстетического кодекса школы (эстетика школьных помещений и быта, эстетика речи учителей, наличие ряда кружков и клубов эстетического цикла);

2) задействование учащихся в процессе эстетического воспитания и обучения (привлечение к поддержанию и развитию эстетики школь-

ных помещений и быта, поддержание учениками эстетики собственной речи и речи окружающих, участие в кружках и клубах эстетического цикла, участие в культурных проектах масштаба класса, школы и за ее пределами (фестивали, гостиные, выставки), привлечение к посещению культурных мероприятий, к проведению мастер классов по своим хобби, выполнение заданий по предметам эстетического цикла.

Выводы статьи могут применяться методами и педагогами в разработке авторских программ воспитания (в том числе эстетического и духовно-нравственного воспитания). В теоретическом аспекте результаты проделанной работы могут быть использованы в проведении компаративных анализов различных воспитательных систем, а также для дальнейших исследований в области различных направлений воспитания.

Литература

1. А. С. Макаренко – инженер человеческих душ (Педагогическая система А. С. Макаренко). Информационно-библиографическое пособие / МБУК Ростовская-на-Дону городская ЦБС; сост. Г. А. Вергиева. – Ростов н/Д., 2023. – 16 с.
2. Бескровных А. Н. Рабочая программа воспитания в школе 2022 [Электронный ресурс]. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/administrirovanie-shkoly/library/2022/09/04/rabochaya-programma-vozpitaniya-v-shkole> (дата обращения: 15.12.2023).
3. Ван С. Патриотическое воспитание в общеобразовательных школах Китая в условиях цифровой трансформации образования // Вестник Московского университета. Серия 20: Педагогическое образование. – 2021. – № 3. – С. 94–105.
4. До Ж. Возможности музыкальной деятельности в патриотическом воспитании обучающихся общих школ Китая // Современное музыкальное образование: традиции и инновации. Сборник материалов V Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. В 2 т. Т. 2 / отв. ред.: Ю. Н. Мавродина, Т. И. Карачарова, А. Н. Ткачева. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2023. – С. 137–142.
5. Ковалева К. В., Складов С. Ю. Влияние теории «разбитых окон» на воинскую дисциплину и правопорядок в коллективе // Актуальные проблемы общества и армии в контексте глобальных вызовов. Материалы международной научно-практической конференции. – М.: Спутник +, 2022. – С. 86–90.
6. Лю Ц. Эстетическое воспитание в школах Китая и пути его совершенствования // Весці БДПУ. Серія 1. Педагогіка. Психологія. Філологія. – 2022. – № 4. – С. 20–25.
7. Макаренко А. С. Педагогические сочинения. В 8 т. Т. 4 / сост.: М. Д. Виноградова, А. А. Фролов. – М.: Педагогика, 1984. – 400 с.
8. Приказ Министерства просвещения Российской Федерации от 31.05.2021 № 287 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования» [Электронный ресурс]. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202107050027> (дата обращения: 06.12.2023).
9. Харламов И.Ф. Педагогика: учеб. пособие. – 4-е изд. – М.: Гардарики, 2003. – 519 с.
10. Хэ Ш. Художественное развитие детей как способ реализации эстетического воспитания в школах современного Китая // Научное мнение. – 2022. – № 5. – С. 146–154. – DOI 10.25807/22224378_2022_5_146.
11. Цю М. Сравнительный анализ ценности патриотизма в русских и китайских учебниках начальной школы // Образ родины: содержание, формирование, актуализация. Материалы II Международной научной конференции. – М.: Московский художественно-промышленный институт, 2018. – № 1. – С. 244–248.

12. Чжэн И. Актуальные направления подготовки педагогов к эстетическому воспитанию учащихся в школах Китая // Педагогическое образование в условиях трансформационных процессов: пространство самореализации личности. Материалы IX Международной научно-практической конференции. – Минск: БГПУ им. Максима Танка, 2020. – С. 401–405.
13. Чжэн И. Тенденции развития эстетического воспитания учащихся школ в Китае на основе национальных традиций // Весті БДПУ. Серія 1. Педагогіка. Психологія. Філологія. – 2022. – № 3. – С. 58–62.

References

1. A.S. Makarenko – inzhener chelovecheskikh dush (Pedagogicheskaya sistema A.S. Makarenko). *Informatsionno-bibliograficheskoe posobie [A.S. Makarenko, engineer of human souls (Pedagogical system of A.S. Makarenko). Informational and bibliographic handbook]*. Ed. by Vertieva G.A. Rostov-on-Don, City Centralized Library System Publ., 2023. 16 p. (In Russ.)
2. Beskrovnykh A.N. *Rabochaya programma vospitaniya v shkole 2022 [Work program of character education in school 2022]*. (In Russ). Available at: <https://nsportal.ru/shkola/administririvanie-shkoly/library/2022/09/04/rabochaya-programma-vospitaniya-v-shkole> (accessed 15.12.2023).
3. Wang X. Patrioticheskoe vospitanie v obshcheobrazovatel'nykh shkolakh Kitaya v usloviyakh tsifrovoy transformatsii obrazovaniya [Patriotic education in general education schools in China in the context of the digital transformation of education]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 20: Pedagogicheskoe obrazovanie [The Moscow University Bulletin. Series 20. Pedagogical Education]*, 2021, no. 3, pp. 94-105. (In Russ.)
4. To Ch. Vozможности muzykal'noy deyatel'nosti v patrioticheskom vospitanii obuchayushchikhsya obshchikh shkol Kitaya [The possibilities of musical activity in the patriotic education of students in general schools of China]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie: traditsii i innovatsii. Sbornik materialov V Vserossiyskoy (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchno-prakticheskoy konferentsii. V 2 t. T. 2 [Modern music education: traditions and innovations. Collection of materials of the V All-Russian scientific and practical conference (with international participation). In 2 volumes. Vol. 2]*. Ed. by Y.N. Mavrodina, T.I. Karacharova, A.N. Tkacheva. Belgorod, Belgorod State University of Arts and Culture Publ., 2023, pp. 137-142. (In Russ.)
5. Kovaleva K.V., Sklyarov S.Y. Vliyaniye teorii «razbitykh okon» na voinskuyu distsiplinu i pravoporyadok v kollektive [The influence of the theory of “broken windows” on military discipline and law and order in the team]. *Aktual'nye problemy obshchestva i armii v kontekste global'nykh vyzovov. Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Current problems of society and the army in the context of global challenges. Proceedings of the international scientific and practical conference]*. Moscow, Sputnik+ Publ., 2022, pp. 86-90. (In Russ.)
6. Liu J. Esteticheskoe vospitanie v shkolakh Kitaya i puti ego sovershenstvovaniya [Aesthetic education in Chinese schools and ways of its improving]. *Vesti BDPU. Seriya 1. Pedagogika. Psikhologiya. Filologiya [News of BSPU. Series 1. Pedagogy. Psychology. Philology]*, 2022, no. 4, pp. 20-25. (In Russ.)
7. Makarenko A.S. *Pedagogicheskie sochineniya. V 8 t. T. 4 [Pedagogical essays. In 8 vol. Vol. 4]*. Ed. by M.D. Vinogradova, A.A. Frolov. Moscow, Pedagogika Publ., 1984. 400 p. (In Russ.)
8. *Prikaz Ministerstva prosveshcheniya Rossiyskoy Federatsii ot 31.05.2021 № 287 «Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta osnovnogo obshchego obrazovaniya» [Resolution of the USSR Supreme Council of April 12, 1984 N 13-XI “On the main directions of the reform of general education and vocational schools”]*. (In Russ.). Available at: <https://e-ecolog.ru/docs/ETnB2ruI0r4m6jR9DEky9> (accessed 06.12.2023).
9. Kharlamov I.F. *Pedagogika: uchebnoe posobie [Pedagogics. A textbook]*. 4th edition. Moscow, Gardariki Publ., 2003. 519 p. (In Russ.)
10. Khe Sh. Khudozhestvennoe razvitiye detey kak sposob realizatsii esteticheskogo vospitaniya v shkolakh sovremenno-go Kitaya [Artistic development of children as a way to implement aesthetic education in schools of modern China]. *Nauchnoe mnenie [Scientific opinion]*, 2022, no. 5, pp. 146-154. (In Russ.), DOI 10.25807/22224378_2022_5_146.
11. Qiu M. Sravnitel'nyy analiz tsennosti patriotizma v russkikh i kitayskikh uchebnikakh nachal'noy shkoly [Comparative analysis of the values of patriotism in Russian and Chinese primary school textbooks]. *Obraz roliny: soderzhanie, formirovaniye, aktualizatsiya. Materialy II Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii [The image of the motherland: content, formation, actualization. Proceedings of the II International Scientific Conference]*. Moscow, Moscow Art and Industry Institute Publ., 2018, no. 1, pp. 244-248. (In Russ.)
12. Zheng Y. Aktual'nye napravleniya podgotovki pedagogov k esteticheskomu vospitanuyu uchashchikhsya v shkolakh Kitaya [Modern directions in training teachers for aesthetic education of students in Chinese schools]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v usloviyakh transformatsionnykh protsessov: prostranstvo samorealizatsii lichnosti. Materialy*

IX Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii [Pedagogical education in conditions of transformation processes: the space of personal self-realization. Proceedings of the IX International scientific and practical conference]. Minsk, BSPU Publ., 2020, pp. 401-405. (In Russ.).

13. Zheng Y. Tendentsii razvitiya esteticheskogo vospitaniya uchashchikhsya shkol v Kitae na osnove natsional'nykh traditsiy [Trends of development of aesthetic education of pupils of Chinese schools on the base of national traditions]. *Vesti BDPU. Seriya 1. Pedagogika. Psikhologiya. Filalogiya [News of BSPU. Series 1. Pedagogy. Psychology. Philology]*, 2022, no. 3, pp. 58-62. (In Russ.).

УДК 378.14

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-291-296

ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ РЕЖИССЕРОВ К УПРАВЛЕНИЮ ТВОРЧЕСКИМ КОЛЛЕКТИВОМ

Муллагалиева Резеда Флюровна, старший преподаватель, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: mullagalieva.rezeda@mail.ru

В статье подробно рассматриваются актуальные проблемы современной системы профессиональной подготовки режиссеров, что является важной темой в контексте развития киноиндустрии и театрального искусства. Описываются ключевые функции и задачи режиссера, управляющего творческим коллективом, включая способность вдохновлять актеров, организовывать репетиционный процесс и принимать решения, влияющие на художественный результат. Также выявляются противоречия в образовательных программах, которые затрудняют молодым специалистам освоение необходимых профессиональных компетенций, что приводит к снижению мотивации и энтузиазма в их работе. Среди таких проблем можно отметить недостаток практического опыта и неподходящие методы преподавания. Необходима также интеграция междисциплинарных подходов, которые объединят театральное и кинематографическое образование, повысив уровень креативности и технологической осведомленности молодых режиссеров в современных условиях.

Устанавливаются возможные пути решения данных проблем, такие как введение стажировок на реальных съемочных площадках, улучшение взаимодействия между теоретическим и практическим обучением, а также активное участие профессионалов в учебном процессе. Это позволит подготовить будущих режиссеров к успешной управленческой деятельности и повысит качество создаваемого ими искусства на международном уровне.

Ключевые слова: режиссура, профессиональная подготовка режиссеров, педагогика высшей школы, управление творческим коллективом, театрализованные представления.

PROBLEMS OF TRAINING THE FUTURE DIRECTORS TO MANAGE A CREATIVE TEAM

Mullagalieva Rezeda Flyurovna, Sr Instructor, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: mullagalieva.rezeda@mail.ru

The article examines in detail the current problems of the modern system of professional training the directors, which is an important topic in the context of development of the industry and theatrical art. The key functions and tasks of a director managing a creative team are described, including the ability to inspire actors, organize the rehearsal process and make decisions that affect the artistic result. Contradictions in educational programs are also revealed, which make it difficult for young specialists to master the necessary

professional competencies, which leads to a decrease in motivation and enthusiasm in their work. Such problems include a lack of practical experience and inappropriate teaching methods. It is also necessary to integrate interdisciplinary approaches that will combine theatrical and cinematographic education, increasing the level of creativity and technological awareness of young directors in modern conditions. Possible solutions to these problems are being identified, such as the introduction of internships on real film sets, improving the interaction between theoretical and practical training, as well as the active participation of professionals in the educational process. This will prepare future directors for successful management activities and improve the quality of the art they create at the international level.

Furthermore, developing the tailored mentorship programs that connect students with industry veterans can foster valuable knowledge exchange and guidance. Emphasizing the collaboration and networking opportunities within educational curricula will also empower emerging directors to build essential relationships. By cultivating a supportive community and resource-rich environment, we can nurture their artistic growth and enhance their career trajectories.

Keywords: directing, professional training of directors, higher education pedagogy, management of a creative team, theatrical performances.

Существенные трансформации, произошедшие в последние десятилетия в социально-экономической и культурной жизни нашей страны, значительно обострили проблему духовного развития общества за счет приобщения к сфере искусства. В подобных условиях подготовка специалистов, занимающихся управлением творческими коллективами, играет ключевую роль в развитии и совершенствовании духовно-нравственных и культурных ценностей общества. В данном исследовании мы рассмотрим основные особенности профессиональной подготовки режиссеров театрализованных представлений, а также изучим трудности, с которыми сталкивается молодой специалист в своей работе с творческим коллективом, выявим причины и способы решения таких трудностей за счет оптимизации современного педагогического процесса.

Профессиональная подготовка по специальности «Режиссура» представляет собой педагогически организованный процесс, направленный на развитие у обучающихся высокого уровня творческого мастерства, эстетического вкуса, умения генерировать и воплощать в театрализованной деятельности инновационные художественные идеи, переосмысливать и доносить в понятной современной публике форме важнейшие ценности нашего государства. Кроме того, любой режиссер должен обладать высоко развитыми управленческими навыками, позволяющими оптимизировать

и довести до совершенства деятельность каждого члена творческого коллектива.

В наиболее общем смысле под режиссурой в театральной деятельности понимается организация и руководство спектаклем: «режиссер организует весь процесс по созданию спектакля и руководит этой работой» [5, с. 11]. Мыслительные конструкты, создаваемые режиссером, должны воплотиться в единое и гармоничное сценическое представление. Достижение этой цели представляется невозможным в том случае, если режиссер, даже при наличии неоспоримого творческого таланта, не справляется с управленческими задачами, не умеет гармонизировать деятельность каждого члена труппы.

После тщательной работы над авторским текстом в структуру основных функций режиссера включаются следующие задачи управленческого характера:

- 1) распределение ролей в соответствии с творческим замыслом и способностями актеров;
- 2) помощь актерам в исполнении сценических действий;
- 3) постановка отдельных сцен, мизансцен, выходов и уходов со сцены;
- 4) формирование целостной постановки из разрозненных «режиссерских кусков» [5, с. 12];
- 5) работа с художником-декоратором, выбор всех особенностей оформления спектакля, в том числе костюмов;

- б) работа с композитором;
- 7) работа с освещением.

Даже из весьма обобщенного определения функциональных задач режиссера можно заметить, что от него требуется всестороннее развитие как творческого, так и управленческого характера. Сам образ режиссера должен быть ярким и запоминающимся. Режиссер также должен быть изобретательным, ведь через разрозненные физические действия, исполняемые актерами, режиссер раскрывает целостность и глубину произведения, создает высокие художественные образы, положительно влияющие на обогащение эстетического вкуса зрителя и развитие его духовно-культурных ценностей.

Эффективное выполнение всех возлагаемых на режиссера задач требует многолетней профессиональной подготовки и большого опыта участия в постановке спектаклей самых разных тематик и жанров. Однако от современного режиссера требуется не только наличие творческого таланта, способности к уверенному управлению и разностороннего опыта. Условия современной реальности таковы, что искренне заинтересованных в театральной деятельности зрителей с каждым годом становится все меньше. При этом профессия режиссера привлекает многих молодых и талантливых абитуриентов, которые после выпуска из вуза часто так и не получают своего заслуженного профессионального призвания.

Качественное управление театральным коллективом предполагает, что молодой режиссер – это, прежде всего, конкурентоспособный специалист, умеющий понимать особенности и запросы современной публики, грамотно и чутко откликаясь на них в своей творческой деятельности. Воспитание такого специалиста существенно затруднено в условиях современного педагогического процесса, во многом направленного «преимущественно лишь на воспитание навыков актерского мастерства или на формирование подготовительной, постановочной деятельности режиссера» [1, с. 204].

Иными словами, в современных вузах будущих режиссеров практически не учат работать с интенциями современного времени, так как само понятие культуры неразрывно связано

с категорией традиции, предполагающей устойчивость и консервативность. Между тем, чтобы быть действительно конкурентоспособным специалистом, современный режиссер должен опираться не только на приобретенные знания, умения и навыки, но и на способность ориентироваться в запросах современного общества. Построение рационально-логических рассуждений в подобном случае может качественно обогатить представление режиссера о том, какой спектакль действительно будет иметь успех и у какой именно категории публики.

На наш взгляд, обновление современного педагогического инструментария может быть произведено за счет введения учебных дисциплин, посвященных социальному мониторингу и составлению социальной статистики. Кроме того, неизменным остается факт необходимости создания высокотехнологичной цифровой среды, в которой молодой специалист сможет получать доступ к самым различным сетевым и информационным ресурсам. Между тем, как справедливо отмечает А. В. Наумова, «учебные заведения, как правило, недостаточно оснащены компьютерными классами, что создает разрыв между теорией и практикой» [7, с. 205].

Профессиональная подготовка режиссера сегодня происходит «посредством получения и усвоения теоретических основ режиссуры театрализованных представлений, совмещающих в себе труды исследователей данной области и практический опыт специалистов (метров режиссуры)» [4, с. 118]. В традиционной системе профессиональной подготовки будущих режиссеров фигура преподавателя занимает центральное место.

Между тем требования современных образовательных стандартов предписывают необходимость построения личностно ориентированного обучения, предполагающего смещение педагогической парадигмы с личности педагога на личность обучающегося. Подобный подход требует пересмотра многовековых традиций передачи опыта от старших мастеров – мэтров театра – к молодым и предприимчивым специалистам.

Как справедливо отмечает И. И. Зацаринская, в вузах культуры и искусств сегодня действует принцип передачи «ремесла», а между тем

далеко не все действующие педагоги «отличаются достаточным профессионализмом и осознанностью смысла своих действий» [4, с. 120]. Качественное реформирование профессиональной системы подготовки режиссеров должно, на наш взгляд, начинаться с введения методов тщательного тестирования личностных особенностей, творческих задатков, интересов и художественного вкуса обучающихся. Подобное исследование должно проводиться в лонгитюдном формате – на протяжении всего образовательного процесса обучающиеся и их педагоги, выполняющие функцию наставников, могут производить мониторинг, определяющий индивидуально-личностные изменения, а также повышение определенных навыков, задатков и способностей, которые могут стать ключевыми профессиональными характеристиками будущих специалистов.

Говоря об актуальных проблемах действующей в нашей стране профессиональной системы подготовки режиссеров, нельзя обойти стороной тот факт, что доминирующий в современной педагогике высшего образования компетентностный подход далеко не всегда позволяет объективно оценить качество сформированных у обучающихся компетенций. Речь здесь идет, прежде всего, о креативных компетенциях, многие из которых не поддаются стандартизированному критерию оценивания. Многие идеи и задумки молодых режиссеров оказываются настолько новаторскими и уникальными, что к ним не приложимы общепринятые образовательные нормы.

Более того, в структуру компетентности будущего режиссера входит коммуникативная компетенция, предполагающая не просто формирование навыков четкой и красочной устной речи, а широкий комплекс психологических приемов, позволяющих режиссеру находить общий язык с самыми разными категориями людей: «и в процессе обучения в вузе, и по его окончанию выпускник должен быть готов к работе в коллективе, уметь общаться» [7, с. 205]. К этому высказыванию мы бы добавили положение о том, что режиссер должен уметь объединять людей, создавать гармоничный творческий коллектив, искренне заинтересованный в достижении общей цели – создании безупречного и запоминающегося представления.

Если обобщить все вышесказанное, то можно обозначить вполне конкретный круг проблем, имеющихся в современной системе профессиональной подготовки будущих режиссеров.

1. Противоречие между необходимостью создания постановок, интересных для современной публики, и отсутствием специализированных дисциплин, обучающих будущих специалистов работе с мониторингом общественных запросов и вкусов.

2. Низкий уровень цифровизации образовательного пространства, не позволяющий в полной мере проявлять креативные способности молодых специалистов.

3. Необходимость внедрения личностно ориентированного подхода к обучению, который позволил бы с разных сторон раскрыть творческие и управленческие задатки будущего режиссера – с одной стороны, и наличие устойчивой традиционной системы подготовки, построенной по принципу «передачи ремесла» от старших к младшим – с другой.

4. Из вышеприведенной проблемы закономерным образом вытекает чрезмерная фокусировка образовательного процесса на личности педагога – в театральных вузах преподаватели часто являются заслуженными и высокоуважаемыми режиссерами. Как следствие – недостаточное внимание к личности обучающегося.

5. Отсутствие учебных программ, направленных на формирование у обучающихся навыков общения с разными категориями людей. Подобные навыки включают в себя не просто обобщенную коммуникативную компетенцию, а целый комплекс психоэмоциональных качеств, помогающих будущему режиссеру анализировать поведение, творческие способности, профессиональные возможности и личностные качества своего коллектива.

6. Невозможность объективного оценивания многих креативных идей и решений средствами компетентностного подхода, доминирующего в современной высшей педагогике.

В целом все обозначенные нами проблемы являются следствием отсутствия качественного реформирования образовательной системы за счет использования инновационных педагогических методов и расширения цифровизации

учебной среды. Произошедшая в современном обществе трансформация духовных и культурных ценностей требует не только высококвалифицированного отношения к художественно-педагогическим выразительным средствам, «но и применения инновационного подхода к использованию организационных форм, средств и методов обучения» [1, с. 203].

Специфику выявленных проблем весьма точно сформулировала О. А. Кирьянова, заметившая, что сегодня выпускники все чаще обнаруживают нехватку полученных знаний и умений в условиях современной социокультурной среды. По словам исследователя, большое значение для будущих режиссеров имеют индивидуальные организаторские способности: «мобильность, активность,

способность находить оптимальные решения, умения прогнозировать развитие творческих коллективов» [5, с. 3].

Таким образом, для высококачественной подготовки будущих режиссеров к управлению творческим коллективом требуется многоступенчатая модернизация профессиональной подготовки специалистов. Сегодня обучение должно быть направлено на развитие способности режиссера проявлять и адаптировать свой талант в быстро меняющихся условиях действительности, а также на формирование разносторонних коммуникативных, социальных и психологических навыков, позволяющих выстраивать эффективную систему управления и взаимодействия с любыми категориями людей.

Литература

1. Белая Н. С. Педагогическая деятельность в контексте профессиональной работы специалистов режиссуры театрализованных представлений в вузах культуры и искусств // Наука и школа. – 2014. – № 9. – С. 203–208.
2. Буянова Н. Б. Музыкант-руководитель: авторитет или авторитарность? // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6, № 1. – С. 41–49.
3. Буянова Н. Б. Профессионально значимые качества руководителя хора // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5, № 4. – С. 90–98.
4. Зацаринская И. И. Актуальные проблемы профессиональной подготовки будущих режиссеров театрализованных представлений // Современная высшая школа: инновационный аспект. – 2018. – Т. 10, № 2. – С. 117–124.
5. Кирьянова О. А. Педагогические условия подготовки будущих режиссеров к деятельности в социально-культурной сфере: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Иркутск, 2008. – 20 с.
6. Ланевская С. А. Педагогический поиск индивидуальной модели управления творческим коллективом // Современное художественное образование: теория и практика: мат-лы VI Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. Году педагога и наставника, Воронеж, 01 декабря 2023 года. – Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2023. – С. 53–57.
7. Наумова А. В. Профессиональная подготовка будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников в соответствии с положениями нового образовательного стандарта // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 5 (61). – С. 203–208.
8. Сахновский В. Г. Режиссура и методика преподавания. – М.: Юрайт, 2022. – 222 с.

References

1. Belaya N.S. Pedagogicheskaya deyatel'nost' v kontekste professional'noy raboty spetsialistov rezhissury teatralizovannykh predstavleniy v vuzakh kul'tury i iskusstv [Pedagogical activity in the context of professional work of specialists in directing theatrical performances in universities of culture and arts]. *Nauka i shkola [Science and school]*, 2014, no. 9, pp. 203-208. (In Russ.).
2. Buyanova N.B. Muzykant-rukovoditel': avtoritet ili avtoritarnost'? [Musician-director: authority or authoritarianism?]. *Antropologicheskaya didaktika i vospitanie [Anthropological didactics and education]*, 2023, vol. 6, no. 1, pp. 41-49. (In Russ.).
3. Buyanova N.B. Professional'no znachimye kachestva rukovoditelya khora [Professionally significant qualities of the choir director]. *Antropologicheskaya didaktika i vospitanie [Anthropological didactics and education]*, 2022, vol. 5, no. 4, pp. 90-98. (In Russ.).
4. Zatsarinskaya I.I. Aktual'nye problemy professional'noy podgotovki budushchikh rezhisserov teatralizovannykh predstavleniy [Actual problems of professional training of future directors of theatrical performances]. *Sovremennaya*

- vysshaya shkola: innovatsionnyy aspekt [Modern higher school: innovative aspect]*, 2018, vol. 10, no. 2, pp. 117-124. (In Russ.).
5. Kiryanova O.A. *Pedagogicheskie usloviya podgotovki budushchikh rezhisserov k deyatel'nosti v sotsial'no-kul'turnoy sfere: avtoref. ... dis. kand. ped. nauk [Pedagogical conditions for the preparation of future directors for activities in the socio-cultural sphere. Author's abstract PhD in Pedagogy]*. Irkutsk, 2008. 20 p. (In Russ.).
 6. Lanevskaya S.A. *Pedagogicheskiy poisk individualnoy modeli upravleniya tvorcheskim kollektivom [Pedagogical search for an individual model of managing a creative team]. Sovremennoe khudozhestvennoe obrazovanie: teoriya i praktika: mat-ly VI Vseros. nauch.-prakt. konf., posvyashch. Godu pedagoga i nastavnika, Voronezh, 01 dekabrya 2023 goda [Modern art education: theory and practice. Materials of the VI All-Russian scientific and practical conference dedicated to the Year of the teacher and mentor, Voronezh, December 01, 2023]*. Voronezh, Voronezhskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet Publ., 2023, pp. 53-57. (In Russ.).
 7. Naumova A.V. *Professional'naya podgotovka budushchikh rezhisserov teatralizovannykh predstavleniy i prazdnikov v sootvetstviy s polozheniyami novogo obrazovatel'nogo standarta [Professional training of future directors of theatrical performances and holidays in accordance with the provisions of the new educational standard]. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 5 (61), pp. 203-208. (In Russ.).
 8. Sakhnovskiy V.G. *Rezhissura i metodika prepodavaniya [Directing and teaching methods]*. Moscow, Yurayt Publ., 2022. 222 p. (In Russ.).

УДК 37:373.3(045)

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-296-304

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР КАК ОСНОВА СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ¹

Козлова Тамара Алексеевна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры художественного и музыкального образования, Мордовский государственный педагогический университет имени М. Е. Евсевьева (г. Саранск, РФ). E-mail: toma__68@mail.ru

Карпушина Лариса Павловна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры художественного и музыкального образования, Мордовский государственный педагогический университет имени М. Е. Евсевьева (г. Саранск, РФ). E-mail: lkarpushina@yandex.ru

В статье рассматривается музыкальный фольклор, являющийся важной частью процесса музыкального воспитания, так как он позволяет достаточно эффективно влиять на чувства человека, на его внутренний мир. Отмечается значимость фольклора, поскольку он играет важную роль в становлении личности ребенка. Именно через фольклор дети получают представление о главных жизненных ценностях: семье, труде, уважении к ближнему и любви к Родине. Отмечается важность воспитания у обучающихся интереса к «познанию родного языка, истории, культуры Российской Федерации, своего края, народов России», уважение к «традициям разных народов, проживающих в родной стране [11]. В качестве задач эстетического воспитания отмечается необходимость формирования восприимчивости к «традициям и творчеству своего и других народов, понимание роли этнических

¹ Исследование выполнено в рамках гранта на проведение научно-исследовательских работ по приоритетным направлениям научной деятельности вузов-партнеров по сетевому взаимодействию (Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет» и Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Мордовский государственный педагогический университет им. М. Е. Евсевьева») по теме: «Музыкальный фольклор как основа содержания музыкального образования в общеобразовательных организациях».

культурных традиций и народного творчества [11]. Цель исследования – обосновать необходимость использования музыкального фольклора как основы содержания музыкального образования в общеобразовательных организациях. Методологическими ориентирами служили комплексный, диалектический, сравнительно-сопоставительный подходы, а также теоретический анализ психолого-педагогической и методической литературы. В работе рассматриваются русские народные песни, народные песни мордовского и татарского народов, которые учитель музыки может использовать, изучая один из наиболее значимых модулей «Народная музыка России» Примерной рабочей программы по музыке на уровне начального общего образования, составленной на основе «Требований к результатам освоения основной образовательной программы», представленных в Федеральном государственном образовательном стандарте начального общего образования.

Ключевые слова: фольклор, воспитание, образование, русская народная песня, обрядовые песни мордовского народа, обрядовые песни татарского народа.

MUSICAL FOLKLORE AS THE BASIS FOR THE CONTENT OF MUSICAL EDUCATION IN GENERAL EDUCATIONAL ORGANIZATIONS²

Kozlova Tamara Alekseevna, PhD in History, Associate Professor, Associate Professor, Department of Art and Music Education, Mordovian State Pedagogical University Named after M.E. Evseviev, (Saransk, Russian Federation). E-mail: toma_68@mail.ru

Karpushina Larisa Pavlovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor, Department of Art and Music Education, Mordovian State Pedagogical University Named after M.E. Evseviev (Saransk, Russian Federation). E-mail: lkarpushina@yandex.ru

The article examines musical folklore, which is an important part of the process of musical education, as it allows one to quite effectively influence a person's feelings, his inner world, and notes the importance of folklore, which plays an important role in the development of a child's personality. It is through folklore that children gain an understanding of the main values in life: family, work, respect for one's neighbor and love for the Motherland. The importance of instilling in students an interest in "knowledge of the native language, history, culture of the Russian Federation, their region, the peoples of Russia" and respect for "the traditions of different peoples living in their native country" is noted. The tasks of aesthetic education include the need to develop sensitivity to "the traditions and creativity of one's own and other peoples," and an understanding of the role of ethnic cultural traditions and folk art." Purpose: to justify the need to use musical folklore as the basis for the content of music education in general education organizations. The methodological guidelines were complex, dialectical, comparative approaches, as well as theoretical analysis of psychological, pedagogical and methodological literature. Research results. The work examines the Russian folk songs, folk songs of the Mordovian and Tatar peoples, which a music teacher can use when studying one of the most significant modules "Folk Music of Russia" of the Sample Work Program in Music at the level of primary general education compiled on the basis of the "Requirements for the results of mastering the basic educational program" presented in the Federal State Educational Standard for Primary General Education.

Keywords: folklore, upbringing, education, Russian folk song, ritual songs of the Mordovian people, ritual songs of the Tatar people.

² The study was carried out within the framework of a grant for research work in priority areas of scientific activity of partner universities in networking (Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "South Ural State Humanitarian and Pedagogical University" and Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Mordovia State Pedagogical University named after M.E. Evseviev") on the topic: "Musical folklore as the basis for the content of music education in general education organizations".

В Федеральном государственном образовательном стандарте основного общего образования третьего поколения, утвержденном приказом Министерства просвещения РФ, отмечается важность воспитания у обучающихся интереса к «познанию родного языка, истории, культуры Российской Федерации, своего края, народов России», уважение к «традициям разных народов, проживающих в родной стране» [11]. В качестве задач эстетического воспитания необходимо формировать восприимчивость к «традициям и творчеству своего и других народов, понимание роли этнических культурных традиций и народного творчества» [11]. В данном аспекте большое значение должно уделяться изучению народного искусства, которое, обогащая обучающихся знаниями о своеобразии устно-поэтического творчества, музыкального фольклора, способствует воспитанию у них любви к России.

В настоящее время фольклор играет важную роль в становлении личности ребенка. Именно через фольклор дети получают представление о главных жизненных ценностях: семье, труде, уважении к ближнему и любви к Родине. Музыкальный фольклор является значимой частью процесса музыкального воспитания, так как позволяет достаточно эффективно влиять на чувства человека, на его внутренний мир.

Примерная рабочая программа по музыке на уровне начального общего образования, составленная на основе «Требований к результатам освоения основной образовательной программы», представленных в Федеральном государственном образовательном стандарте начального общего образования, предусматривает восемь модулей (тематических линий). Одним из наиболее значимых является модуль № 2 «Народная музыка России», в котором отмечается, что «цели воспитания национальной и гражданской идентичности, а также принцип “вхождения в музыку от родного порога” предполагают, что отправной точкой для освоения всего богатства и разнообразия музыки должна быть музыкальная культура родного края, своего народа, других народов нашей страны. Особое внимание необходимо уделить подлинному, аутентичному звучанию народной музыки» [6].

В модуле «Народная музыка России» учебного предмета «Музыка», который изучается в 4-м классе третьей четверти, предусматривается тема «Край, в котором ты живешь», в содержание которой включены «музыкальные традиции малой Родины, песни, обряды» [6]. В связи с этим можно предложить материал, который познакомит обучающихся с календарно-обрядовыми песнями мордовского и татарского народов.

В день зимнего солнцестояния у мордовского народа бытовал праздник «Роштувань куд» (м), «Роштовань кудо» (э) («Рождественский дом»), который начинался в ночь с 24 на 25 декабря (по старому стилю) и продолжался от 10 до 14 ночей. В этот праздник пелось очень много *колядок* – коротких зимних величально-поздравительных песен (калядань морот). Пение сопровождалось игрой на двойной дудке – нуди (м), нудей (э), скрипке – гарьзе (м), кайге (э), волынке – фам (м), пувама (э). Пели такие песни, как: (э) «Каляда» («Коляда»); (м) «Каляда» («Коляда»); (э) «Ося, ося» («Ося, ося»); (м) «Тавуси, тавуси» («Тавуси, тавуси»); (э) «Каляда! Забор лангсо канстъке!» («Коляда! На заборе конопля»); (м) «Каляда, каляда» («Коляда, коляда!»), (э) «Каляда, каляда» («Коляда, коляда!») [4]. Так как данными песнями колядовщики зазывали в дом сытость, богатство, увеличение урожая, успех и здоровье для всей семьи, стоит использовать их в работе с обучающимися, обращая внимание на важность добрых пожеланий всем людям, с которыми человек общается.

Когда на Мордовскую землю приходила Масленица, в ее честь пекли блины, зажигали костры, пели *масленичные песни*: (м) «Чикор, чикор, сязгата» («Чикор, чикор, сорока»), (э) «А сезяка, сезяка» («Сорока, сорока»), «Паро уряж, патинем» («Добрая невестка, тетушка моя»), (э) «Мастянь чи, паро чи!» («Масленичный день – хороший день»), водили хороводы, катались с гор». Призыв весны начинался 22 марта (по новому стилю).

*Чикор, чикор, сорока,
Почему у тебя длинный хвост?
Весело поет песни
Твой копьеобразный клюв;
Чикор, чикор, сорока,*

*Почему ты пестрая?
Очень блестят твои перья
И особенно твой хвост [10, с. 72].*

*– Чикор, чикор, сорока,
Почему твой хвост такой длинный?
– Блины печь нужно.
У бабушки много молока,
У матушки масло.
– Чикор, чикор, сязьгата,
Мес няк оцю нулоце?
– Пачань пидемс эряви.
Бабазе лофцу,
Тядязе ваи [5, с. 130].*

Масленичные песни, во-первых, вовлекают обучающихся в драматизацию, активизируя их творческие способности, во-вторых – способствуют воспитанию любви к животному миру.

В период от Масленицы до Пасхи исполнялись весенние песни: (э) «Тундонь чись» («Весенний день»), (м) «Весялания, салуня» («Веселая, бедовая»), (м) «Лямбе тундась сашенды» («Теплая весна наступает»). Данные песни ценны в педагогическом плане тем, что имеют веселый, задорный, плясовой характер, а также несут в себе своеобразный интонационный «этнословарь». То есть это попевки, которые создают основы мордовского музыкального языка. После Вербного воскресенья мордовский народ готовился к встрече главного христианского праздника Пасхи, который приносил радость Воскресения Иисуса Христа, а также пробуждения, обновления природы. По Пасхе примечали погоду на год: (э) «Инечистэ пиземе – а паро карми иесь» («На Пасху дождь – к плохому году») [4].

Мордовский народ с любовью относился к своей земле, почитал природные силы. Для того чтобы летом шел теплый, тихий, без грома и молнии дождь, его закличали специальными закличками и воспевали в песнях: (м) «Тук, тук, пиземня!» («Лей, лей, дождичек!»), (э) «Туйтя, туйтя, пиземне!» («Полей, полей, дождичек!»), (м) «Пизек, пизек, пиземня» («Полей, полей, дождичек»), (э) «Кизонь пиземне» («Летний дождик»). Данный жанр мордовских народных песен очень удобно использовать для распевания,

в ходе которого идет активная работа над певческой дикцией.

Осенью у мордовского народа проходил праздник «Тейтерень пия кудо» (э) («Дом девичьего пива»), который был посвящен восхвалению Масторавы и окончанию сельскохозяйственных работ. Девушки на выданье показывали свое приданое, встречали гостей и веселили их.

В дни зимнего солнцестояния в татарских деревнях проходил обряд *нардуган*, который сопровождался посиделками и колядованием. За праздничным столом пелись специальные песни «*нардуган*». Тематика песен была также связана с благопожеланиями доброго урожая, хорошего здоровья, на что нужно обращать внимание обучающихся.

Нәүруз («Новый день», «Новый год») – древнетатарский Новый год, символизирующий приход весны и являющийся точкой отсчета нового года по лунному мусульманскому календарю. На праздник Нәүруз дети ходили по домам, говорили всем «нәүруз әйтү», собирали крашенные яйца и крупу. Затем из этой крупы варили и ели кашу. После детей выходили на улицу парни и, объезжая село на лошадях, созывали народ на праздник, где играли в традиционные игры. Это называлось «сэрэн сугу». Среди молодежи выбирали красавицу «Нәүрузбикә», которая предсказывала весну.

Самым любимым древним и главным татарским национальным праздником считался Сабантуй («Сабан – плуг, туй – торжество, праздник), праздник плуга, посвященный окончанию весенних полевых работ и проходивший повсеместно летом. На этот праздник все собирались в специально отведенном, обустроенном и украшенном месте, называемом «мәйдан» (майдан), где пели, танцевали, проводили различные игры и национальную борьбу на кушаках – көрәш. Песни в основном носили веселый, шуточный характер. Эти песни очень нравятся детям своей энергией, позитивным настроением, поэтому дидактический потенциал данного репертуара очень высок.

В первые недели ноября-декабря, когда выпадал первый снег, проходила традиционная помощь в ошипывании гусей под названием «Каз өмәсе». После упорного труда устраивался празд-

ник благополучия и счастья, щедрости и богатства. К вечеру молодые люди со всех концов села шли с песнями под звуки гармони и других музыкальных инструментов к дому, где ошипывали гусей. Во время работы пелась любимая народная песня «Каз канаты» («Гусиное крыло»). Эта песня имеет очень поэтический текст и несет в себе важную идею – нужно любить свой край, свою Родину, потому что «если слишком много ходить в чужих краях, то любимый край станет чужим». Кроме народных праздников, татарский народ отмечает праздники мусульманского календаря, особенно такие, как Ураза бэйрәме (праздник окончания священного поста Уразы) и Кырбан бэйрәме (праздник приношения даров).

К наиболее ярким жанрам татарской песенности, богатых по мелодии, относятся лирические песни.

Среди татарского народа были очень популярны умеренные песни – авыл көйләре (деревенские напевы). Эти песни исполнялись под гармонику (тальянку), их тексты носили лирический характер и воспевали родной край, деревню, природу, тоску по родине и прошедшей юности. В настоящее время такие тексты песен очень актуальны, так как способствуют воспитанию патриотизма.

Содержание скорых песен (кыска көй) близко к умеренным деревенским напевам, но в них содержится любовная и юмористическая тематика. К шуточным и плясовым быстрым песням (кыска көй) примыкают такмаки. В татарских селах такмаки (напевы) звучали как скорые, уличные и деревенские. Они исполнялись для сопровождения плясок и для пения четверостиший типа частушек. Данные песни обладают терапевтическим эффектом, так как энергичные, искромётные напевы позволяют детям встряхнуться, зарядиться позитивом.

Татарские лирические песни воспевают любовь к родному краю, природе, красивым местам. Поэтические образы в лирических песнях подразделяются на: 1) объективно-предметные образы растительного мира: шомырт (черемуха), жиләк (ягода), яфрак (лист), каен (береза), чәчәк (цветок); животного – ат (лошадь), каз (гусь), куян (заяц), аккош (лебедь), сандугач (соловей);

природного мира – чишмә (ручей), тау (гора), ай (луна), йолдыз (звезда), томан (туман), урман (лес); 2) обобщенно-философские образы: гомер (жизнь), дөнья (мир), хәсрәт (горе), сахра (поле), давыл (буря), вәгдә (клятва), йөрәк (сердце), дошман (враг) [7, с. 97–98]. Воспитательный потенциал данных песен огромен, так как они насыщены национальными духовными ценностями, обеспечивающими нравственное становление подрастающего поколения.

Например, «Әллуки» – протяжная песня (озын көй). В ней «әллуки» – асемантическое слово, употребляемое в колыбельных песнях, баюканье.

Ишеттем мин кичә, берәу жырылы

Чын безнеңчә, матур, милли көй.

әллуки, бәллуки,

Чын безнеңчә, матур, милли көй.

Слышал вчера – поет некто,

По-настоящему наш, красивый,

душевный напев.

Баю-баюшки, баю,

По-настоящему наш, красивый,

родной напев [7].

В данной песне очевидна любовь к родному краю, языку, песням, что очень важно транслировать в настоящее время детям.

К лирическим протяжным песням озын көй относятся более поздние лирические жанры: салмак көйләр (умеренные напевы), авыл көе (деревенский напев). К жанру салмак көйләр относятся песни, которые рассказывают о ремесленниках и купцах. К жанру салмак көйләр относятся и песни, которые рассказывают о городских улицах. Песни жанра салмак көйләре связаны с темпом исполнения (умеренный напев), а авыл көе (деревенский напев) – с местом бытования (Кун авылы көе (напев деревни Кун)). В жанре авыл көе, в отличие от салмак көйләре, допускалось коллективное пение, а с XIX века использовался аккомпанемент гармони. Несколько позже появилось много напевов с названиями городов: Сәмәрканд, Уфа-Чиләбе, Оренбург и т. д.

Современная бытовая песня – хәзерге заман жырлары – воспевают красоту природы, тоску по

родным краям, чувство радости студенческой молодежи, которая возвращалась в родную деревню, семейные праздники и радости [7, с. 120–121].

У мордовского народа имеется богатейший по своим музыкально-стилевым особенностям пласт – эпические (мифологические, балладные, исторические) и лирические песни, называемые в народе «кувака морот» (долгие песни) [1], которые также можно использовать в качестве музыкального материала на уроках музыки.

Особенностью мордовских исторических песен является их балладный характер (баллада – жанр лироэпической поэзии с повествовательным сюжетом на легендарную, историческую, сказочную или бытовую тему). Основоположник мордовской фольклористики М. Е. Евсевьев записал немало исторических песен на тему борьбы мордовского народа против монголо-татарского ига, против ногайских нашествий. В мордовской поэзии слово «ногаец» означало противник, разбойник, грабитель. Степные кочевники «ногайцы» совершали на мордовские села набеги, разрушали и сжигали их, а население насильно уводили в плен [2]. В связи с этим в народе рождались песни. Одна из них – красивая и печальная песня «Вирь чиресэ» («На опушке леса»).

*Вирь чиресэ эрзянь церась пенгть кери,
Вирь крайнесэ мокшонь алясь пенгть лазмы.
Весть вачкодид эрзянь церась – кавксть
варшты,
Кавксть вачкодид мокшонь алясь – колмксть
варшты.
Вармавтомо чувтынетне чикоргадсть,
Тумотнестэ лопинетне соракадсть,
Росавтомо тикшинетне нуваргадсть,
Пиземтете ашо пельтне раушкадсть.
Витев варшитайсь мокшонь алясь – губант
сыть.
Кершев варшитайсь эрзянь церась – ногайт
сыть [5, с. 191].*

Данная песня – пример высочайшей лирической поэзии мордовского народа в сочетании с красивейшим напевом, что обуславливает ее ярко выраженный воспитательный и дидактический потенциал.

В цикле песен о Степане Разине, Пугачеве отразились надежды и стремления масс к лучшей жизни, многовековые чаяния о лучшей доле. Самыми распространенными песнями являются эрзянская «Откуда придет родной Пугачев» и мокшанская «Пугачев».

Лирические песни отражали жизнь народа, воспевали любовь, природу, труд, а рекрутские, солдатские песни донесли до нас сведения о тяжелой доле рекрутов. В конце XVI – начале XVII века с возникновением бурлачества у мордовского народа появились песни о бурлаках. В отличие от русских песен о бурлаках, где раскрывалась тема тяжелого артельного труда, в мордовских песнях воспевалась вольная жизнь бурлаков, их любовь к природе, оптимизм, умение нравиться мордовским девушкам, которым они дарили подарки. Так, девушка Танюша зовет своих подруг на ярмарку, чтобы увидеть там бурлака Семена, которого она любит [9].

Изучение данного материала способствует гражданско-патриотическому воспитанию, активизации интереса к освоению музыкальных традиций своего края, музыкальной культуры народов России, а также проявлению уважения и доброжелательности.

Тема «Русский фольклор» включает изучение русских народных песен (трудовых, солдатских, хороводных и др.). Музыкальное наследие русского народа представлено в многообразии жанров и стилей. К наиболее ярким жанрам русской песенности, богатых по мелодии, относятся *хороводные песни*.

Русский народ очень любил водить хороводы на открытом воздухе. Девушки и парни, а также замужние женщины и женатые мужчины сопровождали хороводные песни драматизацией и движениями. Хороводы, исполняемые в избе, носили такие названия, как вечорочные, посиделочные, беседные, игрищные, гульня. В хороводе слилось в одно целое совместное пение, драматическое действие и хореография. Хороводы различаются по жанрам: хоровод с пространственной композицией; круговой хоровод, когда ходят по кругу или стоят в кругу, или танцуют; орнаментальный хоровод (фигурно двигающаяся цепь); линейный хоровод, когда участники выстраиваются в две

линии; хоровод как статичное музыкальное действие без пляски и организованного движения участников [3, с. 87]. Очень нравилось девушкам и парням исполнять хоровод «Со вьюном я хожу». Плавно двигаясь цепочкой, они «вырисовывали» такие фигуры, как «восьмерка», «звездочка», «гребешок». Также пользовались популярностью линейный хоровод «Бояре», игровые хороводы «Золотые ворота», «Как по морю». Данный жанр русских народных песен обладает важным качеством, обуславливающим использование его в музыкальном образовании детей: он формирует позитивный взгляд на мир, что является одной из задач новой программы по музыке.

Песни эпической традиции занимают одно из важных мест в песенном творчестве русского народа. К песням эпической традиции относятся былины, баллады, исторические песни, духовные стихи. *Былины* – древнейший жанр русских народных песен. В старину их называли старинными и пелись они под аккомпанемент гуслей. В былинах воспевались русские богатыри Добрыня Никитич, Илья Муромец и Алеша Попович, защищающие свою родную землю и народ, а также их ум, сила и храбрость. В былине о богатыре-пахаре Микуле Селяниновиче воспевался крестьянский труд и любовь к земле. В сказах о Садко мы узнаем о том, каким он был удивительным гусляром и как своими замечательными былинами покорил Царя Морского. Существовали былины «Про Вольгу и Микулу», «Про Добрыню», «Как Добрыня чудь покорил». Напевы былин величавые, спокойные, близкие к разговорной речи – декламации и требовали от исполнителя красивого и сильного голоса, а также хорошей памяти. Баллады имеют важное значение для воспитания исторической памяти, формирования напевного, грудного звучания.

Баллада (от итал. ballare – плясать) – песня повествовательного и лирического склада, а в давние времена балладами назывались и плясовые песни. Баллады были посвящены судьбам людей, народной жизни, героическим и драматическим ситуациям, добру и злу. Так, в балладе «Про татарский полон» рассказывается о судьбе русской девочки, которая в семь лет попала к татарам в плен, а затем, через много лет, во время

нового набега татар была захвачена и ее мать. И привезли ее в дом к своей дочери, доверили ей делать три дела: куделю прясть, лебедей стеречь, дитю качать.

К духовным стихам относились песни на религиозные сюжеты, исполняемые вне богослужения. Исполнителями духовных стихов являлись старцы, бродячие музыканты, калики перехожие.

Во времена Петра I военная служба русского солдата в царской армии составляла 25 лет. На проводы рекрута, которые длились три дня, собирались не только родные, но и сельчане, друзья. Скорбь, тоска, безысходность звучали в плачах по рекруту, которые исполняли мать, жена или сестра:

*[Сыночек] ты мой,
Ты ж у меня был дуже хороший.
Як поедешь у Красно – вязешь гостин(ы)цы
дитям...*

*Куда ты уходишь от мяне?
А я ж (ы) все буду переживати и тебе ждать
[8, с. 185].*

*Мой жа ты сыночек,
Чи придется мне тебя дожидаться,
Чи придется мне с тобой поговорить?
А я ж буду плакать,
А я ж буду все стороночки смотреть,
Усе свайго сыночка дожидаться [8, с. 284].*

Данные песни можно использовать для слушания, так как они очень сложны для исполнения, однако содержат духовные ценности.

Глубокая тоска по оставленной семье раскрыта в *лирических рекрутских песнях*: «Туман затуманился», «Ой, да ты, калинушка». Рекрутские песни отличались печальной и грустной мелодией, медленным темпом, прерывались вздохами «Ох», «ой», «да ты», так как солдат уходил молодым, а возвращался домой пожилым и больным, не ведая о том, застанет своих близких живыми или нет.

В 1711 году появился указ Петра I о введении в армии духовых оркестров и маршевой музыки. После этого стали складываться *городские солдатские песни*. Такая песня, как «Солдатушки, бравы ребятушки» стала популярна

не только в городе, но и в деревне за свою простоту и ритмическую четкость.

Трудовые песни и припевки помогали русскому народу в радости и в горе, с ними было веселее жить и трудиться. Много песен и припевок было у артели лесорубов, работающих на лесоповале, грузчиков, бурлаков. Например, при забивании свай звучала песня «Как зоренька занялась». Особенно тяжелый труд был у бурлаков, которые тянули огромные баржи по берегам Волги с ранней весны. Им помогали такие песни, как «Эй, ухнем», «Дубинушка», «Во всю-то ночь темную», «Матушка Волга». В каждой артели был свой запевала, а все дружно подхватывали припев, выполняя при этом общую работу.

Изучение русских народных песен направлено на эстетическое воспитание (умение видеть прекрасное в жизни, наслаждаться красотой); трудовое воспитание (уважение к труду и результатам трудовой деятельности).

В ходе изучения модуля «Народная музыка России» по предмету «Музыка» должны быть

сформированы умения: определять принадлежность изученных произведений к различным жанрам музыкального фольклора; различать манеру пения, типы солистов и коллективов – народных и академических; исполнять народные произведения различных жанров с сопровождением и без сопровождения; импровизировать на основе освоенных фольклорных жанров.

Изучение музыкального фольклора на уроках музыки в общеобразовательных организациях является серьезным вкладом в дело эстетического, гражданско-патриотического, духовно-нравственного, воспитания; способствует расширению кругозора, воспитанию любознательности, интереса к музыкальной культуре других культур, времен и народов; готовности личности к эффективному межкультурному и межкультурному взаимодействию. Рекомендуемый музыкальный репертуар должен сочетать в себе такие качества, как доступность, высокий художественный уровень, соответствие системе базовых национальных ценностей.

Литература

1. Бояркин Н. И. Мордовское народное музыкальное искусство. – Саранск: Мордов. книж. изд-во, 1983. – 184 с.
2. Евсевьев М. Е. Избранные труды: в 5 т. Т. 2. Народные песни мордвы. – Саранск: Мордов. книж. изд-во, 1963. – 528 с.
3. Камаев А. Ф., Камаева Т. Ю. Народное музыкальное творчество: учебное пособие. – М.: Академия, 2008. – 304 с.
4. Народное музыкальное творчество: курс лекций / авт.-сост. Т. А. Козлова; ФГБОУ ВО «Мордовский государственный педагогический университет имени М. Е. Евсевьева». – Саранск: РИЦ МГПУ, 2021. – 79 с.
5. Одиноква Т. И. Мордовская музыка в школе. – Саранск: Мордов. книж. изд-во, 1994. – 272 с.
6. Примерная рабочая программа начального общего образования «Музыка» (для 1–4 классов образовательных организаций). – М., 2021. – 68 с.
7. Сайдашева З. Н. Татарская музыкальная этнография. – Казань: Татарское книж. изд-во, 2007. – 224 с.
8. Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 2. Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи / под ред. О. А. Пашина. – М.: Индрик, 2003. – 548 с.
9. Устно-поэтическое творчество мордовского народа: в 10 т. Т. 2. Лирические песни / под ред. Э. В. Померанцевой. – Саранск: Мордов. книж. изд-во, 1965. – 372 с.
10. Устно-поэтическое творчество мордовского народа: в 10 т. Т. 7. Ч. 3. Календарно-обрядовые песни и заговоры / под ред. Б. П. Кирдина. – Саранск: Мордов. книж. изд-во, 1981. – 304 с.
11. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/55070507/> (дата обращения: 13.05.2024).

References

1. Boyarkina N.I. *Mordovskoe narodnoe muzykal'noe iskusstvo [Mordovian folk musical art]*. Saransk, Mordov. knizh. izd-vo Publ., 1983. 184 p. (In Russ.).
2. Evseviev M.E. *Izbrannye trudy: v 5 t. T. 2. Narodnye pesni mordvy [Selected works. In 5 volumes. T. 2. Folk songs of the Mordovians]*. Saransk, Mordov. knizh. izd-vo Publ., 1963. 528 p. (In Russ.).

3. Kamaev A.F., Kamaeva T.Y. *Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo [Folk musical creativity]*. Moscow, Akademiya Publ., 2008. 304 p. (In Russ.).
4. *Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: kurs lektsiy [Folk musical creativity: a course of lectures]*. Compl. T.A. Kozlova; FGBOU VO "Mordovskiy gosudarstvennyy pedagogicheskii universitet imeni M.E. Evseviev". Saransk, RITS MGPU Publ., 2021. 79 p. (In Russ.).
5. Odinkova T.I. *Mordovskaya muzyka v shkole [Mordovian music at school]*. Saransk, Mordov. knizh. izd-vo Publ., 1994. 272 p. (In Russ.).
6. *Primernaya rabochaya programma nachal'nogo obshchego obrazovaniya muzyka (dlya 1-4 klassov obrazovatel'nykh organizatsiy) [Approximate work program for primary general education music (for grades 1–4 of educational organizations)]*. Moscow, 2021. 68 p. (In Russ.).
7. Saydasheva Z.N. *Tatarskaya muzykal'naya etnografiya [Tatar musical ethnography]*. Kazan, Tatarskoe knizh. izd-vo Publ., 2007. 224 p. (In Russ.).
8. *Smolenskiy muzykal'no-etnograficheskiy sbornik. T. 2. Pokhoronnyy obryad. Plachi i pominal'nyye stikhi [Smolensk musical and ethnographic collection. Vol. 2. Funeral rite. Lamentations and funeral poems]*. Ed by O.A. Pashina. Moscow, Indrik Publ., 2003. 548 p. (In Russ.).
9. *Ustno-poeticheskoe tvorchestvo mordovskogo naroda: v 10 t. T. 2. Liricheskie pesni [Oral and poetic creativity of the Mordovian people. In 10 vols. Vol. 2. Lyrical songs]*. Ed. E.V. Pomerantseva Saransk, Mordov. knizh. izd-vo Publ., 1965. 372 p. (In Russ.).
10. *Ustno-poeticheskoe tvorchestvo mordovskogo naroda: v 10 t. T. 7. Ch. 3. Kalendarno-obryadovyye pesni i zagovory [Oral and poetic creativity of the Mordovian people. In 10 vols. Vol. 7. Part 3. Calendar and ritual songs and conspiracies]*. Ed. B.P. Kirdin. Saransk, Mordov. knizh. izd-vo, 1981. 304 p. (In Russ.).
11. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart osnovnogo obshchego obrazovaniya [Federal state educational standard for basic general education]*. (In Russ.). Available at: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/55070507/> (accessed 13.05.2024).

УДК 372

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-304-312

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СИСТЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ В ИРАКЕ И РОССИИ

Ал-Огаили Аббас Хади, аспирант кафедры методологии образования, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского (г. Саратов, РФ). E-mail: aboecalmas@gmail.com

SPIN: 5329-2484

ORCID: 0000-0002-1500-080X

В современных сложных геополитических условиях важнейшая роль в формировании полноценной и развитой личности отводится художественному воспитанию, направленному на укрепление высокоморальных чувств и мыслей подрастающего поколения, а также на формирование способности к мышлению, анализу, сравнению, сопоставлению и умению различать прекрасное и безобразное. Актуальность и новизна исследования заключается в проведении сравнительного анализа сложившихся в России и Ираке систем художественного воспитания для выявления положительного опыта и его имплементации. Цель заключается в том, чтобы сравнить между собой системы художественного воспитания как неотъемлемую часть образовательной системы России и Ирака. Для проведения исследования использовались методы анализа, синтеза, дедукции, индукции, сравнительный и социологический методы. Результаты исследования позволили автору статьи выявить присущие системам художественного воспитания России и Ирака проблемы и сформулировать предложения, направленные

на их устранение и разрешение. Кроме того, отмечая важнейшую роль педагога в системе художественного воспитания двух стран, автор статьи провел социологический опрос, исследовав готовность студентов выпускных курсов высших учебных заведений к проведению воспитательной работы в школе. Выводы по исследованию: система художественного воспитания в России является более развитой по сравнению с Республикой Ирак, поскольку практическая реализация художественно-эстетического воспитания в России осуществляется на всех уровнях образования, включая обычные средние общеобразовательные школы. Между тем полученные результаты проведенного автором социологического опроса показали слабую готовность будущих педагогов осуществлять в ходе уроков изобразительного искусства воспитательную работу с подрастающим поколением, что свидетельствует о серьезных просчетах в системе подготовки будущих педагогических работников.

Ключевые слова: воспитание, образование, творчество, самореализация, искусство, саморазвитие, цифровизация.

COMPARATIVE ANALYSIS OF ART EDUCATION SYSTEMS IN IRAQ AND RUSSIA

Al-Ogaili Abbas Hadi, Department of Educational Methodology, Saratov National Research State University named after N.G. Chernyshevsky (Saratov, Russian Federation). E-mail: aboceanmas@gmail.com
SPIN: 5329-2484
ORCID: 0000-0002-1500-080X

In today's complex geopolitical conditions, the most important role in the formation of a full-fledged and developed personality is given to artistic education, aimed at strengthening the highly moral feelings and thoughts of the younger generation, as well as at forming the ability to think, analyze, compare, contrast and distinguish between the beautiful and the ugly. The relevance and novelty of the study lies in the comparative analysis of the systems of artistic education that have developed in Russia and Iraq to identify positive experience and its implementation. The goal is to compare the systems of artistic education as an integral part of the educational system of Russia and Iraq. The methods of analysis, synthesis, deduction, induction, comparative and sociological methods were used to conduct the study. The results of the study allowed the author of the article to identify problems inherent in the systems of artistic education in Russia and Iraq and formulate proposals aimed at their elimination and resolution. In addition, noting the crucial role of the teacher in the system of art education of the two countries, the author of the article conducted a sociological survey, examining the readiness of final-year students of higher educational institutions to carry out educational work at school. Conclusions of the study: the system of art education in Russia is more developed compared to the Republic of Iraq, since the practical implementation of artistic and aesthetic education in Russia is carried out at all levels of education, including the ordinary secondary schools. Meanwhile, the results of the sociological survey conducted by the author showed a weak readiness of future teachers to carry out educational work with the younger generation during fine art lessons, which indicates serious miscalculations in the system of training the future teachers.

Keywords: upbringing, education, creativity, self-realization, art, self-development, digitalization.

Введение. Высокие технологии сделали жизнь современного человека более удобной и комфортной. Между тем высокотехнологичный прогресс негативно повлиял на духовные ценности и моральные ориентиры людей, наиболее отрицательно сказавшись на подрастающем поколении, формирование правильной личности которых невозможно без надлежащего художественного воспитания, укрепляющего высокоморальные чувства и мысли и формирующего

способность к мышлению, анализу, сравнению и сопоставлению, а также к умению различать прекрасное и безобразное [25, с. 383].

Методы и материалы. Методы анализа, синтеза, дедукции, индукции, сравнительный и социологический методы.

Результаты. Современные сложные геополитические условия существенно актуализируют потребность в художественном воспитании подрастающего поколения, поскольку образовательные учреждения, средства массовой информации, молодежные общественные институты, а также вся социокультурная среда и их функционирование сопряжены со значительными изменениями, затрудняющими свободное развитие личности, ее социализацию и самоопределение. Справиться с этими затруднениями без художественного воспитания как целенаправленного процесса, воздействующего на подрастающее поколение, чтобы развивать в нем способность к восприятию, чувствованию, пониманию и оценке красоты во всем окружающем, не представляется возможным [26, с. 98]. На это в современных государствах должна быть направлена вся образовательная система, на разных этапах которой реализуются программы художественного воспитания.

Таким образом, для целостного развития личности современная образовательная деятельность должна непременно использовать и способ непрерывного художественного воспитания, благодаря которому личность получает возможность поступательно накапливать творческий потенциал и самореализовываться в будущем [22, с. 126].

Поэтому, сравнивая системы художественного воспитания Ирака и России, в первую очередь, проведение такого сравнения мы будем осуществлять в неразрывной связи с системой образования.

В этой связи, в первую очередь, хотелось бы отметить, что для роста и развития детей, наряду со всеми другими предметами, предметы искусства очень важны для преподавания. Не только предмет искусства важен, но и преподавание всех других предметов через искусство и междисциплинарные связи очень важно, если учителя хотят, чтобы их дети глубоко понимали различные явления и концепции. Во многих частях

света, в том числе в республике Ирак и России, признают тот факт, что искусство необходимо для умственного развития детей, поэтому учебную программу среднего образования разрабатывают таким образом, чтобы дети изучали искусство в школе.

Говоря о российском художественном воспитании, в первую очередь, необходимо отметить начавшиеся еще в конце XIX века его непрерывное развитие и совершенствование, сформировавшие к настоящему времени следующие основные тенденции:

- современное художественное воспитание в России выступает в качестве пространства для саморазвития и самоактуализации;

- образовательная траектория в рассматриваемой сфере все более индивидуализируется;

- образовательные программы художественного образования и их формы стремительно развиваются;

- обучающиеся ускоренно включаются в процесс художественного образования и становятся неотъемлемой частью современного профессионального сообщества;

- художественное образование интенсивно цифровизуется, вследствие чего отмечается активное внедрение в учебную практику интерактивных моделей обучения и воспитания;

Между тем в настоящее время художественному воспитанию в России присущи следующие критические проблемы:

- появление новых высших художественных учебных заведений, количество которых в настоящее время существенно превышает спрос на них со стороны абитуриентов, которых ко всему прочему характеризует общая и специальная подготовка невысокого уровня;

- «деантропологизация и дегуманизация образа преподавателя» [3, с. 128; 4, с. 40; 19, с. 32].

- государство недооценивает роль художественного воспитания и образования в развитии отдельных личностей и России в целом [18, с. 47];

- современная молодежь характеризуется культурным нигилизмом [10, с. 133; 11, с. 74];

- ценности высокой культуры в современной России, как, впрочем, и во всем мире, отрицаются;

– увеличивается разрыв между богатыми и бедными слоями населения, вследствие чего высокая культура, которую характеризует элитарный характер, становится недоступна для последних [15, с. 270];

– остаточный принцип преподавания в современных школах художественных предметов [13, с. 166];

– молодое поколение имеет возможность проходить художественное обучение в рамках системы дополнительного образования лишь на платной основе;

– материально-техническая база культурных учреждений и учреждений художественного образования является устаревшей [20, с. 29];

– учреждения художественного образования всех уровней плохо укомплектованы профессиональными кадрами, поскольку для работников данной сферы характерна низкая заработная плата [12, с. 197];

– в системе профессионального художественного образования с 1992 года отсутствует аспирантура, что не позволяет подготавливать в художественной сфере кадры высшей квалификации [21, с. 60];

– средства массовой информации недостаточно внимательно освещают культурно-просветительскую работу [17, с. 39];

– современные условия для эффективной творческой работы и получения образования в художественных учреждениях отсутствуют [14, с. 78].

В отличие от Российской Федерации система искусства и художественного образования в современном Ираке, несмотря на древнее наследие, восходящее к эпохе Месопотамии, находится в кризисном состоянии из-за длительного влияния на него войн, революций и политических изменений [7, с. 33].

К числу проблем, с которыми сталкивается современное иракское художественное образование и, как следствие, художественное воспитание, следует отнести следующие:

– слабая техническая подготовка учителей художественного образования средних и начальных классов [27, р. 137];

– отсутствие учебных пособий по художественному образованию [8, с. 638];

– преподавание художественных предметов школьными директорами для заполнения существующих вакансий;

– отсутствие надлежащего финансирования, выделяемого на художественное воспитание детей, что, в свою очередь, не позволяет учебным заведениям иметь собственный зал или изостудию, в которых бы осуществлялась художественная деятельность, а равно и приобретать современные учебные пособия, необходимые технические средства и материалы [28, р. 52];

– отсутствие в школе подходящей атмосферы для занятия хобби учащихся;

– слабый интерес родителей учащихся к их художественным способностям;

– низкая общественная оценка роли художественного воспитания;

– реализация художественного образования как такового исключительно высшими учебными заведениями Ирака [6, с. 106; 16, с. 55];

– превалирование в системе художественного образования Ирака теоретической подготовки [29, р. 186];

– устаревшие методическая и технологическая основы системы высшего художественного образования [1, с. 300];

– несовершенство правового регулирования образовательной системы Ирака [2, с. 64; 5, с. 170].

Между тем нельзя не отметить, что художественное воспитание в современном Ираке развивается с учетом положительных зарубежных практик на всех уровнях. Особое внимание художественному воспитанию уделено в высших учебных заведениях. Его многоступенчатость и серьезная законодательная основа позволяют формировать в Ираке гармонично развитых и конкурентоспособных профессионалов в сфере искусства.

Обсуждение. Важная роль в системе художественного воспитания России и Ирака принадлежит педагогическим работникам [9, с. 22]. Поэтому целесообразно также отдельное внимание уделить личности современного педагога как носителя духовно-нравственных ценностей.

Для того чтобы оценить, как будущие преподаватели подготовлены к художественному воспитанию, нами было проведено социологическое

исследование среди будущих учителей начальных классов в количестве 60 человек и будущих педагогов в сфере художественного образования в количестве 98 человек. Опрашиваемым задавался вопрос об их готовности осуществления тех или иных видов воспитания в ходе преподавания урока «Изобразительное искусство».

Полученные результаты опроса представлены в таблице.

Итоги исследования о готовности студентов выпускных курсов к проведению воспитательной работы в школе / Results of the study on the readiness of final-year students to carry out educational work at school

Виды воспитания	Студенты педагогических факультетов		Студенты художественно-педагогических специальностей	
	Ко-во указаний	%	Кол-во указаний	%
Патриотическое	28	46,7	42	42,9
Эстетическое	24	40	46	46,9
Экологическое	16	26,7	29	29,6
Нравственное	13	21,7	27	27,6
Трудовое	13	21,7	-	-
Художественное	-	-	47	48
Этническое	-	-	-	-
Идеологическое	-	-	-	-

Как видно из таблицы, анализ полученных результатов показал слабую готовность будущих педагогов осуществлять в ходе уроков изобразительного искусства этническое и идеологическое воспитание учащихся, а также практически полную неготовность осуществления патриотического, экологического, эстетического и нравственного воспитания. Это свидетельствует о серьезных просчетах в системе подготовки будущих педагогических работников.

Кроме того, практический опыт автора настоящего исследования позволяет также говорить о следующих серьезных проблемах системы художественного воспитания:

– осуществление преподавания художественных предметов исключительно в начальных классах при одновременном обучении этим предметам специалистов, у которых нередко отсутствует художественная подготовка или достаточный опыт в данном направлении;

– сокращение учебных часов на специальные художественные предметы [23, с. 81].

При указанных обстоятельствах качественная художественно-творческая подготовка будущих педагогов и, как следствие, их способность осуществлять воспитательную работу в целом и художественное воспитание в частности вряд ли представляются возможными. Поэтому крайне важно в современных условиях уделять самое пристальное внимание тому, чтобы уровень подготовки педагогических работников в сфере художественного образования непрерывно повышался [24, с. 160].

Заключение. Проанализировав и сравнив системы художественного образования двух стран, включая их цели, функции и подходы, мы позволили себе сделать вывод о более развитой, по сравнению с Республикой Ирак, российской системе, практическая реализация художественно-эстетического воспитания в которой осуществляется на всех уровнях образования, включая обычные средние общеобразовательные школы.

В целом же для решения существующих проблем в сфере художественного воспитания и образования России и Ирака необходимо:

– проводить системную работу по созданию оригинальной, учитывающей особенности регионального контекста, системы подготовки специалистов в сфере художественного воспитания и образования, уникальных педагогических школ, позволяющих эффективно обучать и переподготавливать педагогические кадры;

– активно противодействовать тому, чтобы образ преподавателя при дистанционном обучении дегуманизировался;

– формировать в рамках образовательных организаций особую полихудожественную среду, которая будет направлена на то, чтобы воспитывать культуру и создавать особую взросло-детскую общность;

– внедрять в художественное образование на всех уровнях новейших технологий обучения в соответствии с техническими достижениями,

формировать компьютерную грамотность и изучать основы ИКТ;

– активно создавать цифровое художественное пространство, в рамках которого развивать индивидуальные образовательные маршруты и виртуальное взаимодействие с художественными произведениями;

– пристально изучать положительный зарубежный опыт художественного воспитания с целью его имплементации в российскую практику;

– внедрять качественную и современную материально-техническую базу, позволяющую осуществлять художественное воспитание учащихся на высшем уровне;

– разработать и внедрить четкие и единые методические рекомендации по художественному образованию и воспитанию, учитывающие специальные профессиональные дисциплины;

– разработать и принять в России Федеральный закон о художественном воспитании с участием профессионального экспертного сообщества;

– систематизировать действующие в Ираке нормативные акты, регламентирующие сферу образования, осуществить их тщательную переработку и объединить в рамках единого Закона об образовании в Республике Ирак, либо разработать и принять Образовательный кодекс Республики Ирак.

Литература

1. Ал Вакил, М. А. М. С., Царькова Е. Г. Особенности театрального образования в Ираке // Развитие личности средствами искусства. – Саратов, 2021. – С. 295–302.
2. Ал Кхафаджи, Мохаммед Абдуладхим Нимах. Право на образование в региональных международных актах и конституциях арабских государств // Государственная служба и кадры. – 2019. – № 4. – С. 62–64.
3. Аль-Джазаери М. К. Состояние художественного образования в современном Ираке // Гуманизация образовательного пространства: Культура воспитывающей деятельности. – Саратов, 2023. – С. 127–129.
4. Аль-Джазаери М. К. Традиции в системе художественного образования в Ираке // Сибирский педагогический журнал. – 2023. – № 3. – С. 36–45.
5. Аль-Таие М. С. М. А. Административно-правовые реформы в сфере образования в России и Ираке // Право и государство: теория и практика. – 2022. – № 2 (206). – С. 168–171.
6. Аль-Таие М. С. М. А. Правовые основы государственной политики в сфере образования в России и Ираке: сравнительный анализ // Северо-Кавказский юридический вестник. – 2021. – № 2. – С. 101–107.
7. Альхарган Х. И. Х. Влияние культурных традиций на художественное образование школьников Ирака и России // Вызовы современности и стратегии развития общества в условиях новой реальности. – М., 2023. – С. 30–34.
8. Ибрагим С. К. К. Сравнение программ художественного образования на промежуточном этапе в Ираке и Египте в свете современных теорий // Журнал образовательных и психологических исследований. – 2019. – Т. 16, № 63. – С. 619–639.
9. Иванова Н. С. К вопросу о роли повышения квалификации учителя изобразительного искусства // Вестник ГОУ ДПО ТО «ИПК и ППРО ТО». Тульское образовательное пространство. – 2020. – № 2. – С. 21–23.
10. Илларионова Л. П. Проблемы художественно-эстетического воспитания в условиях цифрового обучения // Журавлевские чтения. Взаимосвязь педагогической науки и практики. – М., 2021. – С. 129–135.
11. Кожагулов Т. М. Профессиональная компетентность будущего педагога художественного образования // Профессиональное художественно-педагогическое образование: история, теория, методика, практика. – Омск, 2020. – С. 71–75.
12. Кривоzubова Ю. И. Художественное образование: опыт и проблемы преподавания рисунка // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 3 (94). – С. 195–198.
13. Куделя М. А. Современная система художественного образования: проблемы и перспективы // Тенденции и перспективы развития русского танца на современном этапе. – Орел, 2020. – С. 163–167.
14. Макаревич А. В. Воспитание личностных качеств и развитие психических процессов в художественном образовании // Молодежь XXI века: образование, наука, инновации. – Новосибирск, 2024. – С. 77–78.
15. Максименко А. Е. Анализ системы современного художественного образования: отечественный и зарубежный опыт // Проблемы современного педагогического образования. – 2020. – № 69-1. – С. 268–271.

16. Махди А. С. Эстетическое воспитание в иракских вузах: проблемы, традиции и новации // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Психолого-педагогические науки. – 2013. – № 1 (22). – С. 54–56.
17. Никитина Т. Г. Особенности и проблематика художественно–эстетического воспитания // Модернизация современного образования и совершенствование педагогической деятельности. – Пенза, 2021. – С. 37–40.
18. Попова Е. С. Художественное воспитание и образование учащихся средствами изобразительного искусства // Человек и природа. – Омск, 2024. – С. 46–47.
19. Рахимбаева И. Э. Художественное образование и пути его развития в эпоху цифровизации // Грани познания. – 2022. – № 2 (79). – С. 30–33.
20. Скопа В. А. Художественно-эстетическое воспитания учащихся: социально-педагогический аспект // Вестник педагогических наук. – 2024. – № 6. – С. 25–30.
21. Трубицина М. Ю. Особенности художественно-эстетического воспитания личности в системе дополнительного образования // Вестник Луганского государственного педагогического университета. – 2024. – № 1 (117). – С. 59–64.
22. Уразимова Т. В., Сайтбекова А. Ж., Губенова Г. Т. Изобразительное искусство как основа художественного развития личности // Матрица научного познания. – 2022. – № 3-1. – С. 125–129.
23. Федьков Г. С. Роль художественно-творческой подготовки будущего преподавателя изобразительного искусства в воспитании учащихся // Искусство и культура. – 2022. – № 3 (47). – С. 78–82.
24. Фролова Е. А. Некоторые аспекты художественного образования и эстетического воспитания юношества // Культура, искусство и современное образование: традиции, опыт и инновации. – Барнаул, 2024. – С. 151–161.
25. Чеканова В. О., Шешукова Е. И. Художественно-эстетическое воспитание подростков средствами иллюстрации // Вопросы педагогики. – 2022. – № 5-1. – С. 382–386.
26. Шаронов А. А., Дрягалов В. С. Воспитание как элемент образовательной системы на современном этапе // Воспитание в условиях актуальных вызовов современности. – Астрахань, 2022. – С. 97–103.
27. Al-Mousawi J. K. M., Jabbar T. A. Impact of the system of quality standards in the face of the difficulties of learning and teaching art education for the secondary stage in Iraq // Basic Education College Magazine for Educational and Humanities Sciences. – 2019. – № 4. – P. 133–139.
28. Report of the United Nations Program in Iraq, Cost and Benefits of Education in Iraq: An Analytical Study on the Education Sector and Strategies for Increasing Benefits from Education. UNICEF, 2017. – 66 p.
29. Taan Ghazi Hussein. Patterns of Contemporary Education Technology. United Arab Emirates, the first edition: University Book House Publishing, 2018. – 229 p.

References

1. Al Wakil M.A.M.S., Tsarkova E.G. Osobennosti teatral'nogo obrazovaniya v Irake [Features of theater education in Iraq]. *Razvitie lichnosti sredstvami iskusstva [Personal development by means of art]*. Saratov, 2021, pp. 295-302. (In Russ.).
2. Al Khafaji, Mohammed Abduladhim Nimah. Pravo na obrazovanie v regional'nykh mezhdunarodnykh aktakh i konstitutsiyakh arabskikh gosudarstv [The right to education in regional international acts and constitutions of Arab states]. *Gosudarstvennaya sluzhba i kadry [Civil service and personnel]*, 2019, no. 4, pp. 62-64. (In Russ.).
3. Al-Jazaeri M.K. Sostoyanie khudozhestvennogo obrazovaniya v sovremennom Irake [The state of art education in modern Iraq]. *Gumanizatsiya obrazovatel'nogo prostranstva: Kul'tura vospityvayushchey deyatel'nosti [Humanization of the educational space: Culture of educational activity]*. Saratov, 2023, pp. 127-129. (In Russ.).
4. Al-Jazaeri M.K. Traditsii v sisteme khudozhestvennogo obrazovaniya v Irake [Traditions in the system of art education in Iraq]. *Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal [Siberian pedagogical journal]*, 2023, no. 3, pp. 36-45. (In Russ.).
5. Al-Taie M.S.M.A. Administrativno-pravovye reformy v sfere obrazovaniya v Rossii i Irake [Administrative and legal reforms in the field of education in Russia and Iraq]. *Pravo i gosudarstvo: teoriya i praktika [Law and state: theory and practice]*, 2022, no. 2 (206), pp. 168-171.
6. Al-Taie M.S.M.A. Pravovye osnovy gosudarstvennoy politiki v sfere obrazovaniya v Rossii i Irake: sravnitel'nyy analiz [Legal Foundations of State Policy in the Sphere of Education in Russia and Iraq: A Comparative Analysis]. *Severo-Kavkazskiy yuridicheskiy vestnik [North Caucasian Legal Bulletin]*, 2021, no. 2, pp. 101-107. (In Russ.).
7. Alhargan H.I.H. Vliyaniye kul'turnykh traditsiy na khudozhestvennoe obrazovanie shkol'nikov Iraka i Rossii [The Influence of Cultural Traditions on Art Education of Schoolchildren in Iraq and Russia]. *Vyzovy sovremennosti i*

- strategii razvitiya obshchestva v usloviyakh novoy real'nosti [Challenges of Our Time and Strategies for the Development of Society in the New Reality].* Moscow, 2023, pp. 30-34. (In Russ.).
8. Ibrahim S.K.K. Sravnenie programm khudozhestvennogo obrazovaniya na promezhutochnom etape v Irake i Egipte v svete sovremennykh teoriy [Comparison of Intermediate-Level Art Education Programs in Iraq and Egypt in Light of Modern Theories]. *Zhurnal obrazovatel'nykh i psikhologicheskikh issledovaniy [Journal of Educational and Psychological Research]*, 2019, vol. 16, no. 63, pp. 619-639. (In Russ.).
 9. Ivanova N.S. K voprosu o roli povysheniya kvalifikatsii uchitelya izobrazitel'nogo iskusstva [On the role of advanced training of a fine arts teacher]. *Vestnik GOU DPO TO "IPK i PPRO TO". Tul'skoe obrazovatel'noe prostranstvo [Bulletin of the State Educational Institution of Additional Professional Education of the Territory of the Tula Region "IPK and PPRO TO". Tula Educational Space]*, 2020, no. 2, pp. 21-23. (In Russ.).
 10. Illarionova L.P. Problemy khudozhestvenno-esteticheskogo vospitaniya v usloviyakh tsifrovogo obucheniya [Problems of artistic and aesthetic education in the context of digital learning]. *Zhuravlevskie chteniya. Vzaimosvyaz' pedagogicheskoy nauki i praktiki [Zhuravlevskie readings. The relationship between pedagogical science and practice]*. Moscow, 2021, pp. 129-135. (In Russ.).
 11. Kozhagulov T.M. Professional'naya kompetentnost' budushchego pedagoga khudozhestvennogo obrazovaniya [Professional competence of the future teacher of art education]. *Professional'noe khudozhestvenno-pedagogicheskoe obrazovanie: istoriya, teoriya, metodika, praktika [Professional art and pedagogical education: history, theory, methodology, practice]*, Omsk, 2020, pp. 71-75. (In Russ.).
 12. Krivozubova Y.I. Khudozhestvennoe obrazovanie: opyt i problemy prepodavaniya risunka [Art education: experience and problems of teaching drawing]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science, culture, education]*, 2022, no. 3 (94), pp. 195-198. (In Russ.).
 13. Kudelya M.A. Sovremennaya sistema khudozhestvennogo obrazovaniya: problemy i perspektivy [The modern system of art education: problems and prospects]. *Tendentsii i perspektivy razvitiya russkogo tantsa na sovremennom etape [Trends and prospects for the development of Russian dance at the present stage]*. Orel, 2020, pp. 163-167. (In Russ.).
 14. Makarevich A.V. Vospitanie lichnostnykh kachestv i razvitie psikhicheskikh protsessov v khudozhestvennom obrazovanii [Fostering Personal Qualities and Developing Mental Processes in Art Education]. *Molodezh' XXI veka: obrazovanie, nauka, innovatsii [Youth of the 21st Century: Education, Science, Innovation]*. Novosibirsk, 2024, pp. 77-78. (In Russ.).
 15. Maksimenko A.E. Analiz sistemy sovremennogo khudozhestvennogo obrazovaniya: otechestvennyy i zarubezhnyy opyt [Analysis of the system of modern art education: domestic and foreign experience]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of modern pedagogical education]*, 2020, no. 69-1, pp. 268-271. (In Russ.).
 16. Mahdi A.S. Esteticheskoe vospitanie v irakskikh vuzakh: problemy, traditsii i novatsii [Aesthetic education in Iraqi universities: problems, traditions and innovations]. *Izvestiya Dagestanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Psikhologo-pedagogicheskie nauki [Bulletin of the Dagestan State Pedagogical University. Psychological and pedagogical sciences]*, 2013, no. 1 (22), pp. 54-56. (In Russ.).
 17. Nikitina T.G. Osobennosti i problematika khudozhestvenno-esteticheskogo vospitaniya [Features and problems of artistic and aesthetic education]. *Modernizatsiya sovremennogo obrazovaniya i sovershenstvovanie pedagogicheskoy deyatel'nosti [Modernization of modern education and improvement of pedagogical activity]*. Penza, 2021, pp. 37-40. (In Russ.).
 18. Popova E.S. Khudozhestvennoe vospitanie i obrazovanie uchashchikhsya sredstvami izobrazitel'nogo iskusstva [Art education and education of students by means of fine art]. *Chelovek i priroda [Man and nature]*. Omsk, 2024, pp. 46-47. (In Russ.).
 19. Rakhimbaeva I.E. Khudozhestvennoe obrazovanie i puti ego razvitiya v epokhu tsifrovizatsii [Art education and the ways of its development in the era of digitalization]. *Grani poznaniya [Facets of knowledge]*, 2022, no. 2 (79), pp. 30-33. (In Russ.).
 20. Skopa V.A. Khudozhestvenno-esteticheskoe vospitanie uchashchikhsya: sotsial'no-pedagogicheskiy aspekt [Artistic and aesthetic education of students: social and pedagogical aspect]. *Vestnik pedagogicheskikh nauk [Bulletin of pedagogical sciences]*, 2024, no. 6, pp. 25-30. (In Russ.).
 21. Trubitsina M.Y. Osobennosti khudozhestvenno-esteticheskogo vospitaniya lichnosti v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya [Features of artistic and aesthetic education of the individual in the system of additional education].

- Vestnik Luganskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of the Lugansk State Pedagogical University]*, 2024, no. 1 (117), pp. 59-64. (In Russ.).
22. Urazimova T.V., Saytbekova A.Zh., Gubenova G.T. Izobrazitel'noe iskusstvo kak osnova khudozhestvennogo razvitiya lichnosti [Fine arts as the basis for artistic development of the individual]. *Matritsa nauchnogo poznaniya [Matrix of scientific knowledge]*, 2022, no. 3-1, pp. 125-129. (In Russ.).
 23. Fedkov G.S. Rol' khudozhestvenno-tvorcheskoy podgotovki budushchego prepodavatelya izobrazitel'nogo iskusstva v vospitanii uchashchikhsya [The role of artistic and creative training of a future fine arts teacher in the education of students]. *Iskusstvo i kul'tura [Art and Culture]*, 2022, no. 3 (47), pp. 78-82. (In Russ.).
 24. Frolova E.A. Nekotorye aspekty khudozhestvennogo obrazovaniya i esteticheskogo vospitaniya yunoshstva [Some aspects of art education and aesthetic education of young people]. *Kul'tura, iskusstvo i sovremennoe obrazovanie: traditsii, opyt i innovatsii [Culture, art and modern education: traditions, experience and innovations]*. Barnaul, 2024, pp. 151-161. (In Russ.).
 25. Chekanova V.O., Sheshukova E.I. Khudozhestvenno-esteticheskoe vospitanie podrostkov sredstvami illyustratsii [Artistic and aesthetic education of adolescents by means of illustration]. *Voprosy pedagogiki [Questions of pedagogy]*, 2022, no. 5-1, pp. 382-386. (In Russ.).
 26. Sharonov A.A., Dryagalov V.S. Vospitanie kak element obrazovatel'noy sistemy na sovremennom etape [Education as an element of the educational system at the present stage]. *Vospitanie v usloviyakh aktual'nykh vyzovov sovremenosti [Education in the context of urgent challenges of our time]*. Astrakhan, 2022, pp. 97-103. (In Russ.).
 27. Al-Mousawi J. K.M., Jabbar T.A. Impact of the System of Quality Standards in the Face of the Difficulties of Learning and Teaching Art Education for the Secondary Stage in Iraq. *Basic Education College Magazine for Educational and Humanities Sciences*, 2019, no. 4, pp. 133-139. (In Engl.).
 28. *Report of the United Nations Program in Iraq, Cost and Benefits of Education in Iraq: An Analytical Study on the Education Sector and Strategies for Increasing Benefits from Education*. UNICEF, 2017. 66 p. (In Engl.).
 29. Taan Ghazi Hussein. *Patterns of Contemporary Education Technology*. United Arab Emirates, the first edition, University Book House Publ., 2018. 229 p. (In Engl.).

Алфавитный указатель авторов

Айхлер Н. А.	207
Ал-Огаили Аббас Хади	304
Антипова Ю. В.	169
Анциферова П. К.	240
Астахов О. Ю.	32
Бавбекова И. А.	249
Барзых А. В.	265
Борисова Д. С.	121
Булгаева Г. Д.	207
Венкова А. В.	66
Верба Н. И.	157
Воеводин А. П.	13
Гекман Н. А.	56
Гончарова Е. А.	144
Гончарова Н. Г.	199
Гусева К. Е.	150
Деген Г. А.	105
Задорожная М. В.	144
Казаков Е. Ф.	39
Калинникова А. Д.	207
Карпушина Л. П.	296
Кинякина Л. В.	178
Кожокар В. А.	135
Козлова Т. А.	296
Королева М. Е.	100
Костюк Н. В.	83
Кошкаров А. Г.	32
Крылова В. И.	256
Кутькина О. П.	74
Людмила Т. Н.	276
Милейко Ю. Н.	191
Миненко Г. Н.	32
Морозова О. В.	265
Муллагалиева Р. Ф.	291
Нехвядович Л. И.	199
Паршукова Г. Б.	265
Пога Л. Н.	214
Полякова Е. А.	74
Попова Н. С.	83
Портнова И. В.	226
Приходько И. Н.	90
Путин В. В.	116
Савельева О. Е.	283
Семенова В. И.	90
Семухина Е. А.	50
Столбова П. А.	128
Черников И. А.	22
Черняева И. В.	207
Яковлева А. С.	186

List of Authors in Alphabetical Order

Aykhler N.A.	207
Al-Ogaili Abbas Hadi	304
Antipova Y.V.	169
Antsiferova P.K.	240
Astakhov O.Y.	32
Bavbekova I.A.	249
Barzykh A.V.	265
Borisova D.S.	121
Bulgaeva G.D.	207
Venkova A.V.	66
Verba N.I.	157
Voevodin A.P.	13
Gekman N.A.	56
Goncharova E.A.	144
Goncharova N.G.	199
Guseva K.E.	150
Degen G.A.	105
Zadorozhnaya M.V.	144
Kazakov E.F.	39
Kalinnikova A.D.	207
Karpushina L.P.	296
Kinyakina L.V.	178
Kozhokar V.A.	135
Kozlova T.A.	296
Koroleva M.E.	100
Kostyuk N.V.	83
Koshkarov A.G.	32
Krylova V.I.	256
Kutkina O.P.	74
Lyudmilina T.N.	276
Mileyko Y.N.	191
Minenko G.N.	32
Morozova O.V.	265
Mullagalieva R.F.	291
Nekhvyadovich L.I.	199
Parshukova G.B.	265
Poga L.N.	214
Polyakova E.A.	74
Popova N.S.	83
Portnova I.V.	226
Prikhodko I.N.	90
Putin V.V.	116
Savelyeva O.E.	283
Semenova V.I.	90
Semukhina E.A.	50
Stolbova P.A.	128
Chernikov I.A.	22
Chernyaeva I.V.	207
Yakovleva A.S.	186

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 25.12.2024

Подписано в печать 18.12.2024

Формат 60x84¹/₈.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 6.

Уч.-изд. л. 31,8. Усл. печ. л. 36,9.

Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского
государственного института культуры:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел.: (3842)55-79-01.
E-mail: izdat@kemguki.ru

Price 1500 roubles

Issue released on December 25, 2024

Signed for print on December 18, 2024

Format 60x84¹/₈.

Offset paper. Font «Times».

Order № 6.

Author's sheets 31,8. Printer's sheets 36,9.

Number of copies 500.

Printed at the Publisher of Kemerovo State
University of Culture:
Kemerovo region, 650056, Kemerovo,
17 Voroshilov Street. Phone: (3842)55-79-01.
E-mail: izdat@kemguki.ru