

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года
Выходит 4 раза в год

№ 67/2024

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

№ 67/2024

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

Founder, publisher

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

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

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

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

Administrative Secretary

D.A. Ognev

Technical editor

A.Y. Konstantinova

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

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

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

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

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

ISSN 2078-1768

© FSFEI HE "Kemerovo State
University of Culture", 2024

СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

Председатель совета:

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

Члены совета:

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

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

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

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

EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

Department of the Editorial Council:

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

Members of the Editorial Council:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Тер-Минасова Светлана Григорьевна, доктор филологических наук, профессор, заслуженный профессор МГУ имени М. В. Ломоносова, почетный профессор Бирмингемского университета (Великобритания), почетный доктор словесности Университета Штата Нью-Йорк (США), почетный профессор Российско-Армянского (Славянского) университета (Армения), лауреат премии 50-летия Фулбрайта (1995) и Ломоносовской премии (1996), президент факультета иностранных

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

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

Liu Hong, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Rector of Dalian University of Foreign Studies, Chairman of the Council of Rectors of University of Shanghai Cooperation Organization (USCO) (Dalian, China).

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

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

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

Ter-Minasova Svetlana Grigoryevna, Dr of Philological Sciences, Professor, Honorary Professor of Lomonosov Moscow State University, Honorary Professor at the University of Birmingham, (Great Britain), Honorary Doctor of Literature from the State University of New York (USA), Honorary Professor at the Russian-Armenian (Slavic) University (Armenia), Laureate of the 50th Anniversary Fulbright Award (1995) and Lomonosov Prize (1996), President of Foreign Languages and Re-

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

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

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

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

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

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

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

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

СОСТАВ НАУЧНОЙ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА

Научные редакторы разделов

Раздел «Культурология и искусствоведение»

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

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

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

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

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

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

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

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

SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

Scientific Editors of Sections

Section of Culturology and Art History

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

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

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

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

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

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

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

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

ный институт культуры, академик Российской академии естественных наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации (г. Кемерово, РФ).

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

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

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

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

Прокопова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, филиал РГИСИ в г. Кемерово «Сибирская высшая школа музыкального и театрального искусства» (г. Кемерово, РФ).

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

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

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

Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Honorary Scientist of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation).

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

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

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

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

Prokopova Natalya Leonidovna, Dr of Culturology, PhD in Art History, Professor, RGISI Branch in Kemerovo "Siberian Higher Institute of Music and Theater Arts" (Kemerovo, Russian Federation).

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

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

Umnova Irina Gennadyevna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department

кознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Российской Академии Естествознания, член Союза композиторов России (г. Кемерово, РФ).

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

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

Раздел «Педагогические науки»

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

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

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

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

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

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

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

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

Section of Pedagogical Sciences

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Гуревич Л. С., Батыршин Р. И. Культурный код нации: принцип национальной ценностной ориентации.....	13
Тельманова А. С., Балабанов П. И. Самоактуализация в процессе потребления культурного продукта.....	23
Пономарев В. Д., Черданцева А. А. Центр прототипирования цифрового контента Кемеровского государственного института культуры как стратегический ресурс в развитии креативных индустрий в Кузбассе.....	30
Спешилова Е. И. Культурный код Великого Новгорода: семиотический аспект.....	39
Нехвядович Л. И., Землюков С. В., Балакина Е. И. Культурологические основания исследования эпического наследия Большого Алтая.....	47
Агеева Т. В., Беляева О. А., Воронова И. В., Косарева А. Д. Синтез традиций и новаций как основа формирования имиджевых проектов в декоративно-прикладном искусстве.....	54
Воронина В. И., Клубков А. А. Символика и иконографическая программа входных врат храма Святого равноапостольного князя Владимира в Анапе.....	64
Мишуровская О. Е. Зооморфные мотивы в русских интерьерах шинуазри.....	70
Шапиро Б. Л. Парадная сабля эрцгерцога Карла Иосифа: историческое оружиеведение через призму истории искусства и культуры.....	82
Сапанжа О. С., Степанова Д. Г. Контурный рисунок как изобразительная метафора города в произведениях ленинградского декоративного минимализма.....	90
Дэн Цзыюэ. Музыкально-теоретическая система Древнего Китая.....	100
Карташова Т. В., Карташов В. Д. Путешествие длиною в тысячи лет, или Сюжет «Рамаяны» в индийском искусстве.....	105
Юшутин М. Ф. Балалайка-контрабас в народном музыкальном искусстве: акустические особенности исполнительства.....	122
Сабитова Л. А., Фаттахова Л. Р. Кантилена в певческой практике хоровых коллективов.....	130
Стреж Ю. В. Тематизм барочной концертной формы как детерминанта ее композиционного решения (на материале Concerti grossi op. 6 № 7 и 8 Г. Ф. Генделя).....	135
Шитикова Р. Г., Яковенко Ю. Ю. Музыкально-риторические фигуры в сонатах Бенедетто Марчелло для чембало соло.....	143
Рябчевская Ж. А. Преодоление традиционной нотации в произведениях современных композиторов для гитары.....	152
Шефова Е. А. Детский фортепианный альбом в спектре авторских поисков: музыкальный портрет как содержательная категория образа.....	159
Верба Н. И. Вокально-инструментальные арабески XX столетия: к вопросу о расширении границ жанра.....	166

Некрасова И. М. Поэтика волшебной сказки в опере Джона Адамса «Цветущее дерево».....	176
Сушлякова А. А. Инфернальное танго: переосмысление жанра в «Истории солдата» И. Ф. Стравинского.....	182
Клочкова Е. В. Феномен незавершенного сочинения в творчестве Алемдара Караманова.....	190
Путчева О. А. Диалектика образов жизни и смерти в творчестве А. Бакши.....	197
Синельникова О. В. «Среднестатистическая барочная опера» Леонида Десятникова в XXI веке..	210
Ивачева Д. А. «Лабиринты» Николая Сидельникова: от литературы к театру.....	221
Сюе Юйбо. Поэтические образы Бо Цзюй-и и их музыкальное воплощение в камерно-вокальных произведениях композиторов второй половины XX – начала XXI века.....	233
Григорьянц Т. А. Дисциплина «Сценическое движение» в школьном театре: проблемы и возможности.....	247
Портнова Т. В. Графическая разработка танца как важный этап в профессиональном творчестве балетмейстера.....	252
Васирук И. И. Фуга в абстрактной живописи как объект синестезийного мышления и восприятия.....	259
Кильдюшева А. А. Полиморфная модель музея XXI века.....	270
Кимеева Т. И. Формирование методики исследования производственно-металлургических объектов в контексте сохранения культурного наследия Горной Шории.....	280

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Морозова О. П. Педагогический коворкинг в образовательной инфраструктуре университета.....	286
Сущенко Л. А., Сущенко М. А. Педагогические условия индивидуализации подготовки бакалавров по направлению «Социально-культурная деятельность».....	293
Казарина Т. Ю., Казарин С. Н. Взаимодействие форм наставничества и уровней профессионального становления обучающихся факультета визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры.....	301
Леонов С. А. Программы аспирантуры и ассистентуры-стажировки как элемент самообновления педагогической системы образовательной организации в контексте подготовки кадров для легкой промышленности.....	312
Кокина О. С., Костюк Н. В. Моделирование процесса подготовки будущего руководителя хорошего коллектива в образовательном пространстве вузов культуры.....	324
Алфавитный указатель авторов.....	331

CONTENTS

CULTUROLOGY AND ART HISTORY

Gurevich L.S., Batyrshin R.I. The Nation's Cultural Code: the Principle of National Value Orientation.....	13
Telmanova A.S., Balabanov P.I. Self-actualization in the Process of Consumption of Cultural Product.....	23
Ponomarev V.D., Cherdantseva A.A. Digital Content Prototyping Center of the Kemerovo State University of Culture as a Strategic Resource in the Development of Creative Industries in Kuzbass.....	30
Speshilova E.I. Cultural Code of Veliky Novgorod: Semiotic Dimension.....	39
Nekhvuyadovich L.I., Zemlyukov S.V., Balakina E.I. Culturological Foundations for Studying the Epic Heritage of Greater Altai.....	47
Ageeva T.V., Belyaeva O.A., Voronova I.V., Kosareva A.D. Synthesis of Traditions and Innovations as the Basis for the Formation of Image Projects in Decorative and Applied Arts.....	54
Voronina V.I., Klubkov A.A. Symbolics and Iconography of the Gates of the Temple of Saint Prince Vladimir in Anapa.....	64
Mishurovskaya O.E. Zoomorphic Motifs in Russian Chinoiserie Interiors.....	70
Shapiro B.L. The Ceremonial Saber of Archduke Carl Joseph: Historical Weaponry through the Prism of Art and Cultural History.....	82
Sapanzha O.S., Stepanova D.G. Linear Drawing as a Figurative Metaphor of the City in the Leningrad Decorative Minimalism Works.....	90
Deng Ziyue. Ancient China System of Music Theory.....	100
Kartashova T.V., Kartashov V.D. A Journey of Thousands of Years, or the Plot of the Ramayana in Indian Art.....	105
Yushutin M.F. The Balalaika-contrabass in Musical Art: Acoustic Features of Performing.....	122
Sabitova L.A., Fattakhova L.R. Cantilena in the Singing Practice of Choral Collectives.....	130
Strezh Y.V. The Thematism of the Baroque Concert form as a Determinant of Its Compositional Solution (Based on the Material <i>Concerti Grossi Op. 6</i> Nos. 7 and 8 by G.F. Handel).....	135
Shitikova R.G., Yakovenko Y.Y. Rhetorical Figures in Sonatas for Cembalo Solo by Benedetto Marcello.....	143
Ryabchevskaya Zh.A. Overcoming the Traditional Notation in the Works of Modern Composers for Guitar.....	152
Shefova E.A. Children's Piano Album in the Spectrum of Author's Searches: Musical Portrait as a Meaningful Category of Image.....	159
Verba N.I. Vocal and Instrumental Arabesques of the 20th Century: on the Issue of Expanding the Boundaries of the Genre.....	166
Nekrasova I.M. The Poetics of a Fairy Tale in John Adams's Opera <i>A Flowering Tree</i>	176

Sushlyakova A.A. Infernal Tango: Rethinking the Genre in <i>The Story of a Soldier</i> by I.F. Stravinsky.....	182
Klochkova E.V. The Phenomenon of Incomplete Essay in Creativity of Alemdar Karamanov.....	190
Putecheva O.A. Dialectics of Images of Life and Death in the Works of A. Bakshi.....	197
Sinelnikova O.V. Leonid Desyatnikov's <i>Typical Baroque Opera</i> in the 21st Century.....	210
Ivacheva D.A. <i>Labyrinths</i> by Nikolai Sidelnikov: from Literature to Theater.....	221
Xue Yuibo. Poetic Images by Bo Juyi and their Musical Embodiment in Chamber-vocal Works by Composers of the Second Half of the XX – Early XXI Century.....	233
Grigoryants T.A. <i>Stage movement</i> in the School Theater: Problems and Opportunities.....	247
Portnova T.V. Graphic Development of a Dance as an Important Stage in Choreographer's Professional Work.....	252
Vasiruk I.I. Fugue in Abstract Painting as an Object of Synesthetic Thinking and Perception.....	259
Kildyusheva A.A. Polymorphic Model of the 21st Century Museum.....	270
Kimeeva T.I. Formation of Research Methods of Production and Metallurgical Facilities in the Context of Preserving of the Cultural Heritage of Mountain Shoria.....	280

PEDAGOGICAL SCIENCES

Morozova O.P. Pedagogical Coworking in the Educational Infrastructure of the University.....	286
Sushchenko L.A., Sushchenko M.A. Pedagogical Conditions for Individualization of the Bachelor's Degree in Sociocultural Activities.....	293
Kazarina T.Y., Kazarin S.N. Interaction of Forms of Mentoring and Levels of Professional Development of Students of the Faculty of Visual Arts of the Kemerovo State Institute of Culture.....	301
Leonov S.A. Postgraduate and Assistant Internship Programs as an Element of Self-renewal of the Pedagogical System of an Educational Organization in the Context of Personnel Training for Light Industry.....	312
Kokina O.S., Kostyuk N.V. Modeling the Process of Preparation of a Future Choral Director in the Educational Space of Cultural Universities.....	324
List of Authors in Alphabetical Order.....	331



КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ CULTUROLOGY AND ART HISTORY



УДК 008.2

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-13-23

КУЛЬТУРНЫЙ КОД НАЦИИ: ПРИНЦИП НАЦИОНАЛЬНОЙ ЦЕННОСТНОЙ ОРИЕНТАЦИИ

Гуревич Любовь Степановна, доктор филологических наук, доцент, профессор, Московский государственный лингвистический университет (г. Москва, РФ), Российский экономический университет имени Г. В. Плеханова (г. Москва, РФ). E-mail: gurevich_ls@mail.ru

Батыршин Радик Ирикович, кандидат филологических наук, председатель межгосударственной телерадиокомпании «Мир», профессор, Научно-исследовательский институт «Высшая школа экономики» (г. Москва, РФ). E-mail: Batyrshin_RI@mir.tv.ru

Статья посвящена теоретическому обоснованию новой трактовки понятия «культурный код». Авторы указывают на двусторонний характер анализируемого культурного феномена, выделяя в нем интеграцию двух разнонаправленных процессов: трансляции и интерпретации культурных ценностей. В настоящей публикации национальные культурные ценности рассматриваются как один из основополагающих принципов в преломлении культурных кодов отдельных наций. Целью статьи является описание разработанной авторами динамической модели культурного кода, в которой представляется соотношение структурных компонентов модели, указываются принципы формирования культурных кодов наций в новой интерпретации, вводятся дополнительно понятия «системно-административный культурный код нации» и «код культурного самовыражения и ритуального взаимодействия нации». Основными исследовательскими методами являются структурно-функциональный метод, классификация, метод анализа и синтеза, а также символический интеракционизм. В дискуссионной части статьи авторы сопоставляют общепринятые культурологические термины, так или иначе пересекающиеся с понятием «культурный код», указывая на дифференциальные черты исследуемого понятия. На примере этнокультур стран СНГ указываются совпадающие и пересекающиеся национальные культурные ценности, свидетельствующие о процессе универсализации культурных кодов в глобальном мире. В результате проведенного исследования выявлены основные характеристики исследуемого феномена, исключены неточности в существующих дефинициях культурного кода и трансформировано само определение культурного кода на основании предложенной авторами динамической интеракционной модели. В заключении обобщаются основные положения, выносимые на обсуждение в статье, обозначается круг вопросов и проблем, связанных с феноменом «культурный код».

Ключевые слова: культурный код, трансляция и интерпретация культурных ценностей, системно-административный культурный код, код культурного самовыражения и ритуального взаимодействия, этническая общность, культурная синергия.

THE NATION'S CULTURAL CODE: THE PRINCIPLE OF NATIONAL VALUE ORIENTATION

Gurevich Lyubov Stepanovna, Dr of Philological Sciences, Associate Professor, Professor, Moscow State Linguistic University; Plekhanov Russian University of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: gurevich_ls@mail.ru

Batyrshtin Radik Irikovich, PhD in Philology, Chairman of International Television and Radio Company "Mir", Professor, National Research University "Higher School of Economics" (Moscow, Russian Federation). E-mail: Batyrshtin_RI@mir.tv.ru

The article is devoted to the theoretical substantiation of a new interpretation of the concept of *cultural code*. The authors point to the two-sided nature of the analyzed cultural phenomenon, highlighting the integration of two multidirectional processes in it: translation and interpretation of cultural values. In this publication, national cultural values are considered one of the fundamental principles in the interpretation of the cultural codes of individual nations. The purpose of the article is to describe the dynamic model of the cultural code developed by the authors, in which the ratio of the structural components of the model is presented, the principles of the formation of cultural codes of nations in a new interpretation are indicated, and the concepts of *system-administrative cultural code of the nation* and *code of cultural expression and ritual interaction of the nation* are additionally introduced. The main research methods are the structural and functional method, classification, method of analysis and synthesis, as well as symbolic interactionism. In the discussion part of the article, the authors compare generally accepted cultural terms that somehow intersect with the concept of *cultural code*, pointing out the differential features of the concept under study. The process of universalizing cultural norms in the global society is illustrated by utilizing the ethnocultures of the CIS nations as an example to show how national cultural values coincide and overlap. The primary features of the phenomenon under investigation were discovered as a result of the research that was done, and errors in previous definitions of the cultural code were removed. Additionally, the definition of the cultural code was changed based on the dynamic interactive model that the authors had suggested. In conclusion, the main provisions put forward for discussion in the article are summarized, and the range of issues and problems related to the phenomenon of *cultural code* is outlined.

Keywords: cultural code, transmission and interpretation of cultural values, system-administrative cultural code, code of cultural expression and ritual interaction, ethnic community, cultural synergy.

Введение

В последние десятилетия человечество столкнулось со стремительно развивающимися процессами глобализации, затронувшими не только экономическую сферу нашей жизни, но и культурную. Ученые отмечают как положительные, так и отрицательные тенденции, среди которых выявляется стремление культуры к унификации ее локальных сообществ. С одной стороны, мы наблюдаем распространение общих ценностей, норм, стандартов и идеалов, которые в определенной степени имеют универсальный характер. Глобализация способствует обогащению культурного опыта и расширению горизонтов. Люди получают возможность ознакомиться с различными культурами, идеями и традициями. Это способ-

ствует повышению культурной осведомленности и пониманию многообразия мировой культуры. С другой стороны, есть опасность потери уникальности и самостоятельности национальной культуры. В процессе глобализации многие страны сталкиваются с проблемой сохранения своих традиций и ценностей. Культурная автономия может быть подорвана, а культурные выражения могут потерять свою уникальность и стать гомогенизированными. На этом этапе важно найти баланс между глобальными и локальными культурными проявлениями и сохранить свою национальную идентичность и уникальность, несмотря на влияние глобализации. Одним из способов сохранения этого баланса является диалог культур, который становится неотъемлемой частью нашей

жизни. И, как в любом процессе межнационального общения, особое значение приобретает взаимодействие культурных кодов наций.

Однако и здесь мы сталкиваемся с новыми проблемами культурного взаимодействия. Как справедливо отмечает И. А. Мальковская, «шагнувший за границы жизненного мира “своих семиотик”, человек столкнулся с многообразием идеологий и кодов, упрощающих возможность передачи сообщений. Но эти коды им не познаны. Они предстают взору как неупорядоченность, хаос, как Другой мир» [9] (цит. по [5, с. 233]). Для познания существующих кодов, включая культурные, человеку необходимо ознакомиться с методами их изучения, принципами функционирования и возможными трансформациями.

Цели и задачи исследования

Цель исследования состоит в уточнении понятия «культурный код» и в анализе одного из основополагающих принципов культурного кода – принципа национальной ценностной ориентации. Для достижения поставленной цели в статье решается ряд исследовательских задач:

- исследовать концептуальное наполнение данного термина, область применения и возможные передаваемые смыслы;
- рассмотреть функционирование термина в различных гуманитарных дисциплинах;
- дать по возможности более четкое и исчерпывающее определение понятия «культурный код» для использования в области культурологии;
- разграничить смежные понятия, пересекающиеся так или иначе с понятием «культурный код»;
- определить базовые принципы формирования культурных кодов;
- описать динамическую модель культурного кода с позиции взаимодействия двух основополагающих процессов трансляции и интерпретации национальных культурных ценностей и пр.

Материалы и методы исследования

Исследование культурных кодов на фоне происходящих культурных явлений предполагает комплексное изучение человеческого бытия и, следовательно, требует особого, интегративного научно-методологического подхода. Безусловно, как в любой другой гуманитарной дисциплине, мы не сможем обойтись без структурно-функ-

ционального анализа, аксиологического метода, аналитического метода исследования, классификационного анализа, метода анализа и синтеза, а также метода символического интеракционизма.

Как в западной, так и в российской науке культура и культурные феномены рассматриваются как многоаспектные явления, требующие четкого разграничения. Кроме того, гуманитарное направление науки занимается изучением всех аспектов жизни общества, что создает проблему полисемии научных терминов в отдельных гуманитарных направлениях. Аналитический, а также структурно-функциональный методы исследования позволяют «развести» смежные научные дисциплины, обозначив границы и структуру исследуемого явления в рамках культурологического анализа. Данным методом сопутствует аксиологический метод, на основании которого происходит оценка того или иного явления культуры. Безусловно, при рассмотрении структуры феномена «культурный код» классификационный анализ становится также приоритетным в научном описании.

Особое внимание в работе уделено методу символического интеракционизма, который позволяет исследовать культурные феномены в терминах социокультурных взаимодействий, в результате которых происходит взаимообмен символами между представителями разных культур, создаются дополнительные культурные смыслы, которые помогают понять и принять «чужеродную» культуру. Символические интеракции очень важны для понимания культурных кодов, ключ от которых доступен не всем: он постигается исключительно в результате тесного коммуникативного взаимодействия, когда происходит взаимообмен символическими смыслами культурных феноменов. В результате символических интеракций происходит одновременная самоидентификация представителей разных культур и реализация поведенческих паттернов, ожидаемых представителями других культур, поскольку у каждого из них есть особые представления о чужой культуре, сформированные на основе культурных стереотипов и личного опыта взаимодействия с другими нациями.

В ходе исследования национальных культурных кодов мы выделяем пять базовых, основополагающих принципов классификации, один

из которых, а именно принцип ценностной ориентации, используется нами в качестве исследовательского материала, выбранного для данной публикации.

Результаты и выводы

Проведенное исследование, включавшее, в первую очередь, научный анализ существующих публикаций по теме национального культурного кода, позволило нам выявить основные характеристики исследуемого феномена, исключить неточности в существующих дефинициях культурного кода и трансформировать само определение культурного кода на основании предложенной нами динамической интеракционной модели.

В статье дается научное обоснование пересмотра существующих научных концепций по исследуемой тематике и предлагаются аргументированные выводы по исследуемому принципу ценностной ориентации в модели культурного кода.

В процессе проведенного исследования мы приходим к следующим результатам:

1. Культурный код нации в культурологическом аспекте представляет собой *двустороннюю сущность*, аккумулирующую в себе два базовых процессуальных компонента: *трансляцию* и *интерпретацию* культурной информации.

2. Процесс формирования культурных кодов нации происходит в соответствии, по крайней мере, с пятью основополагающими принципами, которые охватывают основные области культурного взаимодействия социума.

3. Исходя из принципа социальной направленности, в преломлении культурных кодов наций национальные ценности можно соотнести с двумя категориями: с 1) системно-административным культурным кодом нации и 2) кодом культурного самовыражения и ритуального взаимодействия нации.

4. Традиционные духовно-нравственные ценности являются основой государственной безопасности и включены в категорию конституционных ценностей страны, составляющих системно-административный культурный код страны.

5. Коды культурного самовыражения и ритуального взаимодействия наций формируются спонтанно в социуме в результате трансляции накопленных веками традиций и ценностных ориентиров.

6. Культурные коды наций ассиметричны в их трансляции самим народом и интерпретации представителями других этнокультур, поскольку культурные коды имеют тенденцию к «считыванию» на основе сложившихся в социуме культурных стереотипов.

7. Культурные стереотипы формируются целенаправленно посредством зарубежной пропаганды, в которой крайней формой неадекватности оценки чужой культуры и агрессии по отношению к другой нации является принцип «культуры отмены» (*cancel culture*), и спонтанно, в результате непосредственного знакомства представителей других наций с данной культурой.

8. В итоге в двух категориях, отражающих национальные культурные ценности, на основании структурно-функционального принципа мы выделяем по два подтипа, которые представляют собой контролируемые и неконтролируемые (спонтанные) процессы формирования культурных кодов и их интерпретации носителями «чужих» культур.

Дискуссия

Широкомасштабные изменения в конфигурации и соотношении сил в современном мироустройстве не могли не отразиться и на развитии мировой культуры в целом. Как отмечают исследователи культуры, основные изменения наблюдаются на уровне качественных трансформаций ценностно-мотивационных парадигм, определяющих дальнейшее культурное развитие стран мира. Вместе с тем ученые утверждают, что вопросы, касающиеся особенностей национальных ценностей и их сущности как структурного элемента культуры, остаются мало изученным аспектом проблемы [14, с. 685]. В связи с этим анализ культурологических и других признаков отдельных наций в эпоху глобальных изменений становится, как никогда, особо актуальным. В рамках исследования трансформации культурных процессов в научном дискурсе все чаще звучит определение «культурный код». Между тем отмечается, что понятие культурного кода наций до сих пор остается размытым и нечетким и каждая гуманитарная отрасль знаний трактует его по-своему [3; 10].

Узкоспецифическая трактовка понятия «коды культуры» в отдельных гуманитарных отраслях знания дала научному дискурсу большое

количество инвариантов его интерпретации, что привело к предсказуемому для большинства исследователей выводу о том, что в научной литературе нет четкого определения данного понятия [1].

По нашему глубокому убеждению, любой анализ научных феноменов должен начинаться с изучения их дефиниций, которые дают ключ к пониманию их интерпретации в различных областях научного знания. Размышляя о смысловом (концептуальном) наполнении понятия «национальный культурный код», мы невольно обращаемся к лингвистическому определению ключевого термина в данной коллокации – к «коду», под которым понимается «система знаков и символов, используемая для коммуникации»¹, которая понимается в широком смысле как «процесс обмена информацией между людьми посредством общей системы символов, знаков и поведения», а также «обмен информацией» в неодушевленных системах, таких как компьютеры, телефоны и другие средства коммуникации².

Несмотря на то что язык изначально рассматривался как знаковая, символическая система, исходя из чего следовало, что любой символ требует интерпретации, понятие «кодирование и декодирование языковых символов» появилось гораздо позднее, с появлением теории коммуникации и одной из первых моделей коммуникации Р. Якобсона, в которой утверждалось, что «языковая реальность, которая открывается исследователю, стоящему на точке зрения говорящего, во многом непохожа на ту реальность, которая открывается перед слушателем» [7, с. 197]. И здесь раскрывается та особенность, которая зачастую ускользает от большинства исследователей культурных кодов: между символом (знаком) и кодом выявляются существенные различия, что не позволяет их рассматривать как идентичные понятия. Р. Якобсон в своей работе утверждает, что «знак не нуждается ни в чем, кроме возможности быть интерпретированным, даже при отсутствующем адресанте». В интерпретации ученого многие вещи, в том числе симптомы болезней, могут

являться в определенном смысле знаками, но это отнюдь не значит, что все знаки могут считаться кодами [18; 19, с. 147]. Главное отличие знака от кода заключается в том, что знак существует в системе языка независимо от человека, пользователя знаковых систем: есть язык как система и знак как часть этой системы. Данный научный подход рассматривает языковую систему по классическому определению Ф. де Соссюра как «язык в себе и для себя». Человек как актер социального и коммуникативного взаимодействия появляется в определении кода. Именно человек привносит в интерпретацию кода свой индивидуальный смысл (здесь имеется в виду *говорящий* в процессе кодирования информации), и именно человек пытается понять и интерпретировать информацию, транслируемую другим человеком в процессе коммуникации (то есть *слушающий* в процессе декодирования информации). Таким образом, мы приходим к убеждению, что знак – это часть системы языка, а код – двусторонняя сущность, *процессуальная (динамичная)* по своей сути, являющаяся частью человеческой коммуникации.

Данный коммуникативный процесс, включающий двух акторов: говорящего (кодировщика культурной информации) и слушающего (интерпретатора культурной информации), – разнонаправленный: говорящий идет от смысла к тексту, создавая текст и кодируя культурную информацию, слушающий неосознанно следует «статистическому подходу», выбирая для интерпретации культурного кода другой нации наиболее подходящие паттерны и следуя в обратном направлении – от воспринимаемого текста к интерпретации его смысла [2, с. 10].

В семиотическом подходе к интерпретации знака Ч. Пирса прослеживается значительно более сложная система взаимодействия, передаваемая посредством триады таких семиотических элементов, как *знак, объект и интерпретант* (или *интерпретанта*), и классификации, основанной на систематизации девяти категорий знаков³.

³ Ч. Пирс стремился к созданию 10 трихотомий знаков, с включением и вышеупомянутых трех трихотомий между ними, а также 66 классов знаков. К сожалению, автору не удалось закончить эту работу, и в научных источниках фигурируют разные цифры: 10 трихотомий – по задуманному плану исследований и 3 трихотомии (9 классов знаков) – по описанному в научной литературе материалу (Пирс Ч. Избранные филологические произведения. – М.: ЛОГОС, 2000. – С. 175).

¹ Merriam Webster Dictionary [Electronic resource]. – URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/code> (accessed 10.11.2023).

² Merriam Webster Dictionary [Electronic resource]. – URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/communication> (accessed 10.11.2023).

Наша динамическая интеракционная модель культурного кода разработана на основе указанных выше теорий, а также классического определения кода, согласно которому код в общем смысле трактуется как «совокупность знаков (символов) и системы определенных правил, (отраженная в коллективном сознании. – прим. наше: Р. Б. и Л. Г.), при помощи которых информация может быть представлена (закодирована. – пояснение наше: Р. Б. и Л. Г.) в виде набора из таких символов для передачи, обработки и хранения (то есть запоминания. – прим. наше: Р. Б. и Л. Г.)»⁴.

В противовес существующим определениям культурного кода, которые в большинстве своем указывают на одну сторону процесса – кодирование культурной информации, не придавая значения не менее важной части процесса – декодированию, мы глубоко убеждены в том, что нельзя говорить о культурном коде как о трансляции культурной информации, не принимая во внимание интерпретацию, которая может значительно отличаться от транслируемой части и, следовательно, не может быть абсолютно идентичной и принимаемой по умолчанию. Просто трансляция культурной информации передается другим смежным с «культурным кодом» термином «национальная идентичность», который передает значение чувства «нации как связанного целого, представленного уникальными традициями, культурой и языком»⁵. Понятие культурного кода значительно шире понятия национальной идентичности, поскольку первое включает наличие интерпретатора и подразумевает асимметрию транслируемой и воспринимаемой культурной информации.

Второе, не менее важное уточнение по поводу определения культурного кода мы сделали в связи с тем, что культурным кодом в разных источниках называют совершенно нетождественные категории вещей, заставляющие сомневаться в том, что мы вообще что-либо знаем о культурном коде. По различным источникам под культурным кодом понимаются: 1) «отношения в мире вещей» (отношения места, соприкосновения, симпатии, подобия и пр.) [15]; 2) «способы

передачи социального опыта» [16]; 3) «символы и системы значений, которые имеют отношение к представителям определенной культуры» [23]; 4) «структура, выступающая как основополагающее правило при формировании сообщений» [13]; 5) «набор образов, ассоциируемых в нашем сознании с определенной группой стереотипов» [22] и пр.

Согласно нашему определению, под культурным кодом следует понимать «**сложившееся в коллективном сознании представление о фиксированном наборе национальных культурных ценностей и смыслов, поведенческих стереотипов, традиций и обычаев в историческом контексте, которые передаются из поколения в поколение и регулируют повседневное взаимодействие людей друг с другом и которые являются маркерами в определении национальной идентичности социума с позиции внешнего наблюдателя**» [4, с. 49].

Как уже упоминалось выше, предлагаемая здесь концепция культурных кодов складывается как минимум из двух разнонаправленных процессов: процесса формирования национально-специфического образа культуры самими носителями культуры (кодирования культурной информации) и интерпретации транслируемой информации внешними наблюдателями (декодирование культурной информации носителями иных этнокультур).

Процесс формирования культурных кодов (по большей части это касается *транслирования* культурных ценностей, хотя, в отдельных случаях, мы принимаем во внимание взаимодействие двух аспектов: *трансляции* и *интерпретации*), как показывает наше исследование, происходит в соответствии, по крайней мере, с пятью основными принципами: 1) принципом исторической перспективы; 2) принципом национальной ценностной ориентации; 3) принципом социально-экономической стратификации; 4) принципом геополитической перспективы и 5) принципом технократической (цивилизационной) перспективы.

Идеей данной научной публикации стало исследование одного из обозначенных выше принципов, а именно, принципа национальной ценностной ориентации.

Наше исследование показало, что данный принцип формируется в социуме не спонтанно,

⁴ Энциклопедический словарь «Академик»: Код [Электронный ресурс]. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/27771/код> (дата обращения: 01.11.2023).

⁵ Национальная идентичность [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Национальная_идентичность (дата обращения: 07.11.2023).

он практически всегда заложен в законодательную основу государства, таким образом, мы можем с уверенностью говорить о существовании государственной идеи ценностных ориентиров нации [12].

В связи с тем, что списки общенациональных ценностей государств заложены в основополагающих государственных документах, а именно, в их конституциях, эти ценности называют также конституционными. Как указывают аналитики конституционной аксиологии, в преамбулах всех стран СНГ, помимо гарантируемых неотъемлемых прав человека на жизнь, обозначенных как высшая ценность нации, перечислены иные, не менее важные ценности, такие как свобода, равенство и согласие. Отдельно отмечается тот факт, что в качестве приоритетных национальных ценностей, так называемых «атрибутов духовностей» [6, с. 19], в отдельных странах указаны справедливость, культура и язык, общечеловеческие и национальные ценности, дружба народов, свободное развитие человеческой личности, справедливость, политический плюрализм, христианские ценности и пр. [17].

Возвращаясь к вопросу формирования культурного кода страны в парадигме трансляции национальных культурных ценностей, остановимся на двух ее предполагаемых составляющих как основе динамической интеракционной модели культурного кода.

По нашему определению, если рассматривать культурное пространство нации как систему, *конституционные ценности* можно считать *системно-административным культурным кодом нации*, который обязателен к исполнению, но, в силу своей общечеловеческой направленности, национально не маркирован, не специфичен и, следовательно, не настолько уникален, чтобы служить так называемым культурным символом страны, который бы способствовал ее четкой культурной идентификации в мировом сообществе. С другой стороны, существуют *традиции и обычаи*, которые можно рассматривать как стихийно формирующиеся особенности национальной культуры повседневности, в основе которых лежат глубокие исторические корни. В силу данной причины мы можем назвать традиции и обычаи *кодом культурного самовыражения и ритуального взаимодействия нации*.

В рамках системной структуры культуры оба типа культурного кода предположительно действуют по направлению друг к другу: *системно-административный культурный код страны* устанавливается для социума «сверху», на уровне законодательства, и «спускается вниз» для исполнения народом страны; *код культурного самовыражения и ритуального взаимодействия нации* возникает на уровне бытового общения нации, «снизу» и «поднимается вверх», трансформируясь в процессе функционирования, переходя из мелких, временных форм культуры в более крупные и устойчивые, как, например, обряды перерастают в народные традиции. Поскольку общенациональные ценности формировались на протяжении всей истории отдельной нации и человечества в целом, можно предположить, что и они имели изначально основу формирования на уровне бытового взаимодействия социума. И те ценности, которые включены в конституционные ценности исторического культурного опыта человечества.

Принимая во внимание всю важность общечеловеческих культурных ценностей, отметим, что для исследования культурного кода особую значимость имеет все же *код культурного самовыражения и ритуального взаимодействия нации*. Именно он культурно маркирован и специфичен, и именно он активно участвует в процессе кодирования и декодирования национально-специфической информации. В связи с этим остановимся на особой составляющей культурного кода нации – на ее *традициях и обычаях*.

Традицию определяют как особую форму общественных отношений, которая выражается в общих действиях и сохраняется силой общественного мнения, передаваясь из поколения в поколение⁶.

По наблюдению историков и культурологов, исходя из сущностных характеристик традиций, таких как массовость, жизненность, эстетическая привлекательность, эмоциональная заразительность и пр., одни традиции закрепляются в жизни социума на века, в виде так называемых «узлов (культурной) памяти» [20, с. 25], другие утрачивают свою актуальность и исчезают [3; 10].

⁶ Традиция [Электронный ресурс]. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1236/ТРАДИЦИЯ (дата обращения: 25.09.2023).

В анализе культурных кодов наций, вышедших из союзных республик бывшего СССР, доминирующими будут, безусловно, социально-пространственные (или территориальные) традиции, которым исторически была уготована судьба общих корней и интеграции. Еще в древние времена отмечалось наличие инородных влияний на местные бытовые особенности великороссов, которые соседствовали с другими народами. Так В. Ключевский отмечает, что во взаимодействии древних племен *руси* (русских) и *чуди* (финнов) наблюдается не просто колонизация одного племени другим, то есть тотальное поглощение или вытеснение одной культуры другой. В действительности на двух соседствующих территориях происходило заимствование друг у друга элементов быта, и в русскую среду тогда проникло много нравственных особенностей и устоев, унаследованных от «растворившихся» в русской культуре финнов [8].

Другим примером интеграции и взаимопроникновения культур народов, имеющих общие границы и входящих в единое многонациональное государство, является взаимовлияние национальных кухонь. В частности, обзор одной из культурных традиций и обычаев народов СНГ – традиции праздничного стола – дает нам удивительное совпадение как в описании общих праздничных блюд, так и в самих традициях накрывать на стол⁷. Все это свидетельствует о глубокой культурной интеграции народов, имеющих некую культурную общность в своем историческом развитии. В исторической перспективе мы наблюдаем процесс «размывания» уникальных культурных кодов наций, формирование общности культурных ценностей и взаимопроникновение национальных традиций и устоев.

Исследование культурных кодов наций на материале национальных культурных ценностей этнически близких культур [11; 21] позволило нам обнаружить тенденцию к динамической трансформации культурных кодов под влиянием исторического развития, а также отметить существование «культурных барьеров», мешающих процессу тотальной глобализации культур. Возникает дискуссионный вопрос, на который хотелось бы найти ответ при исследовании культур-

ных кодов: не являются ли «культурные барьеры» невидимой чертой, отграничивающей национальные культурные коды друг от друга при их всеобщей интеграции?

В отношении понятия «культурный код нации» элементы культурной синергии подпадают под категорию универсальных культурных черт. Закономерно возникают дополнительные вопросы: являются ли культурные элементы, присущие и другим нациям, национальным культурным кодом? Должны ли культурные элементы быть специфичными и уникальными, чтобы считаться культурным кодом отдельно взятой нации? Являются ли универсальные элементы культуры (культурные универсалии), а также общечеловеческие культурные ценности частью культурного кода нации? Эти вопросы остаются открытыми, дискуссионными и требуют дополнительного изучения.

Заключение

Подводя итог вышесказанному, отметим, что понятие культурного кода следует интерпретировать с учетом его двусторонней сущности и динамичности, аккумулирующей в себе как трансляцию, так и интерпретацию культурной информации. Поскольку в динамическую модель культурного кода входят два разнонаправленных процесса, транслируемая информация проходит через процедуру смысловой трансформации и интерпретации в восприятии представителей другой этнокультуры. Как следствие, вопрос о том, что следует считать информационным содержанием культурного кода: транслируемые культурные ценности или их подчас искаженную интерпретацию – остается открытым и требует дальнейшего детального изучения.

В связи с широким спектром транслируемой культурной информации отчетливо выделяются пять основополагающих принципов формирования национальных культурных кодов, которые отражают различные уровни межкультурного и межэтнического взаимодействия, одним из которых является принцип национальной ценностной ориентации. Данный принцип транслируется на уровне государственной политики и включен в определение конституционных ценностей страны. Общегуманитарная направленность объявляемых в конституциях национальных культурных ценностей ставит под сомнение вопрос о том,

⁷ Традиции и обычаи праздничного стола народов СНГ [Электронный ресурс]. – URL: <https://dzen.ru/a/X84-WvgloShBlxry> (дата обращения: 25.09.2023).

являются ли транслируемые на государственном уровне национальные ценности своего рода уникальным национальным культурным кодом.

Культурное самовыражение и ритуальное взаимодействие наций имеют тенденцию к глобализации и универсализации. И здесь мы можем отметить тенденцию к размытию национальных культурных кодов, утративших свою этническую специфичность и уникальность.

В связи с существовавшим на протяжении веков этногенезом соседствующих наций и сформированными в результате этого процесса синергией и интеграцией национальных культурных кодов остается неясной судьба определения специфических национальных культурных кодов, стремящихся к универсализации и требующих дополнительного детального изучения.

Литература

1. Аванесова Г. А., Купцова И. А. Коды культуры: сущность и назначение // Наука, культура и образование на грани тысячелетий. Социально-гуманитарные знания. – 2008. – № 1. – М.: Кнорус. – С. 30–43.
2. Алпатов В. М. История лингвистических учений: учебное пособие. – 2-е изд., испр. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 368 с.
3. Барановский В. Г. Изменения в глобальном политическом ландшафте [Электронный ресурс]. – URL: <file:///C:/Users/User/Downloads/izmeneniya-v-globalnom-politicheskom-landshafte.pdf> (дата обращения: 01.11.2023).
4. Батыршин Р. И. К вопросу о понятии культурного кода нации: лингвистический и культурологический подходы // Вестник культуры и искусств. – 2024. – № 1 (77). – С. 46–54.
5. Букина Н. В. К вопросу методологии исследования культурных кодов // Вестник Бурятского государственного университета. Серия: Культурология. – 2010. – № 14. – С. 232–237.
6. Иванов А. В., Журавлева С. М. Духовность и ее атрибуты // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 57. – С. 14–23.
7. Карамалак О. А. Когнитивный аспект знакообразования в процессе коммуникации // Проблемы истории, филологии, культуры. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет имени Г. И. Носова, Институт археологии РАН, 2008. – С. 193–203.
8. Ключевский В. Полный курс лекций по истории России [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.bibliotekar.ru/rusKluch/17.htm> (дата обращения: 20.09.23).
9. Мальковская И. А. Знак коммуникации: дискурсивные матрицы. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.
10. Надольская В. И. Культурный код как хранитель и транслятор традиционных ценностей [Электронный ресурс], 2022. – URL: <https://www.ostrovets.by/news/novosti/news33485.html> (дата обращения: 17.09.2023).
11. Никольский Н. П. Первобытные производственные объединения и социалистическое строительство у эвенков. – Л.: Главсевморпуть, 1939. – 144 с.
12. Овчинников А. И. Национальная безопасность и традиционные духовно-нравственные ценности: вопросы законодательного обеспечения // Вестник юридического факультета ЮФУ. – 2022. – Т. 9, № 1. – С. 35–42.
13. Степанова Н. И. Коды культуры: семиотический и культурологический аспекты // Идеи и идеалы. – 2012. – № 1 (11). – С. 130–136.
14. Файзуллин Ф. С. Национальные ценности и ценностные ориентации // Вестник Башкирского университета. – 2012. – Т. 17, № 1(1). – С. 685–688.
15. Фуко М. Слова и вещи: пер. с фр. – М.: Прогресс, 1977. – 403 с.
16. Хапров С. Культурные коды. Что такое культурный код? [Электронный ресурс]. – URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/19222-что-такое-культурный-код-и-как-его-понять> (дата обращения: 12.12.2023).
17. Худoley К. М. Иерархия конституционных ценностей в странах СНГ и Балтии // Ex jure. – 2020. – № 2. – С. 19–30. – Doi 10.17072/2619-0648-2020-2-19-30.
18. Щедровицкий П. Г. Очерки о Р. Якобсоне [Электронный ресурс]. – URL: shchedrovitskiy.com/philosophy/Jakobson_R.O.pdf (дата обращения: 20.10.2023).
19. Якобсон Р. (О.) Взгляд на развитие семиотики. – М.: Гнозис, (1975). 1996. – 248 с.
20. Ярычев Н. У. Узлы памяти чеченского народа: анализ ключевых мемориальных нарративов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 61. – С. 23–32.
21. Sokolovskii S., Tishkov V. Ethnicity // *Encyclopedia of social and cultural anthropology (second edition)* / Alan Barnard, Jonathan Spencer (eds.). – London; New York: Routledge, 2010. – P. 241. – ISBN 0-203-86647-9.
22. Clotaire R. The Culture Code: An Ingenious Way to Understand Why People Around the World Live and Buy as They Do. – New York, 2006. – ISBN 978-0-7679-2056-8.

23. Juillion P. What means cultural code? [Electronic resource], 2019. – URL: <https://studybuff.com/what-means-cultural-code/> (accessed 18.12.2023).

References

1. Avanesova G.A., Kuptsova I.A. Kody kul'tury: sushchnost' i naznachenie [Culture codes: understanding of essence, the functional role in cultural practice]. *Nauka, kul'tura i obrazovanie na grani tysyacheletiy. Sotsial'no-gumanitarnye znaniya [Science, culture and education on the verge of millennia. Social and humanitarian knowledge]*. Moscow, Knorus Publ., 2008, no. 1, pp. 30-43. (In Russ.).
2. Alpatov V.M. *Istoriya lingvisticheskikh ucheniy [History of linguistic studies. A study guide]*. 2nd ed. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1999. 368 p. (In Russ.).
3. Baranovskiy V.G. *Izmeneniya v global'nom politicheskom landshafte [Changes in the global political landscape]*. (In Russ.). Available at: <file:///C:/Users/User/Downloads/izmeneniya-v-globalnom-politicheskom-landshafte.pdf> (accessed 20.09.2023).
4. Batyrshin R.I. K voprosu o ponyatii kul'turnogo koda natsii: lingvisticheskiy i kul'turologicheskiy podkhody [On the concept of the cultural code of the nation: linguistic and cultural approaches]. *Vestnik kul'tury i iskusstv [Bulletin of Cultural and Art History]*, 2024, no. 1 (77), pp. 46-54. (In Russ.).
5. Bukina N.V. K voprosu metodologii issledovaniya kul'turnykh kodov [On the issue of methodology for the study of cultural codes]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Kul'turologiya [Bulletin of the Buryat State University. Series: Cultural Studies]*, 2010, no. 14, pp. 232-237. (In Russ.).
6. Ivanov A.V., Zhuravleva S.M. Dukhovnost' i ee atributy [Spirituality and its attributes]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 57, pp. 14-23. (In Russ.).
7. Karamalak O.A. Kognitivnyy aspekt znakoobrazovaniya v protsesse kommunikatsii [Cognitive aspect of sign formation in the process of communication]. *Problemy istorii, filologii, kul'tury [Problems of history, philology, culture]*. Magnitogorsk, Magnitogorskiy gosudarstvennyy tekhnicheskiy universitet imeni G.I. Nosova, Institut arkhologii RAN Publ., 2008, pp. 193-203. (In Russ.).
8. Klyuchevskiy V. *Polnyy kurs lektsiy po istorii Rossii [A full course of lectures on the history of Russia]*. (In Russ.). Available at: <https://www.bibliotekar.ru/rusKluch/17.htm> (accessed 20.09. 2023).
9. Malkovskaya I.A. *Znak kommunikatsii: diskursivnye matritsy [The sign of communication: discursive matrices]*. Moscow, LKI Publ., 2008. 240 p. (In Russ.).
10. Nadolskaya V.I. *Kul'turnyy kod kak khranitel' i translyator traditsionnykh tsennostey [Culture code as a guardian and translator of traditional values]*, 2022. (In Russ.). Available at: <https://www.ostrovets.by/news/novosti/news33485.html> (accessed 17.09. 2023).
11. Nikulshin N.P. *Pervobytnye proizvodstvennye ob'edineniya i sotsialisticheskoe stroitel'stvo u evenkov [Primitive industrial associations and socialist construction among the Evenks]*. Leningrad, Glavsevmorput' Publ., 1939. 144 p. (In Russ.).
12. Ovchinnikov A.I. Natsional'naya bezopasnost' i traditsionnye dukhovno-nravstvennye tsennosti: voprosy zakonodatel'nogo obespecheniya [National security and traditional spiritual and moral values: issues of legislative support]. *Vestnik yuridicheskogo fakul'teta YuFU [Bulletin of the Faculty of Law of the Southern Federal University]*, 2022, vol. 9, no. 1, pp. 35-42. (In Russ.).
13. Stepanova N.I. Kody kul'tury: semioticheskiy i kul'turologicheskiy aspekty [Codes of culture: semiotic and cultural aspects]. *Idey i idealy [Ideas and ideals]*, 2012, no. 1 (11), pp. 130-136. (In Russ.).
14. Fayzullin F.S. Natsional'nye tsennosti i tsennostnye orientatsii [National values and value orientations]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta [Bulletin of Bashkir University]*, 2012, vol. 17, no. 1(I), pp. 685-688. (In Russ.).
15. Fuko M. *Slova i veshchi [Words and things]*. Trans. from French. Moscow, Progress Publ., 1977. 403 p. (In Russ.).
16. Khaprov S. *Kul'turnye kody. Chto takoe kul'turnyy kod? [What is the cultural code and how to understand it]*. (In Russ.). Available at: <https://theoryandpractice.ru/posts/19222-chto-takoe-kulturnyy-kod-i-kak-ego-ponyat> (accessed 12.12. 2023).
17. Khudoley K.M. Ierarkhiya konstitutsionnykh tsennostey v stranakh SNG i Baltii [Hierarchy of the Constitutional Values in CIS and Baltic Countries]. *Ex jure*, 2020, no. 2, pp. 19-30. (In Russ.), Doi 10.17072/2619-0648-2020-2-19-30.
18. Shchedrovitskiy P.G. *Ocherki o R. Yakobsone [Essays on R. Jakobson]*. (In Russ.). Available at: shchedrovitskiy.com/philosophy/Jakobson_R.O.pdf (accessed 20.09.2023).
19. Yakobson R. (O.) *Vzglyad na razvitie semiotiki [A look at the development of semiotics]*. Moscow, Gnozis Publ., (1975), 1996. 248 p. (In Russ.).

20. Yarychev N.U. Uzly pamyati chechenskogo naroda: analiz klyuchevykh memorial'nykh narrativov [Nodes of memory of the Chechen people: analysis of key memorial narratives]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 61, pp. 23-32. (In Russ.).
21. Sokolovskii S., Tishkov V. Ethnicity. *Encyclopedia of social and cultural anthropology (second edition)*. Alan Barnard, Jonathan Spencer (eds.). London, New York, Routledge Publ., 2010, p. 241. (In Engl.), ISBN 0-203-86647-9.
22. Clotaire R. *The Culture Code: An Ingenious Way to Understand Why People Around the World Live and Buy as They Do*. New York, 2006. (In Engl.), ISBN 978-0-7679-2056-8.
23. Juillion P. *What means cultural code?* (In Engl.), 2019. Available at: <https://studybuff.com/what-means-cultural-code/> (accessed 18.12.2023).

УДК 7.05

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-23-30

САМОАКТУАЛИЗАЦИЯ В ПРОЦЕССЕ ПОТРЕБЛЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОДУКТА

Тельманова Анастасия Сергеевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой управления и экономики социально-культурной сферы, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: astel-75@mail.ru

Балабанов Павел Иванович, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: philosov416@kenguki.ru

Культурология в XXI веке вышла на уровень изучения и познания явлений не в обособленном представлении, а с позиций ценностно-смысловой значимости в общей картине мира. Следовательно, культурологический подход является одним из актуальных подходов к изучению вопросов о возможностях человека как объекте познания, его практически-преобразовательных способностях. В исследовании представлен результат создания социальной конструкции модели «самоактуализации» и ее взаимодействия с моделями «самореализации», «человеческого потенциала», «культурного продукта» и «потребления». Определение формы и наполнения модели происходило в процессе исследования проблемы потребностей и их удовлетворения (потребления), в частности, потребности самоактуализации как некоего акта, выполняемого субъектом на основании сознательно поставленных перед собой в ходе самореализации целей и их достижения. С учетом проблематики исследования в работе рассмотрен аспект роли культурного (человеческого) потенциала как стимула потребления и производства социокультурных феноменов и отмечено его место в цепочке превращения продуктов культуры в культурные продукты. Модель разработана с учетом онтологического аспекта, базисным уровнем является культурная идентичность, и отражает функциональную направленность деятельности человека/общества. В основу модели «самоактуализации» были положены следующие принципы функционирования субъекта-индивида, социальной группы и общества в целом: мир естественного, характеризующий повседневную жизнедеятельность, испытывание нужды, потребность в удовлетворении как в условии поддержания жизнеспособности; культурный (человеческий) потенциал – человеческие ресурсы, человеческий капитал, жизненный потенциал (общая жизнеспособность), интеллектуальный потенциал, личностный потенциал; культурная форма как исходный образец для последующего прямого или вариативного репродуцирования; культурный фильтр – личностные вкусы субъекта потребления, ценностные нормы субъекта и общества на определенном этапе исторического развития; мир искусственного, то есть мир уже существующих культурных форм, продуктов человеческой деятельности.

Ключевые слова: культурный потенциал, культурный продукт, самоактуализация, самореализация, общество, человек.

SELF-ACTUALIZATION IN THE PROCESS OF CONSUMPTION OF CULTURAL PRODUCT

Telmanova Anastasiya Sergeevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department Chair of Management and Economics of the Socio-cultural Sphere, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: astel-75@mail.ru

Balabanov Pavel Ivanovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: filosofov416@kemguki.ru

Cultural studies in the 21st century has reached the level of studying and cognition of phenomena from the standpoint of value and semantic significance in the overall picture of the world. So cultural approach is one of the relevant approaches to the study of human capabilities as a cognitive object and its practical transformational abilities. The study presents the result of creating a social construct of the *self-actualization* model and its interaction with the models of consumption, *self-realization*, *human potential*, *cultural product*. The forms and contents of the model were determined in the process of researching the problem of needs and their satisfaction (consumption). In particular, we considered the needs of self-actualization as an act performed by a subject to achieve goals consciously set for himself during self-realization. Tailored to research perspective we have analyzed the role of cultural (human) potential as a stimulus for consumption and production of socio-cultural phenomena and have noted its place in the algorithm for converting the results of cultural activities into cultural products. The model has been developed from an ontological aspect and reflects the functional orientation of human/society activity. The model of *self-actualization* was based on the following principles of the functioning of an individual, a social group and the whole society: the natural world, which characterizes daily life, the need for satisfaction as a condition for maintaining vitality; cultural (human) potential (human resources, human capital, vital, intellectual and personal potential); cultural form as the initial a sample for subsequent direct or variable reproduction; cultural filter (personal preferences, value norms of the subject and society at a certain stage of historical development); the artificial world in the meaning of the world of already existing cultural forms.

Keywords: cultural potential, cultural product, self-actualization, self-realization, society, person.

В современной науке в целях получения все более адекватного и точного знания о мире, о возможностях человека как объекта и субъекта культуры, его практически-преобразовательных способностях сложились различные философские и научные подходы. Одним из них является аксиологический (ценностный) подход, рассматривающий культуру и человека в ней через призму ценностей и идеалов, в котором изучаемые феномены соотносятся с человеком, его потребностями и интересами. В аспекте актуальности данного подхода следует отметить, что не все явления социальной жизни являются частью культуры, проводится четкая граница между культурой и природой человека. Индивид предстает как феномен, испытывающий потребность в реализации своего духовного потенциала, зачастую через творческую деятельность, что выводит на первый план

значимость изучения проблем самоактуализации личности.

Сегодня проблемы самоактуализации изучаются с точки зрения:

– философских подходов, рассматривающих ее через призму мировоззренческих позиций;

– психолого-педагогических подходов, определяющих методологическое обоснование и практическое значение самоактуализации в сложной системе социального бытования человека;

– культурологического подхода, устанавливающего причинно-следственные связи потребления и преобразования человеком (субъектом культуры) культурного продукта в контексте личностного опыта взаимодействия с элементами культуры.

Культурологический подход в рамках проблематики самоактуализации определяет векторы

ее исследования через принципы духовного потребления и производства, через связь человека с культурой как системой ценностей. Особое внимание определению сущности самоактуализации должно уделяться в контексте все большего развития общества потребления. Следует обратить внимание на то, что в своей жизнедеятельности человек/общество, естественно, постоянно испытывает некую нужду или недостаток в чем-либо, удовлетворение которых является необходимым условием поддержания жизнедеятельности, и которые, в свою очередь, выступают в качестве внутренних побудителей активности человека/общества. При удовлетворении этой нужды или недостатка (потребности) неизбежно возникают иные потребности, которые в случае развития подчиняются объективному закону возвышения потребностей, в случае деградации, а возможно и стагнации, наблюдается тенденция к разрушению потребностей, вплоть до витальных потребностей, то есть разрушения человека/общества. Вышесказанное свидетельствует о проблеме потребностей, их удовлетворения (потребления), которые детерминируются социальными и культурными условиями и факторами, а также уровнем развития и совершенствования личности или общества. Поэтому важно четко представлять, как происходит собственно удовлетворение самой потребности – это с одной стороны, а с другой – каким способом и насколько полно оно осуществляется с точки зрения качества и количества потребления продуктов (материальных и духовных благ, вещей, услуг, эмоциональных феноменов и т. п.).

Среди многообразных потребностей в соответствующей научной литературе достаточно большое внимание в XX веке стало уделяться потребности самоактуализации как в трудах зарубежных исследователей: А. Адлера, К. Гольдштейна, А. Маслоу, К. Хорни, Э. Фромма, К. Юнга и др. – так и в трудах отечественных ученых: А. Г. Асмолова, Е. И. Исаева, Д. А. Леонтьева, В. И. Слободчикова и др. Уже перечисление исследователей, занимающихся данной проблемой, говорит о ее значимости для культурологии, философии, психологии, социологии, экономики, теории управления и др. Это свидетельствует о том, что потребность в самоактуализации является самостоятельной научной проблемой и нуждается

во всестороннем изучении, в том числе со стороны культурологии.

Очерченная проблематика нашего исследования предполагает не только создание социальной конструкции, но и исследование ее эффективного функционирования в культуре и обществе. В нашем случае это разработка модели объекта «самоактуализации» как в онтологическом, так и в функциональном аспектах, с учетом концептуальных положений культурологического подхода.

Для проведения нашего исследования был выбран метод моделирования. В частности, конструкция модели «самоактуализации» и ее взаимодействие с моделями «самореализации», «человеческого потенциала», «культурного продукта», «потребления». В данном случае использование метода моделирования опирается на его конструктивно-проектирующую функцию, когда на основании определенной модели как исходной матрицы создается новый объект, в основе которого лежат исходные данные, характеризующие культурологическую и социальную составляющие.

На первом этапе исследования мы уделили внимание интерпретации и частным предложениям для осмысления указанной проблематики как осознания некоторой модели самоактуализации, ее структуры и функционирования в культуре и обществе. Для этого мы обратились к ряду определений феномена «самоактуализации».

Н. И. Баженова передает содержание термина «самоактуализация» как внутреннего механизма развития самого человека, процесса затрачивания сил, пути «выявления его субъектности по отношению к жизнедеятельности в целом и ее отдельным сферам в частности» [2, с. 30]. Современные исследования чаще всего затрагивают проблематику самоактуализации через призму психологической зрелости личности, устанавливая знак равенства между Я-концепцией и самоактуализацией [8, с. 140–141].

В свою очередь, А. Маслоу утверждал, что именно самоактуализация является той потребностью, которая позволяет человеку быть тем, кто он есть на самом деле. Именно самоактуализация является отличительной чертой человеческого мира от животного, при этом большой отпечаток накладывают индивидуальные отличия человека,

что затрудняет унификацию этой потребности [6, с. 68]. Отмеченное стремление человека к актуализации своих потенций А. Маслоу характеризует как тенденцию. Исследователь Н. В. Овчаренко следующим образом интерпретирует данный феномен: «Самоактуализация – это развертывание личностного потенциала, который отображает родовую сущность и индивидуальные особенности человека в виде определенного идеала и соответственно актуализирует потенциал; этот процесс своими истоками имеет внутренний мир человека, его сущность, основывается на духовных ценностях, связанных с приоритетностью для личности блага другого в широчайшем контексте и может рассматриваться как базисный процесс саморазвития личности и интегральная цель образовательной деятельности, которая на него ориентируется» [7, с. 143]. Достаточно интересна трактовка самоактуализации Н. С. Шиповой и Т. П. Опекиной. В их исследованиях представлено следующее определение: «Самоактуализация – внутренняя, естественная, “врожденная” потребность человека в развитии своего потенциала <...> достижение социально-значимых целей, возникающих под влиянием окружающего мира, реализация которых зачастую приводит также к социальному одобрению, признанию, социальному успеху» [9, с. 13].

Исследования, посвященные определению места самоактуализации в разрезе личностного роста, развития и мотивов, широко представлены в современной зарубежной литературе. Китайские ученые пришли к выводу, что самоактуализация синонимична по своему значению понятию «человеческий капитал» и формируется в условиях получения молодежью специального профессионального образования [12]. В исследовании Н. Муртаза самоактуализация рассматривается уже как движущая сила личностного благосостояния и общественной (коллективной) стабильности, что вполне соответствует современному пониманию значимости роли и места человеческого потенциала в условиях стратегического развития определенной территории, региона, страны [11].

На основе проведенного анализа современных подходов к определению феномена самоактуализации мы зафиксировали ее основные свойства: целесообразность (целеполагание); тенденциональность (виртуальность); связь с чело-

веческим потенциалом; детерминация процесса самореализации; интериоризация (перевод из внешнего плана личности во внутренний).

По определению, свойства объекта выражают его качество, что отражается как в энциклопедической литературе, так и в специально-философской и научной. Например, в работе М. В. Малинович проведен анализ фундаментальных лингвофилософских категорий «количество» и «качество», в результате чего «качество» предстает перед нами как категория, обозначающая существенный признак, свойство, отличающее один предмет от другого; степень достоинства, ценности вещи, действия и т. п., соответствие тому, какими они должны быть [5]. В свою очередь, мы предлагаем рассматривать качество с точки зрения символического интеракционизма, который основан на трех постулатах: 1) качество вещей люди оценивают через призму значения этих вещей для них, в данную минуту; 2) качество заключается в смысле этих вещей, который возникает из социального взаимодействия; 3) качество характеризуется опытом (процессом интерпретации) человека при работе с вещами, с которыми он сталкивается.

Резюмируем, что разнообразные интерпретации «качества» так или иначе связаны с представлениями о свойстве. Кроме того, всякое качество с необходимостью связано с определенным количеством, в границах которого качество остается неизменным, самоидентифицируемым со свойственными качеству сущностью, структурой, функциями, элементами и т. п. Все сказанное в полной мере относится к такому объекту, как «самоактуализация». Иными словами, самоактуализацию следует рассматривать как объект исследования с присущим ему качеством, которое проявляется в комплексе свойств, указанных ранее, которые, в свою очередь, в процессе реализации очерчивают функциональное поле самоактуализации, представленное через набор свойств-функций.

Вышеприведенное свидетельствует о проблеме потребностей, их удовлетворения (потребления). В нашем случае это важнейшая потребность в системе потребностей человека – проблема удовлетворения самоактуализации.

Самоактуализация в понимании Н. В. Овчаренко как «построенная на гармонии духа, души и тела, определяется не только орудийным использованием потенций человека для достижения

персонально-значимых целей, но и для актуализации его потенциала во благо общества и всего человечества» [7, с. 143]. В качестве начала процесса своей реализации или деятельности по достижению поставленных целей самоактуализация имеет исходным этапом этап осознания личностных мотивов, личностных / общественных интересов, осознание личностных / общественных целей, формирование целеполагания по достижению этих целей, то есть этап самосознания, самоистолкования, самообъяснения, который можно назвать герменевтическим. На этом этапе формируется не только идеал самоактуализации, ее цель, способ достижения, конечный результат, но формируются образ, требования, характеристики к потребляемым продуктам, как к природным (естественным), так и к естественно-искусственным. На следующем этапе, этапе движения некоего явления из мира естественного (природного), естественно-искусственного (технологического) в сферу потребления, то есть в среду культуры, потребление неизбежно приводит к изменению его формы, а иногда и содержания, то есть к процессу конвертации (преобразованию), например, продукты ГМО, редактирование генов и т. д. При этом, как отмечают исследователи, изменения происходят не только на этапе производства нового продукта, но и на этапе его потребления. Здесь на первый план выходят демографические и социально-экономические характеристики потребителя (возраст, пол, образование, культурные ценности), которые способны предсказать его потребительское поведение, его намерения и отношения [13].

Процесс конвертации осуществляется через воздействие на него человеческого потенциала, культурного фильтра, культурной формы, где человеческий потенциал выступает как потенциал потребности, а культурная форма и культурный фильтр – в качестве способа, механизма актуализации потребления.

Культурный (человеческий) потенциал определяет траекторию преобразования явлений природы (естественное) и социокультурных феноменов (естественно-искусственное) в продукты культуры, а культурная форма и культурный фильтр – продукты культуры в культурные продукты, то есть то, что непосредственно потребляется человеком/обществом/культурой. Можно сказать иначе: культурная форма и культурный

фильтр актуализируют потребление в функционирование процесса производства, распределение потребления.

Подчеркнем, что предметом нашего исследования не являлось всестороннее рассмотрение культурного (человеческого) потенциала. Это самостоятельная проблема. Поэтому анализ человеческого потенциала в качестве, например, человеческого капитала не проводится.

Последней стадией культурного потребления является утилизация или, иначе сказать, «вписывание» уже употребленного человеком/обществом феномена в природу без гипертрофированного давления на саму природу, природу человека/общества/культуры. Иными словами, создается мир искусственного.

Обратимся к роли культурного (человеческого) потенциала в процессе удовлетворения потребности самоактуализации и в процессе реализации самоактуализации (самореализации).

В ряде работ культурный потенциал определяется как часть культурно-исторического процесса, как часть национального богатства, как фундамент развития общества. В исследованиях авторы делают акценты на различных компонентах культурного потенциала либо на ресурсах, либо на ценностях и т. п. В. Л. Кургузов определяет культурный потенциал как «ценностную систему качественных индикаторов возможностей человека, охватывающую собой всю атрибутику понятия “культура”» [4, с. 29].

На наш взгляд, наиболее приемлемой интерпретацией культурного (человеческого) потенциала является концепция его понимания как синергетического организма, где человеческий капитал – это экономическая категория; жизненный капитал – общая жизнеспособность; интеллектуальный капитал – это технологический прогресс и личностный капитал – дух [1].

Культурный (человеческий) потенциал относительно феномена «самоактуализации» играет двойную роль. С одной стороны, мотивы, интересы человека/общества в процессе самосознания погружают и транслируют процессы эмоциональной сферы в сферу рационального, тем самым их опредмечивая. С другой стороны, мотивы, интересы актуализируются и операционализируются, тем самым формируется идеал, совершаются целеполагания, конструируется способ достижения цели. Иными словами, артефакт в

идеальной форме в сознании субъекта вписывается в систему социокультурной деятельности по достижению результата, то есть деятельности по самореализации, где «самореализация – это процесс воплощения личностью своих имеющихся способностей в жизнь с целью самоутверждения, при этом данный феномен носит в значимой мере практически утилитарный характер, подчиняется внешним влияниям и может происходить в эгоцентрическом направлении с доминированием утилитарных ценностей над духовными» [7, с. 143].

Если отбросить личностно-утилитарный характер самоактуализации и самореализации, то человеком/обществом происходит потребление, прежде всего, духовных, интеллектуальных, духовно-практических продуктов, услуг и т. п. Но это потребление является потреблением не непосредственных природных (естественных) или технических и технологических (естественно-искусственных) продуктов, а различных продуктов в их культурной форме, под которой А. Я. Флиер понимает комплекс характерных черт и признаков «культурного объекта/явления», которые способны репрезентовать его практические функции и семасиологическое значение, а также сферу применения [10].

Придание феноменам природы, техники, общества, культуры культурной формы с последующим их превращением в культурные продукты – естественный процесс удовлетворения человеческих потребностей, в том числе и потребности в самоактуализации. В силу связи культурного (человеческого) потенциала с феноменом самоактуализации указанный аспект удовлетворения касается любого из «горизонтов», приведенных в интегральной интерпретации человеческого потенциала.

Придание культурной формы продукту культуры, то есть продуктам производства, продуктам NBIC-технологий (НБИК-технологии – конвергенция нано-, био-, инфо-, когнитивных технологий, то есть процессы взаимопроникновения, взаимовлияния, которые создают предпосылки получения невероятных технологических результатов [3, с. 8]), результатам народных промыслов и т. д. осуществляется с расчетом на последующее превращение результатов указанных видов деятельности в культурные продукты; то есть продукты

культуры под влиянием культурной формы преобразуются в культурные продукты.

Наличие культурных продуктов в ареале (пространстве) общества и культуры обуславливает их потребление не только личностными вкусами субъекта потребления, его потребностями, но и, строго говоря, ценностными нормами, которые функционируют в обществе на данном конкретном историческом этапе и которые являются аксиологической основой своеобразного культурного фильтра. Но культурный фильтр включает в себя не только ценности культуры, но и набор санкций, которые еще не приобрили характер сформированных ценностей, но сформировались и утверждают себя в процессе своего функционирования либо через СМИ, либо через институты и учреждения культуры, либо через институты власти, либо иным способом.

Таким образом, процесс самоактуализации, выступая как процесс социализации и инкультурации субъекта-индивида, социальной группы, общества в целом, включает ряд элементов:

1. Мир естественного (биосоциально-культурное состояние субъекта самоактуализации).
2. Самопознание, включая стремление (тенденцию) к самоопределению и самовыражению.
3. Культурный (человеческий) потенциал в терминах интегральной модели: социально-экологический, рационально-технологический и экзистенциальный горизонты.
4. Культурная форма (по А. Я. Флиеру).
5. Культурный фильтр.
6. Мир искусственного, то есть придание продуктам человеческой деятельности, в частности, самоактуализации, черт естественного для «вписывания», «встроенности» в мир природного.

Данная модель позволяет нам сделать вывод о том, что самоактуализация в контексте развертывания культурного потенциала представляет собой совокупность человеческой природы с акцентом на самореализацию, а потребление культурного продукта не только является движущей силой удовлетворения личностных интересов, благосостояния в конечной цели, а направлено на формирование понимания у индивида принципов устойчивого развития общества в целом. Культурологический взгляд на данную проблему актуализирует понимание культуры как фунда-

ментальной ценности, которая способна формировать новые принципы общественных взаимоотношений, влиять на социальные трансформации,

рассматривать личность человека через призму его потребностей и самоактуализации как основу формирования человеческого капитала страны.

Литература

1. Ашмарин И. И. Концепция человеческого потенциала в творчестве Б. Г. Юдина // Человек. – 2018. – № 4. – С. 39–48.
2. Баженова Н. И. Самоактуализация как психолого-педагогическое понятие: историко-логический обзор // Педагогическое образование в России. – 2012. – № 4. – 27–31.
3. Жолобова Ю. В., Счастливцева Е. А. НБИКС-технологии и проблема антропологической эволюции // Вестник Вятского государственного университета. – 2020. – № 3 (137). – С. 7–19.
4. Кургузов В.Л. Культурный потенциал: проблема сущности и понятия // Культура и цивилизация. – 2014. – № 3. – С. 18–34.
5. Малинович М. В. Количество. Качество. Причинность: взаимодействие лингвофилософских категорий // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2013. – № 4. – С. 227–233.
6. Маслоу А. Х. Мотивация и личность. – СПб.: Питер, 2019. – 342 с.
7. Овчаренко Н. В. Сравнительный анализ понятий «самореализация» и «самоактуализация» как составляющих категориального аппарата философии образования // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 3 (53). – С. 141–144.
8. Рерке В. И., Салахова В. Б., Бубнова И. С. Теоретико-методологическая модель понятия «психологическая зрелость» личности // Научно-педагогическое обозрение (Pedagogical Review). – 2023. – Вып. 2 (48). – С. 138–146.
9. Шипова Н. С., Опекина Т. П. Теоретический анализ понятий самореализации, самоактуализации и самоэффективности // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. – 2021. – Т. 27, № 2. – С. 7–15. – Doi 10.34216/2073-1426-2021-27-2-7-15.
10. Флиер А. Я. Генерализация понятия культурной формы // Вопросы культурологии. – 2018. – № 10. – С. 30–37.
11. Murtaza N. Pursuing self-interest or self-actualization? From capitalism to a steady-state, wisdom economy [Электронный ресурс] // Ecological Economics. – 2011. – Vol. 70, iss. 4. – С. 577–584. – URL: <https://www.uv.es/~perejzjos/sasece/docum2011/Murtaza.pdf> (дата обращения: 07.12.2023). – Doi 10.1016/j.ecolecon.2010.10.012.
12. Ngai S., Cheung Ch., Yuan R. Effects of vocational training on unemployed youths' work motivation and work engagement: Mediating roles of training adequacy and self-actualization [Электронный ресурс] // Children and Youth Services Review. – 2016. – № 63. – С. 93–100. – URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0190740916300524?via%3Dihub> (дата обращения: 07.12.2023). – Doi 10.1016/j.childyouth.2016.02.020.
13. Shashi Kottala S. Y., Singh R. A review of sustainability, deterrents, personal values, attitudes and purchase intentions in the organic food supply chain [Электронный ресурс] // Pacific Science Review B: Humanities and Social Sciences. – 2015. – Vol. 1, iss. 3. – 114–123. – URL: https://www.researchgate.net/publication/310592780_A_review_of_sustainability_deterrents_personal_values_attitudes_and_purchase_intentions_in_the_organic_food_supply_chain (дата обращения: 07.12.2023). – Doi 10.1016/j.psrb.2016.09.003.

References

1. Ashmarin I.I. Kontseptsiya chelovecheskogo potentsiala v tvorchestve B.G. Yudina [The concept of human potential in the work of B.G. Yudin]. *Chelovek [Man]*, 2018, no. 4, pp. 39-48. (In Russ.).
2. Bazhenova N.I. Samoaktualizatsiya kak psikhologo-pedagogicheskoe ponyatie: istoriko-logicheskiy obzor [Self-actualization as a psychological and pedagogical concept: historical and logical review]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii [Teacher Education in Russia]*, 2012, no. 4, pp. 27-31. (In Russ.).
3. Zholobova Y.V., Schastlitsseva E.A. NBIKS-tekhnologii i problema antropologicheskoy evolyutsii [NBICS technologies and the problem of anthropological evolution]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Vyatka State University]*, 2020, no. 3 (137), pp. 7-19. (In Russ.).
4. Kurguzov V.L. Kul'turnyy potentsial: problema sushchnosti i ponyatiya [Cultural potential: problem of the nature and concepts]. *Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]*, 2014, no. 3, pp. 18-34. (In Russ.).
5. Malinovich M.V. Kolichestvo. Kachestvo. Prichinnost': vzaimodeystvie lingvofilosofskikh kategoriy [Amount. Quality. Causality: the interaction of linguophilosophical categories]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta [Bulletin of the Irkutsk State Linguistic University]*, 2013, no. 4, pp. 227-233. (In Russ.).

6. Maslou A.K. *Motivatsiya i lichnost' [Motivation and personality]*. St. Petersburg, Piter Publ., 2019. 342 p. (In Russ.).
7. Ovcharenko N.V. Sravnitel'nyy analiz ponyatiy "samorealizatsiya" i "samoaktualizatsiya" kak sostavlyayushchikh kategorial'nogo apparata filosofii obrazovaniya [A comparative analysis of the concepts of "self-realization" and "self-actualization" as components of the categorial apparatus of philosophical education]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice]*, 2015, no. 3 (53), pp. 141-144. (In Russ.).
8. Rerke V.I., Salakhova V.B., Bubnova I.S. Teoretiko-metodologicheskaya model' ponyatiya "psikhologicheskaya zrelost'" lichnosti [Theoretical and methodological modelling of a definition "psychological maturity" of a personality]. *Nauchno-pedagogicheskoe obozrenie [Pedagogical Review]*, 2023, iss. 2 (48), pp. 138-146. (In Russ.).
9. Shipova N.S., Opekina T.P. Teoreticheskiy analiz ponyatiy samorealizatsii, samoaktualizatsii i samoeffektivnosti [Self-realisation, self-actualisation and self-efficacy concepts theoretical analysis]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Pedagogika. Psikhologiya. Sotsiokinetika [Vestnik of Kostroma State University. Series: Pedagogy. Psychology. Sociokinetics]*, 2021, vol. 27, no. 2, pp. 7-15. (In Russ.), Doi 10.34216/2073-1426-2021-27-2-7-15.
10. Flier A.Ya. Generalizatsiya ponyatiya kul'turnoy formy [Generalization of the concept of cultural form]. *Voprosy kul'turologii [Questions culturologists]*, 2018, no. 10, pp. 30-37. (In Russ.).
11. Murtaza N. Pursuing self-interest or self-actualization? From capitalism to a steady-state, wisdom economy. *Ecological Economics*, 2011, vol. 70, iss. 4, pp. 577-584. (In Engl.). Available at: <https://www.uv.es/~perezjos/sasece/docum2011/Murtaza.pdf> (accessed 07.12.2023), Doi 10.1016/j.ecolecon.2010.10.012.
12. Ngai S., Cheung Ch., Yuan R. Effects of vocational training on unemployed youths' work motivation and work engagement: Mediating roles of training adequacy and self-actualization. *Children and Youth Services Review*, 2016, no. 63, pp. 93-100. (In Engl.). Available at: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0190740916300524?via%3Dihub> (accessed 07.12.2023), Doi 10.1016/j.childyouth.2016.02.020.
13. Shashi Kottala S.Y., Singh R. A review of sustainability, deterrents, personal values, attitudes and purchase intentions in the organic food supply chain. *Pacific Science Review B: Humanities and Social Sciences*, 2015, vol. 1, iss. 3, pp. 114-123. (In Engl.). Available at: https://www.researchgate.net/publication/310592780_A_review_of_sustainability_deterrents_personal_values_attitudes_and_purchase_intentions_in_the_organic_food_supply_chain (accessed 07.12.2023), Doi 10.1016/j.psr.2016.09.003.

УДК 008:378

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-30-38

ЦЕНТР ПРОТОТИПИРОВАНИЯ ЦИФРОВОГО КОНТЕНТА КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ КАК СТРАТЕГИЧЕСКИЙ РЕСУРС В РАЗВИТИИ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ В КУЗБАССЕ

Пономарев Валерий Дмитриевич, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, проректор по учебно-творческой и проектной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ponomarev63@mail.ru

Черданцева Алена Александровна, кандидат технических наук, доцент кафедры дизайна, член Союза дизайнеров России, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: cherdanceva_aa@mail.ru

В постиндустриальную эпоху капиталом выступают интеллект, знания, информация, креативность и творчество, что способствует развитию творческих индустрий и экономики творчества. Эти изменения, произошедшие в развитии цивилизации за последние десятилетия, создали предпосылки

для возникновения и развития так называемой креативной экономики. Основой развития креативной экономики стал креативный потенциал человека. Условия развития креативной экономики в различных географических регионах далеко не одинаковые.

В данной статье рассматриваются понятия «креативная экономика», «креативные индустрии», «Кузбасский кластер искусств», «Центр прототипирования»; приведен анализ инновационных проектов, реализуемых в Кемеровской области – Кузбассе, способствующих количественному и качественному развитию культуры, искусства и науки в регионе, росту креативного потенциала населения, развитию и повышению доходности творческой сферы. Особое внимание авторами уделено инновационному проекту Министерства культуры Российской Федерации «Создание творческих инкубаторов и центров прототипирования» в рамках Федерального проекта «Придумано в России» на примере создания Центра прототипирования цифрового контента (Центр ПЦК) на базе Кемеровского государственного института культуры. В статье приведены данные исследований рынка пользовательского спроса методом анализа статистических данных поисковых систем сети Интернет, на основании которых были определены основные направления деятельности Центра ПЦК; представлены перспективы деятельности и анализ показателей эффективности (выборочно) работы Центра ПЦК за 2023 год.

Ключевые слова: креативная экономика, креативные индустрии, инновации, центр прототипирования, прототип, кластер искусств, культурный проект.

DIGITAL CONTENT PROTOTYPING CENTER OF THE KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE AS A STRATEGIC RESOURCE IN THE DEVELOPMENT OF CREATIVE INDUSTRIES IN KUZBASS

Ponomarev Valeriy Dmitrievich, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Directing the Theatrical Performances and Festivals, Vice-rector for Educational, Creative and Project Activity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ponomarev63@mail.ru

Cherdantseva Alena Aleksandrovna, PhD in Techniques, Associate Professor of Department of Design, Member of the Union of Designers of Russia, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: cherdantseva_aa@mail.ru

In the post-industrial era, the capital is intelligence, knowledge, information, creativity and creativity, which contributes to the development of creative industries and the economy of creativity. The changes that have occurred in the development of civilization over the past decades have created the prerequisites for the emergence and development of the so-called *creative economy*. The creative potential of man has become the basis for the development of the creative economy. The conditions for the development of the creative economy in different geographical regions are far from the same.

This article provides an analysis of the concepts of *creative economy*, *creative industries*, *Kuzbass Cluster of Arts*, *Prototyping Center*. The analysis of innovative projects implemented in Kemerovo region – Kuzbass contributes to the quantitative and qualitative development of culture, art and science in the region, the growth of the creative potential of the population, the development and increase in profitability of the creative sphere is presented. Special attention is paid to the innovative project of the Ministry of Culture of the Russian Federation *Creation of Creative Incubators and Prototyping Centers* within the framework of the Federal project *Invented in Russia*, using the example of the creation of a *Digital Content Prototyping Center* (PCC Center) on the basis of the Kemerovo State University of Culture. The data of research on the user demand market by analyzing statistical data from Internet search engines are presented, on the basis of which the main activities of the PCC Center were determined. The prospects of the activity are presented.

Keywords: creative economy, creative industries, innovations, prototyping center, prototype, art cluster, cultural project.

Одним из аспектов роста экономики страны на данном этапе является развитие креативного сектора экономики, основой которого является потенциал человека, его интеллектуальные и творческие способности. «Креативная экономика – экономика прежде всего области науки, искусства и культуры». Она базируется на сосредоточении креативной рабочей силы, которая является «двигателем инноваций и разработчиком новых подходов – как в области науки и исследований, так и в области предпринимательства, искусства, культуры и дизайна». В настоящее время «креативность становится движущей силой экономического роста и инноваций» [2].

Креативная экономика полностью состоит из креативных отраслей – индустрий. Креативные индустрии – это сфера творческого предпринимательства, включающая в себя труд творческих работников, результаты деятельности которых определяются постоянным внедрением инноваций. В Российской Федерации к креативным индустриям относят арт-индустрию, исполнительское и музыкальное искусство, кино и анимацию, фотографию, издательскую деятельность, телерадиовещание, ИТ и видеоигры, рекламу, архитектуру, дизайн, моду, ювелирное дело, музеи, библиотеки, архивы, образование в сфере креативных индустрий. И существенная часть их добавленной стоимости формируется за счет творческой деятельности и управления правами на интеллектуальную собственность. В деятельности данных индустрий задействована значительная часть населения нашей страны, формируя креативный (интеллектуальный) общественный класс.

В своей монографии «Креативный класс: люди, которые меняют будущее» Ричард Флорида определил креативный класс как работников, занятых в сфере креативных индустрий, творческая деятельность которых является важнейшим экономическим фактором [7].

Развитие креативных индустрий основывается на возможностях человеческого интеллектуального капитала. Креативно-творческие возможности человека являются безграничным ресурсом, движущей силой развития креативной экономики страны. В то же время развитие креативных индустрий как инструмента для экономического роста связано с определенными условиями, которые

необходимо обеспечить внутри страны. В данном случае это потребители творческого продукта, пространство (микроклимат в стране, регионах) и трудовые ресурсы (креативный класс) [6].

Для развития креативных индустрий необходим достаточный пласт потребителей, состоящих из высокообразованного и финансово обеспеченного населения. Это подразумевает высокий уровень потребительской культуры на рынке креативных индустрий (способность пользоваться сложными в техническом плане изделиями, осваивать новые технологии), интерес к культурным ценностям и способность к эстетическому восприятию. Немаловажным фактором, который способствует развитию креативных индустрий, является творческий микроклимат в регионах нашей страны. Это творческое открытое пространство, позволяющее творческим личностям генерировать новые идеи.

Крупнейшим проектом в Кузбассе в 2018–2023 годах стало создание культурного кластера. 15 ноября 2018 года Администрацией Кемеровской области подписано распоряжение «О создании на территории Кемеровской области Кузбасского кластера искусств» (с изменениями на 27 февраля 2019 года). В документе определены важные стратегические задачи в сфере культуры Кемеровской области – Кузбасса, а также приведен список культурного развития во многих муниципальных образованиях области: Беловском, Ижморском, Ленинск-Кузнецком, Прокопьевском, Топкинском и др. [4].

Особая важность кластерного подхода базируется на учете системного характера общества, которое является целостным образованием и состоит из структурных элементов, составляющих его единое целое. К ним относят подсистемы, социальные институты и организации.

Культурный кластер как точка накопления творческих и интеллектуальных ресурсов Кемеровской области – Кузбасса способствует оперативному обмену знаниями и опытом, что неизбежно приводит к количественному и качественному развитию культуры, искусства и науки в регионе; объединению творческих организаций области, а также коммерческих и административных структур. Кроме того, это отличный способ увеличить долю финансирования инновационных проектов

как коммерческими организациями, так и государственными фондами.

Важнейшим компонентом Кузбасского культурного кластера станут культурно-образовательный и музейно-выставочный комплексы. Центр Кузбасского культурного кластера – концертный зал филиала Мариинского театра оперы и балета с современной сценической площадкой, оснащенной новейшими техническими средствами. Наличие такого зала позволит на постоянной основе принимать ведущих деятелей культуры, творческие коллективы России, мира, обеспечит доступность высокого искусства для жителей и гостей не только Кемерово, но и всей области. Кроме этого, культурный кластер будет включать Кузбасский центр искусств с арт-пространствами и многофункциональными центрами [3].

Реализация кластерного подхода формирует принципиально новую архитектурно-художественную среду и современное образовательное пространство города и области. Это создание инфраструктуры для профессиональной самореализации молодых специалистов и талантливой молодежи, которые раньше не могли найти своего применения в регионе.

Также кластерное развитие – это и новый тренд в управлении профессиональной сферой культуры и искусства – *проектное управление*. Профессиональными требованиями проектного управления выступают системное мышление, способность к межотраслевой коммуникации, умение управлять проектами (проектная культура) в области культуры и искусства, навыки художественного творчества.

Проектный менеджмент в сфере культуры и искусства – это современная инновационная политика государственного управления, ориентированная не на воспроизведение тех или иных самодостаточных образцов или форм человеческого поведения и общения в сфере культуры и искусства (например, организация и проведение традиционного фестиваля искусств, того или иного праздника и т. д.), а политика управления и интеграции ресурсов, ориентированная на целенаправленное изменение и развитие социально-культурной среды, формирование культуры досуга населения, решение задач государственной культурной политики в регионе.

Кластерное развитие сферы культуры и искусства будет опираться на стратегическое партнерство органов государственной власти Кузбасса, профессиональных союзов и творческих сообществ (художников, дизайнеров, театрального искусства), образовательных организаций в области культуры и искусства, бизнеса для разработки и реализации в Кузбассе совместных творческих проектов.

Многофункциональность же кластера будет способствовать созданию условий для повышения общего уровня культуры и качества жизни жителей Кузбасса и Сибири в целом, обеспечит широкий доступ всех категорий и групп населения к лучшим образцам мировой и отечественной культуры.

На Петербургском международном форуме летом 2021 года министр культуры РФ представила законопроект «О внесении изменений в закон Российской Федерации “Основы законодательства Российской Федерации о культуре” в части закрепления института творческих (креативных) индустрий». «В его структуру входят три части: первая содержит в себе толкование понятия “креативных индустрий”, вторая посвящена технической стороне, способствующей созданию различных инструментов для развития индустрии в регионах, третья направлена на регулирование взаимоотношений традиционных учреждений культуры с субъектами креативной экономики» [1].

Согласно распоряжению Правительства РФ от 20 сентября 2021 года № 2613-р «Об утверждении Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года», приоритетами государственной политики в сфере развития творческих (креативных) индустрий и творческого (креативного) предпринимательства являются совершенствование системы образования и развития компетенций в сфере творческих (креативных) индустрий, создание новых товаров и услуг с высокой добавленной стоимостью, обусловленной использованием результатов творческой, интеллектуальной деятельности. Данный документ содержит основные положения, регулирующие направления развития креативной отрасли.

Распоряжением от 17 августа 2022 года № 2290-р Председатель Правительства Российской Федерации М. Мишустин утвердил план мероприятий по реализации в 2022–2024 годах Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года [5].

Раздел III, который посвящен развитию инфраструктуры, предполагает создание в субъектах Российской Федерации арт-резиденций и литературных резиденций, инклюзивных творческих лабораторий, точек концентрации талантов «Гений места», творческих инкубаторов и центров прототипирования.

Согласно документу, необходимо законодательно закрепить понятия «творческие индустрии» и «творческое предпринимательство» и определить приоритетные направления поддержки творческих индустрий исходя из специфики каждой территории.

Федеральный проект «Придумано в России» встроено в Концепцию развития креативных индустрий до 2030 года и стал одним из ключевых в культуре. Он направлен на развитие, повышение доходности творческой сферы. Его главные цели – развитие креативных индустрий и реализация талантов граждан РФ. В рамках этого проекта, согласно Положению о создании творческих инкубаторов и центров прототипирования, в период 2022–2024 годов будут создано 47 творческих инкубаторов и центров прототипирования на базе образовательных учреждений, подведомственных Министерству культуры Российской Федерации.

В 2022 году были созданы и начали действовать 26 центров прототипирования на территории Российской Федерации. Центры прототипирования – места коллективного и индивидуального пользования специальным оборудованием для развития творческого предпринимательства, своего рода инновационные площадки, где творческие команды смогут реализовать проекты и производить малые серии товаров для дальнейшей коммерциализации и вывода на рынок.

Развитие регионов – одно из приоритетных направлений политики государства. С нашей точки зрения, одним из основных факторов создания

позитивного имиджа и успешного продвижения той или иной территории является развитие человеческого потенциала.

Кемеровский государственный институт культуры вошел в число 26 вузов культуры, избранных для реализации проекта, и 1 декабря 2022 на базе вуза открылся Центр прототипирования цифрового контента. В последние годы цифровые технологии стали неотъемлемой частью жизни общества, а цифровые ресурсы доступны всем возрастным категориям граждан. Такая легкость в получении цифровых услуг дает представление о том, что цифровые технологии способны решить абсолютно все задачи, которые волнуют современное общество. Благодаря новейшим цифровым технологиям появляются новые инструменты для развития университетов и других образовательных учреждений во всем мире. Цифровизация обеспечивает возможности для обмена накопленным опытом и знаниями, что позволяет людям узнавать больше и принимать более обоснованные решения в своей повседневной жизни.

Для дальнейшего понимания рассмотрим понятия «прототип» и «прототипирование». Прототип – это первообраз, первоначальный образец, происхождение слова от *греч.* *protos* – первый и *typos* – образец, модель. Прототип – это продукт (макет), создаваемый впервые по замыслу человека самостоятельно или при помощи других специалистов. Прототип отличается от готового продукта, но очень на него похож по структуре и функционалу. Прототипирование – это процесс, состоящий из нескольких творческих этапов создания прототипа (макета). Это процесс создания прототипа от «идеи» до макета (продукта).

Цель деятельности Центра прототипирования цифрового контента – создание условий для открытия новых возможностей и реализации талантов пользователей; активизация инновационной деятельности пользователей на создание прототипов цифровых ресурсов в сфере образования, культуры и искусства; формирование цифрового контента творческих проектов, создание инноваций в сфере культурных продуктов и услуг (включая цифровые технологии и контент) в условиях развития «креативной экономики» в регионе.

Для обеспечения поставленной цели Центр ПЦК решает следующие поставленные задачи:

- создание мест коллективного и индивидуального пользования специализированным оборудованием для развития творческого потенциала и предпринимательства в сфере цифрового контента;

- реагирование на запросы индивидуальных пользователей и креативных команд в контексте современных тенденций развития креативных индустрий;

- создание условий для системной поддержки креативных команд и процессов осуществления новых творческих продуктов.

Для определения актуальных направлений деятельности Центра ПЦК были проведены исследования рынка пользовательского спроса методом анализа статистических данных поисковых систем сети Интернет, Яндекс Вордстата и Google trends. Исследования направлены на выявление спроса на создание прототипов цифрового контента (рисунок 1).

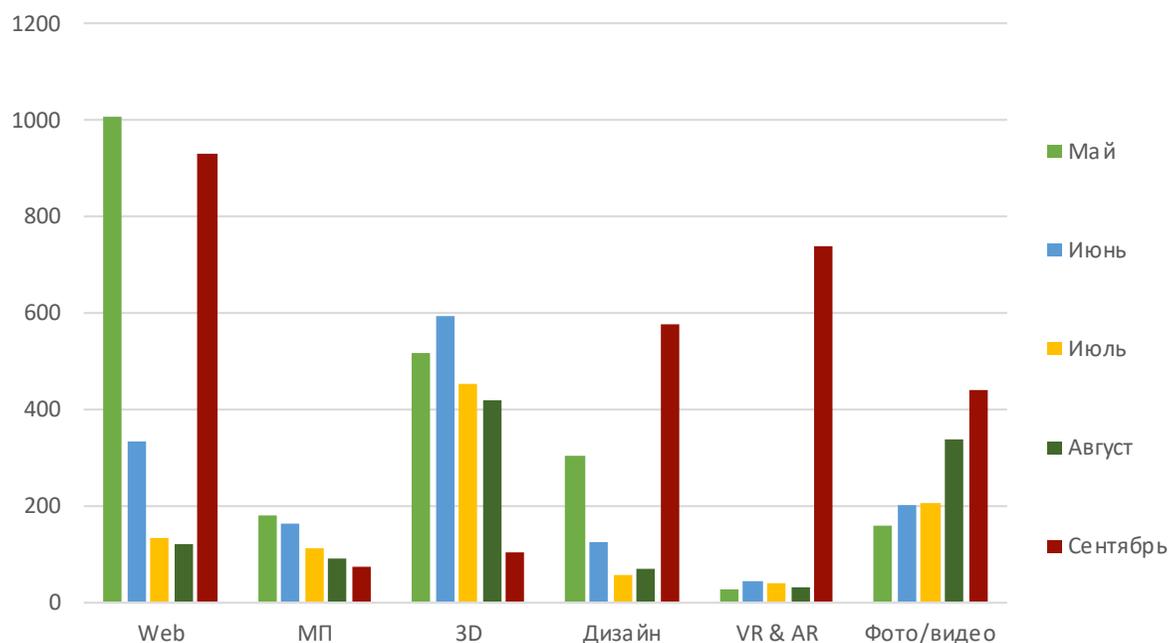


Рисунок 1. Статистические данные поисковых систем сети Интернет, Яндекс Вордстата и Google trends (2022 год)

Из анализа спроса на создание прототипов цифрового контента за первый, второй и начало 3-го квартала 2022 года видны колебания спроса на определенные цифровые продукты, значительный рост в 3-м квартале наблюдается в сфере VR и AR, дизайна, фото- и видеоконтента. Предполагаем, что рост обусловлен сезоном начала новых творческих проектов, как обычно происходит ежегодно во многих сферах деятельности. Основ-

ная аудитория запросов состояла из творческих коллективов, опытных и начинающих предпринимателей, фрилансеров и блогеров Кузбасса.

Основываясь на результатах исследований, а также с учетом ценностей и потребностей целевой аудитории, были определены основные направления деятельности Центра ПЦК, а именно: прототипирование в Web-сфере; 3D-прототипирование; прототипирование фото-, видеокон-

тента; прототипирование визуального объекта. В соответствии с направлениями деятельности к началу работы Центр ПЦК был полностью материально-технически оснащен. В состав материально-технической базы вошли компьютеры высокой производительности, VR-очки, графические планшеты, ПО для 3D-моделирования, графического дизайна, обработки фото- и видеоматериалов, работы с VR и AR. Центр также оснащен фото-, видеокамерами, имеется стол для предметной съемки и портативная мобильная мультипликационная студия, а также студии IDesk Premium и IDesk Mini.

Такой набор инструментов позволяет профессионалам в сфере программирования, дизайна, художественных искусств создавать прототипы:

- сайта (структура, дизайн, контент);
- мобильных приложений;
- VR и AR (виртуальной реальности);
- изделий различного назначения (макеты ювелирных изделий, небольших деталей и многое другое);
- творческого проекта (акций, праздника, фестиваля и др. подобные);
- авторских коллекций (изделий ДПИ, одежды, интерьера и др.);
- графического комплекса;
- видеоконтента (авторских видеоинструкций, презентаций, мастер-классов с использованием монтажа и др.);
- фотоконтента;
- авторской рекламы;

Во втором полугодии работы Центр ПЦК в связи с запросом пользователей расширил направления деятельности и включил в нее создание виртуальных экскурсий и электронных учебных изданий.

Вся деятельность Центр ПЦК регулируется разработанными нормативными документами, такими как Паспорт Центра прототипирования цифрового контента Кемеровского государственного института культуры, положение о центре прототипирования цифрового контента, должностные инструкции всех работников центра прототипирования цифрового контента. Эффективность работы Центра ПЦК оценивается показателями (КРІ), прописанными в Паспорте Центра ПЦК. В данной статье рассмотрим только выборочные количественные показатели эффективности дея-

тельности Центра ПЦК, не затрагивая финансовые аспекты деятельности.

В основные показатели эффективности работы Центра прототипирования цифрового контента входят количественные показатели, представленные в таблице 1.

За весь период работы Центра ПЦК, с момента его презентации по декабрь 2023 года, анализ посещаемости показал значительный рост интереса к Центру среди студентов творческих направлений обучения в вузах. Количество пользователей, посетивших более двух раз Центр ПЦК, увеличилось более чем в 5 раз, при этом рост количества создаваемых прототипов в 2 раза говорит о том, что пользователи, в том числе студенты, реализуют свои творческие замыслы с использованием ресурсов Центра, тем самым развивая свои креативные способности (таблица 1).

Также виден значительный интерес пользователей к Центру ПЦК с целью приобретения дополнительных умений и навыков в сфере творческой деятельности с использованием специализированного оборудования Центра.

Таблица 1

Количественные показатели эффективности деятельности Центра ПЦК КемГИК (КРІ, выборочно)

Наименование показателя	План 2023	Факт 2023
Количество проведенных на базе Центра мероприятий (конкурсов, фестивалей, мастер-классов, семинаров, курсов и т. п.), единиц	4	15
Количество пользователей, посетивших Центр, чел.	220	480
Количество студентов, посещающих Центр, чел.	216	230
Количество пользователей, посетивших Центр более двух раз, чел.	44	90
Количество пользователей, посетивших Центр с целью приобретения дополнительных умений и навыков в сфере творческой деятельности с использованием специализированного оборудования Центра, чел.	150	309
Количество созданного цифрового продукта (прототипов), единиц	50	126

Это, с одной стороны, говорит о востребованности Центра ПЦК в Сибирском регионе, а с другой – о стремлении населения, в том числе молодежи (студентов), к развитию своих креативных навыков и способностей.

За 2023 год были реализованы 10 образовательных модулей, это курсы и практические семинары по освоению программного обеспечения и обучению работы на специальном оборудовании Центра ПЦК. Всего за весь отчетный период прошло бучение 309 слушателей.

Также важный вопрос в анализе деятельности Центра прототипирования цифрового контента – выявление наиболее востребованных направлений деятельности. В таблице 2 представлен анализ востребованных креативных направлений по созданным пользователями прототипам в Центре ПЦК. Наибольшее количество прототипов создано в сфере прототипирования визуального объекта. Это можно объяснить тем, что активными пользователями Центра ПЦК являются студенты, обучающиеся в вузе по направлению подготовки «Дизайн». Также они заинтересованы в изучении дополнительного программного обеспечения для приобретения дополнительных профессиональных компетенций и владения навыками работы на современном оборудовании с целью быть достаточно конкурентноспособными на рынке труда. Это, в частности, относится и к 3D-прототипированию, которое с успехом осваивают студенты-дизайнеры на базе Центра ПЦК (таблица 2).

Таблица 2

Прототипы по креативным направлениям, созданные в Центре ПЦК за отчетный период

Направление деятельности	единиц	Направление деятельности	единиц
Web-сфера, в том числе:	25	Видеоконтент, в том числе:	42
Web-сайт	17	образовательный	13
VR, AR	5	3D-объекты	13
виртуальная экскурсия	3	визуальный объект	59
Общее количество	126		

Центр прототипирования цифрового контента достаточно популярен при создании видеоконтента разнообразной направленности. Современные реалии и цифровизация в образовании привели к необходимости записи образовательных видеокурсов, мини-роликов и другого образовательного видеоконтента. Стремление к трансляции различных мероприятий на широкую публику, кроме записи самого мероприятия, требует прямого выхода в сеть Интернет. Все это предъявляет достаточно серьезные требования к техническим возможностям оборудования. В то же время современность диктует свои условия: все проводимые мероприятия и события освещать в сети Интернет с помощью сайтов. Это также требует определенных навыков и умений работы с программным обеспечением по сайтостроению, оформлению, наполнению контентом и продвижению сайта. Центр ПЦК предоставляет пользователям возможность обучения по созданию и продвижению сайта. Эту деятельность отражает количество прототипов, созданных в web-сфере, из них только прототипы страниц сайтов на конструкторе сайтов Tilda составляют 17 ед. (таблица 2).

Кроме оценки эффективности работы Центра прототипирования цифрового контента КеМГИК по внутренним показателям, были проведены исследования методом опроса пользователей с целью оценки удовлетворенности деятельностью Центра по 5-балльной шкале, от 1 до 5, где 5 баллов – полностью удовлетворен, 1 балл – не удовлетворен. В опросе приняли участие 80 пользователей. Полученные данные опроса подверглись статистическому анализу. Общий индекс удовлетворенности пользователей от посещения Центра ПЦК составил 4,71 балла, это достаточно высокий показатель оценки.

На основании представленных материалов можно сделать вывод, что деятельность инновационных образовательных организаций Кузбасса сосредоточена на создании и функционировании механизма, способствующего формированию новых компетенций, развитию инновационного мышления, раскрытию творческих способностей обучающихся, что в комплексе ведет к развитию человеческого потенциала Кузбасского региона. Центр прототипирования цифрового контента Кемеровского государственного института культуры является одной из площадок для развития

и реализации талантов творческого населения, активизации инновационной деятельности пользователей в условиях развития креативной экономики в регионе. Материально-техническое оснащение Центра ПЦК позволяет реализовать творческие проекты в цифровом пространстве,

при этом специалисты Центра могут оказать поддержку. Приведенные данные анализа эффективности по итогам деятельности Центра прототипирования цифрового контента КемГИК за 2023 год показали востребованность такого центра в нашем регионе.

Литература

1. Дербина Ю. С., Кужутова А. Ю., Боркова Е. В. Креативная экономика: развитие в России // Экономика и бизнес: теория и практика. – 2022. – № 5-1 (87). – С. 224–226.
2. Клоудова Й. Влияние развития креативной экономики на экономически отсталые регионы // Журнал Новой экономической ассоциации. – 2010. – № 5(5). – С. 109–124. – EDN MBWYCN.
3. Культурный кластер [Электронный ресурс] // Портал города Кемерово и всего Кузбасса. – Кемерово, 2022. – URL: <https://o-keмеровo.ru/культурный-кластер/?ysclid=1wk817f23v826077197> (дата обращения: 22.02.2022).
4. О создании на территории Кемеровской области Кузбасского кластера искусств (с изменениями на 27 февр. 2019 года): Распоряжение коллегии Администрации Кемеровской области от 15 ноября 2018 года № 536-р [Электронный ресурс] // Электронный фонд правовой и нормативно-технической документации. – СПб., 2022. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/553154555> (дата обращения: 22.02.2022).
5. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 17 августа 2022 года № 2290-р [Электронный ресурс]. – URL: <http://government.ru/docs/all/> (дата обращения: 21.08.2022).
6. Сопина Н. В. Развитие креативных индустрий в регионах России: возможности и их реализация // Креативная экономика. – 2021. – Т. 15, № 2. – С. 277–294. – Doi 10.18334/ce.15.2.111549.
7. Флорида Р. Креативный класс: Люди, которые создают / пер. с англ. Н. Яцюк [науч. ред. Р. Хусаинов]. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2016. – 384 с.

References

1. Derbina Y.S., Kuzhutova A.Y., Borkova E.V. Kreativnaya ekonomika: razvitie v Rossii [Creative economy: development in Russia]. *Ekonomika i biznes: teoriya i praktika [Economics and business: theory and practice]*, 2022, no. 5-1 (87), pp. 224-226. (In Russ.).
2. Kloudova Y. Vliyaniye razvitiya kreativnoy ekonomiki na ekonomicheski otstalye regiony [The impact of the development of the creative economy on economically backward regions]. *Zhurnal Novoy ekonomicheskoy assotsiatsii [Journal of the New Economic Association]*, 2010, no. 5(5), pp. 109-124, EDN MBWYCN. (In Russ.).
3. Kul'turnyy klaster [Cultural cluster]. *Portal goroda Kemerovo i vsego Kuzbassa [Portal of the city of Kemerovo and the entire Kuzbass]*. Kemerovo, 2022. (In Russ.). Available at: <https://o-keмеровo.ru/культурный-кластер/?ysclid=1wk817f23v826077197> (accessed 22.02.2022).
4. O sozdaniy na territorii Kemerovskoy oblasti Kuzbasskogo klastera iskusstv (s izmeneniyami na 27 fevr. 2019 goda): Rasporyazhenie kollegii Administratsii Kemerovskoy oblasti ot 15 noyabrya 2018 goda № 536-r [On the creation of the Kuzbass Cluster of Arts in the Kemerovo region (as amended on February 27, 2019)]. *Elektronnyy fond pravovoy i normativno-tekhnicheskoy dokumentatsii [Electronic fund of legal and regulatory technical documentation]*. St. Petersburg, 2022. (In Russ.). Available at: <http://docs.cntd.ru/document/553154555> (accessed 22.02.2022).
5. *Rasporyazhenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 17 avgusta 2022 goda № 2290-r [Decree of the Government of the Russian Federation No. 2290-r dated August 17, 2022]*. (In Russ.). Available at: <http://government.ru/docs/all/> (accessed 21.08.2022).
6. Sopina N.V. Razvitie kreativnykh industriy v regionakh Rossii: vozmozhnosti i ikh realizatsiya [The development of creative industries in the regions of Russia: opportunities and their implementation]. *Kreativnaya ekonomika [Creative Economy]*, 2021, vol. 15, no. 2, pp. 277-294, Doi 10.18334/ce.15.2.111549. (In Russ.).
7. Florida R. *Kreativnyy klass: Lyudi, kotorye sozdayut budushchee [Creative Class: People who create the future]*. Transl. from English N. Yatsyuk, Scient. Ed. R. Khusainov. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2016. 384 p. (In Russ.).

УДК 316.7

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-39-46

КУЛЬТУРНЫЙ КОД ВЕЛИКОГО НОВГОРОДА: СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ¹

Спешилова Елизавета Ивановна, научный сотрудник научно-образовательного центра «Гуманитарная урбанистика» Высшей гуманитарной школы «Антоново», Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (г. Великий Новгород, РФ). E-mail: e.speshilova@yandex.ru

В статье исследуется городская среда как пространство культуры, наполненное историческими, социальными и символическими значениями. Автор опирается на предложенный в работах Ю. Лотмана, У. Эко, Р. Барта и М. Готтдинера семиотический подход, согласно которому город представляет собой разноплановый и неоднородный текст, написанный многими авторами. Показывается, что многообразные городские пространства «прочитываются» различными городскими субъектами и/или сообществами, которые интерпретируют конкретную локацию в контексте своего индивидуального или коллективного опыта. Автор утверждает, что для понимания города важно учитывать его культурный код как относительно устойчивую систему фиксации локально значимых смыслов, которая позволяет считывать и интерпретировать информацию, зашифрованную в городской среде. На примере Великого Новгорода автор выясняет, каким образом культурный код репрезентируется в городских пространствах и какие историко-культурные идеи, символы и смыслы связаны с конкретной городской средой. По результатам опроса жителей Великого Новгорода, который проводился как онлайн (Yandex Forms), так и методом прямого анкетирования, выявлено, что наиболее распространенным является восприятие Новгорода как древнего, старинного, исторического города. Культурный код Великого Новгорода связывается жителями прежде всего с концепцией древнерусского города, богатого памятниками истории и архитектуры и являющегося истоком российской государственности. Большинство горожан подчеркивает положительные характеристики Великого Новгорода, описывая его историческую значимость и выражая свое позитивное отношение к городской среде. Автор отмечает, что внимание к формам сохранения, презентации и трансляции локальной идентичности становится особенно ценным в контексте глобализации с характерными для нее тенденциями к унификации культурных процессов и практик. Благодаря символическому характеру культурного кода в коллективной памяти фиксируются значимые для конкретной местности смыслы, события и герои, что позволяет выявить городскую индивидуальность и использовать культурный код города в качестве инструмента развития чувства причастности к городскому сообществу и укрепления солидарности городских жителей.

Ключевые слова: городские исследования, культурная память, семиотика города, городская антропология, культурный поворот, локальная идентичность.

CULTURAL CODE OF VELIKY NOVGOROD: SEMIOTIC DIMENSION²

Speshilova Elizaveta Ivanovna, Research Fellow of the Research and Educational Center for Humanitarian Urbanistic of the Higher Humanitarian School *Antonovo*, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Veliky Novgorod, Russia). E-mail: e.speshilova@yandex.ru

The article explores the urban environment as a cultural space filled with historical, social and symbolic meanings. The author relies on the semiotic approach proposed by Y. Lotman, U. Eco, R. Barthes and M. Gottdiener, according to which the city is a diverse and heterogeneous text written by many authors.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00672, <https://rscf.ru/project/24-18-00672/>

² The research was supported by the Russian Science Foundation grant No. 24-18-00672, <https://rscf.ru/project/24-18-00672/>

It is shown that different urban actors or communities who interpret a particular place in the context of their individual or collective experiences read diverse urban spaces. The author argues that in order to understand the city it is important to take into account its cultural code as a relatively stable system of fixing locally significant meanings that allow reading and interpreting the information encoded in the urban environment. Using Veliky Novgorod as an example, the author finds out how the cultural code is represented in urban spaces and what historical and cultural ideas, symbols and meanings are associated with a specific urban environment. According to the results of the survey of Veliky Novgorod residents, it was revealed that the most widespread is the description of Novgorod as an old, ancient, historical city, which is the source of Russian statehood and is known for its historical and architectural monuments. The author notes that attention to the forms of preservation, presentation and translation of local identity becomes especially valuable in the context of globalization with its characteristic tendencies to unify cultural processes and practices. Due to the symbolic nature of the cultural code, locally significant meanings, events and heroes are recorded in the collective memory, which makes it possible to identify urban identity and use the city's cultural code as a tool for developing a sense of belonging to the urban community and strengthening the solidarity of urban dwellers.

Keywords: urban studies, cultural memory, semiotics of the city, urban anthropology, cultural turn, local identity.

Изучение урбанистической среды в качестве пространства культуры, наполненного социальными, историческими и символическими значениями, особенно характерно для городских исследований конца XX – начала XXI века [14]. «Культурный поворот» (cultural turn) в урбанистике позволил акцентировать внимание на том, что город – это не просто определенная инфраструктура и функциональная система, но и «культурно кодированное пространство, пронизанное историей и историями» [3, с. 105], то есть уникальное место, в котором присутствуют определенные традиции и находят отражение значимые события прошлого, локальные мифы и символы, художественные нарративы и предания. В рамках такой интерпретации город воспринимается как семиотически насыщенное коммуникативное пространство, как дискурс, в котором фиксируются представления жителей конкретного «культурно-исторического ареала» [10, с. 157]. Именно поэтому для понимания города важно учитывать его культурный код как относительно устойчивую систему «упорядочивания культурных смыслов, позволяющих считывать и расшифровывать, а также передавать» информацию, которая транслируется в процессе коммуникации [9, с. 11]. Культурный код является семиотическим инструментом, который позволяет жителю или посетителю города расшифровать городской текст с его симметриями/асимметриями, синтаксисом и прагматикой, осмыслить урбанистическую среду, произвести

дефрагментацию отдельных городских «сюжетов» и сформировать единый образ города.

По словам Юрия Лотмана, «город, как сложный семиотический механизм, генератор культуры, может выполнять эту функцию только потому, что представляет собой котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням» [4, с. 282; ср. 1, с. 30]. Созвучный подход к пониманию города мы обнаруживаем в малоизвестной работе *Semiology and the Urban* французского философа Ролана Барта, который красочно и метафорично описывает восприятие города как семиотический процесс: «тот, кто передвигается по городу, – это своего рода читатель, который, следуя своим обязанностям и своим движениям, присваивает фрагменты высказывания, чтобы тайно их актуализировать. Перемещаясь по городу, мы все оказываемся в ситуации читателя сборника “Сто тысяч миллиардов стихотворений” Кено, где, изменив одну строчку, можно найти другое стихотворение; сами того не подозревая, мы в какой-то мере уподобляемся этому авангардному читателю, когда находимся в городе» [12, р. 170]. Многообразные городские пространства «прочитываются» различными городскими субъектами и/или сообществами, которые интерпретируют конкретное место в контексте своего индивидуального или коллективного опыта. Одни и те же пространства могут выступать местами памяти и местами забвения, местами любви и местами

разочарования, местами тревоги и местами скуки: способ интерпретации определенного локуса зависит от оптики городского читателя, от того, что он знает об этом месте и как его переживает в своем опыте.

Семиотический метод анализа городской среды развивают У. Эко и М. Готтдинер, которые отмечают, что городское пространство несет на себе отпечаток тех исторических, идеологических, политических и экономических процессов, которые повлияли на его производство. Как «сама языковая артикуляция уже вынуждает говорящего на том или ином языке видеть мир так, а не иначе» [11, с. 296], так и город, место проживания, задает человеку определенный ритм жизни, паттерны поведения и ценностные ориентиры. Более того, конкретный топос является хранителем «культурных смыслов, создаваемых человеком и определяющих его жизнь, ее назначение, перспективы и пределы» [2, с. 60]. Марк Готтдинер подчеркивает, что городское пространство является мультикодовым и важное значение для семиотического прочтения города имеют не столько производители урбанистической речи (градостроители, администрация, городские аналитики и т. д.), сколько сами жители городов [13, р. 112]. Применение семиотического подхода дает возможность взглянуть на городскую среду не с точки зрения ее функциональных качеств, но с точки зрения ее аксиологической, исторической и экзистенциальной значимости как в локальном, так и в национальном масштабе.

Опираясь на семиотический подход к городской среде, в сентябре – октябре 2023 года мы провели опрос, направленный на выявление представлений современных горожан о Великом Новгороде, о его значимых символах и местах памяти. Исследование проводилось в рамках проекта «Культурный код Великого Новгорода как основа формирования городской идентичности», ключевая цель которого – эксплицировать и понять, что Великий Новгород означает для горожан, как жители воспринимают город и какие смыслы с ним ассоциируют. Следует отметить, что ранее Великий Новгород уже становился объектом научно-исследовательского интереса в рамках анализа визуальных носителей культурной памяти города [8], а также изучения отражения кода города на примере градостроительного развития [6]. Однако городская среда Великого Новгоро-

да существенно изменилась за последние годы: были реконструированы ключевые общественные пространства, появились новые архитектурные сооружения, скульптуры, мемориальные и художественные объекты, которые до настоящего момента не становились предметом отдельного изучения. В связи с этим исследование мнения жителей о современном состоянии городской среды Великого Новгорода является особенно актуальным. Семиотический анализ позволит нам оценить, каким образом культурный код Великого Новгорода репрезентируется в новых городских пространствах и какие историко-культурные идеи, символы и смыслы связаны с локальной городской средой.

Опрос жителей Великого Новгорода проводился как в формате онлайн (Yandex Forms), так и методом прямого анкетирования, вопросы которого были распределены по пяти основным блокам:

- общие представления о городе;
- городские символы и ключевые места;
- локальная идентичность;
- ценностное отношение к городу;
- информация о респонденте.

Всего в опросе приняли участие 52 респондента старше 18 лет, проживающие на территории Великого Новгорода и его пригородов не менее трех лет. Половой состав респондентов: женщины – 35 человек (67,3 %), мужчины – 17 человек (32,7 %). Возрастной состав респондентов: 18–35 лет – 15 чел. (28,8 %), 35–60 лет – 23 чел. (44,2 %), старше 60 лет – 14 чел. (27 %). Кроме того, респонденты были распределены по трем категориям в зависимости от продолжительности проживания в Великом Новгороде: более 3 лет – 9 респондентов (17,3 %), более 10 лет – 19 респондентов (36,5 %), всю жизнь – 24 респондента (46,2 %). Далее предлагаем сосредоточиться на аналитическом рассмотрении ответов на общие вопросы о городе, а также на интерпретации ценностного отношения жителей к трансформациям городской среды последних лет.

На экспликацию основных представлений горожан о том, каким является Великий Новгород и какими уникальными, ключевыми характеристиками он обладает, были направлены следующие вопросы: 1) «Как бы Вы охарактеризовали Великий Новгород одной фразой?» и 2) «Чем, на Ваш взгляд, известен Великий Новгород? В чем его уникальность?» Распределение ответов

на первый вопрос представлено в Приложении, на рис. 1. Большинство респондентов, описывая Великий Новгород одной фразой, используют такие характеристики, как древний, старинный и исторический (17 упоминаний), что, конечно, определяется многовековой историей города, датой основания которого принято считать 859 год, а также присутствием в городе древнейших памятников архитектуры, относящихся к домонгольскому периоду. На втором по популярности месте находится дефиниция Новгорода как родины России, истока государственности (11), связанная с призывом в 862 году варягов на княжение, что считается отправным пунктом истории русской государственности. Согласно одной из интерпретаций древнерусских летописей, резиденция Рюрика располагалась возле Великого Новгорода на месте, которое в настоящее время называется Рюриково городище. Восприятие горожанами Великого Новгорода как древнейшего русского города и места зарождения российской государственности во многом совпадает с образом Великого Новгорода, представленным на одном из федеральных медиа [7, с. 44] и активно использующимся при позиционировании города в национальной повестке, в частности, при туристическом брендинге.

Кроме того, многие респонденты, характеризуя Новгород, используют оценочные, эмоционально окрашенные эпитеты, имеющие отношение не столько к истории города, сколько к их личному восприятию городской среды. Так, преимущественно респонденты женского пола описывают Великий Новгород как милый, лучший, красивый (6), при этом примечательно, что данную характеристику упоминают прежде всего женщины старше 60 лет, проживающие в городе более 10 лет (3). И мужчины, и женщины разных возрастных категорий подчеркивают, что город является тихим, спокойным (6) и уютным (5). Акцентируя внимание на том, что Великий Новгород – это весьма небольшой (4) и зеленый (2) город, респонденты обращают внимание на его удачное расположение между столицами – Москвой и Санкт-Петербургом, которые в любое время можно посетить, чтобы окунуться в ритм большого города. Помимо этого, жители города определяют Великий Новгород как провинциальный, уездный (3) город, при этом в двух случаях такое описание имеет положительную коннотацию («уютный и тихий уездный город», «уютная про-

винция»), тогда как в третьем – отрицательную («провинциальный городок»). Это созвучно позиции современных исследователей, согласно которой «провинциальная культура перестает быть инертной или отсталой – она не отвергает инноваций, но острее реагирует на них и ориентируется на сохранение и воспроизводство культуры, особенно в условиях кардинальных изменений» [5, с. 234]. Среди жителей, проживающих в городе всю жизнь, нередко ключевым становится восприятие Великого Новгорода как малой родины (3); при этом официальный нарратив, связанный с древностью, историчностью и величием Новгородской земли, уходит на второй план.

Важно отметить, что не все респонденты описывают Великий Новгород позитивным образом. Среди всего массива ответов на первый вопрос в отношении Великого Новгорода были использованы следующие выражения с явно негативной коннотацией (5): грязный, Северная Анапа, город с неприветливыми людьми, постепенно хиреющий город, город с незалеченными болячками индустриального роста. Такое критическое отношение к городу оказалось свойственно возрастной категории 35–60 лет и прослеживалось также в других ответах данной категории респондентов, в частности, в оценке трансформаций городской среды за последние годы. Тем не менее подавляющее большинство горожан, характеризуя Великий Новгород одной фразой, подчеркивает его положительные характеристики (58), описывая историческую значимость города или свое позитивное отношение к городской среде.

Известность и уникальность Великого Новгорода респонденты также связывают прежде всего с историей (22) и древностью (21) города. Детальное распределение ответов на вопросы «Чем, на Ваш взгляд, известен Великий Новгород? В чем его уникальность?» показано в Приложении, на рис. 2.

Значимым признаком уникальности города, по мнению жителей, является то, что «здесь ведутся раскопки и найдено много берестяных грамот (11) и предметов старины». Кроме того, респонденты подчеркивают, что Великий Новгород уникален архитектурой (9) и культурой (5), обилием памятников (8) и храмов (7), которые сохранились с древнейших времен. Среди конкретных исторических и памятных объектов, благодаря

которым известна Новгородская земля, отмечается Новгородский кремль, или Детинец (6), Софийский собор середины XI века (6) и памятник «Тысячелетие России» (6). Жители города обращают внимание на то, что в Новгороде находится уникальный восьмиметровый культурный слой, который является объектом культурного наследия ЮНЕСКО, поскольку здесь на весьма небольшой территории сконцентрировано множество древнерусских предметов, которые регулярно обнаруживают благодаря археологическим раскопкам (6). К ключевым признакам, определяющим уникальность места, относят и события, связанные с призывом варягов (3) и зарождением российской государственности (10), а также времена Новгородской республики (6), в которые существовало Новгородское вече (5) как «первый на Руси носитель законодательной власти». Помимо этого, некоторые респонденты упоминают интенсивные связи Новгорода с Западной Европой, в частности, активное торговое сотрудничество с Ганзейским союзом (4), а респонденты старше 60 лет с гордостью подчеркивают грамотность просто народа в средневековом Новгороде (4).

Нельзя не отметить несколько упоминаний послевоенного, советского Новгорода как производственного города (2), в котором до сих пор сохраняются предприятия того времени: «“Акрон” есть сейчас, “Планета”, “Квант” работают».

Однако в целом можно констатировать, что известность и уникальность Великого Новгорода связывается горожанами с периодом IX–XV веков, временем возникновения государственности на древнерусских землях и последующего расцвета Новгородской республики, которое закончилось в 1478 году, когда Новгород был присоединен к Московскому княжеству в результате успешного похода Ивана III. Респонденты, кроме того, подчеркивают, что одним из ключевых трагических факторов новгородского прошлого является масштабный разгром Новгорода Иваном Грозным и его опричным войском в 1570 году, после которого город так и не сумел восстановить свои былые позиции. Последующие столетия, особенно период Российской империи, не были связаны со столь значимыми и отчетливо сохранившимися в коллективной памяти новгородцев историческими событиями (пожалуй, за исключением открытия памятника «Тысячелетие России» в присутствии Александра II в 1862 году), никак не

упоминаются и события Октябрьской революции 1917 года. Только Великая Отечественная война, почти полностью уничтожившая город, который впоследствии был восстановлен из руин, запечатлена в нарративах жителей, причем некоторые из них заостряют внимание на том, что события и герои Великой Отечественной войны представлены в городской среде весьма скудно («Великая Отечественная война мало представлена», «герои Великой Отечественной войны представлены недостаточно», «разрушение города во время Второй мировой войны – недостаточно представлено»). Таким образом, можно говорить о том, что культурный код Великого Новгорода связан прежде всего с концепцией древнерусского города, богатого памятниками культуры и архитектуры, особенно сакрального зодчества, и являющегося истоком российской государственности.

Перечисленные историко-культурные идеи, символы и смыслы транслируются в различных городских пространствах Великого Новгорода, в уличном искусстве, малых архитектурных формах и дизайне городской среды в целом. Так, например, на обновленной и благоустроенной в 2022 году Софийской набережной в брусчатку были встроены бронзовые таблички с названиями улиц, расположенных здесь в древности, а в сквере Водников воспроизвели фрагмент старинной мостовой XV века.

Ролан Барт, описывая городское пространство Рима, упоминал, что «в Риме существует постоянный конфликт между функциональными потребностями современной жизни и тем смысловым зарядом, который придала городу его история; и этот конфликт между значением и функцией – отчаяние проектировщиков» [12, р. 167]. Аналогичная ситуация, на наш взгляд, разворачивается в Великом Новгороде – активно развивающемся городе с многовековой историей, в котором в последнее время интенсивно возникают и реализуются новые инфраструктурные проекты. Великий Новгород в целом существенно изменился за последние несколько лет: были реконструированы ключевые городские локации – Софийская набережная, улица Ильина, набережная Александра Невского, а также разработаны и частично реализованы проекты новых общественных пространств – Деревяницкая роща, Чистые пруды, Псковская роща. Для выявления ценностного отношения жителей к трансформациям городской

среды последних лет мы спрашивали респондентов о том, как они оценивают данные изменения, соотносятся ли, на их взгляд, указанные изменения с сохранением исторического облика города и нужно ли этот облик сохранять?

Результаты опроса показали, что большинство респондентов (67,3 %) оценивают изменения городской среды Великого Новгорода положительно. Такая позитивная оценка особенно характерна для жителей старше 60 лет, проживающих в городе всю жизнь: *«Я за сохранение и бережное отношение к историческим памятникам; горжусь, что город растет, становится краше, уютнее и чище!»*; *«Оценка – только “отлично”! Историческому облику это не мешает, все гармонично сочетается!»*. Горожане подчеркивают, что Великий Новгород преображается, становится современным, комфортным и более привлекательным для туристов, в городе появляются новые точки притяжения для жителей разных районов. Сохранение исторического облика Великого Новгорода является для жителей безусловным приоритетом благоустройства территории (*«конечно, облик города нужно сохранять; пока что все идет хорошо, в каждом реконструируемом месте присутствует какая-либо изюминка, которая откликается городу»*), однако респонденты по-разному оценивают трансформации городской среды с точки зрения их влияния на сохранение исторического облика города. Большинство полагает, что исторический облик города сохраняется, однако часть респондентов (17,3 %) негативно оценивает изменения городской среды последних лет, отмечая, что реконструкция и благоустройство необходимы, но требуется более основательная проработка проектов с учетом историко-культурного и архитектурно-градостроительного контекста Великого Новгорода. Так, по мнению ряда горожан, проекты благоустройства, реализованные на сегодняшний день, являются достаточно типовыми и делают Новгород более безликим, стандартным и менее «новгородским».

Вместе с тем некоторые жители (15,4 %) акцентируют внимание как на положительных, так и на отрицательных эффектах произошедших изменений: *«Реконструкцию локаций оцениваю очень позитивно, они стали намного лучше, чем были, но кажется, что исторический облик они сохраняют не в полной мере, хотя и стараются рассказать о нем, запечатлеть и показать его; да, его нужно обязательно сохранять и поддерживать, это делает город (и опыт жизни в нем) более глубоким и интересным»*. Несмотря на разнообразие оценок, преобладающим остается положительное отношение респондентов к благоустройству городских территорий Великого Новгорода.

Проведенное исследование показывает, что семиотика Великого Новгорода связана прежде всего с концептами «история», «древность», «старина», «зарождение российской государственности», благодаря которым формируется культурный код Великого Новгорода как демократического, «вечевое» города, известного своими храмами, археологическими находками, грамотностью и свободолобием простого народа, а также высоким торговым и политическим статусом в Средние века. Такое внимание к формам сохранения, презентации и трансляции локальной идентичности становится особенно ценным в контексте глобализации с характерными для нее тенденциями к унификации культурных процессов и практик. Благодаря символическому характеру культурного кода в коллективной памяти фиксируются значимые для конкретной местности смыслы, события и герои, что позволяет выявить городскую индивидуальность, которую определяют жители города и предъявляют ее затем реальным и виртуальным посетителям. В дальнейшем использование культурного кода города как символического капитала конкретной локации может стать основой для формирования устойчивой городской идентичности, инструментом развития чувства причастности к городскому сообществу и укрепления солидарности городских жителей.

Литература

1. Аванесов С. С. Сакральная топоика русского города (7). К типологии надвратных храмов // Визуальная теология. – 2020. – № 1. – С. 29–66.
2. Гаевская Н. З. Топология религиозного: текст, память, пространство // Визуальная теология. – 2022. – Т. 4, № 1. – С. 58–66.
3. Линднер Р. Текстура, воображаемое, габитус: ключевые понятия культурного анализа в урбанистике // Собственная логика городов: Новые подходы в урбанистике. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – С. 101–116.

4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
5. Мазаник А. В. «Культурный поворот» и российская историческая урбанистика // Прошлый век. – М.: ИНИОН РАН, 2013. – С. 223–240.
6. Славинский С. П. «Код города» и его отражение на примере градостроительного развития Великого Новгорода // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. – 2018. – Вып. 3 (17). – С. 128–144.
7. Спешилова Е. И. Urban imaginary: образ города и медиасреда // Galactica Media: Journal of Media Studies. – 2023. – Т. 5, № 3. – С. 35–54.
8. Федотова Н. Г. Визуальные носители культурной памяти города (на примере Великого Новгорода) // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. – 2019. – Вып. 2 (20). – С. 42–62.
9. Федотова Н. Г. Культурный код города // Слово.ру: балтийский акцент. – 2022. – Т. 13, № 4. – С. 10–24.
10. Шунков А. В. «Переходный текст» XVII века: культурно-семиотический аспект // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. – 2014. – Т. 13, № 2. – С. 156–161.
11. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Symposium, 2006. – 544 с.
12. Barthes R. Semiology and the urban // Rethinking architecture. – London & New York: Routledge, 1997. – P. 158–164.
13. Gottdiener M. Urban semiotics // Remaking the city / Ed. by J. Pipkin, M. La Gory, J. R. Blau. – Albany: State University of New York Press, 1983. – P. 101–114.
14. Zukin Sh. The cultures of cities. – Cambridge: Blackwell Publishers, 1995. – 336 p.

References

1. Avanesov S.S. Sakral'naya topika russkogo goroda (7). K tipologii nadvratnykh khramov [Sacred topics of Russian cities (7). To the typology of the overgate churches]. *Vizual'naya teologiya [Journal of Visual Theology]*, 2020, no. 1, pp. 29-66. (In Russ.).
2. Gaevskaya N.Z. Topologiya religioznogo: tekst, pamyat', prostranstvo [Topology of the religious: text, memory, space]. *Vizual'naya teologiya [Journal of Visual Theology]*, 2022, vol. 4, no. 1, pp. 58-66. (In Russ.).
3. Lindner R. Tekstura, voobrazhaemoe, gabitus: klyucheve ponyatiya kul'turnogo analiza v urbanistike [Texture, imaginary, habitus: key concepts of cultural analysis in urban studies]. *Sobstvennaya logika gorodov: Noveye podkhody v urbanistike [Cities' own logic: New approaches in urbanism]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019, pp. 101-116. (In Russ.).
4. Lotman Y.M. *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya [Inside thinking worlds. Man – text – semiosphere – history]*. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1999. 464 p. (In Russ.).
5. Mazanik A.V. “Kul'turnyy povorot” i rossiyskaya istoricheskaya urbanistika [“Cultural turn” and Russian historical urbanism]. *Proshlyy vek [Last century]*. Moscow, INION RAN Publ., 2013, pp. 223-240. (In Russ.).
6. Slavinsky S.P. “Kod goroda” i ego otrazhenie na primere gradostroitel'nogo razvitiya Velikogo Novgoroda [“City code” and its reflection on the example of town-planning development of Veliky Novgorod]. *ПРАЭНМА. Problemy vizual'noy semiotiki [ПРАЭНМА. Journal of Visual Semiotics]*, 2018, iss. 3 (17), pp. 128-144. (In Russ.).
7. Speshilova E.I. Urban imaginary: obraz goroda i mediasreda [Urban imaginary: city image and media space]. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 2023, vol. 5, no. 3, pp. 35-54. (In Russ.).
8. Fedotova N.G. Vizual'nye nositeli kul'turnoy pamyati goroda (na primere Velikogo Novgoroda) [Visual carriers of city's cultural memory (on the example of Veliky Novgorod)]. *ПРАЭНМА. Problemy vizual'noy semiotiki [ПРАЭНМА. Journal of Visual Semiotics]*, 2019, iss. 2 (20), pp. 42-62. (In Russ.).
9. Fedotova N.G. Kul'turnyy kod goroda [Cultural code of the city]. *Slovo.ru: baltiyskiy aktsent [Slovo.ru: Baltic Accent]*, 2022, vol. 13, no. 4, pp. 10-24. (In Russ.).
10. Shunkov A.V. “Perekhodnyy tekst” XVII veka: kul'turno-semioticheskiy aspekt [“The transitional text” of the XVII century: cultural and semiotics aspect]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya [Novosibirsk State University Bulletin. Series: History and Philology]*, 2014, vol. 13, no. 2, pp. 156-161. (In Russ.).
11. Eco U. *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [The Absent Structure. Introduction to semiology]*. St. Petersburg, Symposium Publ., 2006. 544 p. (In Russ.).
12. Barthes R. Semiology and the urban. *Rethinking architecture*. London & New York, Routledge Publ., 1997, pp. 158-164. (In Engl.).
13. Gottdiener M. Urban semiotics. *Remaking the city*. Ed. by J. Pipkin, M. La Gory, J. R. Blau. Albany, State University of New York Press, 1983, pp. 101-114. (In Engl.).
14. Zukin Sh. *The cultures of cities*. Cambridge, Blackwell Publishers, 1995. 336 p. (In Engl.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

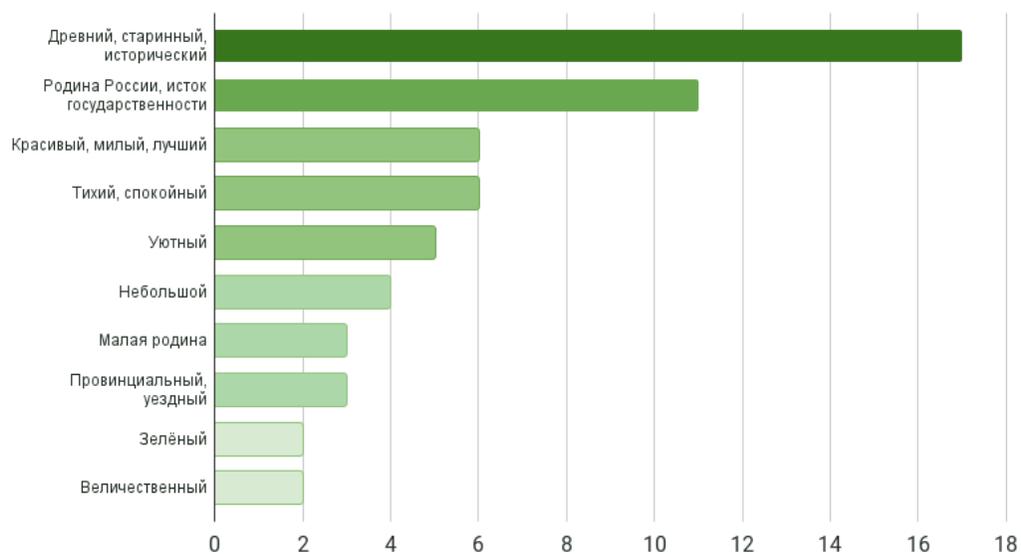


Рисунок 1. Ключевые характеристики Великого Новгорода

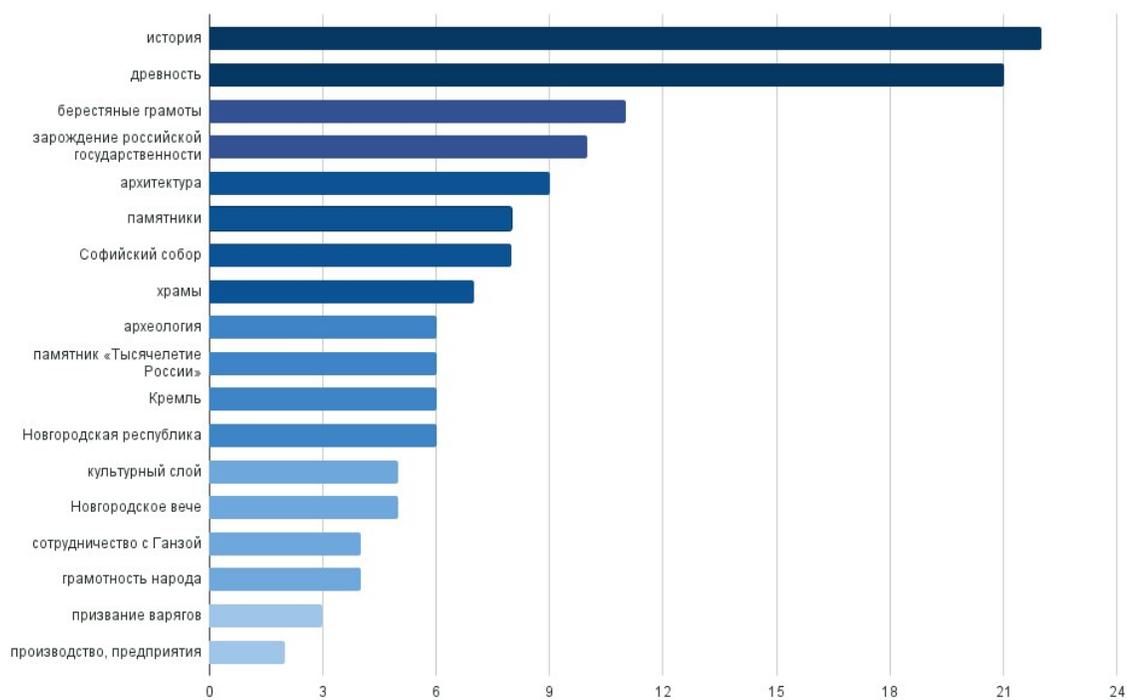


Рисунок 2. Признаки известности и уникальности Великого Новгорода

УДК 008

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-47-54

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ЭПИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ БОЛЬШОГО АЛТАЯ¹

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

Землюков Сергей Валентинович, доктор юридических наук, профессор, профессор кафедры уголовного права и криминологии, основатель НОЦ алтаистики и тюркологии «Большой Алтай», Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: zemlukow@mail.ru

Балакина Елена Ивановна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: balakina2002@mail.ru

К важнейшим задачам исторической культурологии относится изучение наследия славяно-тюркского мира и, прежде всего, поиск закономерностей общего и локального, параллельности и преемственности, вариативности и мифологического подтекста в эпических произведениях. Отечественной науке принадлежат в этой области значительные достижения. Однако эпическое наследие Большого Алтая еще не было предметом специального исследования. Между тем, именно эпос славянских и тюркских традиций вдохновляет нас сегодня объективной художественной ценностью. Цель данной статьи – раскрыть познавательные преимущества культурологического подхода в исследовании эпического наследия Большого Алтая. Важность исследования обусловлена тем, что эпос выступает как памятник культуры и как активный свидетель исторических процессов, значимых с точки зрения культурологии. Вопрос архетипического и современного в эпических произведениях славянских и тюркских народов является исторически назревшей темой, так как возникла острая необходимость культурологических обобщений этого явления, выступающего как наследие и как развивающийся компонент современной культуры. Кроме того, эпос Большого Алтая выступает базовым компонентом истории культуры как важнейшей научной дисциплины современного гуманитарного знания. Актуальность представленной работы обусловлена также принятой в ней методологией. Статья написана в русле методологических проблем исторической культурологии. Авторы опираются на системный анализ, исторический метод А. Н. Веселовского (1838–1906), сравнительно-типологический подход А. П. Скафтымова (1890–1960), В. Я. Проппа (1895–1970), теорию семантики, методику комплексного анализа и, наконец, на концепцию историко-культурного единства славянских и тюркских народов Большого Алтая. Большинство методологических проблем теоретически разрабатывались авторами в работе над монографией «Эпическое наследие славянских и тюркских народов Центральной Азии: архетипическое и современное» (научный редактор – доктор искусствоведения, почетный профессор Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, заслуженный работник высшей школы РФ Л. М. Мосолова). В статье установлено, что выход исследования эпического наследия Большого Алтая на культурологический уровень интерпретации закономерен, когда ставится задача понять духовные смыслы национальной культуры. Делается вывод о том, что в исследованиях российских ученых реализован значительный эвристический потенциал культурологического подхода, где культурологические понятия задают емкую систему координат в изучении эпоса как системного целого, его морфологии, исторической динамики, типологии, общих и локальных форм.

Ключевые слова: историческая культурология, культурологический подход, славяно-тюркский мир, эпическое наследие Большого Алтая.

¹ Статья подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета, проект № 850000Ф.99.1.БН66АА04000 «Тюрко-монгольский мир “Большого Алтая”: единство и многообразие в истории и современности»

CULTURAL FOUNDATIONS OF THE STUDY THE EPIC HERITAGE OF THE GREAT ALTAI²

Nekhyadovich Larisa Ivanovna, Dr of Art History, Associate Professor, 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>

Zemlyukov Sergey Valentinovich, Dr of Law, Professor, Professor of the Department of Criminal Law and Criminology, Founder of the REC of Altaic Studies and Turkology "Bolshoy Altai", Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: zemlukow@mail.ru

Balakina Elena Ivanovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Cultural Studies and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: balakina2002@mail.ru

The most important tasks of historical cultural studies include the study of the heritage of the Slavic-Turkic world and, above all, the search for patterns of general and local, parallelism and continuity, variability and mythological overtones in epic works. Russian science has made significant achievements in this field. However, the epic legacy of the Greater Altai has not yet been the subject of special research. Meanwhile, it is the epic of Slavic and Turkic traditions that inspires us today with objective artistic value. The purpose of this article is to reveal the cognitive advantages of the cultural approach in the study of the epic heritage of the Greater Altai. The importance of the research is due to the fact that the epic acts as a cultural monument, and as an active witness to historical processes significant from the point of view of cultural studies. The archetypal and modern in the epic works of the Slavic and Turkic peoples is a historically overdue topic, since there is an urgent need for cultural generalizations of this phenomenon, acting as a heritage and as a developing component of modern culture. In addition, the epic of the Great Altai acts as a basic component of the history of culture as the most important scientific discipline of modern humanitarian knowledge. The relevance of the presented work is also due to the methodology adopted in it. The article is written in line with the methodological problems of historical cultural studies. The authors rely on the system analysis, the historical method of A.N. Veselovskiy (1838-1906), the comparative typological approach of A.P. Skaftym (1890-1960), V.Y. Propp (1895-1970), the theory of semantics, the methodology of complex analysis, and, finally, the concept of historical and cultural unity of the Slavic and Turkic peoples of the Greater Altai. Most of the methodological problems were theoretically developed by the authors in their work on the monograph *The Epic Heritage of the Slavic and Turkic peoples of Central Asia: Archetypal and Modern* (scientific editor, Doctor of Art History, Honorary Professor of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation L.M. Mosolova). The article establishes that the output of the study of the epic heritage of the Great Altai to the cultural level of interpretation is natural when the task is to understand the spiritual meanings of national culture. It is concluded that the research of Russian scientists has realized a significant heuristic potential of the cultural approach, where cultural concepts set a capacious coordinate system in the study of the epic as a systemic whole, its morphology, historical dynamics, typology, general and local forms.

Keywords: historical cultural studies, cultural approach, Slavic-Turkic world, epic heritage of the Great Altai.

² The article was prepared within the framework of the state assignment of the Altai State University, project No. 850000F.99.1.BN66AA04000 *The Turkic-Mongolian world of the "Greater Altai": unity and diversity in history and modernity.*

Введение. Актуализация эпического наследия Большого Алтая в современной культуре представляет собой одну из важнейших и масштабных исследовательских проблем. В различные периоды эпические памятники данного региона привлекали внимание специалистов многих направлений, приобретая специфическое содержание в зависимости от исследовательских задач и духовных констант эпохи. Тот факт, что хронологически мы уже третье десятилетие живем в календарном пространстве третьего тысячелетия, не отменяет рубежного статуса современной культуры. Переходные состояния – это самые продолжительные процессы, и именно в их границах происходит уточнение и формирование новых духовных систем в культуре этносов. В переходные эпохи изменениям подвергаются все элементы культуры – духовные ценности, основы государственности, модели экономического и политического развития, рождаются новые стили, жанры и формы художественного творчества, и духовные ценности не случайно поставлены здесь на первое место. Именно в переходные моменты происходит возвращение народов к своим истокам, к национальной системе ценностей. Чтобы выйти на новый уровень понимания сущности и культурного своеобразия этнической или национальной культуры, важно найти соответствующий путь, способ, научный критерий, обеспечивающий такую возможность. В культурологии такой путь был предложен М. С. Каганом: «Для наших целей нужен признак, в котором были бы синтезированы основные характеристики культуры и который наиболее полно преломлялся бы в художественном сознании. Такой общей культурной матрицей (точнее, “сверхматрицей”) способна выступать широко понятая модель мира (или картина мира), выработанная культурой данного типа и характеризующая ее разносторонне и целостно» [12, с. 29].

В процессах национального культурного самоопределения эпическое наследие как исходное информационное поле духовно-эстетических кодов этноса играет особую роль. На его фундаментальное значение в поворотных точках развития национальных культур указывают А. Н. Веселовский, В. М. Жирмунский, Е. М. Мелетинский, В. Я. Пропп, Б. Н. Путилов, Б. А. Рыбаков, В. И. Абаев, Л. М. Мосолова, Т. А. Бакчиев,

А. Букейханов, Ш. Х. Салакая, С. С. Суразаков, Т. М. Садалова, Ф. И. Урманче. Заданные исследователями методологические поиски в области эпосоведения ориентируют на изучение генезиса и эволюции эпического наследия с учетом не только поэтических, но и историко-этнических, социально-политических, этнографических, ментальных аспектов. Осознание и формулирование этой проблемы предполагает расширение традиционных границ изучения эпоса до междисциплинарного уровня.

Цель статьи – раскрыть познавательные преимущества культурологического подхода в исследовании эпического наследия Большого Алтая. Территориальные рамки исследования обусловлены общностью исторического развития славянских и тюркских народов, проживающих в трансграничном регионе, самобытностью этнокультурных традиций и, соответственно, выраженным потенциалом сравнения и сопоставления архетипического и современного в эпических произведениях.

Материалы и методы. Перед тем, как перейти к непосредственному изложению основной части статьи, мы считаем нужным обсудить ту проблему, которая является своеобразным центром нашего исследования. Это проблема построения концепции историко-культурного единства славянских и тюркских народов Большого Алтая, и нам бы хотелось рассмотреть один из возможных путей решения данной проблемы. Тем более, что исследований исторических типов взаимодействия этих народов на каждом этапе их культурогенеза, социогенеза и политогенеза почти нет. Современной науке еще предстоит осмыслить неоднозначность данного феномена.

Мы столкнулись с этой проблемой, как только поставили задачу масштабного и многостороннего изучения историко-культурного единства славянских и тюркских народов России и Центральной Азии в научно-образовательном центре алтаистики и тюркологии «Большой Алтай». Наиболее полное раскрытие концепции предпринято в рамках III Международного алтаистического форума «Единство славянских и тюркских народов в истории и современности» (18–20 октября 2023 года) и опубликованных статьях [5]. Методологически концепция нацелена на междисциплинарное исследование на основе эмпирическо-

го сравнительного анализа исторических этапов и цивилизационных форматов сосуществования славянских и тюркских народов в общем географическом пространстве их обитания. На наш взгляд, центральное место в этом дискурсе должна занимать теория «месторазвития» с акцентом на идею системной целостности социально-исторической, географической среды и культурно-исторического типа обществ, распределенных во времени относительно территории Большого Алтая. Такой методологический подход позволяет изучать не только интегральную эволюцию трансграничного региона, но и его отдельные слои и уровни культуры. Мы полагаем, что в рамках этого подхода можно будет рассмотреть особенности культурологического дискурса в изучении эпического наследия славянских и тюркских народов Большого Алтая.

Основная часть. Культурология как интегративная область знания опирается на методы, представляющие собой комплекс познавательных приемов, многие из которых формировались в рамках наук, составляющих фундамент культурологии (философии, истории, антропологии, языковедения, этнографии, социологии, искусствоведения и других). Системный метод исследует культуру как единое целое, что позволяет в данном случае дать общее определение культуры Большого Алтая. В русле аксиологического подхода следует понимать ее как систему объединяющих обществу ценностей славянской и тюркской традиции, транслируемых из поколения в поколение в рамках трансграничного природно-географического и культурно-исторического ареала. Эпос как морфологическая единица культуры Большого Алтая сосредоточивает в уникальном ценностном синтезе опыт многовекового коллективного существования славянских и тюркских народов.

Системный подход проясняется в процессе изучения исторической диалектики развития рассматриваемых явлений, что дает возможность установить системообразующие связи, позволяющие определить сущностные характеристики эпоса народов Большого Алтая и его уникальные особенности. Академик Ш. Х. Салакая утверждает: «Эпос – неписаная история, созданная самим народом, художественное обобщение важнейших событий национальной жизни, независимо от того, легли в его основу конкретные исторические факты или же это художественное обоб-

щение типичных явлений исторической эпохи» [10, с. 17]. Вместе с тем, именно историзм эпоса является одним из проблемных вопросов. Обосновывая эту проблему, собиратель и исследователь фольклора А. М. Астахова пишет: «Основная направленность всей обширной литературы досоветского периода о былинном эпосе заключалась в стремлении разрешить кардинальные генетические проблемы – происхождения эпоса в целом, возникновения и развития былинных сюжетов и мотивов. Дальнейшая же история эпической поэзии, после того как основной процесс формирования эпоса был закончен, мало интересовала исследователей. Правда, собиратели много внимания уделяли бытованию былин в районах своей собирательской работы, но их наблюдения были направлены преимущественно на освещение вопроса о степени сохранности былинной традиции и на выяснение условий, при которых она продолжает сохраняться» [1]. Среди собирателей и исследователей русских былин известны имена А. Н. Веселовского, А. А. Шахматова, В. Ф. Миллера, Н. С. Тихонравова, А. М. Листопадова, Ф. С. Панкратова и других. Тюркская эпическая традиция, ее запись, расшифровка оказались в центре внимания исследований З. Ахметова, Р. Бердибаева, А. Гаджиева, М. Тахмасиба, А. Кунанбаевой, Р. Нургалиева, У. Касыбекова, П. Мирза Ахмедовой, К. Нурлановой.

Стремление ученых найти в эпических произведениях то, что могло бы соответствовать исторической действительности, привели к формированию исторической методологии в эпосоведении. Предлагая обратить внимание на содержание исторической интерпретации, которое состоит из дискуссии о локализации прототипов и толкований, связанных с ними семантических рядов, академик А. Н. Веселовский писал: «Всякий эпос зарождается, несомненно, после того, как в истории является известное историческое движение» [3, с. 292]. Анализируя этот тезис, исследователь Т. В. Говенько выделяет в методологической концепции ученого три видовых признака эпоса: «...событие, дискурс и общественная оценка» [4, с. 9]. Признаки историзма, лежащие в основе изучения эпоса, – события, исторические лица, географические названия, детали. Экспертиза эпических произведений в рамках школы А. Н. Веселовского осуществляется с учетом семантических и морфологических особенностей

«каждой былинной группы порознь» [3, с. 9]. В такой логике структура его метода, апробированная на материалах русского эпоса («Южно-русские былины» 1881–1884), включает следующие этапы:

- 1) описание структуры и композиции текста;
- 2) стилистический анализ;
- 3) комментарий к развитию сюжета с точки зрения дихотомии;
- 4) выявление общих мотивов в других жанрах;
- 5) фиксация наличия или отсутствия письменных источников;
- 6) изучение особенностей эпох, раскрывающих историческое прошлое того или иного народа с точки зрения событий.

Но что и как можно сказать о принципах моделирования художественного пространства исторического эпоса? А. Н. Веселовский предлагает следующий пример описания: «1) Готовые эпические схемы, в которых 2) выражается идеальное содержание исторических событий, эпохи и т. п., вызывающие эпическое творчество; 3) позднейшие эпические и легендарные наслоения» [2, с. 512]. Размышляя над этим алгоритмом, исследователь Т. В. Говенько делает достаточно убедительное заявление о том, что «развитие эпоса ученый увидел в наслоении, скорее всего потому, что мыслил в рамках законов диалектики. Движущей силой ему представлялся конфликт между стереотипом и новым впечатлением, этим элементом свободы, который для каждого случая свой, что и пытался доказать Веселовский в своих исследованиях» [4, с. 10]. По сути, разрабатывая методологию, которая позволила бы учитывать все стадийные и художественно- типовые виды эпоса, А. Н. Веселовский выводит эпосоведение за пределы конкретно-эмпирического исследования и поднимает его на уровень междисциплинарного обобщения.

Следующая группа базовых элементов, входящих в состав методологической основы культурологического исследования эпического наследия Большого Алтая с гносеологических позиций, включает в себя типологический метод. Опыт типологического исследования эпоса в отечественной науке представлен трудами А. П. Скафтымова, В. Я. Проппа, П. А. Гринцера, Е. М. Мелетинского, С. Ю. Неклюдова. Очевидно, что фик-

сирование на закономерной повторяемости как раз и может быть отправной точкой для обнаружения типологической общности и типологических связей в жанрах, темах и сюжетах эпоса.

Какова же специфика этой закономерной повторяемости в славянском и тюркском эпосе? На основании исследования типологического подхода в теории эпоса можно выделить следующие его трактовки. Первая трактовка имеет отношение к работе о русских былинах А. П. Скафтымова «Поэтика и генезис былин» (1924), где осуществляется переход от исследования исторических аналогий к установлению сюжетообразующих эпических мотивов, исследованию «локальных» изменений сюжетов. Такой подход предполагает обязательный сравнительный аспект, поскольку без включения предмета исследования в соответствующий типологический ряд трудно понять его истинное значение в культурной традиции. Вторая трактовка типологического подхода раскрывается в работе В. Я. Проппа «Русский героический эпос» (1955). Она основывается на понимании эпоса, в котором основными чертами являются героический сюжет, обрисовка высоких идеалов эпохи, музыкально-песенное воплощение, определенное метрическое строение и художественное обобщение. Здесь, по-видимому, не лишним будет авторитетное замечание одного из аналитиков основных жанров эпического фольклора Е. М. Мелетинского, который считал, что именно героический эпос является «величайшей вершиной словесного искусства долитературного периода, творческим продуктом коллективного народного творчества, народного и по мировоззрению, и по способу бытования. В эпосе в наивной, но яркой образно-поэтической форме выражена высокая ценность и человеческой личности, как личности героической, и коллективизма, воплощенного в этой личности» [9, с. 52]. Получается, что главное в данной методологии заключается в том, что эпос национальных культур на основе систематизации изучается как системное целое, в том числе с точки зрения его морфологии, исторической динамики, типологии общих и локальных форм, межкультурных взаимосвязей. В принятой системе понятий сравнительно-типологического метода Б. Н. Путилова, раскрытой в его книге «Героический эпос и действительность» (1988), эпос проходит определенные этапы, об-

щие для многих народов, независимо от наличия межкультурных контактов: от архаического эпоса к героическому, а затем к религиозно-дидактическому или историческому эпосу. Анализируя эту концепцию, фольклорист И. И. Земцовский приходит к выводу о том, что Б. Н. Путилов расширил и по-новому истолковал категорию функциональности фольклора, подчеркнув в ней значимость этнографических связей для структуры, сюжетики и семантики текстов эпических произведений [7, с. 57–61]. И хотя интерпретации типологического метода в изучении эпоса достаточно свободны, тем не менее, большинство интерпретаторов, характеризуя его специфику, отмечают, что он предоставляет широкие познавательные возможности исследования общего и локального, параллельности и преемственности, вариативности и мифологического подтекста в национальных эпосах.

Привлечение понятий и категорий семантической теории является для настоящего исследования принципиальной методологической чертой. Анализ литературы позволяет отметить, что исследователи рассматривают эпос не только как культурно-исторический или литературный памятник, но как духовный фундамент национальной культуры народов Большого Алтая. Так, на духовно-эстетический характер эпических текстов указывает исследователь В. М. Жирмунский: «Эпос – это живое прошлое народов в масштабах его героической идеализации. Отсюда его научная историческая ценность, и в то же время его большое общественное, культурно-воспитательное значение» [6, с. 195]. Анализируя сюжеты и мотивы, он устанавливает сходство русских былин и эпоса тюркских народов, но затрудняется в определении, является ли это несомненное сходство генетическим или типологическим. В собственной оценке он более склонен именно к типологическому варианту. Можно заметить, что разгадка многих теоретических вопросов сюжетообразования эпических произведений кроется в системе значимых противопоставлений, внутренних связей и отношениях между знаками, архетипами и символами. Поэтому одной из задач культурологического исследования эпоса славянских и тюркских народов Большого Алтая стало описание универсальных архетипов в эпических текстах и мировоззренческих моделях. Например, исследователь тюркского эпоса Ф. И. Урманче от-

мечает глубинную генетическую связь богатырского образа со всей системой мироздания. Герой эпоса изображается как органическая часть мира, в силу чего он может включаться в его важнейшие процессы и получать неограниченную помощь и поддержку самой Вселенной: «В мифологии тюркских народов и в наиболее ранних эпических сказаниях эпический герой изображается, что выше отмечалось, как часть мироздания. Он рождается, “возникает” одновременно с мирозданием, в более ранних сказаниях, выступая как божество, сам создает или по крайней мере “участвует” в создании Неба, Земли, Огня, Воды и т. д. Он может быть рожден от “частей” мироздания: Солнца, Луны, Земли, конкретнее – атрибутов Земли: он может быть слеплен из глины обычно богом или богиней, как это подробно и детально описывается в шумерских и шумеро-аккадских сказаниях» [11, с. 141]. Исходя из результатов семантического анализа эпоса, к специфическим характеристикам данного подхода можно отнести фокус на зависимости сюжетообразующих мотивов произведения от их традиционного символического значения, закрепленного в этнической культуре. Следует отметить сложность и дискуссионность семантического ракурса рассмотрения данного материала в связи со спецификой межкультурных взаимодействий в трансграничном регионе. При таком ракурсе каждый исследуемый факт – показатель тенденции исторического развития той или иной формы эпического жанра.

Заключение. Резюмируя все вышесказанное, мы можем сделать вывод, что в совокупности три этих исследовательских приема (исторический, сравнительно-типологический, семантический) позволяют решать задачи комплексного анализа эпического наследия Большого Алтая. Их объединяет наличие операции локализации, то есть фиксации какого-то из параметров: события, пространства, времени, героя, художественных деталей. Такая локализация необходима для решения задачи установления общего и локального, параллельности и преемственности, вариативности и мифологического подтекста в произведениях. Этот подход является основополагающим для международного научного коллектива, который с 2022 года под руководством доктора искусствоведения, почетного профессора Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена Л. М. Мосоловой осуществ-

включает исследования по проблеме архетипического и современного в эпическом наследии славянских и тюркских народов Центральной Азии. Опираясь на эвристическую значимость культурологического подхода, авторы ставят задачу понять смыс-

лы, контексты и пульсирующую динамику эпической традиции. Разработка данного круга проблем будет способствовать дальнейшему углублению и конкретизации темы исследования, в том числе с точки зрения ее теоретических оснований.

Литература

1. Астахова А. М. Русский былинный эпос на Севере. – Петрозаводск: Гос. изд-во Карело-Фин. ССР, 1948. – 396 с.
2. Веселовский А. Н. Эпос (Из авторского конспекта лекционных курсов 1881–1882 и 1884–1885 годов) поэтике / сост., авт. послесл. и ком. И. О. Шайтанов // Веселовский А. Н. Избранное: На пути к исторической поэтике. – М.: Автокнига, 2010. – С. 507–520.
3. Веселовский А. Н. Южнорусские былины / сост., прим., археографическая работа, послесл. Т. В. Говенько // Веселовский А. Н. Избранное: эпические и обрядовые традиции. – М.: Политическая энциклопедия, 2013. – С. 9–432.
4. Говенько Т. В. Работы академика А. Н. Веселовского об эпосе: концептуально-методологический аспект // Эпосоведение. – 2022. – № 5. – С. 5–17.
5. Единство славянских и тюркских народов в истории и современности: материалы III Международного алтаистического форума. 18–20 октября 2023 года. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2024. – 576 с.
6. Жирмунский В. М. П. М. Мелиоранский и изучение эпоса «Едигей» // Тюркологический сборник. 1972. – М., 1973. – С. 195.
7. Земцовский И. И. Героический эпос жизни и творчества Б. Н. Путилова. – СПб., 2005. – 106 с.
8. Лихачев Д. С. Заметки об истоках искусства; Большакова А. Ю. Имя и архетип: о сущности словесного творчества; Борко Т. И. Мифо-ритуальные истоки искусства (от тождества к имитации); Полубояров Д. И. Этническая картина мира как основа формирования ментального кода; Ромм В. В. Танец и секреты древнейших цивилизаций, и другие.
9. Мелетинский Е. М. Возникновение и ранние формы искусства // История Всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1983. – Т. 1. – 583 с.
10. Салакая Ш. Х. Эпическое творчество абхазского народа // Эволюция эпической традиции: К 80-летию академика АН Абхазии Ш. Х. Салакая. – Сухум: НААР, 2014.
11. Урманче Ф. И. Тюркский героический эпос. – Казань: ИЯЛИ, 2015. – 448 с.
12. Художественная культура в докапиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование / науч. ред. проф. М. С. Каган. – Л.: ЛГУ, 1984. – 303 с.

References

1. Astakhova A.M. *Russkiy bylinnyy epос na Severe [The Russian epic in the North]*. Petrozavodsk, State Publishing House of Karelo-Fin. SSR, 1948. 396 p. (In Russ.).
2. Veselovskiy A.N. Epos (Iz avtorskogo konspekta lektсионnykh kursov 1881–1882 i 1884–1885 godov) poetike. Sostavitel' toma, avtor poslesloviya i kommentarijev I.O. Shaytanov [Epos (From the author's summary of lecture courses 1881-1882 and 1884-1885) poetics. The compiler of the volume, the author of the afterword and comments I.O. Shaytanov]. *Veselovskiy A.N. Izbrannoe: Na puti k istoricheskoy poetike [Favorites: On the way to historical poetics]*. Moscow, Avtokniga Publ., 2010, pp. 507-520. (In Russ.).
3. Veselovskiy A.N. Yuzhnorusskie byliny / sostavlenie toma, primechaniya, arkhеograficheskaya rabota, posleslovie T.V. Govenko [South Russian epics. Volume compilation, notes, archaeographic work, afterword T.V. Govenko]. *Veselovskiy A.N. Izbrannoe: epicheskie i obryadovye traditsii [Selected: Epic and Ritual Traditions]*. Moscow, Politicheskaya entsiklopediya Publ., 2013, pp. 9-432. (In Russ.).
4. Govenko T.V. Raboty akademika A.N. Veselovskogo ob epose: kontseptual'no-metodologicheskii aspekt [The works of academician A.N. Veselovskiy on the epic: a conceptual and methodological aspect]. *Eposovedenie [Epic Studies]*, 2022, no. 5, pp. 5-17. (In Russ.).
5. *Edinstvo slavyanskikh i tyurkskikh narodov v istorii i sovremennosti: materialy III Mezhdunarodnogo altaisticheskogo foruma. 18–20 oktyabrya 2023 goda [The unity of Slavic and Turkic peoples in history and modernity. Materials of the III International Altaic Forum. October 18-20, 2023]*. Barnaul, Altay University Publ., 2024. 576 p. (In Russ.).

6. Zhirmunskiy V.M. P.M. Melioranskiy i izuchenie eposa «Edigey» [Melioransky and the study of the epic “Edigey”]. *Tyurkologicheskiy sbornik. 1972* [Turkological collection. 1972]. Moscow, 1973, p. 195 (In Russ.).
7. Zemtsovskiy I.I. *Geroicheskiy epos zhizni i tvorchestva B.N. Putilova* [The heroic epic of the life and work of B.N. Putilov]. St. Petersburg, 2005. 106 p. (In Russ.).
8. Likhachev D.S. *Zametki ob istokakh iskusstva; Bol'shakova A.Y. Imya i arkhetyp: o sushchnosti slovesnogo tvorchestva; Borko T.I. Mifo-ritual'nye istoki iskusstva (ot tozhdestva k imitatsii); Poluboyarov D.I. Etnicheskaya kartina mira kak osnova formirovaniya mental'nogo koda; Romm V.V. Tanets i sekrety drevneyshikh tsivilizatsiy, i drugie* [Likhachev D.S. Notes on the origins of art; Bolshakova A.Yu. Name and archetype: on the essence of verbal creativity; Borko T.I. Mytho-ritual origins of art (from identity to imitation); Poluboyarov D.I. The ethnic picture of the world as the basis for the formation of a mental code; Romm V.V. Dance and secrets of ancient civilizations, and others]. (In Russ.).
9. Meletinskiy E.M. *Vozniknovenie i rannie formy iskusstva* [The emergence and early forms of art]. *Istoriya vseimnoy literatury: v 9 t.* [The History of World Literature in nine volumes]. Moscow, Nauka Publ., 1983, vol. 1. 583 p. (In Russ.).
10. Salakaya Sh.Kh. *Epicheskoe tvorchestvo abkhazskogo naroda* [Epic creativity of the Abkhazian people]. *Evolyuetsiya epicheskoy traditsii: K 80-letiyu akademika AN Abkhazii Sh.Kh. Salakaya* [The evolution of the epic tradition: To the 80th anniversary of Academician of the Academy of Sciences of Abkhazia Sh.Kh. Salakay]. Sukhum, NAAR Publ., 2014. (In Russ.).
11. Urmanche F.I. *Tyurkskiy geroicheskiy epos* [The Turkic heroic epic]. Kazan, IYALI Publ., 2015. 448 p. (In Russ.).
12. *Khudozhestvennaya kul'tura v dokapitalisticheskikh formatsiyakh. Strukturno-tipologicheskoe issledovanie* [Artistic culture in pre-capitalist formations. Structural and typological research]. Scientific ed. by Prof. M.S. Kagan. Leningrad, LSU Publ., 1984. 303 p. (In Russ.).

УДК 001.891:003.628:7.05

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-54-64

СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И НОВАЦИЙ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ИМИДЖЕВЫХ ПРОЕКТОВ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Агеева Татьяна Валерьевна, старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tvarik@mail.ru

Беляева Ольга Александровна, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: olabele@yandex.ru

Воронова Ирина Витальевна, кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член ВТОО «Союз художников России» (г. Кемерово, РФ). E-mail: Irinanika1005@rambler.ru

Косарева Александра Дмитриевна, преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ad-kosareva@mail.ru

Данная публикация посвящена акцентированию внимания на проблеме отсутствия регионального компонента в различных имиджевых проектах в произведениях декоративно-прикладного искусства. В этой связи при формировании визуального ландшафта современности наблюдается подмена понятия «ареал идентичности» тем, что является «визуальным штампом», содержательно не привязанным к определенной знаковой системе. Определяющим моментом в позитивном исходе сложившейся ситуации можно считать формирование концептуального ядра для разрабатываемого имиджевого проекта. Это становится возможным в результате синтеза традиций и новаций определенной культуры. Данный процесс можно осуществить при сохранении традиций на примере их трансформации в новые образы и формы, коррелирующие с ней.

Структура статьи определена ее методологической базой, представленной через национальное своеобразие и новационные формы, полученные в результате его осмысления и трансформации. Эта основополагающая часть исследования рассматривается на примере формирования регионального бренда через существующие имиджевые проекты. В них преобладает образное начало, имеющее отсылку к традиционным символам и кодам региона. Проявление традиций в творческих проектах рассматривается на примере использования материалов или элементов декора, свойственных определенным регионам. Также внедрение новаций в имиджевую сувенирную продукцию может проявляться в подходах к стилизации формы на основе сформированной концепции, что воплощено в рассмотренном авторском художественном проекте «Уникальный Кузбасс».

В публикации сделан вывод о том, что стратегия формирования обновленных культурных кодов является основополагающей в развитии визуального ландшафта современности. Для ее успешного позиционирования и продвижения в области декоративно-прикладного искусства важно создавать объекты с учетом особенностей региона, обращаться к его традиционному своеобразию. Применение этих уникальных черт в имиджевых проектах с привязкой к локальной идентичности обеспечивает их успешность и значимость.

Ключевые слова: знаковая система традиционной культуры, локальная идентичность, новации, неоразрадиционные формы, региональный компонент, традиции, трансформация, художественный образ.

SYNTHESIS OF TRADITIONS AND INNOVATIONS AS THE BASIS FOR THE FORMATION OF IMAGE PROJECTS IN DECORATIVE AND APPLIED ART

Ageeva Tatyana Valeryevna, Sr Instructor of Department of Decorative and Applied Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tvarik@mail.ru

Belyaeva Olga Aleksandrovna, Associate Professor of Department of Decorative and Applied Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olabele@yandex.ru

Voronova Irina Vitalyevna, PhD in Culturology, Associate Professor, Department Chair of Decorative and Applied Art, Kemerovo State University of Culture, Member of the Union of Artists of Russia (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Irinanika1005@rambler.ru

Kosareva Aleksandra Dmitrievna, Instructor of Department of Decorative and Applied Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ad-kosareva@mail.ru

The article considers the problem of a regional component absence in image projects on works of decorative and applied art, for example, souvenirs, as a primary problem within forming and further developing the visual landscape of modernity. The defining moment in the positive outcome of the current situation is the synthesis of traditions and innovations. This process is conditioned by the preservation of traditions by the example of their transformation into new images and forms correlating with the sign system of a certain traditional culture.

The article defines the methodological basis through national identity and innovative forms obtained as a result of its transformation. This point is considered by the example of forming a regional brand through image projects, in particular, by the Khanty-Mansiysk designers. The authors reveal that traditional features in their interpreted manner are appeared in using natural materials, cutting technology, variants and decorative elements. As an example, the author's art project *Unique Kuzbass* is considered.

In conclusion, the authors highlight that the development of a strategy for forming the updated cultural codes is fundamental in developing the sign system of modern culture. Moreover, the authors state that for its successful positioning and promotion in the field of decorative and applied art, it is important to create objects taking into account the peculiarities of the region and referring to the traditional beginning of applying these unique features in the project with reference to local identity.

Keywords: symbolic system of traditional culture, local identity, innovations, non-traditional forms, regional component, traditions, transformation, artistic image.

Среди вопросов, открытых к обсуждению научным сообществом наряду с практиками, актуальными можно считать исследования о традиционном своеобразии национальных культур и возможности трансформации кодов их знаковых систем в современном контексте. Это не просто момент замены символов их новыми визуальными воплощениями, доступными для понимания в системе коммуникации. Такой процесс важно позиционировать как синтез, объединяющий в виде моста два противоположных берега: знаковые системы традиционных культур и их обновленные версии с учетом влияния эпохи глобализации и информатизации на общество и сознание его представителей. В этом отношении трансформацию традиционных символов и кодов, осуществляющуюся с опорой на выработанные веками ценностные основания, можно считать основополагающей для реализации практической деятельности, в частности в различных видах изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Однако на деле ситуация с трансформацией кодов и формированием на их основе неотрадиционных символов складывается иным образом. Создаваемые «новые» и «современные» формы отличаются разрозненностью визуальных решений, фрагментарностью, упрощением вкладываемых в них смыслов, максимальным приближением к массовому сознанию и невнятным стереотипам. Таким образом, можно констатировать факт отдаления сложившейся на рубеже XX–XXI веков знаковой системы современной культуры от ценностей и смыслов традиционных культур в мировой практике. С одной стороны, данный процесс моделирования подобных визуальных форм сплотил мировое сообщество в плане активизации коммуникации и понимания друг друга за счет интернационализации, с другой – он обусловлен лишением их индивидуальности. Этой противоречивой ситуацией определена проблема исследования не только в плане теоретических воззрений, а, прежде всего, практики. Так, например, в имиджевых проектах, связанных с созданием сувенирной продукции, часто отсутствует региональный компонент, слабо выражена отсылка к локальной идентичности.

Совокупность перечисленных моментов, выявленных авторским коллективом данного исследования, свидетельствует о недостаточной разработанности его темы, определяет ее актуальность

и новизну. Опираясь на обозначенную точку зрения, важно аргументировать позицию коллектива о возможности сохранения традиций национальных культур на примере трансформации их кодов в новые символы, являющиеся основой для создания уникальных образов и форм в практике. Также исследование сформулированной проблемы неотделимо от выявления значения синтеза традиций и новаций в формировании обновленных знаковых систем различных традиционных культур.

Обсуждение вопросов по данной тематике предполагает уточнение этимологии таких понятий, как «традиции», «новации» и «синтез». Рассмотрим их не просто с отсылкой к определениям, выдвигаемым исследователями в контексте культурологии, эстетики и искусствоведения, а с учетом структурной взаимосвязи их формирующих элементов – символов и знаков, – на примере выявления их общего (унифицированного) и особенного (противоречивого).

Начнем с определения термина «традиции». Важно отметить тот факт, что его исследование неотделимо от сочетания с понятием «национальный», то есть соответствующий неповторимой организации кодов определенной традиционной культуры. На взгляд Ю. Б. Борева, их совокупность может быть представлена обычаями и ценностями, составляющими ее уникальность [2, с. 210–211]. Национальное с опорой на его точку зрения с позиции эстетики и работы с формами изобразительного и прикладного искусства проявляется в смене эмоций и чувств, а также оттенков при ее моделировке для рождения будущего произведения [2, с. 212]. В этом случае может наблюдаться взаимодействие их производных понятий в виде идеала и национальной формы. Упомянутые термины применяются с целью отражения всей совокупности национальных черт и ценностей определенной традиционной культуры [6, с. 56].

Традиции также важно рассмотреть с позиции их сопоставления с социокультурными генами, детерминирующими характер локальной культуры (по Г. Гадамеру). Они являются результатом воспроизведения элементов прошлого на примере подлинных или аутентичных традиций, наряду с изобретенными современными, обладающими общим с их старинными формами содержательным стержнем [7, с. 58]. Таким образом, становится понятным, что национальные тради-

ции в совокупности всех знаковых систем культуры – коды, существующие для фиксации условно принятых и складывающихся за значительный период времени правил, норм и стереотипов [6, с. 57].

Принимая во внимание объем теоретических исследований о понятиях «традиции» и «национальные традиции», целесообразно коротко рассмотреть их характерные признаки, выделенные И. В. Вороновой в ее работе (см. [6]). Во-первых, это неповторимость, уникальность и идеальность. Отсылку к ним можно наблюдать в текстах различных традиционных культур и их визуальных интерпретациях. Во-вторых, их особенность и своеобразие, зависящие от черт национальной самобытности. В-третьих, взаимосвязь понятий символичности, традиционности и самобытности, существующих исключительно в обществах, где преобладает национальное своеобразие. В-четвертых, это феномен устойчивости традиций, наблюдающийся наряду с их пластичностью. Такой эффект в преобразовании традиций и является основой данного исследования, поскольку с его помощью становится возможным и естественным подвергать ценности трансформации с учетом сопровождающих общество социокультурных ситуаций [6, с. 58]. В целом при проведении данного исследования будем руководствоваться следующим определением традиций, составленным И. В. Вороновой. Это «явление, синтезирующее устойчивые и пластичные традиционные культурные формы (абстрактные и материальные), характерные черты и особенности которых создаются обществом, социальными группами в течение длительного времени, передаются от поколения к поколению» [6, с. 58].

Далее обратимся к термину «новации». Рассмотрим его определение на примере развития образных систем различных национальных культур в соответствии со следующими аспектами обозначенной в исследовании проблемы (по Ю. В. Попкову) [12]. С одной стороны, это развертывание процессов глобализации, сопровождающееся взаимосвязью культур и размыванием их границ на примере интернационализации. С другой, – национальное обособление культур, наряду с которым повышается интерес к собственным традиционным формам, их возрождению, актуализации в трансформированном виде [6, с. 61–62].

Тенденция глобализации сопровождается созданием унифицированных образов. Их можно рассматривать в качестве ориентиров для интенсивного развития визуальной культуры современности. В рамках этой позиции наблюдается возникновение ее новых компонентов, преодолевших устойчивые признаки традиций на примере любой культуры (по А. Я. Флиеру) [16, с. 116]. В этой связи новации целесообразно рассматривать как типичные коды, характеризующиеся многомерностью трактовок и усилением процесса коммуникации между различными культурами. Они основываются на эклектичном смешении различных художественно-образных языков в общую картину мира. При этом данные формы обладают рядом негативных моментов. С их помощью осуществляется навязывание конкретных действий, предпочтений, идеологии, часто в утрированной и даже жесткой форме. Также наблюдается насаждение мыслей о нивелировании национального своеобразия. В рамках темы данного исследования подобные коды не представляют интерес, поскольку с их помощью невозможно получить уникальную имиджевую продукцию.

Тенденция актуализации традиций, напротив, связана с поиском органической взаимосвязанности, существующей между традициями и возникающими в культуре новациями (по Э. С. Маркарян) [11, с. 155]. При этом в основе складывающейся знаковой системы культуры будут лежать не исходные ценности, а подвергнутые трансформации. В данном случае речь идет о модернизации образных систем любых традиционных культур в контексте их национального сознания [6, с. 62]. Это проявляется в поиске адекватных визуальных форм для знаков прошлого, что может наблюдаться на примере иронической отстраненности. В этой ситуации наблюдается присваивание традиционным формам нового визуального выражения с опорой на основные элементы (канон) [5]. Так, можно трактовать понятие «новации», например, еще и как результат возрождения мнимых традиций или неотрадиций [6, с. 65]. Поэтому роль регионального компонента в процессе формирования, например, имиджевой сувенирной продукции усиливается в пользу синтеза традиций и тех компонентов, которые можно назвать новационными.

Данное исследование будет неполным без уточнения терминологии и специфики культурного синтеза. Это понятие целесообразно сопоставить с возможностью формирования новых элементов, синтезирующих черты различных традиционных культур, с современными унифицированными формами. Это может наблюдаться в их лаконичности, пластике, приемах стилизации и декора. При этом уникальность таких форм может быть подчеркнута за счет применения традиционной цветовой гаммы, технологии изготовления или графических элементов. Подобным способом создается совместный культурный контекст, определяющийся через символический или нарративный смысл. Особое значение в данной трактовке приобретают знаково-символический язык и локальная идентичность, выраженная в эстетике формы, образованной при слиянии черт традиции и современности [6, с. 66]. Согласимся с мнением Н. А. Хренова, что синтез проявляется в переходе к новому культурному циклу, элементы которого отсутствуют в предшествующей ему версии [17, с. 93]. Поэтому логично и последовательно, что в современной культуре одномоментно может наблюдаться и отрицание старого, и сохранение некоторых его черт в трансформированном виде. Это определено законами развития культуры и пластичностью традиций, что естественным образом приводит к изменению их систем [6, с. 67]. Поэтому естественно, что взаимосвязь традиций и новаций сопровождается формированием новых образцов, отражающих весь культурный опыт прошлого (по С. Н. Иконниковой) [8, с. 57]. Сувенирная продукция, например в рассматриваемом контексте, не исключение. Ее успех в становлении и развитии как регионального бренда во многом зависит от правильно выбранной траектории синтеза традиционных элементов и новационных форм.

В рамках дальнейшего исследования обратимся к характеристике примеров различных имиджевых проектов. Этот объем рассмотренного и обобщенного материала даст нам возможность сформировать представление о взаимосвязи ценностных оснований регионов с особенностями их концептуального осмысления.

Начнем с перечисления и характеристики ярких примеров взаимосвязи национального колорита и новаций на примере серии пазлов YonY, выполненных мастерами из Ханты-Мансийского

автономного округа – Югры [15]. Это пример не только отражения культуры региона, но и полного в нее погружения. Данная серия представлена пазлами двух видов: «Очаг Жизни» и «Дух Огня», изготовленными из фанеры методом лазерной резки. Детали пазлов имеют оригинальную форму, в изобразительных мотивах отражены сказания, легенды, визуально представлена природа Югры. Пазл «Очаг Жизни» основан на сказках М. К. Волдиной – местной поэтессы. «Дух Огня», в свою очередь, опирается на легенды и мифы народов ханты и манси (коренных народов Югры). Проект YonY – это современная игра, ярко представляющая национальный местный колорит, приобщающая к культурному наследию региона.

Проект «Томская лошадка» – это сувениры г. Томска в виде фигурок лошади, вырезанных из кедра и расписанных в духе народных традиций [14]. Форма лошади взята не случайно, это геральдический символ, поскольку на гербе города изображен конь. В прошлом томичи активно занимались извозом, разводили лошадей, организовывали скачки. Поэтому в рассматриваемом проекте форма лошади имеет органическую взаимосвязь с историей и наследием Томска. Для понимания значимости и полновесности описываемого проекта важно обратиться к истокам. Деревянная игрушка в виде лошади – очень распространенное явление в историческом контексте и славянской культуре. Автор формы изделий для данного проекта С. Бычков, томский резчик по дереву, активно ее использовал, применив приемы стилизации. Данный проект не ограничен только формой изделия. Фигурки обильно декорированы разнообразной росписью, которой занимаются местные художники-прикладники. Каждая лошадка уникальна, ей присвоен индивидуальный номер. Роспись в описании проекта представлена в трех видах: урало-сибирская, точечная роспись и техника одностороннего мазка. Данная роспись встречается не только в Томской области и не несет в себе заметной авторской переработки, конкретизирующей регион. В этом отношении становится очевидным, что проекту недостает современного переосмысления локального культурного наследия.

Далее рассмотрим проект «Из Сибири» Н. Галкина по созданию интерьерных игрушек

из дерева [13]. Формы игрушек выполнены в контексте традиционных образов промыслов северных народов. Это лошади, птицы, фигуры людей. Данный мастер умело синтезирует стилизованную традиционную форму с геометрической авторской резьбой и росписью. Например, в фигуре коня из серии New Light можно увидеть национальные русские мотивы в традиционной форме, орнаменте и колористическом решении. При этом фигура и орнамент тяготеют к современной геометрической структуре. Авторский подход в сочетании традиций и их современного прочтения ярко выражен в серии фигур Street, где традиционная форма гармонирует с росписью в стиле стрит-арт. Работы проекта «Из Сибири» отличаются простотой формы и концептуальностью. Проект насыщен лаконичными и ясными образами, но не отражает локальную идентичность определенного Сибирского региона и имеет широкие географические рамки.

Несколько лет в России проходит конкурс на туристический сувенир. В 2018 году одним из его победителей стала настольная карточная игра «Хозяин Тайги». Авторство принадлежит мастерам Алтайского края Е. Александрову и Д. Пчельникову [10]. Базовый комплект игры включает две колоды по 18 карт, оформленных в стиле национальных мотивов народов Алтая. Основной комплект можно увеличивать, добавляя дополнительные наборы, тем самым включая в игру дополнительных игроков. Упаковка базового комплекта – это крафтовый конверт, а подарочное изделие имеет вид деревянного короба. Обе упаковки выполнены в едином стиле и колорите с оформлением игры, которое насыщено стилизованными изображениями и имеет неяркий натуральный цвет, дает отсылку к Алтайским петроглифам. Идейное содержание игры включает сюжеты и героев местных сказаний и легенд, таких как медведь, колдунья и охотник. В сюжете прослеживается переработка традиционных историй в современной интерпретации. Игра погружает в атмосферу местного национального колорита, имеет ясное, простое оформление, ориентирована на сюжетные мотивы, свойственные современным играм.

В высоком ценовом сегменте уникальных сувениров можно отметить набор шахмат «Духи Югры» автора А. Г. Сулямовой, коренной югор-

чанки [15]. «Духи Югры» – это набор шахмат, выполненный на основе мифологии и верований местных коренных народов. При проектировании фигур были использованы такие образы, как Мир Суснэ Хум, Калтащ, птицы, ворон. В работе ярко выражены национальные мотивы коренных народов Югры, проект прост и лаконичен в оформлении. В проекте использованы натуральные материалы. Фигуры шахмат выполнены из фарфора, упаковка – из дерева, в ней фигуры проложены тканью из крапивы. В целом проект «Духи Югры» является примером национального звена в форме международной игры.

В этой связи можно констатировать, что использование культурного кода региона в современном прочтении придает сувенирной продукции большую выразительность. Переработка традиционных кодов и знакомых мотивов привлекает новизной. Культурный контекст при этом объединяет жителей региона с помощью уникальной имиджевой сувенирной продукции.

Для освещения всех сторон исследования важно рассмотреть не только специфику традиций, но и возможные формы их проявлений в контексте развития визуальной культуры. Поэтому охарактеризуем одно из явлений знаковой системы традиционной культуры, сопровождающее человека на протяжении всей истории. Это орнамент.

Орнамент целесообразно рассматривать как особый вид художественного творчества, неразрывно связанный с предметом. Он формируется и претерпевает трансформации в пределах знаковой системы культуры и имеет определенную семантическую нагрузку. Такая система кодов и символов складывалась на протяжении веков, поэтому отличается своеобразием, свойственным традиционным культурам. Использование орнаментального базиса в условиях глобализации и информатизации возможно не только для анализа исторической составляющей, но и для создания новых объектов, наполняющих визуальный ландшафт современности. Это разработка логотипов, товарных знаков, одежды, сувенирной продукции и других объектов.

Использование в их структуре элементов из традиционных орнаментов различных народов наблюдается в мире высокой моды. Например, российский модельер У. Сергеев разработала

коллекцию одежды с применением орнаментальных композиций. При создании этих коллекций в проект были вовлечены мастера отечественных промыслов вологодского и елецкого кружева. Другим примером может служить коллекция одежды, отражающая этническую составляющую и разработанная К. Е. Илауски из Ханты-Мансийского автономного округа – Югры (г. Ханты-Мансийск). Она носит название «Новые смыслы. Нефть, камни и коды архаики». Цель данного проекта связана с популяризацией культурно-исторического достояния региона через создание и продвижение одежды с национальным колоритом. При разработке коллекции были использованы особенности кроя и декора традиционного костюма народов, проживающих на территории Югры. Коллекция состоит из повседневной и офисной одежды, костюмов для занятия спортом. По мнению автора, использованный в моделях крой и орнаментация полностью отвечают запросам разных возрастных групп. Важно понимать, что знание и понимание символических значений, сложившихся в традиционной культуре и проявляющихся в народных промыслах, могут не только помочь в сохранении народных традиций, но и стать базисом для создания новых неповторимых объектов, превосходящих требования современного рынка.

Переосмысление народных промыслов прослеживается и в других отраслях. Например, бренд «Морошка-дизайн» специализируется на выпуске полиграфической продукции (раскрасок, артбуков, открыток и др.). В основу его сюжетной линии положены составляющие традиционного народного искусства народов Югры. Это росписи (домовая и предметов быта), вышивка, ткачество и вязание. Рассмотрим серию гобеленов с наличием в их структуре традиционных мотивов и узорочья вышивки остяков. Они отличаются оригинальным композиционным решением, отражают визуальные решения традиций народа и находят свое выражение как в прямом исполнении, так и трансформированной композиции. Такой подход позволяет создать новые формы, сохраняя при этом связь с традициями, которые гармонично вписываются в современный интерьер. Следует отметить предметы с урало-сибирской росписью, выпускаемые брендом «Морошка-дизайн». Это

артбуки, подносы и многое другое. Авторы сохранили колорит и стилистические особенности основных элементов росписи: цветы, фрукты, ягоды, листья и др. [1, с. 233]. Композиционный базис и колористический строй росписи становятся эффективными инструментами в генерировании новых идей, учитывающих особенности рынка. Подобный подход является грамотным примером брендирования объектов культурного наследия, поскольку в нем прослеживается сложный синтез исторического и искусствоведческого материалов.

Важно понимать, что отрасль традиционных промыслов и ремесел обладает конкурентоспособностью на рынке только в том случае, если проекты грамотно адаптированы к современным реалиям. Среди рассмотренных примеров есть проекты, актуальные для рынка Российской Федерации, они конкурентоспособны. В этом отношении ключевым является феномен сергиевской матрешки. Она является узнаваемым брендом на мировом рынке. Во многих странах идут процессы, направленные на адаптацию традиций к условиям рынка, поскольку любая традиционная форма на заре своего становления была новшеством. В данном случае вопрос заключается в том, что в современном мире важно для формирования базиса имиджевых проектов в декоративно-прикладном искусстве. В рассмотренном контексте следует выделить такие факторы, как информационный базис, включающий особенности традиционных промыслов и ремесел, преобладающих на данной территории, а также выявление компонентов, отвечающих запросам рынка.

Продолжим исследование и обратимся к характеристике новационных форм на примере создания имиджевой сувенирной продукции. Для этих целей обозначим принципы, на которые опирается современная культура. Это смещение ориентиров в сторону креативности, знаковости, экономичности и рациональности. Большое значение приобретают музейные и туристические коммуникации, развитие которых направлено на поиск значимых для целевой аудитории объектов и событий в облике региона. В такой среде потребности покупателей перестали удовлетворяться стандартными сувенирными изделиями. Намечается тенденция трансформации сувениров

из безликих китчевых вещей, нацеленных на массового потребителя, в индивидуальные и дизайнерские изделия, имеющие яркий выразительный образ [4, с. 18]. Однако следует отметить некоторую случайность использования знаковых для региона символов в проектировании сувенирной продукции.

Наличие яркой образности, индивидуальности в сувенире способствует наибольшему эмоциональному отклику. Это достигается через стилизацию предмета, что придает ему отличие от первоосновы звучание. При этом стилизация не может слишком сильно отличаться от протобраза по цветам или формальным характеристикам, иначе она перестает быть читаемой, вызывать сопутствующие ассоциации [3, с. 94–95]. Получая частичную визуальную и предметную информацию, человек стремится мысленно достроить образ. Активизируются воображение и память. Разрешение психологического напряжения дает дополнительный позитивный эффект. Образ сувенира категорично не должен нести в себе отрицательных черт, быть источником неприятных или посторонних ассоциаций – это нарушает его функцию.

Сувенир должен нести в себе конкретику. Перед художником стоит противоречивая задача отбора необходимых характеристик. Простота образа способствует быстрому распознаванию, большему отклику со стороны потребителя. Соответственно, такой сувенир будет охватывать большую аудиторию. Насыщение же образа сторонними смыслами, деталями дает больше поводов для активизации памяти, что способно обеспечить больший положительный эмоциональный эффект. Такого рода сувенир вызывает желание его рассматривать.

Любой современный проект, в том числе касающийся области искусства, начинается с формирования концепции, развивающейся в определенное время на примере конкретного географического местоположения. Образная структура этого места является в проектировании отсылкой к формированию схемы для визуализации идеи. Впоследствии осуществляется процесс наращивания на нее новых смыслов, а также выбор методов исполнения. Идея проходит через стадию переосмысления, приобретает уникальное визуальное воплощение.

Проект становится эксклюзивным и востребованным, если он является, во-первых, актуальным, необходимым и своевременным. Во-вторых, обладает концепцией, соответствующей месту и времени, и имеет характеристики, отличающие его от аналогов на рынке. Потому при разработке сувениров следует учитывать природно-географические и исторические особенности развития региона [9, с. 86]. Вкусы аудитории изучить достаточно сложно, так как она в большинстве случаев слабо информирована об особенностях региона. Авторам имиджевых проектов приходится или ориентироваться на ключевые объекты, или опираться на образы персонажей, которые легко идентифицируются и вызывают симпатию. Повышение узнаваемости товаров местного производства, стойко ассоциирующихся у потребителей с высоким качеством и престижностью, способствует созданию брендов для региона. Еще одним из ключевых моментов, влияющих не на ценовые показатели, а на образное решение разрабатываемых сувениров, является их комплексное включение в масштабные проекты. Этот ход способствует эстетическому воспитанию, повышению общего культурного уровня, приобщению к традициям. Развитие данного направления помогает сохранить культурное наследие на конкретной территории и в стране в целом. Рассмотрим этот вопрос на конкретном примере – это авторский художественный проект «Уникальный Кузбасс».

Серия сувениров о регионе Кузбасс, отличающемся наличием территории с интенсивно развитой угольной промышленностью и, как следствие, биоразнообразием, находящимся под угрозой исчезновения, относится к современным новациям в области использования керамического материала. Данная серия отличается высокой степенью детализации и конкретики на примере как распространенных в регионе животных и птиц, так и занесенных в местную Красную книгу. Речь идет о наборе сувениров «Уникальный Кузбасс», претендующем на региональный бренд. Его концепция отсылает зрителя к экологической ситуации в регионе, проблеме сохранения популяции «краснокнижников».

По масштабности и исполнению данный проект не имеет аналогов на местном рынке. Сложившаяся ситуация обусловлена сложностью в технологии его создания. Это шликерное литье

в гипсовых формах. Данная технология считается традиционной и требует большой предварительной подготовки, временных и материальных затрат. В данном случае новация прослеживается в самой концепции проекта и далее – его визуальном образе и материальном воплощении.

Как правило, жанр анималистики требует от мастера или художника высокой степени понимания пластики животного. Кроме того, учитывается географическое местоположение. Так, например, Кузбасс как субъект Сибирского федерального округа идентифицируется с такими характеристиками, как простота, строгость, лаконичность. Они явились основой в поиске пластики художественных образов животных и птиц описываемого имиджевого проекта. Стилизация в данном случае связана с умышленным упрощением формы животных, доведением до состояния символа. Насыщение этой формы орнаментами или декором в данном проекте не оправдано, воспринимается лишним и отвлекающим фактором. Поэтому ее эстетика заключается в простоте и лаконичности. Проект в целом выглядит минималистичным, современным, соответствующим облику региона. Подобная знаковость способствует эмоциональному отклику аудитории, оправдывает востребованность проекта на рынке.

Таким образом, в результате проведенного исследования выявлено, что в преобладающем количестве имиджевых проектов, связанных с созданием сувенирной продукции, наблюдается проблема отсутствия регионального компонента. Ее можно отнести к основополагающей в целях выработки стратегии формирования современных культурных кодов. Для успешного решения сложившейся ситуации в проектах в области декоративно-прикладного искусства необходимо прибегнуть к усилению процесса вос-

производства знаков с опорой на традиционные черты определенной культуры. Такой импульс к сохранению традиций с возможностью их трансформации в новых образах и формах обусловлен следующими моментами:

1. Создание нового продукта средствами декоративно-прикладного искусства на примере региональных имиджевых проектов является многоэтапным процессом, сопровождающимся формированием кодов для его идентификации. Успешность исхода этого сообщения в цепочке «особенности региона – применение его уникальных черт коммуникатором в проекте – возможность их интерпретации коммуникантом» напрямую связана с обращением к традиционному началу или характеристикам определенной местности с привязкой к ее локальной идентичности. В этом отношении моделируемый продукт является примером синтеза традиций и новаций на примере их трансформации с учетом тенденций развития современной культуры.

2. Сохранение традиций через их трансформацию и дальнейшее внедрение в практику сопровождается появлением новационных форм. Этот процесс наиболее продуктивен при концептуальном проектировании. Он представлен алгоритмом действий, позволяющих преобразовывать традиционные символы в ключе современных стиливых тенденций и творческих подходов. Данное обстоятельство обусловлено определением смыслового компонента в качестве ядра для полноценного имиджевого проекта, в том числе и декоративно-прикладного искусства. Его наличие способствует узнаваемости формируемого продукта на уровне интуиции и принадлежности к определенной знаковой системе традиционной культуры, идентификации его как регионального бренда.

Литература

1. Беляева О. А. Особенности декоративно-прикладного искусства русских Западной Сибири // Визуальные искусства в современном и информационном пространстве: сб. науч. ст. – Кемерово: КемГИК, 2017. – Вып. 2. – С. 232–240.
2. Боров Ю. Б. Эстетика. – М.: Высшая школа, 2002. – 829 с.
3. Быстрова Т. Ю. Необходимые характеристики образа в дизайне сувенирной продукции // Академический вестник УралНИИ проект РААСН. – 2015. – № 1. – С. 91–97.
4. Быстрова Т. Ю. Социокультурный подход к проектированию туристических и музейных сувениров // Человек в мире культуры. – 2015. – № 1. – С. 18–22.
5. Воронова И. В. Культурный синтез и национальный канон // Вестник КемГИК. – 2015. – № 32. – С. 103–116.

6. Воронова И. В. Художественный образ в графическом дизайне: объединение государственного и международного: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Кемерово, 2014. – 274 с.
7. Гадамер Г.-Х. Истина и метод: основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
8. Иконникова С. Н. Диалог о культуре. – Л.: Лениздат, 1987. – 203 с.
9. Леонов И. В. Репрезентации традиционных культур в индустрии сувениров // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. – 2019. – № 1 (6). – С. 82–87.
10. Магазин сибирских товаров [Электронный ресурс]: сайт «Хозяин Тайги». – URL: https://vk.com/shishka_jam (дата обращения: 25.09.2023).
11. Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука (Логико-методологический анализ). – М.: Мысль, 1983. – 284 с.
12. Попков Ю. В. Интернационализация в традиционном и современном обществах: монография. – Новосибирск: Изд-во ИДМИ, 2000. – 200 с.
13. Проект «Из Сибири» [Электронный ресурс]. – URL: <https://vk.com/izdeliyaizsibiri> (дата обращения: 22.10.2023).
14. Проект «Томская лошадка» [Электронный ресурс]. – URL: <https://loshadka.tomsk.ru/> (дата обращения: 10.09.2023).
15. Проект «Югорская коллекция» [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <https://ugracollection.com/> (дата обращения: 25.09.2023).
16. Флиер А. Я. Культурогенез. – М., 1995. – 128 с.
17. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.

References

1. Belyaeva O.A. Osobennosti dekorativno-prikladnogo iskusstva russkikh Zapadnoy Sibiri [Features of decorative and applied art of Russians in Western Siberia]. *Vizual'nye iskusstva v sovremennom i informatsionnom prostranstve: sb. nauch. st. [Visual arts in the modern and information space. Collection scientific Art]*. Kemerovo, KemGIK Publ., 2017, iss. 2, pp. 232-240. (In Russ.).
2. Borev Y.B. *Estetika [Aesthetics]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2002. 829 p. (In Russ.).
3. Bystrova T.Y. Neobkhodimye kharakteristiki obraza v dizayne suvenirnoy produktsii [Necessary characteristics of the image in the design of souvenir products]. *Akademicheskii vestnik UralNIiprojekt RAASN [Academic bulletin UralNIiprojekt RAASN]*, 2015, no. 1, pp. 91-97. (In Russ.).
4. Bystrova T.Y. Sotsiokul'turnyy podkhod k proektirovaniyu turistichekikh i muzeynykh suvenirov [Sociocultural approach to the design of tourist and museum souvenirs]. *Chelovek v mire kul'tury [Man in the world of culture]*, 2015, no. 1, pp. 18-22. (In Russ.).
5. Voronova I.V. Kul'turnyy sintez i natsional'nyy kanon [Cultural synthesis and national canon]. *Vestnik KemGIK [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 32, pp. 103-116. (In Russ.).
6. Voronova I.V. *Khudozhestvennyy obraz v graficheskom dizayne: ob"edinenie gosudarstvennogo i mezhdunarodnogo: dis. ... kand. kul'turologii [Artistic image in graphic design: unification of state and international. Diss. PhD in Culturology]*. Kemerovo, 2014. 274 p. (In Russ.).
7. Gadamer G.-Kh. *Istina i metod: osnovy filosofskoy germeneytiki [Truth and method: foundations of philosophical hermeneutics]*. Moscow, Progress Publ., 1988. 704 p. (In Russ.).
8. Ikonnikova S.N. *Dialog o kul'ture [Dialogue about culture]*. Leningrad, Lenizdat Publ., 1987. 203 p. (In Russ.).
9. Leonov I.V. Reprezentatsii traditsionnykh kul'tur v industrii suvenirov [Representations of traditional cultures in the souvenir industry]. *Kul'tura v evraziyskom prostranstve: traditsii i novatsii [Culture in the Eurasian space: traditions and innovations]*, 2019, no. 1 (6), pp. 82-87. (In Russ.).
10. *Magazin sibirskikh tovarov [Shop of Siberian goods]*. (In Russ.). Available at: https://vk.com/shishka_jam (accessed 25.09.2023).
11. 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.).
12. Popkov Y.V. *Internatsionalizatsiya v traditsionnom i sovremennom obshchestvakh [Internationalization in traditional and modern societies]*. Novosibirsk, Izd-vo IDMI Publ., 2000. 200 p. (In Russ.).
13. *Proekt "Iz Sibiri" [Project "From Siberia"]*. (In Russ.). Available at: <https://vk.com/izdeliyaizsibiri> (accessed 22.10.2023).
14. *Proekt "Tomskaya loshadka" [Project "Tomsk Horse"]*. (In Russ.). Available at: <https://loshadka.tomsk.ru/> (accessed 10.09.2023).

15. *Proekt "Yugorskaya kolleksiya" [Project "Ugra Collection"]*. (In Russ.). Available at: <https://ugracollection.com/> (accessed 25.09.2023).
16. Flier A.Y. *Kul'turogenез [Culturogenesis]*. Moscow, 1995. 128 p. (In Russ.).
17. Khrenov N.A. *Kul'tura v epokhu sotsial'nogo khaosa [Culture in the era of social chaos]*. Moscow, Editorial URSS Publ., 2002. 448 p. (In Russ.).

УДК 726.5.04

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-64-70

СИМВОЛИКА И ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА ВХОДНЫХ ВРАТ ХРАМА СВЯТОГО РАВНОАПОСТОЛЬНОГО КНЯЗЯ ВЛАДИМИРА В АНАПЕ

Воронина Виктория Ивановна, магистрант Института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: vita1944@list.ru

Клубков Антон Алексеевич, кандидат культурологии, доцент кафедры искусств, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: antklub@mail.ru

Статья посвящена одному из наименее исследованных аспектов русского православного искусства. Входные врата современного храма, их символика и декор – тема, которая все еще ждет своих исследователей. В данной статье рассматриваемая проблематика проанализирована на примере храма святого равноапостольного князя Владимира Святославовича в городе Анапа. На дверях храма помещена композиция, состоящая из дерева с расходящимися в стороны ветвями и образами потомков Крестителя Руси, князя Владимира. В настоящей публикации раскрывается и интерпретируется смысловая многогранность изображения древа как символического концепта. Также выявлены особенности и происхождение иконографий причисленных к лику святых русских князей. Некоторые из изображенных на вратах храма в Анапе князей канонизированы совсем недавно. Это обстоятельство неминуемо поднимает проблему выработки новых иконографий в современном православном искусстве. Художественная трактовка образов подчинена канону и соображениям композиционной целостности и непротиворечивости произведения. В статье подчеркнута значимость декоративных элементов в виде листьев. Врата храма в Анапе рассмотрены в контексте окружающей среды. Дана общая характеристика городского ландшафта.

Ключевые слова: храмовые врата, символика дверей, декорирование храмовых врат.

SYMBOLICS AND ICONOGRAPHY OF THE GATES OF THE TEMPLE OF SAINT PRINCE VLADIMIR IN ANAPA

Voronina Viktoriya Ivanovna, Master Student at the Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: vita1944@list.ru

Klubkov Anton Alekseevich, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Arts, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: antklub@mail.ru

The article is devoted to one of the least researched aspects of Russian Orthodox Christian art. The entrance gates of a modern temple, their symbolism and decor are a topic that scientists will study in the future. Now, few people publish on this topic. In this article, the issues under consideration are analyzed using the example of the Church of St. Vladimir Svyatoslavovich in Anapa. The trends of modern

Orthodox Christian art are visible in this new church. On the doors of the temple, there is a composition consisting of a tree with branches diverging to the sides, and images of the descendants of Sovereign Vladimir, the Baptist of Russia. This publication reveals and interprets the semantic versatility of the image of the tree as a symbolic concept. The features and origin of the iconographs of the sainted Russian historical figures are also revealed. Some of the holy sovereigns depicted on the gates of the Anapa temple were canonized quite recently, at the end of the 20th century. This circumstance inevitably raises the problem of developing the new iconographs in modern Orthodox Christian art. The artistic interpretation of images is subordinated to the canon and considerations of compositional integrity and consistency of the work. The article emphasizes the importance of decorative elements in the form of leaves. The gates of St. Vladimir's Church in Anapa are considered in the context of the environment. A general description of the urban landscape in the location near the temple is given.

Keywords: temple gates, symbolism of doors, decoration of temple gates.

Храмовое зодчество и православное искусство не теряют актуальности в отечественной науке уже на протяжении нескольких десятилетий. Постсоветский период истории России ознаменован возведением и восстановлением по всей стране множества храмов. Культурные сооружения стали неотъемлемой частью современного городского ландшафта. Перед искусством в сложившихся условиях встает задача обеспечения преемственности традиции и выработки новых, востребованных в XXI веке, путей дальнейшего развития религиозной художественной культуры.

Целью данной статьи является анализ символики и иконографии современного произведения православного искусства на примере входных врат храма святого равноапостольного князя Владимира в Анапе. Экстерьер храма не может не испытывать влияние современной урбанистической среды. Поэтому выбранный объект исследования неминуемо будет отражать собой ключевую проблематику современности – синтез традиций и инноваций.

Храм святого равноапостольного князя Владимира в Анапе является частью православного просветительского комплекса. Его освящение состоялось в октябре 2023 года. Рядом с собором заложен Крещенский парк, в котором жители города высаживают семейные деревья, а сам храмовый комплекс спланирован как место для семейных прогулок. Таким образом, расположение собора, согласно замыслу заказчиков, сделает его одним из культурных центров города.

Здание крестово-купольного храма возведено в южнорусском архитектурном стиле. Церковь имеет вытянутую, напоминающую корабль фор-

му. Украшают собор семь куполов классической луковичной формы. Фасады лаконичны, без декора, что характерно для данного архитектурного стиля, и выкрашены белым цветом. В храме три придела: святого князя Владимира, преподобного Сергия Радонежского, святого апостола Андрея Первозванного. В цокольном этаже расположен крестильный храм в честь святителя Василия Великого. Сюжеты росписей на стенах объединены темой Крещения Руси.

В храме Анапы установлены пять дверей: главные врата на западе, с севера и юга по двое врат. Возле главного входного портала находится открытая площадка-паперть с невысокой лестницей, ведущей к входу. Все двери установлены в 2023 году. В разработке иконографической программы и конструкции дверного полотна участвовали священнослужители Краснодарского и Алтайского края, алтайский ювелирный завод «Ермола», дверная фабрика Portalle.

Иконографическая программа главных врат собора посвящена равноапостольному князю Владимиру и его потомкам. Двери представляют собой двухстворчатую конструкцию высотой 4 950 см и шириной 2 550 см с глухой арочной фрамугой. Циркулярная арка входного портала оформлена орнаментированными пилястрами. Цвет арки – белый, в тон фасадов храма. Основа двери – стальное полотно толщиной 2 мм. Внешняя накладная панель, облицовывающая металл, представляет собой корабельную фанеру из слоев натурального дерева – испанского дуба и африканского сейба. Понизу каждой створки расположены защитные пластины из латуни в бронзовом цвете. Натуральный цвет древесины дуба перекликается

с позолотой куполов и коричневой кровлей храма. По двум сторонам от двери на фасаде собора расположены два арочных окна, составляющие с дверным проемом единую композицию. Древесную поверхность полотна дополняют тридцать семь накладных бронзовых элементов. Они расположены не в клеймах, а по всей плоскости двери.

По центру полотна расположен бронзовый дуб. Его составные части размещены на обеих створках и фрамуге. Элементы дуба имитируют барельеф на поверхности дверного полотна. Две ручки-скобы, выполненные в бронзовом цвете на обеих створках, встроены в бронзовую поверхность дуба. В христианской символике дерево как образ упоминается в Ветхом и Новом Завете. Древо жизни, посаженное Господом посреди райского сада, – важная часть ветхозаветной картины мира. В книге Бытия упоминается встреча Авраама и Бога: «И явился ему Господь у дубравы Мамре, когда он сидел при входе в шатер» [1, Бытие, 18:1]. С дубравой Мамре исследователи связывают знаменитый Мамврийский дуб, произраставший в Палестине. Согласно Библии, именно в его тени Авраам предложил отдохнуть путникам [1, Бытие, 18:4]. Мамврийский дуб присутствует на всех изображениях иконографии «Троица Ветхозаветная» как неотъемлемая часть божественной благодати. В книге пророка Иезекииля природа дерева становится тождественна всему живому, созданному Богом, в том числе и человеку: «И узнают все деревья полевые, что Я, Господь, высокое дерево понижаю, низкое дерево повышаю, зеленеющее дерево иссушаю, а сухое дерево делаю цветущим: Я, Господь, сказал и сделаю» [1, Иез.17:24]. И наконец, дерево в Новом Завете является символом Христа, его победы над смертью. Существует определенная тождественность между образами дерева и креста. С распятием Спасителя связано появление в христианской иконографии процветших крестов [6]. По форме своей крест уже напоминает дерево, а применительно к распятию Иисуса Христа он является символом перехода от смерти к жизни. Процветшие кресты имеют у основания орнаментированные побеги виноградной лозы (еще один символ Христа) и стебли растений, словно корни и ветви деревьев, продолжающих жизнь, ее возрождение. Недаром крест в православии называют «животворящим». Процветшие кресты –

это самые ранние изображения распятий в христианском искусстве. Это связано с запретом на прямые изображения смерти Христа на кресте до XII века. На Корсунских воротах новгородской Софии процветшие кресты, олицетворяющие жизнь Христа, находятся в симметрично расположенных клеймах. В отличие от символических орнаментированных деревьев Корсунских врат, дуб на дверях храма Святого равноапостольного Владимира изображен не схематично, а представляет собой живое реалистичное дерево с листьями и корнями. Концепцию дерева на воротах храма можно трактовать по-разному в соответствии с библейскими текстами. Корни дуба, изгибающиеся и искривленные, напоминают и об утверждении рода человеческого в истории своей земли и страны. Вспомним, что врата, как и весь храм, посвящены Владимиру Крестителю и его потомкам. Таким образом, дуб есть родовое дерево князя. В христианской иконографии самое знаменитое родовое дерево – Древо Иессеево, повествующее о родословии Христа. Упоминание предков Спасителя встречается в Евангелии от Матфея и от Луки [2, Мф 1:1–17, Лк 3:23–38]. Однако все известные изображения дерева за основу образов берут Евангелие от Матфея. Спорным остается вопрос о происхождении дерева. Ряд исследователей считает, что иконография развивалась параллельно в католическом и византийском мирах [4, с. 123–138]. По другой версии традиция была привнесена в Византию крестоносцами [3, с. 419]. В русском искусстве сюжет получает распространение только в начале XVII века в книжной миниатюре, шитье и росписях стен (на сводах, притворах и галереях), гораздо меньше в иконописи и декоративно-прикладном искусстве [5]. Мы не можем провести прямых аналогий между изображениями на дверях храма в Анапе и Древом Иессеевым. Однако отметим, что в основе традиции составления генеалогических древ находится именно родословная Христа.

При внимательном всматривании в изображение дерева можно обнаружить у самого ствола извивающийся корень, напоминающий змею. Вероятно, это является отсылкой к древу познания добра и зла, с которого Ева по наущению змия вкусила запретный плод. Таким образом, множественность смыслов, скрытых в символе дерева, как ветхозаветных, так и новозаветных, не

дает оснований трактовать бронзовый дуб храма в Анапе однозначно. Художественный замысел анализируемых дверей помогает раскрыть также изображения листьев на дубе. Листья – накладные бронзовые элементы, часть их позолочена, другая часть остается в бронзовом цвете. Золотые листья имеют тщательную прорисовку узора-контур с черешком и жилкованием. Лист бронзовый имеет менее прорисованную поверхность листа. Рядом с накладными бронзовыми листьями на древесной поверхности полотна вырезаны отпечатки листьев, в точности повторяющие металлические элементы. Эти прорисовки на корабельной фанере означают следы от опавшей листвы. На бронзовых листьях без позолоты нанесены надписи. На правой дверной створке надписи означают семь добродетелей: «Кротость», «Терпение», «Любовь», «Умеренность», «Смирение», «Усердие», «Целомудрие». На левой дверной створке надписи означают семь грехов: «Уныние», «Прелюбодеяние», «Зависть», «Чревоугодие», «Гнев», «Гордыня», «Жадность». Дубовые листья с надписями перекликаются с концептом дуба как древа познания добра и зла. Человек, имеющий от Бога волю и свободу выбора в христианской философии, сам определяет, от какого плода ему вкушать. Проблема выбора, художественно отображенная на дверном полотне, отсылает нас к дохристианскому и раннехристианскому мироощущению входной двери. Вспомним и назидательность античного мифа, нанесенного на дверную поверхность, и средневековые ручки-молотки в виде львов, удерживающих в пасти грешников. Дверь останавливает входящего перед собой, перед изображениями на своей поверхности для осмысления человеческого бытия. В современном восприятии мира прихожанин вряд ли удивится или испугается при взгляде на сакральное искусство, однако, как и в древние времена, остановится для созерцания.

Генеалогическое древо рода Рюриковичей, принявших православие, а затем причисленных к лику святых, – еще один художественный концепт, созданный на дверном полотне. Истоки древа в древнерусских летописях начинаются с первой женщины и первой княжеской особы в одном лице, крестившейся в 957 году (по другой версии в 955 году). Ольга была причислена к лику святых в 1547 году как княгиня, подготовившая почву к будущему Крещению Руси. Владимир Крести-

тель приходится внуком Ольги равноапостольной. Его большое бронзовое поясное изображение расположено на плоскости дверной фрамуги. По бокам от него в бронзовых медальонах вылиты образы равноапостольной Ольги (по левую руку), Ярослава Мудрого, сына Владимира (по правую руку). Поясное изображение святой Ольги в медальоне расположено фронтально. В правой руке княгиня держит шестиконечный русский православный крест, встречающийся на Руси издревле в церковном искусстве. По иконографическому канону крест на православных изображениях вкладывается в руки святых как символ проповедования и несения христианства в мир. Левая рука ладонью повернута к смотрящему, что является символом праведности изображенного святого. На самых первых иконописных изображениях Ольги, дошедших до наших дней, ее одежды были византийскими. Это подчеркивало статус крещения княгини самим императором Византии Константином VII Багрянородным и патриархом Феофилактом. Однако в дальнейшем иконописцы «одевают» Ольгу в русские княжеские одежды с традиционным для знатных женщин головным убором.

В храме Анапы представлен более поздний вариант иконографии в русских одеждах. Бронзовая икона Ольги равноапостольной – одно из заглавных изображений соборных дверей, несмотря на небольшие размеры иконы, относительно фигуры Крестителя Руси, его особое значение подчеркивается расположением в верхней части полотна рядом с внуком.

По центру фрамужной части врат над дубом с листьями находится заглавный образ князя Владимира, оформленный на медальоне. Нимб над головой святого выполнен в виде бронзового полукружия. На дверной панели также вырезан еще один большой круг, окаймляющий образ в виде декоративного резного узора. Правая рука Владимира прижата к сердцу, а в левой приподнятой руке князь держит четырехконечный крест. Присутствие креста на иконописных изображениях Владимира обязательно. Крест иллюстрирует равноапостольность святого. Еще одним сюжетом иконографии Владимира является его изображение вместе со святой Ольгой на одной иконе. В случае декора дверей в Анапе лики святых находятся рядом.

По левую руку от Крестителя Руси в бронзовом медальоне размещен образ его сына – Ярослава Мудрого. Ярослав был канонизирован в 2005 году. Его вклад в духовную жизнь Руси, строительство церквей, городов и тяга к просвещению послужили основанием для причисления к лику святых. Самой известной церковной постройкой Ярослава является Святая София Киевская, православная святыня Древней Руси. Поэтому и в медальоне, помещенном на двери храма, в левой руке он держит храм как основатель, благодетель и строитель. Правая же рука Ярослава прижата к груди, как у Владимира и Ольги, в знак преуспеяния в сердечной молитве. Иконография святого в силу его недавней канонизации имеет молодую традицию. Князя чаще всего изображают с храмом в левой руке, в княжеских одеждах.

На фрамуге в самой ее верхней части находится бронзовый элемент, в котором соединены три окружности. На плоскости элемента изображена Святая Троица. По полукружью арки проходит выгравированная на церковнославянском языке цитата из пятого псалма: «Аз же множеством милости твоя, Господи, вниду в дом твой. Поклонюся ко храму святому твоему в страхе твоём. Господи наставь мя правдою твоею. Враг моих ради исправи пред тобой путь мой» [7, с. 21].

На каждой створке дверей также находятся накладные бронзовые медальоны с изображениями святых внутри. На правой и левой половине двери медальоны расположены симметрично в пространстве между ветвями дуба. Все медальоны одинакового размера и имеют идентичный декор, такой же, как и на медальонах во фрамуге. По краю бронзовых икон проходит окантовка, воспроизводящая нить жемчужных бус. Такой способ декоративной обработки металла напоминает о технике басмы, известной с домонгольского времени и применяемой для украшения окладов икон и предметов декоративно-прикладного искусства.

На дверных створках расположены лики святых (сверху вниз и слева направо): Бориса и Глеба, Андрея Боголюбского и Александра Невского, Дмитрия Донского и Даниила Московского, Петра и Февронии Муромских.

Святые Борис и Глеб – сыновья Владимира Крестителя, погибшие, согласно летописям, от

рук своего брата Святополка Окаянного в результате междоусобной войны. Борис и Глеб имеют особый тип святости в православной культуре, названный страстотерпием. В медальоне правой створки расположена поясная фигура Глеба, в медальоне левой створки – Бориса. Фигуры святых немного повернуты к центру дверей и друг к другу. Это один из вариантов канона. Чаще святые изображены строго фронтально. В руках оба князя держат шестиконечные кресты. Борис изображен с бородой, тогда как его брат безбородый, что соответствует иконографическому канону. Борис был старше Глеба и на изображении помещается с левой стороны. Начиная с древнерусской традиции почитания святых их изображения схожи, чаще даны в рост и как будто отзеркаливают друг друга. Складки одежды, положение рук братьев – во всем наблюдается желание иконописцев сблизить князей. Недаром не существует иконографического канона, по которому они бы изображались в отдельности.

На левой створке ниже изображения святого Бориса в медальоне находится икона Андрея Боголюбского, внука Владимира Мономаха, который, в свою очередь, является правнуком Владимира Крестителя. Личность князя и его участие в развитии церковной архитектуры оказали огромное влияние не только на Владимиро-Суздальскую землю, где он княжил, но и на остальные русские территории. Кроме Андрея Боголюбского на дверном полотне благоверными являются также Ярослав Мудрый и Александр Невский. В правой руке у князя Андрея находится восьмиконечный крест. Известно, что «пилатова надпись» и нижняя перекладина у креста отсутствовали, когда Христос нес его на Голгофу. И лишь в момент распятия была прибита перекладина для ног и доска с надписью над головой. Выбор креста для иконы Андрея Боголюбского, возможно, не случаен. Князь был убит заговорщиками в собственном доме, и смерть его была мученической. В левой руке святого предмет, напоминающий рукоять меча, – неизменный атрибут иконографического образа князя-воина, побившего волжских булгар.

На другой створке двери на одном уровне с иконой святого Андрея помещен медальон с ликом другого воина – Александра Невского. Несмотря на параллельное размещение икон двух кня-

зей на древе, они не являются современниками, разница в сто лет отделяет периоды их правления.

Русская Православная Церковь почитает Александра Невского как воина и как духовного праведника. В конце своей жизни князь принял монашеский постриг. Образ героя Невской битвы в исторической памяти и искусстве со временем менялся [8, с. 90–149].

На ранних иконах он изображен послушником и праведником, на поздних – как воин. На воротах храма в Анапе присутствует именно этот канон – Невский в воинском плаще, надетом поверх доспехов, без головного убора. В правой руке он держит оголенный меч, прижатый к груди, а в левой – свиток. Современные иконы объединяют два образа князя – монаха и воина. Отсюда и изображение меча, атрибута княжеской власти, и свитка – символа духовности.

Дмитрий Донской – еще один святой, чей лик размещен на воротах храма Анапы. Князь является праправнуком Александра Невского. Он был канонизирован лишь в 1988 году. Образ Дмитрия Донского в русском православии чем-то напоминает образ Александра Невского: одновременно и воин, и глубоко религиозный человек, отстаивающий веру своего народа. На иконе поясное изображение Донского, одетого в богатые царские одежды. Князь в головном уборе с бородой, в правой руке держит меч с искусно сделанной, инкрустированной камнями рукояткой, непременный атрибут его воинственности и храбрости. В левой руке Дмитрия Донского – собор как напоминание, что князь вместе со своей женой Евдокией участвовал в строительстве монастырей и храмов. В иконографии такой образ князя Дмитрия с мечом и церковью в руках является одним из самых распространенных.

Даниил Московский, икона которого расположена на правой створке на одном уровне с иконой Дмитрия Донского, не является современником последнего. Князь был младшим сыном Александра Невского и зачинателем московской линии Рюриковичей. Его расположение под иконой отца на дверном полотне вполне объяснимо родовой последовательностью. В конце жизни сын Александра Невского принял схиму. С этим связан и характер изображений святого – не как светского князя, но как монаха. На дверях храма в Анапе Даниил в образе старца в схимнических одеждах

левой рукой держит собор. При жизни князь был известен делами по усилению православной веры на Руси, строительством храмов и укреплению Московского княжества – в будущем центра объединения русских земель.

Самые нижние медальоны на правой и левой створке дверей изображают Петра и Февронию Муромских. Эти святые связаны как с известным праздником, отмечаемым в России 8 июля, так и в целом с семейными ценностями. Помещение их изображений на дверном полотне объясняется замыслом всего храма и пространства вокруг него. Как уже было отмечено, вокруг собора располагается Крещенский парк, в котором горожане высаживают семьями деревья. Идея семьи как оплота православия перенесена и на дверную поверхность храма в ликах святых Муромских.

В летописях нет упоминания о муромском князе Петре. Вероятно, имена святых до пострига в монашество – Давыд Муромский и Ефросинья. Давыд Муромский помещен на полотно как потомок Ярослава Мудрого по линии его сына Святослава.

Во всех иконографиях Петр и Феврония всегда изображены вместе. На дверных створках их лики, как и лики Бориса и Глеба, также не разделены и обращены к древу жизни. Руки святых протянуты к стволу дуба, а взгляды их устремлены к центру дверного полотна. Супруги Муромские замыкают череду медальонов, расположенных на входных дверях владимирского храма.

Исходя из всего вышесказанного, в заключение отметим, что художественный замысел анализируемого произведения отличается от привычного понимания церковных врат, на которых расположены клейма с рельефами иконографий. Аллегория древа как жизни человека в отдельности, так и существования человечества на земле дополнена образами святых. Перед зрителями разворачивается не только четкий религиозный концепт, но и целостный исторический сюжет, притягивающий взгляд входящего в храм.

Также отметим, что двери храма в Анапе являются составляющей идейного замысла не только одного собора, но и пространства его окружающего. Они могут послужить примером того, как современное православное декоративно-прикладное искусство способно быть вписанным в общую картину городского ландшафта.

Литература

1. Библия. Ветхий Завет. – М.: Российское библейское общество, 1999. – 925 с.
2. Библия. Новый Завет. – М.: Российское библейское общество, 1999. – 292 с.
3. Качалова И. Я. Стенопись галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. – СПб., 1995. – С. 411–437.
4. Лазарев В. Н. История византийской живописи: в 2 т. – М.: Искусство, 1986. – 329, [2] с.
5. Скрипкина В. П. Иконография Древа Иисеева. Особенности композиции [Электронный ресурс]. – URL: <https://icon.spbda.ru/2018/10/04/ikonografiya-dreva-iesseeva-osobenno/> (дата обращения: 31.01.2024).
6. Татарникова А. Иконография Древа Жизни в христианском искусстве [Электронный ресурс]. – URL: <https://ruskatolik.rf/drevo-zhizni/> (дата обращения: 31.01.2024).
7. Толкование на псалмы / святитель Афанасий Великий. – М.: Благовест, 2011. – 527 с.
8. Шенк Ф. Б. Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой (1263–2000). – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 592 с.

References

1. *Bibliya. Vetkhiy Zavet [The Bible. The Old Testament]*. Moscow, Russian Bible Society Publ., 1999. 925 p. (In Russ.).
2. *Bibliya. Novyy Zavet [The Bible. The New Testament]*. Moscow, Russian Bible Society Publ., 1999. 292 p. (In Russ.).
3. Kachalova I.Y. Stenopis' galerey Blagoveshchenskogo sobora Moskovskogo Kremlya [Kachalova I.Y. Wall painting of the galleries of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin]. *Drevnerusskoe iskusstvo. Balkany. Rus'*. [Ancient Russian art. The Balkans. Russia]. St. Petersburg, 1995, pp. 411-437. (In Russ.).
4. Lazarev V.N. *Istoriya vizantiyskoy zhivopisi: v 2 t. [The history of Byzantine painting. In 2 vol.]*. Moscow, Art Publ., 1986. 329 p. (In Russ.).
5. Skripkina V.P. *Ikonografiya Dreva Iesseeva. Osobennosti kompozitsii [Iconography of the Jesse Tree. Features of the composition]*. (In Russ.). Available at: <https://icon.spbda.ru/2018/10/04/ikonografiya-dreva-iesseyeva-osobenno/> (accessed 31.01.2024).
6. Tatarnikova A. *Ikonografiya Dreva Zhizni v khristianskom iskusstve [Iconography of the Tree of Life in Christian art]*. (In Russ.). Available at: <https://ruskatolik.rf/drevo-zhizni/> (accessed 31.01.2024).
7. *Tolkovanie na psalmy / svyatitel' Afanasiy Velikiy [Interpretation of the psalms / St. Athanasius the Great]*. Moscow, Blagovest Publ., 2011. 527 p. (In Russ.).
8. Shenk F.B. *Aleksandr Nevskiy v russkoy kul'turnoy pamyati: svyatoy, pravitel', natsional'nyy geroy (1263-2000) [Alexander Nevsky in Russian Cultural Memory: saint, ruler, national hero (1263-2000)]*. Moscow, New Literary Review Publ., 2007. 592 p. (In Russ.).

УДК 7.033.8

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-70-82

ЗООМОРФНЫЕ МОТИВЫ В РУССКИХ ИНТЕРЬЕРАХ ШИНУАЗРИ

Мишуровская Оксана Евгеньевна, соискатель кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (г. Санкт-Петербург, РФ); лектор, Католический институт высших исследований (г. Ла Рош-сюр-Йон, Франция). E-mail: oksana.mt@mail.ru

Интерес к китайской культуре в Западной Европе находит яркие формы выражения в стиле шинуазри в рамках ряда стилеобразующих направлений, таких как барокко, рококо и неоклассицизм. В России XVIII век отмечен активным сближением с европейской культурой, из которой перенимаются ведущие стилистические направления.

Направление шинуазри, получившее развитие в русском искусстве в XVIII столетии, характеризуется многочисленными зооморфными изображениями. В данной статье рассматриваются наиболее

распространенные стилизации мифологических образов дракона и феникса в декоративном оформлении русских интерьеров шинуазри, в интерпретации которых вырабатываются отличительные художественно-стилистические черты.

Учитывая тот факт, что в России процесс освоения «китайщины» одновременно сочетал несколько источников, прослеживается синкретизм иконографических форм феникса и Жар-птицы в результате синтеза китайской, европейской и русской художественно-культурных традиций.

Невзирая на эволюцию и преобразование зооморфных китайских изображений в европейском декоративном искусстве, полагается, что в отдельных примерах образ дракона частично сохраняет свое изначальное символическое значение.

При проведении исследования использовался комплексный подход, опирающийся на метод исторической реконструкции, позволивший проследить развитие шинуазри в России, со ссылкой на отдельные факты и события. Метод образно-стилистического анализа и сравнительно-описательный метод применялись для рассмотрения художественных особенностей зооморфных интерпретаций в русском шинуазри со ссылкой на сохранившиеся и восстановленные дворцовые интерьеры. Обращение к иконологическому методу было продиктовано попыткой раскрыть символическое значение отдельных зооморфных изображений шинуазри.

Ключевые слова: русское искусство XVIII века, шинуазри, рококо, дракон, феникс, Жар-птица, зооморфная символика.

ZOOMORPHIC MOTIFS IN RUSSIAN CHINOISERIE INTERIORS

Mishurovskaya Oksana Evgenyevna, Postgraduate of Department of Russian Art, St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts (St. Petersburg, Russian Federation); Instructor, Catholic Institute of Higher Studies (La Roche-sur-Yon, France). E-mail: oksana.mt@mail.ru

Interest in Chinese culture in Western Europe finds vivid forms of expression in the Chinoiserie style within a number of style-forming trends such as Baroque, Rococo and Neo-classicism. In Russia, the 18th century was marked by an active rapprochement with European culture, from which leading trends were adopted, including an increased interest in the Far Eastern and Asian countries and the fashionable Chinoiserie style. The Chinoiserie style, which was developed in Russian art in the 18th century, is characterized by numerous zoomorphic images. This article discusses the most common stylizations of mythological images of the dragon and phoenix in the decorative design of Russian Chinoiserie interiors, in the interpretation of which distinctive artistic and stylistic features are developed. Considering the fact that in Russia the process of mastering Chinoiserie simultaneously combined several sources, the syncretism of the iconographic forms of the phoenix and the Firebird appears to be a result of the synthesis of Chinese, European and Russian artistic and cultural traditions. Despite the evolution and transformation of zoomorphic Chinese images in European decorative art, it is believed that in some examples the image of a dragon partially retains its symbolic meaning.

The study used an integrated approach based on the method of historical reconstruction, which made it possible to trace the development of Chinoiserie in Russia, with reference to individual facts and events. The method of figurative and stylistic analysis and the comparative descriptive method were used to consider the artistic features of zoomorphic interpretations in the Russian Chinoiserie with reference to the preserved and restored palace interiors. The appeal to the iconological method was dictated by an attempt to reveal the symbolic meaning of individual zoomorphic images of Chinoiserie.

Keywords: Russian art of the 18th century, Chinoiserie, rococo, dragon, phoenix, firebird, zoomorphic symbolism.

Контакты Русского государства с Китаем имеют длительную историю, которая восходит к монгольскому периоду. В XVII веке русские купцы уже организовывали караванные путешествия в Китайскую империю. Для меновой торговли русские караваны отвозили в Китай в основном меха, а получали взамен шелка, фарфор, мускус, драгоценные камни и другие ценные товары [11, с. 12–14]. Посольские и торговые отношения позволили русскому высшему сословию ознакомиться с китайской культурой, страна которой считалась закрытой и сложной для понимания. В сохранившихся описаниях царского дворца Алексея Михайловича (1629–1676) в Коломенском под Москвой уже упоминается среди предметов «постав», который был «расписан красками на китайское дело» [17, с. 19]. В XVIII веке, благодаря быстро набирающему популярности употреблению чая, успешно развивается так называемый «чайный путь» из Китая в Россию, по которому ввозили не только разные сорта чая, но и разнообразные китайские изделия [14, с. 286]. Посольские миссии, направляемые в Китай, стали еще одним источником доставки азиатских редкостей в российскую столицу, как, например, миссия И. Идеса (1692–1694) или посольство Л. Измайлова (1719–1721) [6, с. 270]. Лучшие предметы китайского производства оседали в императорских резиденциях и во дворцах приближенных.

Важным источником распространения китайской моды в России явился «европеизированный китайский стиль» шинуазри (фр. chinoiserie – китайщина), который получил яркое выражение в рамках европейских стилей барокко и рококо. Период правления Петра I способствовал ориентации на европейские заимствования. Отныне русская знать старалась следовать европейскому вкусу, в том числе и в формах архитектурных сооружений и их внутреннем убранстве. Во дворцах петровского барокко среди европейских заимствований появляются примеры оформления интерьеров в стиле шинуазри.

Новая европейская архитектура и декоративно-прикладное искусство, довольно сильно отличавшиеся от русской, воспринимались первое время с определенной степенью экзотизма, и стиль шинуазри органично вписывался в этот контекст. Наряду с образцами западноевропейского шинуазри, из которых русские художники

с помощью европейских мастеров и художников могли заимствовать переработанные на европейский манер восточные сцены бытия и образы экзотичных животных и птиц, были доступны дальневосточные образцы (фарфоровые и лаковые изделия, ткани), которые делали возможным наглядное ознакомление с азиатской символикой из первоисточников. Таким образом, в России процесс освоения «китайщины» сочетал одновременно два источника: дальневосточное и европейское влияния, на которые впоследствии наслоились русские художественные формы.

Степень осмысления мастерами китайских символов остается недостаточно изученной, но можно констатировать, что, вероятно, в течение XVIII века, с развитием общеевропейского увлечения философией китайских мыслителей, в декоративно-прикладном искусстве вместо поверхностного восприятия вырабатывается более осмысленный подход к отдельным зооморфным и растительным мотивам и их символике.

Китайское искусство основано на древней традиции, которая питала несколько философско-религиозных вероисповеданий: конфуцианство, даосизм и буддизм. На протяжении веков в китайской культуре выработалась сложная система знаков и символов. Среди зооморфных существ важные символические значения присваивали образам дракона и феникса.

Китайский дракон объединяет в себе черты разных животных, позволяя широко варьировать его воспроизведения в искусстве. Согласно распространенному описанию дракона, внешним видом он напоминает змею, имеет голову верблюжьей с рогами оленя и ушами вола; глаза у него круглые, все тело покрыто рыбьей чешуей, лапы тигра, когти ястреба. Может растягиваться и сжиматься, имеет способность изменяться.

Для китайской традиции дракон является в высшей степени благодатным зооморфным существом, что объясняет их большое разнообразие. Например, музыкальные инструменты украшали драконом Цю-ню, а силуэт дракона Чих-вен из-за тяги к воде изображался на мостах и крышах домов как оберег от пожаров, дракон Суан-ни, воплощавший огонь, часто изображался на курьельниках [10, с. 26, 29].

В отличие от китайской культуры, в русской и западноевропейской христианской традиции

дракон олицетворял злую силу. Самым ярким примером стал образ святого Георгия, побеждающего дракона.

Однако в России с завоеванием татарских ханств (взятие Казани в 1552 году) и освоением Сибири были уже знакомы с азиатской интерпретацией дракона задолго до моды на «китайщину» в XVIII столетии. В самой России дракон с положительной коннотацией даже использовался в официальной символике. Например, печать Казанского приказа, существующего с 60-х годов XVI века до 1708 года, изображала коронованного дракона (см. Приложение, рис. 1). Впоследствии герб Казанской губернии изображал также черного дракона, имеющего, однако, много общего с образом черной птицы (см. Приложение, рис. 2).

В XVIII веке изображение китайского дракона широко применяется в декоративной программе оформления интерьеров в стиле шинуазри в императорских резиденциях пригородов Санкт-Петербурга. Изображение этого фантастического существа создавали на лаковых створках, воспроизводили в лепнине на падугах потолков, украшали наддверники, создавали в бронзе, на изразцовых плитках, в живописи на плафонах, а также в малых архитектурных формах паркового оформления.

Большой петергофский дворец и Китайский дворец в Ораниенбауме объединяет единая линия стилевых приемов изображения золотых драконов в убранствах шинуазри.

В Большом петергофском дворце французский архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот (*J.-B. Vallin de la Mothe, 1729–1800*) спроектировал Западный и Восточный кабинеты (1766–1769). В основу их оформления легли чернолаковые ширмы китайской работы. Кроме лаковых панно, в общую декоративную программу кабинетов включили изображения фантастических драконов в лепнине и в потолочной живописи (восозданы).

Десюдепорты Западного китайского кабинета украшены двумя симметрично расположенными позолоченными драконами, которые тянутся к диску солнца (см. Приложение, рис. 3). Драконы в золотом цвете не только представлены в оформлении кабинета как декоративный элемент, но и находят отклик в древней китайской тради-

ции, согласно которой золотой дракон символизировал императорский культ и отсылал непосредственно к монарху как к устройтелю вселенской гармонии. Сами китайские императоры называли себя «сынами неба» и «настоящими драконами». В то же время дракон в сочетании с другими фантастическими существами, например с фениксом, приносит благополучие [2, с. 2, 3].

В плафонной живописи Западного китайского кабинета выполнена еще одна стилизация азиатского дракона (см. Приложение, рис. 4). На красном фоне изображен бескрылый дракон темного цвета с отблесками золотой чешуи, стилизация которого перекликается одновременно с черным китайским драконом Хей-ди – символом и владыкой Севера и зеленым драконом Цин-лун – символом и покровителем Востока. Контрастный цвет и изгибы дракона хорошо гармонируют с восточным орнаментом интерьера. Разные вариации драконов в одном пространстве кабинета показывают, что мастера знали об их разнообразии в китайском искусстве и старались их творчески варьировать.

Подлинники русского шинуазри XVIII столетия сохранились в Китайском дворце в Ораниенбауме (1762–1768), построенном по проекту архитектора А. Ринальди (*A. Rinaldi, 1709–1794*). В отделке дворца, наряду с иностранными живописцами-декораторами, принимали участие и русские мастера (золотари, лакировщики, резчики), художники Ф. Власов, Ф. Данилов, Е. Герасимов и др. [4, с. 813]. Выдержанные в стиле рококо, несколько интерьеров дворца оформлены в китайском вкусе, отдельные из них предназначались для хранения императорских коллекций китайских предметов, а также наиболее ценных декоративно-прикладных образцов «европейского шинуазри».

Малый и Большой китайские кабинеты дворца отличаются фактура оформления и цветовая гамма, в то же время в композиционное пространство каждого из кабинетов включены интерпретации дракона.

Паркет Малого китайского кабинета украшает стилизованный дракон, играющий с жемчужиной. В этой композиции прослеживается связь с мифологией восточного дракона, на шее которого традиционно изображалась жемчужина – эмблема солнца (см. Приложение 5). В ней заключа-

лась сила дракона, и, если ее похищали, чудовище становилось беспомощным [12, с. 146].

В Большом китайском кабинете парные золотые драконы гибридных форм мощью своих образов символически поддерживают идею союза композиции плафона «Союз Европы и Азии» (см. Приложение, рис. 6). Расположение драконов на падугах, карнизах, над дверными проемами усиливало стилистику шинуазри и акцентировало его иносказательное содержание.

Примеры драконов в китайских кабинетах дворцов показывают, что заимствованный образ этого фантастического существа не произвольно выдумывался художниками, а создавался в соответствии с наиболее характерными изобразительными чертами, свойственными китайской художественной традиции и символике. Вместе с тем при неизменности главных характеристик китайских фантастических драконов мастера варьируют их образы и воспроизводят в лепнине, скульптуре, живописи.

Любопытно, что изображения драконов в убранстве¹ дворца Петра III (1758–1762, архитектор А. Ринальди) отсутствуют. Скорее всего, сюжетные линии композиций дворцов отражали их первоначальное предназначение: дворец Петра III строился для Великого князя Петра Федоровича до его коронации и являлся частью Потешной крепости. В отличие от дворца Петра III, оформление китайских кабинетов в Большом петергофском дворце и строительство Китайского дворца совпало с началом правления Екатерины II и «имело актуальный политический подтекст, связанный с задачей семиотической легитимации права на престол» [8, с. 112, 119].

С конца XVII века китайский стиль ассоциируется европейскими правителями с идеей монархической власти. «Европейские монархи действительно очень часто использовали образ Китая как проявление своего политического авто-

¹ Можно предположить, что в состав интерьера дворца могли входить предметы и мебель с изображением фантастических драконов. В настоящее время в спальне дворца демонстрируется секретер (фр. *secrétaire*), выполненный по заказу Петра Федоровича в 1759 году в мастерской Ф. Кондора в Санкт-Петербурге. Белая лаковая поверхность украшена росписью в характере шинуазри с изображениями дракона и Жар-птицы.

ритета. <...> Китайский декор некоторых комнат в замке [Шенбрунн в Вене] позволил австрийским правителям утвердить свою монархическую власть, используя визуальную риторику власти, ассоциируя свою идентичность с китайской императорской идентичностью» [18, р. 167]. Аналогичного мнения придерживается и Ж. Маркс, говоря об «идеологической» предпосылке в отношении использования Людовиком XVI китайского искусства: «...было известно, что китайские предметы пришли из огромной империи; король Франции мог представить себя в роли Сына Неба» [20].

У Екатерины II была двойная потребность в признании ее императорского титула: с одной стороны, титул императора, принятый российскими государями во времена Петра Великого, оспаривался европейскими дворами; с другой стороны, Екатерина, немецкая принцесса, вступившая на престол в результате государственного переворота против законного суверена, стремилась утвердить легитимность своего императорского титула в самой России.

Более того, под влиянием Вольтера Екатерины II интересовалась китайской философией и, в частности, конфуцианством, видя в этом китайском учении источник мудрого государственного правления. Таким образом, изображение драконов и их гибридных форм, с одной стороны, отвечало модным стилистическим тенденциям времени, с другой – находило отклик в древней китайской традиции, согласно которой золотой дракон отсылает к императорскому культу, наивысший расцвет которого в России пришелся на конец XVIII века. По утверждению Л. В. Никифоровой, начиная с «семиотической реформы» Петра I, «каждый монарх <...> имел в своем распоряжении два значимых языка власти – триумфальный европейский (петербургский) и благочестивый [православный] (московский)» [9, с. 199]. Стиль шинуазри выступает как своего рода третий иносказательный язык олицетворения власти, который заимствуется в Европе и в то же время позволяет апеллировать к символике Китайской империи.

Лаковый кабинет дворца Монплеизир (1719–1722), предназначавшийся для хранения «порцелиновой посуды», стал одним из первых интерьеров в стиле шинуазри. Под руководством лаковых дел мастера Г. Брумкорста (*H. Brunkhorst, ?–1744*)

росписью 94 чернолаковых панелей кабинета занимались русские подмастерья лакового дела П. Федоров и И. Тихонов с учениками. Известно, что все они в прошлом, до вызова на царскую службу, занимались иконописанием [1, с. 241]. Именно в этот период начинается развитие лакового производства в России с дальнейшим основанием собственных мануфактур. В XVIII веке китайская стилизация «Лаковой каморы» в Монпелье была настолько искусно исполнена, что долгое время считалась оригинальной восточной работой².

После ВОВ панно Лакового кабинета были воссозданы мастерами Палеха. Во время реставрации изучение сохранившихся лаковых филенок XVIII века показало, что роспись выполняли на липовых досках в темперной технике, используемой для написания икон. Поэтому обращение к палехским мастерам для росписи панно кабинета стало своего рода продолжением традиции обращения к наследникам иконописного искусства. После революции бывшие иконописцы перестали быть востребованными из-за антирелигиозной политики советской власти, однако мастерам удалось сохранить свое художественное мастерство, которое они в дальнейшем применяли в Артели древней живописи для производства изделий лаковой миниатюры, в основе которых лежали традиционные русские сюжеты.

В одном из воссозданных панно Лакового кабинета художник В. Н. Смирнов представил современную интерпретацию дракона. М. А. Тихомирова о сюжетах панно писала следующее: «Во время работы над воссозданием лаковых панно авторы придавали китайским драконам, взятым с оригиналов, менее зловещие характеристики, однако при этом сохраняли восточную форму и экзотичность» [15, с. 30, 32]. Следовательно, образ китайского дракона в отдельных примерах русского шинуазри эволюционирует и приобретает оттенки фольклорной сказочности, утрачивая устрашающий и в то же время охранительный характер китайского дракона. Для визуальной стилизации образа вместе с чертами из русского эпоса художник использует китай-

ские элементы и наделяет дракона чешуйчатым туловищем, скрученным в кольцо змеевидным хвостом с кисточкой, черными крыльями, головой и клювом птицы (см. Приложение, рис. 7). Рядом с драконом на лаковой филенке изображена птица в полете, по облику напоминающая феникса. Стилизованные изображения дракона и птицы феникса в этом примере перекликаются, поскольку художник наделил дракона голову птицы, а фениксу присвоил змеиное туловище дракона. Интересно, что в древней китайской культуре существовали гибридные формы феникса и дракона, но впоследствии эти символы окончательно разделились [21]³.

Вторым наиболее распространенным зооморфным образом, взятым из китайской культуры для стилизаций шинуазри, был феникс. В дворцовых интерьерах представлены разнообразные интерпретации «огненной птицы». Мифологический образ феникса сформировался в культурном сознании многих народов. В переводе с греческого языка «феникс» обозначает «красный», «багряный». Со времен Античности «огненная птица» символизирует «возрождение из небытия»: феникс сгорает в огне, а потом перерождается.

В Китае образ феникса по значимости рассматривается после изображения дракона и представляет огненную стихию. «Согласно словарю I века “Шо вэнь” (“Толкование знаков”), феникс представлен следующим образом: “клюв петуха, зоб ласточки, шея змеи, на туловище узоры, как у дракона, хвост рыбы, спереди подобен лебедю, сзади единорогу-цилиню, спина черепахи”» [7, с. 574; 13]. Птица обладает пятицветным оперением. Однако этот иконографический норматив в художественной практике традиционного Китая соблюдался не всегда.

В восточнославянской и русской культуре птице фениксу соответствует образ Жар-птицы. Жар-птица олицетворяет возрождение и бессмертие, которые с принятием христианства соотносились с воскресением и вечной жизнью. Золотой цвет Жар-птицы ассоциируется с теплом и сол-

² С момента создания Лаковой кабинета называли по-разному: изначально просто «Лаковая камора», затем «Японский кабинет» и «Китайский кабинет» [1, с. 242].

³ Когда клан Цинь объединит империю, поглотив все остальные кланы, дракон станет единственной эмблемой императорской власти, все гибридные формы и иные символы исчезнут из знаков отличия власти. Феникс станет декоративным элементом и больше будет ассоциироваться с императрицей.

нечным светом. Жар-птицу изображали со стилизованным хохолком, она излучает свет, живет в райском саду и питается золотыми яблоками. Образ Жар-птицы глубоко укоренился в культурной традиции русского народа и нашел разностороннее применение в декоративно-прикладном искусстве, живописи, литературе, издательстве⁴ и музыке⁵. Схожее символическое содержание этих двух мифологических птиц способствовало их разностороннему художественному применению и интерпретации в искусстве русского шинуазри.

Например, интересные интерпретации птиц представлены во дворце Петра III. До настоящего времени в оформлении дворца сохранилось более 200 подлинных лаковых композиций XVIII века. А. И. Успенский, опираясь на описи и архивные документы, в своем исследовании об этом дворце пишет следующее: «..лакирного дела мастер Власов украшает “лакирною работой” двери, панели и коробки во дворце, причем употребляет следующие материалы: маламенталь разных сортов, умру, листовое золото, крепкий спирт, кармин, гумионит, мастику... льняное масло, терпентин виницейский, янтарь» [16, с. 34, 35]. Перечисленные разнообразные и дорогостоящие материалы для создания лаковых панелей, в том числе и местного производства, подтверждают освоение этого мастерства на русской почве. Впоследствии стало известно, что Ф. Власов с другими художниками работал в Китайском дворце Екатерины II, занимаясь росписью китайских тканей для интерьера опочивальни [5, с. 112]. Использование разнообразных материалов для декоративных орнаментов шинуазри свидетельствовало об освоении и совершенствовании мастерства русскими художниками, которые отныне могли преобразовывать или заменять восточные оригиналы и европейские образцы шинуазри.

Панно дворца Петра III расписаны бликовым золотом повествовательными сюжетными композициями на китайский манер с изображе-

⁴ Образ жар-птицы использовали для названия литературно-художественного журнала, издававшегося русской эмиграцией в 1921–1926 годах в Берлине и Париже.

⁵ В 1910 году состоялась премьера одноактного балета И. Стравинского «Жар-птица» (*фр. L'Oiseau de feu*).

ниями природных ландшафтов, китайской архитектуры, разнообразных птиц, насекомых и растений. Техника писать золотом была хорошо знакома русским мастерам, которые применяли ее для написания отдельных элементов в иконе. В основу этих сюжетных композиций легли мирные сцены, полные гармонии и созерцания, находившие отклик в китайской философии о бытии. На лаковых панно встречаются разнообразные художественные интерпретации птиц, среди которых интересны по стилистическому исполнению золотые птицы, между которыми и русской Жар-птицей можно провести смысловой и образный параллелизм.

Наиболее интересные художественно-образные решения золотой птицы представлены на двух лаковых панелях дворца. В первой композиции золотая птица изображена сидящей на дереве над китайским павильоном, во втором примере стилизованная птица с хохолком представлена в симметричном полете с бабочкой (см. Приложение, рис. 8, 9).

Кроме птиц, в тематическом диапазоне лаковых панно дворца представлено широкое разнообразие фантазийных насекомых, среди которых бабочки, жуки, стрекозы и другие курьезные насекомые. Так, по-китайски слово «бабочка» произносится «ху-дэ», взятый отдельно иероглиф «дэ» означает долгую жизнь, поэтому бабочка, невзирая на ее недолгое существование, стала выражением долголетия. Ее изображение на различных предметах, в том числе на лаковых панно дворца, могло быть пожеланием красоты и долголетия. Однако неизвестно, были ли знакомы русские мастера с этим символическим значением. Вероятно, что изображение больших бабочек, похожих на тутовых шелкопрядов, ассоциировалось у русских мастеров также с китайской традицией производства шелка.

Интересно отметить условное решение композиционного пространства, равнозначный объем насекомых и птиц, что свидетельствует об особенном восприятии перспективы в китайском искусстве, которую бывшие иконописные художники с легкостью воспроизводили в русском шинуазри. Эти особенности пространственной композиции были не чужды русским мастерам из-за специфики перспективы в традиционном искусстве русских икон, которая, согласно теории

П. А. Флоренского, называется «обратной перспективой» [19].

Художественная интерпретация птиц представлена в Восточном китайском кабинете Большого петергофского дворца (воссозданы). В плафонной живописи в круговом вращении тонким и плавным рисунком изображены четыре птицы с разноцветным оперением (см. Приложение, рис. 10). Их колорит построен на сочетании зеленого, оранжевого, красного и желтого цветов. Восточную стилизацию усиливает золотой восточный орнамент по краям четырехлистного плафонного оформления. В китайской декоративной традиции часто встречается прием изображения птиц в полете, вместе с тем насыщенное многоцветие, прорисовка деталей и изящная удлиненность форм тяготеют к образу сказочных русских птиц из лаковой миниатюры.

В Лаковом кабинете дворца Монплеизр среди многообразия неповторяющихся сюжетов на лаковых панно представлены парные стилизации Феникса – Жар-птицы на дверных чернолаковых филенках кабинета. Образ мифической птицы изображен с широко расправленными крыльями в полете, изгибающейся змеиной тонкой шеей и с извилистым хвостовым оперением. Золотой цвет и утонченность форм – черты русской Жар-птицы, вместе с тем удлиненное змееподобное туловище находит отражение в истоках китайской иконографии феникса (см. Приложение, рис. 11).

Лаковый кабинет сочетает традиционный китайский контраст цветовой гаммы: насыщенного черного, красного и золотого цветов. В китайской цветовой символике красный цвет тоже символизирует императорскую власть. Использование красного цвета в интерьере восходит также к древней русской традиции и носит положительную коннотацию (в старорусском языке «красный» синоним «красивого»).

При воссоздании Лакового кабинета использовали приемы, аналогичные приемам Петровской эпохи, которые сводились к неповторимости сюжетов и обращению к первоисточникам Китая XVII – начала XVIII века из музейных коллекций Ораниенбаума и Эрмитажа. Лаковые ширмы, фарфор позволяли изучить восточные композиции и образы фантастических животных и птиц. Так, М. А. Тихомирова отмечает твор-

ческую переработку китайских образцов мастера А. В. Борунова в лаковом панно «Журавли». Изображения журавлей были найдены на кайме китайского ковра начала XVIII века, находящегося в экспозиции Эрмитажа. В этом лаковом панно «художник чуть изменил хвостовое оперение и форму головы журавлей, изобразил их в стремительном полете – и родились новые фантастические птицы, имеющие черты и китайских журавлей, и жар-птиц из русской сказки» [15, с. 31] (см. Приложение, рис. 12).

Разнообразные вариации экзотических птиц в аллегорическо-декоративной форме представлены в Стеклярусном кабинете (1760-х годов) Китайского дворца, который уникален не только своей иконографией, но и техникой исполнения. Исходным материалом для декорирования панно кабинета был стеклярус, производимый на Усть-Рудицкой фабрике М. В. Ломоносова, а вышивку синелью (ворсистым шелком) выполнили русские золотошвейки под руководством француженки мадам де Шен [3 с. 219]. На серебристом фоне стекляруса образы птиц в сочетании с пестрой растительностью олицетворяют идеализированную природу. О присутствии человека зрителю напоминают лишь садовые атрибуты, веревочные сети, сорванные цветы в вазах. Легкий оттенок шинуазри достигается за счет включения в композиции китайских пагод и замысловатых беседок (см. Приложение, рис. 13). Предположительно, в основе сюжетов были рисунки французского художника-декоратора Ж. Пильмана (1728–1808), известного композициями в стиле шинуазри [5, с. 116]. Вместе с тем использование изобретенных русским ученым М. В. Ломоносовым стекляруса и мозаики, а также добыча для оформления ценных пород камней и их художественная обработка на Императорской петергофской гранильной фабрике (сердолик, агат, хрусталь) сделали этот интерьер одним из уникальных примеров оформления русских дворцовых убранных XVIII столетия [4, с. 126].

Зооморфные мотивы присутствуют в большинстве интерьеров, оформленных в стиле шинуазри. Высоко ценилась экзотика и декоративная сторона этих мотивов, вместе с тем китайские зооморфные символы, утвердившись в европейской культуре, привносят в шинуазри и символическое значение. Так, образ дракона использовался

не только как декоративный элемент в иконографии шинуазри, заимствуется его символическое значение, которое отсылает к императорскому культу и непосредственно к монарху.

Вторым наиболее часто встречающимся заимствованием является образ феникса. В интерпретации этого фантастического существа наиболее ярко проявился творческий талант и индивидуальность русских мастеров. В ряде интерьеров в китайском вкусе изображения феникса сводятся к художественному синтезу дракона и феникса, феникса и Жар-птицы. Учитывая схожие символические интерпретации феникса и Жар-птицы, русские мастера перерабатывают и

адаптируют этот образ, часто тяготея к полному заимствованию самобытного символа из русского эпоса.

Владея сложившимися приемами иконописания, русские мастера смогли с легкостью освоить новый изобразительный язык шинуазри, в основе которого лежали дальневосточные и западноевропейские мотивы. Вместе с тем, оставаясь носителями старых традиций, русские мастера не только приспособили древнерусскую традицию иконописи к созданию нового художественного языка шинуазри, но и обогатили его новыми формами и символическими заимствованиями из русской культуры.

Литература

1. Архипов Н. И. Исследования по истории Петергофа: сб. ст. / под ред. О. С. Капполь. – СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2016. – 592 с.
2. Веселовский Н. И. Китайские символы в предметах украшений: сб. археол. ст. – СПб.: типография В. Ф. Киришабаума, 1911. – 276 с.
3. Воронов М. Авдотья Логинова и другие // Нева. – 1979. – № 6. – С. 219.
4. Записки Императорского Археологического института / под ред. А. И. Успенского. – М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1913. – Т. 24. – 847 с.
5. Ключарианц Д. А. Художественные памятники города Ломоносова. – Л., Лениздат, 1985. – 174 с.
6. Меньшикова М. Л. Увлечение Китаем и стиль «шинуазри» в Петербурге в середине – второй половине XVIII века. Ораниенбаум // Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век: 300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму: сб. науч. ст. – СПб.: Европейский дом, 2012. – С. 270–278.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – 720 с.
8. Никифорова Л. В. Дворец в истории русской культуры: опыт типологии. – СПб.: Астерион, 2006. – 346 с.
9. Никифорова Л. В. Романовские кельи в Костромском Ипатьевском монастыре: музей в сценариях власти российской монархии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 6. – 2009. – № 2. – С. 198–202.
10. Поляков Е. Н., Кочерыгина К. Б. Образ священного дракона в искусстве Древнего Китая // Вестник ТГАСУ. – 2009. – № 2. – С. 22–39.
11. Ржанов Н. Китайский чай. – М.: типография Ф. Готье, 1856. – 56 с.
12. Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия / под ред. В. Л. Телицина. – М.: Локид-Пресс, 2003. – 490 с.
13. Сомкина Н. А. Историческая морфология китайского феникса [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskaya-morfologiya-kitayskogo-feniksa/viewer> (дата обращения: 21.08.2023).
14. Субботин А. П. Чай и чайная торговля в России и в других государствах. – СПб.: А. Г. Кузнецов, 1892. – 706 с.
15. Тихомирова М. А. Возрождение Монплезира // Декоративное искусство СССР. – 1958. – № 11. – С. 26–33.
16. Успенский А. И. Петергоф, Ораниенбаум и Гатчина. – М.: Московское Товарищество, 1913. – 38 с.
17. Чаев Н. А. Описание дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенском. – М.: Унив. тип. Катков и К, 1869. – 39 с.
18. Alayrac-Fielding V. et alii. Rêver la Chine. Chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVII et XVIII siècles. – Tourcoing: Edition Inventit, 2017. – 287 p.
19. Florenski P. A. La perspective inversée. L'iconostase et autres écrits sur l'art. – Lausanne: L'Âge d'homme, 1992. – 218 p.
20. Marx J. De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII et XVIIIe siècles) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.researchgate.net/publication/285688907_De_la_Chine_a_la_chinoiserie_Echanges_culturels_entre_la_Chine_l'Europe_et_les_Pays-Bas_meridionaux_XVIIe-XVIIIe_siecles (дата обращения: 21.08.2023).

21. Xiaohong LI. De l'oiseau au phénix. L'Entre-deux [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.lentre-deux.com/?b=31> (дата обращения: 21.08.2023).

References

1. Arkhipov N.I. *Issledovaniya po istorii Petergofa: sb. st. [Studies on the history of Peterhof. Collection of articles]*. St. Petersburg, GMZ “Petergof” Publ., 2016. 592 p. (In Russ.).
2. Veselovskiy N.I. *Kitayskie simvol'y v predmetakh ukrasheniy: sb. arkeol. st. [Chinese symbols in jewelry items. Collection of archaeological articles]*. St. Petersburg, tipografiya V.F. Kirshbauma Publ., 1911. 276 p. (In Russ.).
3. Voronov M. Avdotya Loginova i drugie [Avdotya Loginova and others]. *Neva [Neva]*, 1979, no. 6, p. 219. (In Russ.).
4. *Zapiski Imperatorskogo Arkheologicheskogo instituta [Notes of the Imperial Archaeological Institute]*. Ed by A.I. Uspenskiy. Moscow, pechatnya A.I. Snegirevoy Publ., 1913, vol. 24. 847 p. (In Russ.).
5. Kyuchariants D.A. *Khudozhestvennye pamyatniki goroda Lomonosova [Artistic monuments of the city of Lomonosov]*. Leningrad, Lenizdat Publ., 1985. 174 p. (In Russ.).
6. Menshikova M.L. Uvlechenie Kitaem i stil’ “shinuazri” v Peterburge v seredine – vtoroy polovine XVIII veka. Oranienbaum [The fascination with China and the “Chinoiserie” style in St. Petersburg in the middle – second half of the XVIII century Oranienbaum]. *Problemy sokhraneniya kul’turnogo naslediya. XXI vek: 300 let Petergofskoy doroge. 300 let Oranienbaumu: sb. nauch. st. [Problems of preserving cultural heritage of the XXI century: 300 years of the Peterhof Road. 300 years Oranienbaum: collection of scientific articles]*. St. Petersburg, Evropeyskiy dom Publ., 2012, pp. 270-278. (In Russ.).
7. *Mify narodov mira. Entsiklopediya: in 2 vol. [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia. In 2 vols]*. Ed by S.A. Tokarev. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1988, vol. 2. 720 p. (In Russ.).
8. Nikiforova L.V. *Dvorets v istorii russkoy kul’tury: opyt tipologii [The Palace in the History of Russian culture: the experience of typology]*. St. Petersburg, Asterion Publ., 2006. 346 p. (In Russ.).
9. Nikiforova L.V. Romanovskie kel’i v Kostromskom Ipat’evskom monastyre: muzey v stsenariyakh vlasti rossiyskoy monarkhii [Romanov cells in the Kostroma Ipatiev Monastery: a museum in the scenarios of the power of the Russian monarchy]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Ser. 6 [Vestnik of Saint Petersburg University. Ser. 6]*, 2009, no. 2, pp. 198-202. (In Russ.).
10. Polyakov E.N., Kocherygina K.B. Obraz svyashchennogo drakona v iskusstve Drevnego Kitaya [The image of the sacred dragon in the art of Ancient China]. *Vestnik TGASU [Vestnik of Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering]*, 2009, no. 2, pp. 22-39. (In Russ.).
11. Rzhanov N. *Kitayskiy chay [Chinese tea]*. Moscow, tipografiya F. Gotye Publ., 1856. 56 p. (In Russ.).
12. *Simvol'y, znaki, emblemy: entsiklopediya [Symbols, signs, emblems: encyclopedia]*. Ed by V.L. Telitsin. Moscow, Lokid-Press, 2003. 490 p. (In Russ.).
13. Somkina N.A. *Istoricheskaya morfologiya kitayskogo feniksa [Historical morphology of the Chinese phoenix]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskaya-morfologiya-kitayskogo-feniksa/viewer> (accessed 21.08.2023).
14. Subbotin A.P. *Chay i chaynaya trgovlya v Rossii i v drugikh gosudarstvakh [Tea and tea trade in Russia and other countries]*. St. Petersburg, A.G. Kuznetsov Publ., 1892. 706 p. (In Russ.).
15. Tikhomirova M.A. Vozrozhdenie Monplezira [The Revival of Monplaisir]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR [Decorative art of the USSR]*, 1958, no. 11, pp. 26-33. (In Russ.).
16. Uspenskiy A.I. *Petergof, Oranienbaum i Gatchina [Peterhof, Oranienbaum and Gatchina]*. Moscow, Moskovskoe Tovarishchestvo Publ., 1913. 38 p. (In Russ.).
17. Chaev N.A. *Opisanie dvortsa tsarya Aleksey Mikhailovicha v sele Kolomenskom [Description of the palace of Tsar Alexei Mikhailovich in the village of Kolomenskoye]*. Moscow, Univ. tip. Katkov i K Publ., 1869. 39 p. (In Russ.).
18. Alayrac-Fielding V. et alii. *Rêver la Chine. Chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l’Europe aux XVII et XVIII siècles*. Tourcoing, Edition Invenit Publ., 2017. 287 p. (In French).
19. Florenski P.A. *La perspective inversée. L’iconostase et autres écrits sur l’art*. Lausanne, L’Âge d’homme Publ., 1992. 218 p. (In French).
20. Marx J. *De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l’Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII et XVIIIe siècles)*. (In French). Available at: https://www.researchgate.net/publication/285688907_De_la_Chine_a_la_chinoiserie_Echanges_culturels_entre_la_Chine_l’Europe_et_les_Pays-Bas_meridionaux_XVIIe-XVIIIe_siecles (accessed 21.08.2023).
21. Xiaohong LI. *De l’oiseau au phénix. L’Entre-deux*. (In French). Available at: <https://www.lentre-deux.com/?b=31> (accessed 21.08.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Печать Казанского приказа.
Царский титулярник 1672 года



Рисунок 2. Герб Казанской губернии.
Гербовник П. П. Винклера



Рисунок 3. Крылатые драконы. Западный китайский кабинет. Большой петергофский дворец



Рисунок 4. Плафон с изображением дракона. Западный китайский кабинет. Большой петергофский дворец



Рисунок 5. Дракон, играющий с жемчужиной.
Фрагмент паркета в Малом китайском кабинете.
Китайский дворец. Ораниенбаум



Рисунок 6. Золотые драконы.
Плафон Большого китайского кабинета.
Китайский дворец. Ораниенбаум



Рисунок 7. В. Н. Смирнов. Панно Лакового кабинета.
Дворец Монплезир



Рисунок 9. Фрагмент лаковой панели
с изображением золотой птицы. Дворец Петра III.
Ораниенбаум. Фото автора (2020)



Рисунок 8. Фрагмент лаковой панели.
Золотая птица на дереве. Дворец Петра III.
Ораниенбаум. Фото автора (2020)



Рисунок 10. Фрагмент росписи плафона. Восточный
китайский кабинет. Большой петергофский дворец



Рисунок 11. Панно Лакового кабинета. Дворец
Монплезир. Фото автора (2020)



Рисунок 12. А. В. Борунов. Панно «Журавли». Лаковый кабинет. Дворец Монплезир



Рисунок 13. Фрагменты стеклярусных панно. Китайский дворец. Ораниенбаум

УДК 930.85+745.03+94(430).053

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-82-89

ПАРАДНАЯ САБЛЯ ЭРЦГЕРЦОГА КАРЛА ИОСИФА: ИСТОРИЧЕСКОЕ ОРУЖИЕВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ИСТОРИИ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

Шапиро Бэлла Львовна, доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет (г. Москва, РФ). E-mail: b.shapiro@mail.ru

Оружейный памятник середины XVIII века, детская сабля сына императрицы Марии Терезии австрийского эрцгерцога Карла Иосифа, рассматривается на стыке исторической культурологии,

исторического оружиеведения и истории материальной культуры. Кроме своего крайне малого размера, сабля шестилетнего эрцгерцога ничем не отличается от аналогичных полноразмерных вещей: к XVIII столетию сабли все чаще выполняли не только боевую роль, но роль особой детали костюма, свидетельствующей о высоком социальном статусе его владельца. Эта сабля была частью презентационного костюма, изготовленного для малолетнего сына императрицы, принявшего участие в политическом саммите в венгерском Пресбурге. Как и весь костюм, сабля была выполнена в венгерском национальном стиле. Рукоять сабли имеет отделку в характерной для середины XVIII столетия утонченной стилистике рококо. Рукоять вырезана из редкого для Европы материала – зеленого гелиотропа (важно, что зеленый уже тогда был одним из трех национальных цветов Венгрии). Мастера-камнерезы, работавшие для Габсбургов, обычно располагали индийским гелиотропом, зеленым с темно-красными включениями. Однако в середине XVIII века они имели доступ и к восточноевропейскому гелиотропу из Богемии и Трансильвании, которые в то время входили в состав Священной Римской империи. Этот материал лучше подходил для изготовления сабли эрцгерцога как части венгерского костюма, исходя сразу из двух соображений. Во-первых, европейский гелиотроп был чисто зеленым, без цветных включений, как и один из основных национальных цветов венгерского костюма. Во-вторых, выбор восточноевропейского материала был лучшим с символической точки зрения, наглядно иллюстрируя пробуждающийся интерес европейцев к местным, а не экзотическим культурам.

Ключевые слова: XVIII век, историческая культурология, национальная культура, Мария Терезия, рококо, историческое оружиеведение, художественное оружие, парадное оружие, камнерезное искусство.

THE CEREMONIAL SABER OF ARCHDUKE CARL JOSEPH: HISTORICAL WEAPONRY THROUGH THE PRISM OF ART AND CULTURAL HISTORY

Shapiro Bella Lvovna, Dr of Culturology, PhD in History, Associate Professor, Professor of Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation).
E-mail: b.shapiro@mail.ru

A weapon monument of the mid-18th century, the child's saber of Empress Maria Theresa's son Austrian Archduke Carl Joseph, considered at the intersection of historical cultural studies, historical weaponry and the history of material culture. Aside from its extremely small size, the six-year-old Archduke's saber is no different from similar full-sized items: by the 18th century, sabers were increasingly fulfilling not only a military role but also indicative to the high social status of its owner. This saber was part of a presentation outfit made for the Empress's young son who attended a political summit in Pressburg, Hungary. Like the whole costume, the saber made in the Hungarian national style. The grip of the saber finished in the refined rococo style, typical for the mid-18th century. This grip carved from a material rare for Europe is a green heliotrope (importantly that green was already one of the three national colors of Hungary at that time). Stone carvers who worked for the Habsburgs usually had Indian heliotrope, green with dark red inserts. However, in the mid-18th century, they also had access to Eastern European heliotrope from Bohemia and Transylvania, which were then part of the Holy Roman Empire. This material better matched to the Archduke's saber as a part of the Hungarian costume, based on two considerations at once. First, European heliotrope was pure green, with no colored inclusions, like one of the main national colors of Hungarian costume. In addition, the choice of Eastern European material was the best from a symbolic point of view, illustrating the awakening interest of Europeans in local rather than exotic cultures.

Keywords: 18th century, historical cultural studies, national culture, Maria Theresa, Rococo, historical weapons science, artistic weapons, ceremonial weapons, stone-cutting art.

Среди всех специальных исторических дисциплин историческое оружиеведение является одной из самых молодых наук. В первые десятилетия своего появления отечественное историческое оружиеведение прошло трудный путь от простого описания имеющихся оружейных собраний (в трудах середины XIX века начальника I отделения Императорского Эрмитажа и заведующего Царскосельским Арсеналом искусствоведа Ф. А. Жилля [5]) до систематизации этих собраний, анализа археологического оружия, изучения технологий, центров оружейного производства, и, шире, популяризации оружиеведения в целом [12, с. 111] (прежде всего в трудах конца XIX – начала XX века историка П. П. Винклера [2] и заведующего коллекцией оружия Эрмитажа, одного из основателей российского оружиеведения Э. Э. Ленца [8; 9]).

Уже тогда оно обладало лишь частичной автономией [9, с. 9], закрепившись преимущественно в проблемном поле вспомогательных исторических дисциплин. Не изменилась эта ситуация и в наши дни [10, с. 12–31]. Накопленное историческим оружиеведением знание является почти исключительно конкретно-историческим. Чаще всего оно применяется для исторической и художественной атрибуции и практически никогда не выходит на уровень научно-теоретического обобщения. Переход на культурологические позиции (установление не индивидуализирующих признаков, что является непосредственной целью исторической и художественной атрибуции, но типологизирующих черт, свойственных конкретной культурной модели, собственно культурная атрибуция [14, с. 25], или, другими словами, к культурным смыслам [4, с. 67]) позволит расширить исследовательский ракурс.

В этом ключе проанализирован оружейный памятник середины XVIII столетия – детская сабля австрийского эрцгерцога Карла Иосифа (1745–1761), второго сына императора Священной Римской империи Франца I Стефана и Марии Терезии (Метрополитен-музей, инв. № L.2020.12.13)¹.

¹ В настоящее время сабля эрцгерцога Карла Иосифа не представлена в постоянной экспозиции. Экспонировалась на выставке *Emperors, Artists & Inventors: Transformative Gifts of Fine Arms and Armor*, прошедшей в Метрополитен-музее в 2020–2022 годах.

Изготовленная в 1751 году, она стала частью парадного костюма Карла Иосифа: в шестилетнем возрасте он сопровождал свою мать на политический саммит в венгерском Пресбурге (ныне Братислава, Словакия). Венгерское королевство в те годы входило в состав Священной Римской империи, а Пресбург был его административной столицей. Первое посещение Пресбурга Марией Терезией состоялось в 1741 году по случаю ее коронации венгерской короной. Второе посещение Пресбурга его королевой спустя десятилетие стало событием государственного масштаба [19, с. 98]. Трое сыновей императрицы-венгерской королевы Марии Терезии (десятилетний наследник Иосиф, шестилетний Карл Иосиф и четырехлетний Леопольд), сопровождавшие свою мать в этой поездке, получили наряды в виде традиционных венгерских мундиров, дополненных специальными костюмными саблями («было известно два типа сабель – одни только для ношения с (парадной. – *Б. Ш.*) одеждой, другие – для боя», – замечает современник Э. Э. Ленца, фехтмейстер и специалист по истории сабли К. Бернолак [1, с. 6]. Такие сабли также традиционны для венгерской культуры.

Сабля была маркером высокого социального статуса и неотъемлемой частью национального костюма. Появление молодых австрийских эрцгерцогов в специальных костюмах с саблями произвело большое впечатление [22, р. 33]. Клиновое эпитафическое (надпись латиницей, выгравированная в два ряда на внутренней стороне клинка) подтверждает пресбургскую историю сабли.

Общая длина сабли 47 см, длина клинка 36 см. Малый размер делает эту изысканную саблю редким примером детского придворного оружия середины XVIII века.

Клинок имеет характерную для венгерских сабель слабоизогнутую форму. Эфес сабли открытого типа с типичной по форме крестовиной с плоскими расширяющимися концами, выполненной из золота, и рукоятью из гелиотропа. Это так называемая карабела (от названия иракского города Кербела), венгеро-польская [3, с. 428] сабля, типично костюмная, турецкого происхождения, распространенная в конце XVII–XVIII веков в Восточной Европе. Сближение венгерской и польской культур в целом и форм клинкового

оружия, как и популяризация сабли, имели место со времен польского короля венгерского происхождения Стефана Батория [6, с. 92]. Именно карабела приняла на себя роль статусного символа аристократической венгеро-польской культуры, вследствие чего закономерно широко украшалась серебром, золотом, жемчугом, слоновой костью, драгоценными и полудрагоценными камнями.

Каменная рукоять сабли эрцгерцога незначительно расширяется к крестовине – как и большинство известных костюмных сабель (и как типичная польская сабля XVIII века [27, с. 256]). Рукоять украшает золотое навершие в форме стилизованной львиной головки, развернутое в противоположную от хребтика сторону (что отличает эту саблю от типичной польской карабелы, которая выполнялась с навершием в виде орлиной головы [6, с. 92]).

Рукоять сабли вырезана из редкого для Европы материала – непрозрачного гелиотропа (красной яшмы) темно-зеленого, насыщенного цвета (зеленый уже тогда был одним из трех национальных цветов Венгрии), который ярко выделяется на фоне золота. Гелиотроп был известен камнерезам со времен Плиния [24, с. 120, 126]. Тогда же были открыты магические и лечебные свойства этого минерала [23, с. 272]. Общим местом была вера в магическое воздействие гелиотропа на пространство и человека, вера в способность оберегать владельца духовно и физически, активизируя энергию Солнца [7], которые не были развенчаны ко времени второго пресбургского путешествия Марии Терезии. Так, автор «Истории лекарственных средств», опубликованной в тот же год, подчеркивал особые свойства гелиотропа, сокрушаясь, что «современники напрасно не обращают на него особого внимания» [23, с. 273]. На этой же позиции стоял и автор «Полной истории лекарственных препаратов», описывающей лечебные свойства множества объектов живой и неживой природы. Эта франкоязычная книга впервые увидела свет в 1694 году, была переведена на многие европейские языки, включая немецкий [29], и к середине XVIII столетия не утратила своей актуальности, о чем свидетельствует ее четвертое переиздание 1748 году [28].

В этих же изданиях отмечалось, что гелиотроп известен в двух разновидностях [23, с. 9; 28,

с. 138; 30, с. 58–59, 97]. К Новому времени стал известен не только «классический» индийский гелиотроп, но и его разновидности из восточной Европы: из Либерец (Северная Богемия) и из Балша (Трансильвания); некоторые восточноевропейские образцы отличались чистым, насыщенным зеленым цветом и отсутствием кроваво-красных включений [24, с. 119, 126–128]. История богемского гелиотропа восходит к правлению одного из династии Габсбургов, который много увлекался естественными науками и естественной магией – императора Священной Римской империи, короля Германии, Венгрии и Богемии, австрийского эрцгерцога Рудольфа II (1552–1612) [25, с. 98–101]. Из резного гелиотропа, добытого в Богемии, была сделана печать императора (ныне в Музее Лувра) [26, с. 34]. Резиденцией Рудольфа II был градчанский дворец в Праге (Богемия) – пристанище интеллектуалов, магов и колдунов.

Возвращаясь к сабле эрцгерцога Карла Иосифа, немаловажно отметить, что ее необычная рукоять со стороны хребтика украшена резьбой в форме типичной для рококо орнаментации природного происхождения: стилизованного завитка морской раковины (рокайля), а также в форме сложной асимметричной кривой, составленной из S-образных и C-образных завитков.

Подобные линии и определяли эстетику легкого и грациозного рококо – этой особой, подчеркнута условной системы, созданной немногими искусными мастерами для демонстративного потребления аристократией. Преобладание криволинейного над прямолинейным было крайне характерно именно для грациозного рококо; не случайно У. Хогарт, оценивая художественно-эстетические возможности этого стиля, называет S-линию «линией красоты и привлекательности» – сперва на автопортрете с собакой (1745), а чуть позже – в трактате «Анализ красоты» (1753) [15, с. 37, 47]. Расцвет этого утонченного и изысканного стиля завершается к середине XVIII столетия.

Середина XVIII столетия – время, когда благодаря просветительским представлениям о счастье как «естественном состоянии» природа представляется совершенной средой для совершенного человека. Основным условием счастья называется возвращение к природе. Подлинным

манифестом нового мышления стала опера на собственное либретто Ж. Ж. Руссо «Деревенский колдун» (1752). Поэтизация природы и простой сельской жизни достигла пика. «Ах, если бы я мог жить в деревне!» – чуть позже воскликнет романист Жан-Пьер Клари де Флориан, воспевая незатейливость и безмятежность как концептуальную основу деревенской жизни [20, с. 80]. Учащаются пасторальные сравнения природы с райским Элизиумом. Так природа приобретает статус культа, а природа и ее явления закономерно становятся объектами систематического наблюдения. Увлечение естественными науками приобретает небывалую популярность.

В 1749 году опубликован первый иллюстрированный том «Естественной истории» управляющего Ботаническим садом и «кабинетом» (то есть кунсткамерой) Людовика XV Ж. Л. Бюффона [18]. Французский натуралист, увлеченный величием и красочностью природы, предложил ее поэтическое представление в виде теории Земли – одной из первых космогонических гипотез. Фундаментальный труд Бюффона впоследствии был доведен им до 36 томов. Переведенный почти на все европейские языки (первый том был переведен на немецкий в 1750 году под заголовком *Allgemeine Historie der Natur*), он стал важной вехой интеллектуальной истории XVIII столетия.

Предметным аналогом трактатов по естественной истории стали кунсткамеры (вундеркамеры, комнаты чудес, кабинеты диковин) как прообразы естественно-научных музеев. Разнообразие объектов природы и искусства было призвано воспроизводить в своей совокупности мир в миниатюре [21, р. 105]. Важно, что собранию естественно-научных коллекций (*naturalia*) часто отдавалось больше внимания, чем собранию предметов, созданных человеком (*artificialia*).

К середине XVIII столетия австрийским Габсбургам принадлежало одно из самых крупных в Европе собраний естественно-научных предметов: приобретение было сделано в 1750 году у флорентийского ученого И. Р. де Байю, который, будучи не в силах расстаться с раритетами, получил должность их хранителя. Затем частная коллекция была преобразована в Придворный кабинет естественной истории, а Байю стал его первым директором. Кабинет насчитывал 30 тыс.

предметов, в числе которых были редкие растения, окаменелости, раковины и кораллы, минералы и драгоценные камни [17, с. 29].

Это время расцвета естественно-научного знания, когда оно выходит на новый уровень, в том числе молодые, но быстро развивающиеся минералогия и тесно связанная с ней геммология; не была забыта и популярная с Античности литотерапия. Это время формирования новой мировоззренческой парадигмы, где чудом представляются уже не экзотические диковинки, привезенные из далеких стран. Интерес к ним был максимальным в XV–XVI веках, но теперь вещи подобного плана из легендарных становятся обыденными [16, с. 201]. На их место встают вещи, принадлежащие местным и национальным культурам; именно они принимают на себя роль культурно престижных [21, с. 135].

Ближайшими аналогами сабли эрцгерцога Карла Иосифа являются полноразмерный охотничий кортик в стиле рококо, с эфесом из гелиотропа и золота (Метрополитен-музей, инв. № 49.8). Кортик выполнен малоизвестным саксонским мастером Иоганном Георгом Клеттом в те же годы, что и сабля эрцгерцога (около 1750 года). Мастер специализировался на камнерезном искусстве. До наших дней сохранились две табакерки его работы, выполненные из резного гелиотропа, украшенного чеканным золотом, рубинами в оправе из серебра и бриллиантами на фольгированной подложке (Музей Виктории и Альберта, инв. № LOAN:GILBERT.425-2008 и LOAN:GILBERT.426-2008). И кортик, и оба табакерки представляют собой замечательный образец камнерезного искусства рококо, сложившегося в Дрездене.

Чуть позже, с конца 1760-х годов, здесь будет работать придворный мастер Иоганн-Кристиан Нойбер, чье искусство обработки местных минералов и горных пород в технике штучной флорентийской мозаики *pietra dura* будет объединено темой *Steinkabinet*, но уже в стиле раннего классицизма. Самое известное произведение мастера Нойбера – стол, в оформлении столешницы которого использовано 128 разнообразных по цвету и рисунку декоративных пород и минералов (и ни один не повторяется дважды!), составляющих гордость Саксонии. К изделию прилагался

своеобразный минералогический атлас – буклет с нумерованным списком, указывающим названия использованных в оформлении материалов и их месторождение (Музей Лувра, инв. № ОА 12547). В своих работах Нойбер объединил искусство обработки камня с началами минералогии и геммологии, что высоко оценили и ученые, и заказчики, и коллекционеры.

Не менее интересно сравнить саблю эрцгерцога с драгоценным клинковым оружием из Оружейной палаты Музеев Московского Кремля. Это группа памятников оружия (шпаги, охотничьи кортики и охотничьи ножи), имеющая ряд общих черт: драгоценные эфесы с рукоятями из поделочных и полудрагоценных камней (агат, яшма, сердолик), оправленные в золото и серебро. Общее стилистическое оформление эфесов завитками, раковинами, гротескными фигурами позволяет отнести их к эпохе позднего рококо (1750-е годы) [11, с. 316–319, 322, 325, 328].

Чуть менее близкими сабле эрцгерцога являются еще два полноразмерных образца: их рукояти также выполнены из хрупкого камня, но декорированы в стилистике барокко. Это наградная сабля-карабела с рукоятью из оникса середины – конца XVIII столетия балканского (возможно, стамбульского) происхождения из коллекции Полтавского областного краеведческого музея

[13, с. 6–7] и великолепная шпага из презентационного Агатового гарнитура, выполненная саксонским придворным ювелиром И. М. Динглингером в 1722–1723 годах; материалом для ее эфеса стал 241 алмаз, ограненный «розой», и белый агат (Дрезденский музей «Зеленые своды», инв. № VIII 257). К середине XVIII века изготовление драгоценного оружия с каменными рукоятями все еще носило крайне ограниченный характер.

Подводя итоги, можно утверждать следующее. На волне всеобщего внимания к национальной истории, а также к естественной истории в целом и минералогии и геммологии в частности именно такие вещи, как сабля австрийского эрцгерцога Карла Иосифа и ей подобные – функционально пустые, свободные от утилитарной нагрузки, – можно назвать культурными символами презентационной культуры барокко и рококо. Оружейные памятники такого рода интересны не только для исторического оружиеведения (детское клинковое оружие эпохи рококо сегодня представлено весьма скупо, равно как и парадное клинковое оружие с каменными рукоятями), но также и для истории культуры и, шире, исторической культурологии, иллюстрируя историю национальных культур этой эпохи, их сближения, взаимосвязей и взаимообогащения.

Литература

1. Бернолак К. Руководство по фехтованию и краткое описание польской сабли. История фехтования. – М.: Издательские решения, 2019. – 94 с.
2. Винклер П. П. Оружие: Руководство к истории, описанию и изображению ручного оружия с древнейших времен до начала XIX века. – СПб.: Тип. И. А. Ефрона, 1894. – 399 с.
3. Винклер П. П. Все о холодном оружии. – М.: Астрель; СПб.: Полигон, 2013. – 640 с.
4. 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.
5. Жиль Ф. А. Царскосельский музей с собранием оружия, принадлежащего государю императору. – СПб.: Политехнографическое заведение А. Баумана, 1860. – 273 с.
6. Кулинский А. Н. Европейское холодное оружие. – СПб.: Атлант, 2003. – 547 с.
7. Лапшин А. Г., Бисерова А. В. Литотерапия средневековья: гелиотроп // Исторический опыт мировых цивилизаций и Россия. Материалы XI Международной научно-практической конференции. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2023. – С. 101–105.
8. Ленц Э. Э. Опись собрания оружия графа С. Д. Шереметева. – СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1895. – 196 с.
9. Ленц Э. Э. О клеймах мастеров на оружии // Записки разряда военной археологии и археографии императорского русского военно-исторического общества. – СПб.: Тип. Главного Управления Уделов, 1911. – Т. 1. – С. 9–29.

10. Муравьев В. А. Введение во вспомогательные исторические дисциплины // Вспомогательные исторические дисциплины: учеб. пособие. – М.: РГГУ, 2004. – С. 12–31.
11. Новоселов В. Р. Редкое русское холодное оружие с каменными эфесами середины XVIII века // Музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. – М.: Московский Кремль, 2018. – Вып. 28. – С. 316–333.
12. Самгин С. В. Эдуард Эдуардович Ленц как основатель российского оружейведения // Историческое оружейведение. – 2017/2018. – № 5–6. – С. 111–130.
13. Тоичкин Д. В. Две сабли балканского происхождения XVIII века из коллекции Полтавского областного краеведческого музея // Историческое оружейведение. – 2015. – № 2. – С. 109–119.
14. Флиер А. Я. Культурная атрибуция как метод исследования // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 6 (68). – С. 24–30.
15. Шестаков В. П. Уильям Хогарт и английская эстетическая традиция XVIII века // Эстетика Хогарта и современность. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 1993. – С. 37–69.
16. Эко У. Vertigo: круговорот образов, понятий, предметов. – М.: Слово/Slovo, 2019. – 408 с.
17. Blöchlinger vom Bannholz C. F. Chevalier Jean de Baillou, erster Director des K.K. Hof-Naturalien Cabinets zu Wien. – Wien: E. Schlieper, 1868. – 52 p.
18. Buffon G.L.L. Histoire naturelle, générale et particulière. – Paris: Imprimerie royale, 1749. – 530 p.
19. Egghardt H. Maria Theresias Kinder: 16 Schicksale zwischen Glanz und Elend. – Buckingham: K & S, 2010. – 222 p.
20. Florian J.-P.C. Galatée, roman pastoral imité de Cervantès. – Paris: Didot, 1783. – 198 p.
21. Greenhill E.H. Museums and the Shaping of Knowledge. – London: Routledge, 1992. – 244 p.
22. Gutkas K. Kaiser Joseph II: eine Biographie. – Wien: Paul Zsolnay, 1989. – 523 p.
23. Hill J. A History of the Materia Medica. – London: T. Longman, C. Hitch and L. Hawes, 1751. – 328 p.
24. Kempe U., Wagner M., Massanek A. Zur Herkunft des sogenannten Blutjaspis oder Blutsteins (“bloodstone”): Untersuchungen an einer Steinschale aus “Böhmischem Heliotrop” im Historischen Grünen Gewölbe in Dresden // Geologica Saxonica. Journal of Central European Geology. – 2019/2020. – № 65–66. – P. 119–133.
25. Marshall P. The Magic Circle of Rudolf II: Alchemy and Astrology in Renaissance Prague. – London: Walker, 2006. – 320 p.
26. Morgan D. Gemlore: Ancient Secrets and Modern Myths from the Stone Age to the Rock Age. – New York: Bloomsbury Publishing, 2008. – 232 p.
27. Oakeshott R.E. European Weapons and Armour: From the Renaissance to the Industrial Revolution. – Cambridge: Lutterworth Press, 1980. – 288 p.
28. Pomet P. A Complete History of Drugs. – London: J. Bonwicke, 1748. – 220, 202 p.
29. Pomet P. Der aufrichtige Materialist und Specerey-Händler oder haupt- und allgemeine Beschreibung derer Specereyen und Materialen. – Leipzig: J.L. Gleditsch & M.G. Weidmann, 1717. – 902 col.
30. Theophrastus. History of Stones. – London: C. Davis, 1746. – 212 p.

References

1. Bernolak K. *Rukovodstvo po fektovaniyu i kratkoe opisanie pol'skoy sabli. Istoriya fektovaniya [A guide to fencing and a brief description of the Polish saber: History of fencing]*. Moscow, Izdatel'skie resheniya Publ., 2019. 94 p. (In Russ.).
2. Vinkler P.P. *Oruzhie: Rukovodstvo k istorii, opisaniiyu i izobrazheniiyu ruchnogo oruzhiya s drevneyshikh vremen do nachala XIX veka [Weapons: A Guide to the History, Description, and Representation of Hand Weapons from Ancient Times to the Beginning of the 19th Century]*. St. Petersburg, Tipografiya I.A. Efrona Publ., 1894. 399 p. (In Russ.).
3. Vinkler P.P. *Vse o kholodnom oruzhii [All about edged weapons]*. Moscow, Astrel' Publ., St. Petersburg, Poligon Publ., 2013. 640 p. (In Russ.).
4. Duvanova N.V. Kategoriya kul'turnogo smysla i ee funktsionirovanie v khudozhestvennoy kul'ture [Cultural meaning category 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.
5. Zhil F.A. *Tsarskosel'skiy muzey s sobraniem oruzhiya, prinadlezhashchego gosudaryu imperatoru [Tsarskoye Selo Museum with a collection of arms belonging to the Sovereign Emperor]*. St. Petersburg, Politekhnograficheskoe zavedenie A. Bauman Publ., 1860. 273 p. (In Russ.).
6. Kulinskii A.N. *Evropeyskoe kholodnoe oruzhie [European edged weapons]*. St. Petersburg, Atlant Publ., 2003. 547 p. (In Russ.).

7. Lapshin A.G., Biserova A.V. Litoterapiya srednevekov'ya: geliotrop [Lithotherapy of the Middle Ages: heliotrope]. *Istoricheskiy opyt mirovykh tsivilizatsiy i Rossiya. Materialy XI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Historical experience of world civilizations and Russia. Materials of the XI International Scientific and Practical Conference]*. Vladimir, 2023, pp. 101-105. (In Russ.).
8. Lents E.E. *Opis' sobraniya oruzhiya grafa S. D. Sheremeteva [Inventory of the collection of weapons of Count S.D. Sheremetev]*. St. Petersburg, Tipografiya M. Stasyulevicha Publ., 1895. 196 p. (In Russ.).
9. Lents E.E. O kleimakh masterov na oruzhii [About the marks of masters on weapons]. *Zapiski razryada voennoy arkhologii i arkhografii imperatorskogo russkogo voyenno-istoricheskogo obshchestva [Notes of the Division of Military Archaeology and Archaeography of the Imperial Russian Military Historical Society]*. St. Petersburg, 1911, vol. 1, pp. 9-29. (In Russ.).
10. Muravyev V.A. Vvedenie vo vspomogatel'nye istoricheskie distsipliny [Introduction to the auxiliary historical disciplines]. *Vspomogatel'nye istoricheskie distsipliny: ucheb. posobie [Auxiliary Historical Disciplines: Study Guide]*. Moscow, 2004, pp. 12-31. (In Russ.).
11. Novoselov V.R. Redkoe russkoe kholodnoe oruzhie s kamennymi efesami sereдины XVIII veka [Rare Russian edged weapons with stone hilt of the middle of the 18th century]. *Muzei Moskovskogo Kremlya. Materialy i issledovaniya [Museums of the Moscow Kremlin. Materials and research]*. Moscow, 2018, vol. 28, pp. 316-333. (In Russ.).
12. Samgin S.V. Eduard Eduardovich Lents kak osnovatel' rossiyskogo oruzhievedeniya [Eduard Eduardovich Lents as the founder of Russian arms science]. *Istoricheskoe oruzhievedenie [Weapons History Journal]*, 2017/2018, no. 5-6, pp. 111-130. (In Russ.).
13. Toichkin D.V. Dve sabli balkanskogo proiskhozhdeniya XVIII veka iz kolektsii Poltavskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya [Two sabers of Balkan origin of the 18th century from the collection of Poltava regional museum of local history]. *Istoricheskoe oruzhievedenie [Weapons History Journal]*, 2015, no. 2, pp. 109-119. (In Russ.).
14. Flier A.Y. Kul'turnaya atributsiya kak metod issledovaniya [Cultural attribution as a method of research]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow state University of culture and arts]*, 2015, no. 6 (68), pp. 24-30. (In Russ.).
15. Shestakov V.P. Uilyam Khogart i angliyskaya esteticheskaya traditsiya XVIII veka [William Hogarth and the English aesthetic tradition of the 18th century]. *Estetika Khogarta i sovremennost' [Hogarth's aesthetics and modernity]*. Moscow, 1993, pp. 37-69. (In Russ.).
16. Eko U. *Vertigo: krugovorot obrazov, ponyatiy, predmetov [Vertigine della lista]*. Moscow, Slovo/Slovo Publ., 2019. 408 p. (In Russ.).
17. Blöchlinger vom Bannholz C. F. *Chevalier Jean de Baillou, erster Director des K.K. Hof-Naturalien Cabinets zu Wien*. Wien, E. Schlieper Publ., 1868. 52 p. (In Germ.).
18. Buffon G.L.L. *Histoire naturelle, générale et particulière*. Paris, Imprimerie royale Publ., 1749. 530 p. (In French).
19. Egghardt H. *Maria Theresias Kinder: 16 Schicksale zwischen Glanz und Elend*. Buckingham, K & S Publ., 2010. 222 p. (In Germ.).
20. Florian J.-P.C. *Galatée, roman pastoral imité de Cervantès*. Paris, Didot Publ., 1783. 198 p. (In French).
21. Greenhill E.H. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London, Routledge Publ., 1992. 244 p. (In Engl.).
22. Gutkas K. *Kaiser Joseph II: eine Biographie*. Wien, Paul Zsolnay Publ., 1989. 523 p. (In Germ.).
23. Hill J. *A History of the Materia Medica*. London, T. Longman, C. Hitch and L. Hawes Publ., 1751. 328 p. (In Engl.).
24. Kempe U., Wagner M., Massanek A. Zur Herkunft des sogenannten Blutjaspis oder Blutsteins ("bloodstone"): Untersuchungen an einer Steinschale aus "Böhmischem Heliotrop" im Historischen Grünen Gewölbe in Dresden. *Geologica Saxonica. Journal of Central European Geology*, 2019/2020, no. 65-66, pp. 119-133. (In Germ.).
25. Marshall P. *The Magic Circle of Rudolf II: Alchemy and Astrology in Renaissance Prague*. London, Walker Publ., 2006. 320 p. (In Engl.).
26. Morgan D. *Gemlore: Ancient Secrets and Modern Myths from the Stone Age to the Rock Age*. New York, Bloomsbury Publ., 2008. 232 p. (In Engl.).
27. Oakeshott R.E. *European Weapons and Armour: From the Renaissance to the Industrial Revolution*. Cambridge, Lutterworth Press Publ., 1980. 288 p. (In Engl.).
28. Pomet P. *A Complete History of Drugs*. London, J. Bonwicke Publ., 1748. 220, 202 p. (In Engl.).
29. Pomet P. *Der aufrichtige Materialist und Specerey-Händler oder haupt- und allgemeine Beschreibung derer Specereyen und Materialien*. Leipzig, J.L. Gleditsch & M.G. Weidmann Publ., 1717. 902 col. (In Germ.).
30. Theophrastus. *History of Stones*. London, C. Davis Publ., 1746. 212 p. (In Engl.).

УДК 74.01/09

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-90-99

КОНТУРНЫЙ РИСУНОК КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ МЕТАФОРА ГОРОДА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛЕНИНГРАДСКОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИНИМАЛИЗМА¹

Сапанжа Ольга Сергеевна, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой искусствоведения и педагогики искусства, институт художественного образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: sapanzha@mail.ru

Степанова Дарья Геннадьевна, ассистент кафедры декоративного искусства и дизайна, институт художественного образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: stepanova-dg@yandex.ru

Ленинградский декоративный минимализм (конец 1950-х – начало 1960-х годов) представляет интересный материал для анализа с точки зрения средств, позволяющих языку искусства выйти на новый уровень символических обобщений минимальными художественными средствами. В статье на основе представлений об изобразительной метафоре как образе, приобретающем в определенном художественном контексте символическую значимость и широкий обобщающий смысл, проводится анализ ряда произведений декоративного, промышленного, театрально-декорационного искусства, демонстрирующих принцип «обратной многозначности» изобразительной метафоры и возможности контурного рисунка, который становится ключевым выразительным приемом при обращении к образам города. В качестве эталонных примеров предлагаются произведения, созданные на Ленинградском фарфоровом заводе имени М. В. Ломоносова. Общие находки мастеров предприятия затем нашли широкое воплощение в продукции производств металлогалантерейной промышленности (завод «Ленинградский Эмальер»). При этом сам мотив контурного рисунка в передаче силуэтов значимых памятников архитектуры имперского периода и современных построек нашел отражение в театрально-декорационном искусстве, вершиной которого является оформление арьерсцены в балете «Ленинградская симфония».

Ключевые слова: декоративное искусство Ленинграда, промышленное искусство Ленинграда, декоративный минимализм, изобразительная метафора, контурный рисунок.

LINEAR DRAWING AS A FIGURATIVE METAPHOR OF THE CITY IN THE LENINGRAD DECORATIVE MINIMALISM WORKS²

Sapanzha Olga Sergeevna, Dr of Culturology, Professor, Department Chair of Art History and Art Pedagogy, Institute of Art Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: sapanzha@mail.ru

Stepanova Darya Gennadyevna, Assistant of Department of Art History and Pedagogy of Art, Institute of Art Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: Stepanova-dg@yandex.ru

¹ Исследование выполнено в рамках гранта 23-18-00419 «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х годов и их роль в формировании жизненной среды». Грант Российского научного фонда по приоритетному направлению деятельности Российского научного фонда «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований отдельными научными группами».

² The research was carried out within the framework of grant 23-18-00419 *Enterprises of the artistic industry of Leningrad in the 1940-1960s and their role in shaping the living environment*. Grant of the Russian Science Foundation in the priority area of activity of the Russian Science Foundation *Conducting fundamental scientific research and exploratory scientific research by individual scientific groups*.

Leningrad decorative minimalism (late 1950s and early 1960s) is an interesting material for analysis. It contained the means that allowed art to reach a new level of symbolic communication with minimal artistic tools. The analysis of a number of works of decorative, industrial, theatrical and decorative art in paper is carried out. The analysis is based on the idea of a pictorial metaphor, which acquires symbolic significance and a broad generalizing meaning in an artistic context. A linear drawing becomes a key expressive technique when referring to the images of the city. The works created at the Leningrad Porcelain Factory named after M.V. Lomonosov are offered as reference examples. The general findings of the masters of the enterprise were then widely embodied in the products of the metal and haberdashery industry (the Leningrad Enamel Plant). At the same time, the very motif of the contour drawing in the transmission of silhouettes of significant architectural monuments of the imperial period and modern buildings is reflected in theatrical and decorative art, the pinnacle of which is the design of the backstage in the ballet *Leningrad Symphony*.

Keywords: decorative art of Leningrad, industrial art of Leningrad, decorative minimalism, figurative metaphor, linear drawing.

Введение. Изобразительная метафора как элемент художественного языка

Образы города всегда занимали одно из центральных мест в творчестве ленинградских художников декоративного и промышленного искусства. Архитектурные мотивы как знаковых, так и более частных камерных локаций Петербурга – Петрограда – Ленинграда и специфика их выразительного решения в конкретных произведениях сформировали особые устойчивые формулы, которые можно обозначить как комплекс изобразительных метафор – законченных художественных высказываний, имеющих в своей основе изобразительный образ, рождающий систему ассоциаций у воспринимающего его зрителя.

Более тридцати лет назад в программном сборнике текстов, посвященных метафоре как элементу языковой культуры, Н. Д. Арутюнова обратила внимание на дискурсивное размывание границ концепта метафоры, которой называют любой способ косвенного и образного выражения смысла, бытующего в художественном тексте или в изобразительных искусствах [1, с. 7]. Сегодня в широкий обиход включено понятие «визуальной метафоры», содержание которой, как кажется, искусственно сужено и сведено к знаку или символу в графическом дизайне [2]. В целом можно говорить о разделении двух понятий – «визуальная метафора», которая стала прикладным инструментом брендинга, и «изобразительная метафора», которая все чаще анализируется в контексте социологии медиадискурса. Оба термина имеют локальные смыслы, а потому и определенные ограничения использования.

При анализе произведений советского декоративного и промышленного искусства наиболее эффективно обращение к изобразительной метафоре в ее изначальном значении – как лишнему двусубъектности словесной метафоры образу, приобретающему в определенном художественном контексте символическую (ключевую) значимость и широкий обобщающий смысл [1, с. 22]. В отличие от символа, который имеет неограниченное количество интерпретаций, изобразительную метафору можно свести к какому-то законченному определенному высказыванию [3, с. 198].

С другой стороны, при отсутствии глубины и интерпретационной сложности словесной метафоры изобразительная метафора демонстрирует «обратную многомерность» – ясное вербальное высказывание может быть облечено в разнообразные изобразительные формулы, стилистически различные художественные образы, индивидуальные подходы и мотивы. Даже стандартный набор объектов изображения в случае с изобразительными метафорами города допускает простор творческой интерпретации, а меняющиеся стилистические предпочтения – смену ключевых параметров визуального языка.

В этом смысле интерес представляют процессы, свершившиеся в советском декоративном и промышленном искусстве второй половины 1950-х – первой половины 1960-х годов, – в период перехода от стиля «триумф» к декоративному минимализму «оттепели». Вместе со сменой эстетических координат произошло изменение пластического языка метафорического изображения города как основы и художественного, и идеологического высказывания.

Художественный язык декоративного искусства 1930-х – начала 1950-х годов

Образы города занимали в советском декоративном искусстве достаточно прочное место. В 1930-е – первой половине 1950-х годов памятники Ленинграда часто встречаются в росписи сервизов и ваз. Анализируя круг произведений Государственного фарфорового завода имени М. В. Ломоносова, И. А. Шик отмечает, что уже в 1930-е годы складывается «иконोगрафия» Ленинграда как колыбели революции и города с богатым культурным наследием, которая в начале 1950-х годов приобретает максимальную помпезность и величественность [4, с. 251].

В качестве эталонного произведения стиля «триумф» И. А. Шик называет сервиз «Ленинград» (1953), роспись которого была создана Л. И. Лебединской к 250-летию юбилею города [4, с. 250]. Кобальт и золото на белоснежном фарфоре подчеркивают торжественность события, нарочито ставят произведение советского фарфорового искусства в один ряд с лучшими образцами двухсотлетнего искусства российского фарфора. Но в рамках рассматриваемого сюжета основной интерес в росписи сервиза представляет способ подачи города. Виды города подчеркнута изобразительны и даже несколько фотографичны, они помещены в рамки, чем напоминают уменьшенные станковые картины. Художник отдает предпочтение классическим памятникам, однако сам прием роднит этот комплект с сервизами, расписанными в 1935 году В. П. Фрезе, или работой Т. Н. Беспаловой-Михалевой. На обоих сервизах тщательно выписанные памятники классического Петербурга и нового Ленинграда также заключены в золотые рамки. Роспись сервиза с одноименным названием М. А. Брянцевой 1937 года стоит признать более новаторской – с одной стороны, мастер изображает орудия борьбы пролетариата (серп и молот, труды Ленина), а с другой – помещает виды города, некоторые из которых отдаленно тяготеют к мирикусуснической традиции, однако сами изображения строго ограничены овальными медальонами на туловах предметов чайного набора³.

³ Фотографии всех перечисленных сервизов из собрания Государственного Эрмитажа представлены в статье И. А. Шик, размещенной в открытом доступе на портале E-library: <https://elibrary.ru/item.asp?id=43046506>.

В подобном походе не было признаков особой ленинградской школы – сплошное крылье и реалистическое изображение памятников классической и современной архитектуры, сцен производственного труда, характерно с разной степенью помпезности и для 1930-х годов, и для послевоенного стиля «триумф». Похожие решения обнаруживаются, например, в росписи чайно-кофейного сервиза «30 лет Советской власти» Первомайского фарфорового завода (автор формы – М. Ф. Паламарчук, автор росписи – М. В. Кухарев) [5, 82–83]. Сервиз представляет классический образец «сталинского ампира» – на туловах чашек и чайников, окрашенных в бордовый цвет, размещены флаги, золотые ветви и звезды, а в овальном медальоне-резерве – изображения, напоминающие фотографии, – словно ударные стройки, промышленные объекты и символы власти тщательно запотоколированы для современников и потомков.

Перечисленные произведения при общности стилистических решений имели еще одну важную особенность – они выпускались незначительными тиражами и в полной мере создавались и выпускались как произведения декоративного искусства. В начале 1950-х годов ситуация изменится – искусство фарфора приобретет черты промышленного искусства, и лучшие образцы будут выпускаться значительными партиями. Складывающаяся система советской технической эстетики отправит художников на производства, где они, руководствуясь принципами большого стиля, создадут ассортиментный ряд образцов фарфоровой и галантерейной промышленности. Настенные плакетки, пудреницы и портсигары завода «Ленинградский эмальер» продемонстрируют, как принципы высокого «медальерного» изображения города могут работать в товарах массового спроса. Реалистические, тщательно прописанные виды города на эмали, обрамленные ажурными рамами или помещенные на крышки настольных пудрениц, представляют тот же прием изобразительной метафоры города, что и в произведениях высокого искусства фарфора. Павильон России в Михайловском саду на настенной плакетке или изображения павильона станции метро «Автово» первой ленинградской красной ветки «притворяются» произведением высокого искусства эмали и металла (см. Приложение, рис. 1). Претензия на помпезность и попытка создать произведения,

визуально связанные с имперским периодом, сочетаются с недорогими материалами и большими тиражами.

Ситуация меняется в середине 1950-х годов с приходом «оттепели». Перечень памятников и их сюжетный канон (памятники классического имперского Петербурга, новые постройки, диалог традиции и современности) не изменятся, но приобретут иное визуальное звучание, определяющее «обратную многомерность» изобразительной метафоры, а сложившаяся индустрия художественной промышленности Ленинграда сделает эту метафору общим приемом.

Контурный рисунок как основа изобразительной метафоры

Первым симптомом смены художественного языка стало свободное расположение изображаемых памятников на фарфоровых произведениях. «Переходный» тип демонстрируют карандашницы Э. М. Криммера «Ленинград» и «Ленинград. Сфинксы» (см. Приложение, рис. 2), созданные, согласно данным каталога продукции Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова, в 1957 году [6, с. 672]. Можно, однако, предположить, что произведения были созданы чуть раньше. На обратной стороне некоторых карандашниц размещена надпись «Ленинград – 250». Юбилей города в 1953 году практически не отмечался, да и произведения мастера в 1952–1953 годы радикально отличались от работ середины десятилетия – это помпезные, сложные по форме вазы «Ко дню рождения И. В. Сталина» (1952), «К 70-летию С. М. Буденного» (1953). Память же о 250-летнем юбилее города продолжала жить еще несколько лет спустя, обретя в общей разработанной визуальной формуле своеобразный исторический маркер произведений.

Сама форма карандашниц представляет промежуточный этап от пышных и подробных в декоре кувшинов, выполненных Э. М. Криммером в середине 1950-х годов (например, сувенирные сосуды «Жар-птица», флаконы «Золотая рыбка», «Царевна-лебедь», «Царевна-лягушка», серии «Сказка» 1956 года), к обобщенным вазам, созданным в 1960 году (вазочки настенные «Ветка», «Корзиночка», «Рассвет»). Уже стремящиеся к обобщенности формы пока дробны – центральный «стакан» обрамляют два объема, на которых размещены сфинксы, расположенные на Универ-

ситетской набережной. Вторая карандашница достаточно лаконична в решении объема, но все же волна усложняет абрис произведения.

Переход к новой эстетике яснее всего читается в росписи. Локальная и деликатная позолота не служит средством придания помпезности, а, скорее, оттеняет выпуклый рельеф (Сфинксы и Ростральные колонны) и достаточно тонкие и изящные графические мотивы. Помещенные на карандашницы изображения Петропавловской крепости и колонны Румянцевского сквера вполне лаконичны, графичны и оставляют значительное пространство белоснежного фарфора. Четко вырисовывается силуэт города, дана новая трактовка неба и воды через символические отметки – горизонталь набережной и два облака. Небольшое количество зелени в росписи придает изображениям города весеннее настроение. Преобладает ручная, живая графика, однако художественный язык композиции в целом еще плотно разработан и насыщен.

Стоит также обратить внимание на значительные тиражи карандашниц (после 1952 года наступила эпоха массового промышленного художественного фарфора), которые позволили включить произведения искусства в пространство повседневной культуры.

В том же 1957 году на Ленинградском фарфоровом заводе были созданы юбилейные флаконы к 50-летию Октября «Ленинградский сувенир» (форма Т. С. Линчевской, роспись Е. Г. Фирсовой), анализ которых убеждает, что переход к новому изобразительному языку свершился (см. Приложение, рис. 3). Форма флаконов уже предельно лаконична, и логичная для значимого события позолота отсутствует, а традиционный сюжетный канон – диалог классических и современных памятников Ленинграда – решен предельно строго и обобщенно. Силуэты даны локальными цветами – Ростральная колонна синими, Финляндский вокзал – красным. Окружающий ландшафт не включен в пространство изображаемого памятника, как в карандашницах Э. М. Криммера, а вынесен отдельным декоративным мотивом круглых крон деревьев, украшающих город, и расположен на тулове флакона плоскостно и фронтально. О великом и значимом для советского человека юбилее напоминает лишь мозаичная цифра «50», расположенная на задней стенке флаконов. Дальнейшее развитие принципов декоративного минимализма

сделает этот новаторский прием (силуэтное изображение памятника на свободном фоне) общим для декоративного и особенно – промышленного искусства. Вслед за ведущими художественными центрами мотив взяли на вооружение промышленные предприятия.

Именно такие решения мы видим в тиражной массовой металлогалантерейной промышленности начала 1960-х годов – продукции завода «Ленинградский Эмальер». В некоторых произведениях памятник представлен целиком, как например, на портсигарах, где контурные изображения памятников Ленинградского модернизма (Финляндский вокзал, Театр юного зрителя) свободно, без всяких «опор» или ландшафтных контекстов размещены на крышке, а в некоторых произведениях изобразительная метафора в форме контурного рисунка доведена до максимально ясного и лаконичного высказывания. На портативной пудренице легким контуром представлена деталь колонны на стрелке Васильевского острова – ростр. Силуэт едва различим на металлической поверхности и усиливает камерный, личный характер восприятия произведения (см. Приложение, рис. 4). Интересно, что такой же мотив – легкий, чуть заметный графический силуэт ростра мы видим в росписи сервиза «Новостройки» 1966 года (форма А. А. Лепорской, автор росписи – А. Н. Семенова). На чайнике, тарелках и чашках среди домов молодого Ленинграда проглядывают его исторические корни: ангелы Ростральных колонн и силуэты зданий Адмиралтейства, намеченные тонкими линиями, обрамляют массивы новых домов и строительные краны. Разнородные элементы объединены монохромным цветовым решением, сочетающим оттенки с лаконичным условным приемом трактовки образов. Одним из наиболее выразительных элементов сервиза является ваза «Ленинград строится», предельная сдержанность решения и строгость линий которой служит поддержкой общего художественно-пластического решения сервиза. Колористическое решение сервиза и вазы предельно лаконично: в них доминируют различные оттенки голубого с краплениями черного и розового цветов [7, с. 196].

Похожие решения, предлагающие представлять образ города через элемент, а не воспроизведение целостной панорамы, обнаруживаются в произведениях художников Ленинградского за-

вода художественного стекла. Так, в разработке пары фужеров «Виды Ленинграда» А. А. Аствацатурьян использует элегантную утонченную форму, акцентируя внимание на тонкой длинной ножке фужера, выделенной рубиновой линией. Ленинград локализуется в двух архитектурных памятниках – Нарвские ворота и Ломоносовский мост. Оба памятника не являются значимыми символами Ленинграда и предстают, скорее, лично окрашенными знаками.

Итак, можно утверждать, что ленинградский декоративный минимализм как совокупность стилистических приемов, определивших облик произведений декоративного и промышленного искусства конца 1950-х – начала 1960-х годов, в качестве одной из визуальных составляющих взял на вооружение принцип контурного рисунка как изобразительной метафоры города. Появившись в эталонных памятниках искусства, этот прием затем был учтен при разработке товаров массового потребления – галантерейной, текстильной, сувенирной продукции – и стал частью художественной промышленности Ленинграда.

Однако декоративный минимализм, взявший на вооружение контурный рисунок, не ограничился декоративным и промышленным искусством. Один из наиболее ярких примеров рассмотренного типа изобразительной метафоры обнаруживается в искусстве театрально-декорационном – оформлении балета «Ленинградская симфония».

Балет «Ленинградская симфония» и язык декоративного минимализма

Искусство классического балета традиционно рассматривают как часть культурного кода Ленинграда и показатель принадлежности определенному городскому этосу. К концу 1950-х годов балет занял в иерархии советских искусств важнейшее место: оставаясь элитарным искусством, средством международной дипломатии и культурной политики, балет одновременно был включен в пространство повседневности. Публикации в журналах, тиражируемые открытки, значки и спичечные этикетки, интерьерная фарфоровая пластика на темы балета сделали классическое искусство соразмерным человеку даже в бытовых практиках. При этом и хореографические решения, и театрально-декорационное искусство вполне соответствовали актуальным стилевым тенденциям. Переход от хореодрамы к симфониз-

му определил не только смену сюжетных основ и танцевального языка, но и визуальной концепции спектаклей. Классическим примером декоративного минимализма, представленного в пространстве сцены, стало оформление балета «Ленинградская симфония».

Сюжеты классических балетов XIX века представляли собой фантазийные мотивы – таинственная Индия «Баядерки», волшебный замок «Спящей красавицы», туман лесов «Сильфиды» и т. д. Эта традиция классического балета нашла свое продолжение в советских постановках (легендарный восток «Бахчисарайского фонтана», героическая Античность «Спартака», сказочные мотивы «Каменного цветка»), однако начиная с «Красного мака» именно советский балет включил и актуальную социальную проблематику в пространство высокого искусства. Конечно, условность искусства балета определяла высокий пафос выбираемых для либретто сюжетов, в основе которых чаще всего лежала классовая борьба («Пламя Парижа», «Тропой грома»). Война тоже могла стать основой спектакля, однако прямолинейно выстроенные сюжетные линии определяли короткую сценическую судьбу таких балетов («Русский солдат», «Помните!» и др.).

Уникальность и глубина «Ленинградской симфонии» заключалась в том, что метафорический язык балета строился на синтезе трех идей – Великой Войны, Великого Города и Человеческих отношений. При этом визуальный ряд – максимально обобщенный и узнаваемый одновременно, определил, в значительной степени, долгую сценическую судьбу балета.

Балет, поставленный на музыку первой части 7-й симфонии Д. Д. Шостаковича, был впервые показан в 1945 году в постановке Л. Ф. Мясина в Нью-Йорке. Однако широкой известности балет тогда не получил. Всемирно известным стал балет И. И. Бельского 1961 года, первоначально называвшийся «Седьмая симфония». Первые пять представлений балет шел под этим названием, а с 6 июня 1962 года получил название «Ленинградская симфония». Балет оказал существенное влияние на судьбу отечественного искусства и предложил эталонные решения танцевального симфонизма, уходящего от излишней нарративности, перегруженного художественного языка. Хореографическим принципом становится стремление к максимальной лаконичности форм вы-

ражения в противовес реалистической традиции хореодрамы. Нарратив в произведении уступил место выявлению ведущих качеств материала через форму. Характерные для искусства рубежа 1950–1960-х годов задачи добиваться выразительности минимальными средствами, простыми формами, лаконичным колоритом, условностью композиции были в полной мере явлены в «Ленинградской симфонии». «Опираясь на принципы симфонизма XIX века, возвращая танцу право на реализм поэтических обобщений, на сложную их многогранность, хореограф смело видоизменял структурные формы академического балета» [8, с. 313], – эти слова В. М. Красовской о «Ленинградской симфонии», ставшей не только хореографическим событием, но и событием в мире культуры в целом, вполне отражают характерную черту «оттепельного» искусства, а именно изменение структурных форм. Новаторские содержательные принципы восприятия искусства определили его визуальные решения и, соответственно, новые задачи, которые ставились перед художниками – оформителями спектакля.

Оформлением балета занимался не сценограф, а художник плаката М. А. Гордон. Специфические особенности плаката как вида изобразительного искусства – лаконичного и выразительного, во многом определили художественное своеобразие сценических образов «Ленинградской симфонии». Язык плаката тяготеет к узнаваемости, легкой считываемости образов, достижению поставленных задач минимумом выразительных средств. Именно такой подход обусловил метод решения сценической задачи – контурный рисунок шпиля Адмиралтейства и условный абрис набережной (см. Приложение, рис. 5). Ясное и исчерпывающее определение предложенного художником образа дал В. И. Березкин – крупнейший советский специалист по истории театрально-декорационного искусства: «Графическая скупость помогает художнику создать тонкий образ летнего Ленинграда. Условными штрихами он намечает на светлом, белесом заднике шпиль Адмиралтейства, пролеты моста через Неву, линию набережной. Все это только угадывается, причем в самой недоговоренности вдруг обнаруживается эмоциональная точность: мост, набережная, Адмиралтейство кажутся изображенными условными штрихами именно потому, что они тают в зыбкой дымке ленинградской белой ночи» [9, с. 56].

Характер элементов сценографии оставил воздух и пространство, а четкими ритмами лаконичной графики создал общий образ, созвучный сюжетному наполнению и считываемый практически подсознательно. При предельной лаконичности изобразительной графической метафоры образ сценографического решения наполнен историческими реминисценциями, оказавшими влияние на ленинградских художников середины XX века.

Показателен творческий поиск и в эскизах костюмов главных героев: чистые линейные отношения в сочетании с изящной перьевой прорисовкой создают воздушный, полный изящества образ, вместе с тем условный и понятный. Эскизы костюмов выполнены подобно эскизу задников сцены – более конкретной, но той же свободной графикой (см. Приложение, рис. 6).

Колористический отбор для решения визуального ряда балета также представлял строго продуманную систему. Колорит в решении декораций отчасти обращался к визуальному опыту зрителя и соотносился с цветовым кодом Ленинграда-Петербурга, его архитектуры и природы, городской идентичностью, спецификой восприятия цвета жителями северных широт. Пластическое выражение образов балета раскрывалось через обращение к четким линиям, лаконичной геометрии, сдержанной палитре синих и серых оттенков, в которую яростно врывается зловещий красный в сцене нашествия варваров.

Изобразительная метафора города в графическом рисунке в рамках театрально-декорационного решения – легком абрисе шпиля Адмиралтейства и кораблика – в целом повторяет общий подход и ключевой выразительный прием ленинградского декоративного искусства и промышленного дизайна, а потому может быть рассмотрена как эталонное выражение условного «ленинградского стиля» конца 1950-х – начала 1960-х годов.

В начале 1960-х годов звучные и лаконичные абрисы Ленинграда стали активно транслироваться на сувенирной продукции и поддержали короткий по продолжительности вектор на очищение художественного языка произведений, когда излишняя нарративность и детальная, практически документальная проработка изображений уступили место стремлению к максимальной выразительности минимально необходимыми средствами. Воздушные силуэты города, созданные,

казалось бы, небрежным, сиюминутным росчерком пера, стали появляться на сувенирных канцелярских наборах. Тонкие графичные силуэты, аналогичные декорациям «Ленинградской симфонии», появляются в письменных наборах, карандашницах, сувенирных блокнотах. Композиционная структура произведений также зачастую вторит схеме, столь точно найденной в декорации балета: темный прямоугольник фона акцентирован графическим элементом – силуэтом города, размещенным на одной из основных диагоналей как основа произведения и горизонтальная поддерживающая ось, дающая всей композиции равновесие и динамическую убедительность. В качестве горизонтали чаще всего выступают абрисы мостов или декоративная разработка невских волн.

Уже в середине 1960-х годов декоративный минимализм сменит новый художественный язык позднесоветского периода – новый декоративизм, вернувший в новом звучании, в том числе и в тиражное промышленное производство, многообразие цвета, пышность форм и прямолинейно понимаемые реминисценции [10]. Век контурного рисунка как графической метафоры тем не менее продолжится, что можно объяснить универсальностью, простотой и понятностью найденной изобразительной формулы.

Заключение. Контурный рисунок в системе языка декоративного и промышленного искусства конца 1950-х – начала 1960-х годов

Период декоративного минимализма был непродолжителен, около десяти лет, однако оставил заметный след не только в искусстве, но и в области технической эстетики и дизайна и в целом – в сфере организации жизненной среды. Одним из значимых приемов художественного языка стал контурный рисунок как способ развития изобразительной метафоры. Рождение дизайнера и развитие художественной промышленности сделали возможным транслировать эталонные находки высокого искусства в вещах повседневного спроса, к которым отныне предъявлялись требования соответствия определенному уровню художественной культуры. Заостренные до контуров классические и современные памятники Ленинграда стали элементом оформления художественного и бытового фарфора, металлогалантерейной промышленности, нашли отражение в театрально-декора-

ционном искусстве. Взятые вместе, произведения эпохи декоративного минимализма позволяют говорить о наличии специфических черт этого этапа развития условного «ленинградского стиля».

Литература

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры / пер. под ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной; вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; авт. прим. М. А. Кронгауз. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5–32.
2. Бердичевский Е. Г. Визуальная метафора в прикладном дизайне // Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2012. – № 9. – С. 154–160.
3. Попова О. В. Метафора как когнитивное средство создания визуальной образности // Научные ведомости. – 2017. – № 7. – С. 194–198.
4. Шик И. А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х – начала 1950-х годов // Искусство Евразии. – 2020. – № 2(17). – С. 236–254. – Doi 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.015.
5. Русский художественный фарфор XVIII – первой трети XX века в собрании Рыбинского музея-заповедника. – Тверь, 2010. – С. 82–83.
6. Петрова Н. С. Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1944–2004. – СПб.: Глобал Вью, 2006. – Т. 1. – 890 с.
7. Шик И. А. «Мой город»: образы Петербурга – Ленинграда в фарфоре второй половины XX–XXI века // Искусство и дизайн: история и практика: мат-лы VIII Всерос. науч.-практ. конф. – Санкт-Петербург. 25 мая 2023 года / науч. ред. О. Б. Элькан, М. Е. Орлова-Шейнер, сост. П. Н. Ковалев. – СПб.: Санкт-Петербург. гос. художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 2023. – С. 194–204. – Doi 10.54874/9785605054207_194.
8. Красовская В. М. Статьи о балете. – Л.: Искусство, 1967. – 340 с.
9. Березкин В. И. Линия – след движения // Театр. – 1964. – № 3. – С. 51–59.
10. Сапанжа О. С. Морфология вещного мира конца 1940-х – середины 1960-х годов и «план камерной пропаганды» в произведениях предприятий художественной промышленности Ленинграда [Электронный ресурс] // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. – 2023. – № 2. – URL: <https://doi.org/10.21638/spbu19.2023.209>.

References

1. Arutyunova N.D. Metafora i diskurs [Metaphor and discourse]. *Teoriya metaforoy [Theory of metaphor]*. Translation edited by N.D. Arutyunova, M.A. Zhurinskaya. Introductory article and compilation by N.D. Arutyunova. Author of notes M.A. Krongauz. Moscow, Progress Publ., 1990, pp. 5-32. (In Russ.).
2. Berdichevskiy E.G. Vizual'naya metafora v prikladnom dizayne [Visual metaphor in applied design]. *Sborniki konferentsiy NITs Sotsiosfera [Collections of conferences of the Scientific Research Center Sociosphere]*, 2012, no. 9, pp. 154-160. (In Russ.).
3. Popova O.V. Metafora kak kognitivnoe sredstvo sozdaniya vizual'noy obraznosti [Metaphor as a cognitive means of creating visual imagery]. *Nauchnye vedomosti [Scientific bulletins]*, 2017, no. 7, pp. 194-198. (In Russ.).
4. Shik I.A. Obrazy Leningrada v sovetskom khudozhestvennom farfore 1930-kh – nachala 1950-kh godov [Images of Leningrad in Soviet art porcelain of the 1930s – early 1950s]. *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, 2020, no. 2(17), pp. 236-254. (In Russ.), Doi 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.015.
5. *Russkiy khudozhestvennyy farfor XVIII – pervoy trety XX veka v sobranii Rybinskogo muzeya-zapovednika [Russian art porcelain from the 18th – first third of the 20th century in the collection of the Rybinsk Museum-Reserve]*. Tver, 2010, pp. 82-83. (In Russ.).
6. Petrova N.S. *Leningradskiy farforovyy zavod imeni M.V. Lomonosova. 1944-2004 [Leningrad Porcelain Factory named after M.V. Lomonosov. 1944-2004]*. St. Petersburg, Global V'yu Publ., 2006, vol. 1. 890 p. (In Russ.).
7. Shik I.A. “Moy gorod”: obrazy Peterburga – Leningrada v farfore vtoroy poloviny XX-XXI veka [“My city”: images of St. Petersburg – Leningrad in porcelain of the second half of the XX-XXI century]. *Iskusstvo i dizayn: istoriya i praktika. Materialy VIII Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 25 maya 2023 goda [Art and design: history and practice. Materials of the VIII All-Russian scientific and practical conference. May 25, 2023]*. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya khudozhestvenno-promyshlennaya akademiya imeni A.L. Shtiglitsa Publ., 2023, pp. 194-204. (In Russ.), Doi 10.54874/9785605054207_194.
8. Krasovskaya V.M. *Stat'i o balete [Articles about ballet]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1967. 340 p. (In Russ.).
9. Berезкин V.I. Liniya – sled dvizheniya [Line is a trace of movement]. *Teatr [Theater]*, 1964, no. 3, pp. 51-59. (In Russ.).

10. Sapanzha O.S. Morfologiya veshchnogo mira kontsa 1940-kh – serediny 1960-kh godov i “plan kamernoy propagandy” v proizvedeniyakh predpriyatiy khudozhestvennoy promyshlennosti Leningrada [Morphology of the material world of the late 1940s – mid-1960s and the “plan of chamber propaganda” in the works of Leningrad art industry enterprises]. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, 2023, no. 2. (In Russ.). Available at: <https://doi.org/10.21638/spbu19.2023.209>.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Плакетка и пудреница завода «Ленинградский эмальер». Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 годов»



Рисунок 2. Карандашницы «Ленинград» и «Ленинград. Сфинксы». Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 годов»



Рисунок 3. Флаконы «Ленинградский сувенир». Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 годов»



Рисунок 4. Портсигар и пудреница завода «Ленинградский Эмальер». Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 годов»



Рисунок 5. Сцена из балета «Ленинградская симфония». 1961 год



Рисунок 6. Эскиз костюма Девушки и Калерия Федичева в роли Девушки

УДК 78.01

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-100-105

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ДРЕВНЕГО КИТАЯ

Дэн Цзыюэ, аспирант, институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: ziyuedeng6@gmail.com

В статье рассматривается специфика музыкальной теории в Древнем Китае, истоки которой восходят к середине II тыс. до н. э. Автором также были оценены особенности влияния традиционных религиозных трактатов (конфуцианство и даосизм) на основные направления музыкального искусства. Актуальность данного исследования обусловлена тем, что в современном обществе возрастает интерес к музыкальным традициям Китая ввиду обширных научных исследований, посвященных данной тематике, творческим достижениям и успехам местных музыкантов-исполнителей, которые освещаются в международных средствах массовой информации, а также увеличению культурных обменов между представителями различных народов.

Цель данной статьи заключается в анализе особенностей традиционной китайской музыкальной философии. Полученные результаты работы заключаются в следующих положениях: во-первых, музыкально-теоретическая система Древнего Китая была тесно связана с конфуцианством и даосизмом. Во-вторых, в Древнем Китае существовали такие особенности музыкальной культуры, как важность пентатоники и доминирование слова над мелодией. Их понимание не только обогащает представление о звучании китайской музыки, но и раскрывает глубокие культурные корни, которые легли в основу развития музыкального искусства в данной стране. Научная новизна статьи заключается в том, что ее автором были рассмотрены достижения китайцев в музыкальной сфере в указанном историческом промежутке, определены роль и функции искусства в древнем обществе, а также обобщены имеющиеся теоретические данные, связанные с музыкальными инструментами, которые были популярны среди местных жителей.

Ключевые слова: музыка, Древний Китай, музыкально-теоретическая система, гармония, древнекитайская философия, традиционная культура, теория музыки.

ANCIENT CHINA SYSTEM OF MUSIC THEORY

Deng Ziyue, Postgraduate, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: ziyuedeng6@gmail.com

The article examines the specifics of musical theory in ancient China, the origins of which date back to the middle of the 2nd Millennium B.C. The author also evaluated the specifics of the influence of traditional religious treatises, such as Confucianism and Taoism, on the main directions of musical art. The relevance of this study is due to the fact that in modern society there is an increasing interest in the musical traditions of China in view of the extensive scientific research devoted to this subject, the creative achievements and successes of local musicians-performers, which are covered in the international media, as well as the increase in cultural exchanges between representatives of different nations.

The purpose of this article is to analyze the peculiarities of traditional Chinese musical philosophy. The obtained results of the work consist in the following statements: firstly, the musical-theoretical system of ancient China was closely connected with Confucianism and Taoism. Secondly, the following features of musical culture existed in ancient China: the importance of pentatonic and the dominance of word over melody. Their understanding not only enriches the idea of the sound of Chinese music but also reveals the deep cultural

roots that formed the basis for the development of musical art in this country. The scientific novelty of the article lies in the fact that its author considered the achievements of the Chinese in the musical sphere in the calculated historical interval, determined the role and functions of art in ancient society, as well as summarized the available theoretical data related to the musical instruments that were popular among the locals.

Keywords: music, Ancient China, musical theoretical system, harmony, ancient Chinese philosophy, traditional culture, music theory.

Китайская музыка относится к одной из древнейших музыкальных культур в мировом пространстве, при этом ее истоки восходят к середине II тыс. до н. э. Существенную информацию о музыке древнего периода дают письменные источники. К сожалению, музыка только иногда являлась самостоятельной темой древних летописей. Поэтому стоит подчеркнуть, что исторические и философские трактаты (например, «Три учения», антологии поэзии, такие как «Книга песен», надписи на гадательных костях и гробнице маркиза И) показывают определенные знания о музыке той эпохи. Несмотря на некоторые ограничения, вытекающие из характера этих источников, их описание необходимо для познания контекста и способов рассуждения о музыке в ранней древности. Как отмечают некоторые исследователи, музыка была одной из первых форм искусства, которые заинтересовали китайских философов [6]. Ее роль в формировании личности и государства была важной темой дискуссий.

Соответственно, отличительной чертой музыки данной эпохи становится традиционность и взаимосвязь с религией и философией. Виднейшие представители философии Древнего Китая этого периода осознавали силу воздействия музыки на человека. Музыкально-теоретическая система Древнего Китая основывается на учении китайского мудреца Конфуция (551–479 годы до н. э.), который определил, что музыка «выражает гармонию между небом и землей», тем самым смягчая конфликты между разными социальными слоями и гармонизируя общество, то есть конфуцианство признает музыку в качестве одной из главных сил, регулирующих порядок Вселенной (см. [4]).

Эталонная единица, определяющая высоту звука в музыкальной акустике, была введена императором Хуан-ди. Мерки происходили от длины частей тела и назывались *хуанчжун люй*. Это так-

же соответствовало принципам конфуцианства, согласно которым «правила музыки должны быть едиными», чтобы вдохновлять людей на хорошие поступки. Основой ладовой системы была пентатоническая шкала, в которую при Конфуции были введены полутоны.

Огромное значение музыки было связано с тем, что она могла оставаться под контролем человека. Большинство составляющих Вселенной, такие как пространство и время, не подчинялись человеческой воле, в то время как музыка и основные элементы звука создавались человеком [2]. Считалось, что создание и слушание некорректной музыки, противоречащей основным постулатам конфуцианства, угрожало не только личности, не позволяя ей достичь единства с окружающим миром, но и безопасности государства, его социальному порядку. Поэтому китайцы высоко оценивали возможности музыки с точки зрения ее воздействия на жизнь человека.

По мере того как конфуцианство распространялось по всем территориям Древнего Китая, типы музыки принимали более единообразный характер, например, с точки зрения многоголосия и определенного инструментария. Также данный тип философского учения диктовал определенное соблюдение норм и мер, выраженных с помощью чисел, освященных культом, – то есть 5, 8, 12. Так, согласно конфуцианскому учению, число 5 ассоциировалось у жителей с гармоничным отношением к жизни. Оно также было связано с пентатонной гаммой, которая отличается от «традиционной» западной версии по числу нот. Число 12 имеет взаимосвязь с системой 12 люй, которая подразумевает под собой хроматический звукоряд из 12 ступеней, находящихся в пределах октавы. Примечательно то, что данная концепция имела особое социальное значение в китайском обществе, так как философы рассматривали ее в качестве основы здоровой и гармоничной личности.

В свою очередь, число 8 означает взаимосвязанность различных природных явлений и времен года, а также отражает гармонию между людьми и природой. Оно имеет особую ценность для китайцев, так как похоже по звучанию на слово, обозначающее внутреннее процветание. Также данное число вызывает ассоциации с звуковой системой «ба инь». Такие характеристики относятся не только к тембру звучания традиционного музыкального инструмента, но и к выработанному веками стандарту игры на нем, акустическому окружению, специфике восприятия данного действия в сознании китайцев в соответствии с их взглядами на окружающий мир.

Исходя из вышесказанного, признание воспитательного воздействия музыки обеспечивало ей прочное положение при императорском дворе. Самым популярным музыкальным инструментом в то время стал *гучжэн* – китайский струнный инструмент. Мелодии, сыгранные на данном музыкальном инструменте, отличаются приятным звучанием и необычным тембром.

Не менее популярным музыкальным инструментом в то время была *цитра Цинь*. По данным, которые относятся к эпохе Чжоу, это был семиструнный инструмент, который, по мнению китайских исследователей, активно использовался для сопровождения вокального пения во время ритуальных церемоний и конфуцианских обрядов [1, с. 250]. В музыкально-теоретической системе того времени использовался иероглиф (樂), который читается как «юэ» и означает «радость».

Однако преэминентность традиций музыки была в значительной степени разрушена во времена войн и массового сжигания книг, что привело к размыванию традиций классической китайской музыки, своего рода переоценке ее моральных и эстетических качеств. Империя тогда территориально разрасталась и, следовательно, в нее проникали явления культур других народов (в частности, живущих к югу от Китая). Люди стали исповедовать даосизм и маосизм.

К датам, чрезвычайно важным в истории древней китайской музыки, относится IV век до н. э., когда были установлены пентатоническая шкала и названия ее нот. Это позволяет предполагать существование нотного письма в те далекие времена.

В свою очередь, в противовес конфуцианству, китайский мыслитель Лао-Цзы сравнивает пять звуков пентатоники с цветами: черным, красным, белым, зеленым и желтым. Древние трактаты описывали музыку в контексте ее значения и функций. Во времена правления династии Чжоу понятие «музыка» ассоциировалось с понятием «шэн» (聲), которое подразумевало под собой отдельные звуки, в которых передается человеческая реакция на происходящее, эмоции и чувства определенной личности.

В концепции даосизма звук не должен иметь определенного ритма, не должен прерываться или заменяться другими шумами. Чем дольше он длится, тем больше слушатели посвящены в жизнь материи, которая его породила. Таким образом, как и в конфуцианской философии, музыка позволяет людям достичь гармонии с окружающим миром и с самим собой, то есть звук и ритм помогают человеку познать *Дао*. Китайцы верили, что именно это приближает их к богам и позволяет говорить со своими религиозными покровителями.

В свете данной теории можно понять, соответственно, важное значение идиофонов в китайской музыке, которые превратились в мелодические инструменты, тогда как в западных цивилизациях их функция почти ограничивалась ролью ударного инструмента. К таким музыкальным инструментам можно отнести кастаньеты и колокола.

Игра на музыкальных инструментах строилась для достижения равновесия *Инь* и *Ян*. Музыка присутствует в каждом даосском ритуале, от ритуалов *Ян*, благословляющих живых, до ритуалов *Инь*, посвященных умершим. Ритмы отражают гармонию, и создается баланс благодаря акценту на инструментарию. Весь диалог ритуала произносится священником нараспев на фоне дизи, эрху, барабана, колокола и других традиционных инструментов.

В данном случае музыкально-теоретическая система Древнего Китая характеризуется независимостью от западных культур: традиционная китайская музыка имела свою собственную систему нотации, она предназначалась для ритуальных целей, а также помогала достичь гармонии в человеческой душе.

Тогда встает следующий вопрос: каким образом традиционные китайские учения повлияли на музыкальную систему Древнего Китая?

Чтобы понять глубину музыкально-теоретической системы Древнего Китая и ответить на данный вопрос, необходимо углубиться в историю музыкальной культуры страны, исследуя основные изобретения отдельных династий. При дворе каждого китайского императора люди создавали что-то новое, способствуя развитию музыкальной культуры Китая.

Согласно легенде, начало музыкальной культуре Древнего Китая положил один из пяти мифических императоров – Желтый Император *Хуан Ти* (2850–2205 до н. э.). При его дворе музыка была основой действия и воплощением всякого порядка. Она представляла собой не удовольствие, а способ координации мира. Наиболее излюбленным музыкальным инструментом был *жуань* (阮), который породил создание китайской флейты. Помимо бамбука, для создания музыкальных инструментов использовались кости животных, а также дерево, бронза, глина.

Традиционная китайская классификация инструментов была основана на материале, из которого был сделан инструмент. В отличие от музыки других народов мира, ритм музыки не был важен для китайцев [3]. Долгота звуков тоже не интересовала музыкантов.

Музыка периода династии Хань (206 до н. э. – 220 н. э.) характеризовалась проникновением иностранных элементов музыки, особенно с запада и юга Азии. Во времена правления этой династии появилась система записи звуков, роль нот выполняли идеограммы, обозначающие локализацию звука в масштабе.

Важным событием стало создание во II веке до н. э. императором Ву Императорского бюро музыки, ответственного за все, что связано с созданием и исполнением музыки. Данный государственный орган занимался сбором текстов народных песен из разных регионов страны.

Музыка пользовалась большим интересом правителей, поэтому таким существенным стало для них музыкальное образование, особенно придворных музыкантов, участвовавших во всевозможных государственных торжествах. Их готовила Императорская Академия музыки, на-

зывавшаяся «Сад вечной весны». Императорские ансамбли состояли из большого числа музыкантов, прежде всего инструменталистов. В династии Хань было целых три оркестра, состоящих в общей сложности из 829 музыкантов.

Таким образом, традиционные китайские учения вознесли музыку в ряд чего-то прекрасного, об этом говорит иероглиф *юэ*. Благодаря ассоциациям музыки с душевной гармонией, китайцы действительно чтити данный вид искусства. Это проявляется в следующих достижениях древнекитайской музыкальной культуры.

Во-первых, одной из наиболее важных особенностей китайской музыки является пентатонизм, который определяет мелодические и интервальные формы и интервалы. Несмотря на то, что эта шкала встречается во многих сферах, не столько ее возникновение, сколько исключительное распространение и доминирование, сохраняющееся в принципе и по сей день, является специфически китайской чертой.

В Древнем Китае использовались также характерные динамические и ритмические эффекты, такие как громкие удары гонгов, и звукоподражательные элементы, такие как имитация пения птиц [10]. Особое внимание уделялось теме взаимоотношений с природой, в зависимости от времени года использовались разные инструменты. Несмотря на использование многих струнных инструментов (например, цитры) и духовых инструментов (например, шэн), слову отводится наиболее значимая роль в произведениях.

Во-вторых, еще одной важной особенностью музыкальной системы Древнего Китая является доминирование слова над мелодией. Речитатив является основной формой вокальной лирики, он также доминирует в драматической музыке. Что касается ритмики, то в китайской музыке отмечено биномерное время. Из культовых танцев, вокальной лирики и монгольской пантомимы возникла китайская опера. Ее основой был также текст. Китайский язык, как и *мандарин*, является тональным языком, в котором значение слов зависит от мелодического расположения слогов и предложений. Поэтому и в китайской опере мелодика подчинялась мелодиям отдельных слогов.

Если говорить о древних китайских инструментах, то колокола использовались еще во вре-

мена династии *Шан*. Они были не идеально круглыми, а сплюснутыми, в результате чего те могли издавать два тона – в зависимости от того, с какой стороны в них ударяли.

Древнейшие колокола с язычком (*линг*) появились в Китае в IX веке до н. э. и были созданы из металла или дерева. Сначала они использовались людьми для того, чтобы прогнать злых духов из дома. С той же целью ставили колокола в дверях домов или магазинов и звонили перед обрядами в храме, чтобы очистить от злых духов эти места. Уже позднее они стали использоваться в других целях.

Самый древний китайский музыкальный инструмент – *гуцинь* обычно имел семь струн из шелка. Этот инструмент был любимым у аристократов, также называемых *мандаринами*, или китайского образованного класса. В то время как колокола были «официальным» и государственным инструментом, игра на гуцине ассоциировалась с духовной и интеллектуальной составляющими в музыкальной культуре.

В отличие от стран Средиземноморья, в Древнем Китае следовали принципу самодостаточности инструментальной музыки, утверждая, что петь приличному китайцу не подобает. Голос воспринимался инструментально, а пение было манерным. От аккомпаниатора ожидалось, что он будет играть как бы слегка запоздало. Такое сопровождение до сих пор используется в китайской религиозной музыке.

Таким образом, музыкально-теоретическая система Древнего Китая сопровождалась религиозными процессами и была важным фактором нравственного и социального воспитания людей. Мелодии имели тесную связь с философией – конфуцианством и даосизмом. Вера в социальное и воспитательное воздействие музыки способствовала окружению ее совершенным культом. Связь музыки с элементами естественного порядка, в том числе стихиями, сторонами мира, понятием *инь-ян*, предполагает, что музыка понималась в древний период как способ общения человека с Вселенной.

Литература

1. Арзаманов Ф. Г. О некоторых особенностях многоголосной китайской народной музыки // Музыка народов Азии и Африки: сб. ст. – М.: Советский композитор, 1967. – Вып. 5. – С. 241–256.
2. Васильченко Е. В. Музицирование на цине и его место в китайской культуре // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. – М., 1986. – С. 99–130.
3. Васильченко Е. В. Музыкальные культуры мира. Культура звука в традиционных восточных цивилизациях: Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия. – М.: Изд-во РУДН, 2001. – 408 с.
4. Глухова Е. Циньгэ: традиционное китайское пение под звуки циня // Музыкальная культура Беларуси и мира: новые направления исследований: сб. ст. – Минск: БГАМ, 2013. – С. 84–89.
5. Гране М. А. Китайская мысль. – М.: Инфра-М, 2013. – 352 с.
6. Дай Ю. Отражение традиционной философии в музыке Китая // Наука и мир. – 2015. – № 6. – С. 141–142.
7. Кабалецкий Д. Б. Музыка свободного Китая // Советская музыка. – 1952. – № 5.
8. Тураев Б. А. История Древнего Востока. – М.: Научное знание, 2014. – 206 с.
9. Цао Ш. Истоки жанрового разнообразия камерно-вокальной музыки в Китае // Искусство и культура. – Витебск, 2011. – № 1 (1). – С. 41–46.
10. Чжао Ф. Песня – голос сердца китайского народа // Советская музыка. – 1949. – № 11.
11. Jones S. The East Is Red... And White // Broughton Simon and Ellingham Mark with McConnachie James and Duane Orla (Ed.). World Music: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific. – 2000. – Vol. 2. – P. 34–43.

References

1. Arzamanov F.G. O nekotorykh osobennostyakh mnogogolosnoy kitayskoy narodnoy muzyki [Regarding some features of polyphonic Chinese folk music]. *Muzyka narodov Azii i Afriki: sb. st. [Music of the peoples of Asia and Africa. Collection of articles]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1967, iss. 5, pp. 241-256. (In Russ.).

2. Vasilchenko E.V. Muzitsirovanie na tsine i ego mesto v kitayskoy kul'ture [Playing music on the qin and its place in Chinese culture]. *Muzykal'nye traditsii stran Azii i Afriki [Musical traditions of the countries of Asia and Africa]*. Moscow, 1986, pp. 99-130. (In Russ.).
3. Vasilchenko E.V. *Muzykal'nye kul'tury mira. Kul'tura zvuka v traditsionnykh vostochnykh tsivilizatsiyakh: Blizhniy i Sredniy Vostok, Yuzhnaya Aziya, Dal'niy Vostok, Yugo-Vostochnaya Aziya [Musical cultures around the world. Sound culture in traditional Eastern civilizations: Near and Middle East, South Asia, Far East, Southeast Asia]*. Moscow, Izd-vo RUDN Publ., 2001. 408 p. (In Russ.).
4. Glukhova E. Tsin'ge: traditsionnoe kitayskoe penie pod zvuki tsinya [Qing Ye: traditional Chinese singing to the sound of qin]. *Muzykal'naya kul'tura Belarusi i mira: novye napravleniya issledovaniy: sb. st. [Musical culture of Belarus and the world: new directions of research. Collection of articles]*. Minsk, BGAM Publ., 2013, pp. 84-89. (In Russ.).
5. Grane M.A. *Kitayskaya mysl' [Chinese Thought]*. Moscow, Infra-M Publ., 2013. 352 p. (In Russ.).
6. Dai Yu. Otrazhenie traditsionnoy filosofii v muzyke Kitaya [Reflection of traditional philosophy in the music of China]. *Nauka i mir [Science and world]*. Moscow, 2015, no. 6, pp. 141-142. (In Russ.).
7. Kabalevskiy D.B. Muzyka svobodnogo Kitaya [Music of Free China]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*. Moscow, 1952, no. 5. (In Russ.).
8. Turayev B.A. *Istoriya Drevnego Vostoka [History of the Ancient East]*. Moscow, Nauchnoe znanie Publ., 2014. 206 p. (In Russ.).
9. Tsao Sh. Istoki zhanrovogo raznoobraziya kamerno-vokal'noy muzyki v Kitae [The origins of the genre diversity of chamber vocal music in China]. *Iskusstvo i kul'tura [Art and Culture]*. Vitebsk, 2011, no. 1 (1), pp. 41-46. (In Russ.).
10. Chzhao F. Pesnya – golos serdtsa kitayskogo naroda [Song is the voice of the heart of the Chinese people]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*. Moscow, 1949, no. 11. (In Russ.).
11. Jones S. The East Is Red... And White. *Broughton, Simon and Ellingham, Mark with McConnachie, James and Duane, Orla (Ed.). World Music: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*, 2000, vol. 2, pp. 34-43. (In Eng.).

УДК 781.7

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-105-121

ПУТЕШЕСТВИЕ ДЛИНОЮ В ТЫСЯЧИ ЛЕТ, ИЛИ СЮЖЕТ «РАМАЯНЫ» В ИНДИЙСКОМ ИСКУССТВЕ

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

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

В центре внимания статьи древнеиндийский эпос «Рамаяна». Махакавья (санскр. – великая поэма), сочиненная легендарным мудрецом Вальмики, считается одним из священных текстов индуизма. В ней описаны подвиги Рамы (аватары бога Вишну), совершенные на пути к его возлюбленной Сите. Объем эпического сказания составляет 7 книг, содержащих 24 тысячи нерифмованных двустиший. В течение многих веков поэма бытовала исключительно в устной форме и передавалась исполнителями по памяти, ее распевали мудрецы под аккомпанемент своих лютней на различных праздниках и народных собраниях.

Сюжет легенды о вечной любви и подвигах доблестного принца Рамы получил претворение во всех видах искусства южноазиатского субконтинента, став основой для танцевально-драматического театра.

Содержание «Рамаяны» нашло свое отражение в классических танцевальных драмах катхакали штата Керала и якшагана в Карнатака. Связан с темой Рамы религиозный театр в Бадже – вишнуйская драма рамлила. Истории из «Рамаяны» также стали основой для кукольных спектаклей в различных штатах Индии: театр гомбейтта в Карнатака, катхпуптли в Раджастане, путол нач в Бенгалии. Оживают сюжеты из «Рамаяны» и в искусстве уникального театра теней: тхолу боммалата в Андхра-Прадеш, чамдичи бахули в Махараштре, тогалу гомбията в Карнатака, равана чхая в Ориссе, толпавакутху в Керале.

Бессмертная поэма «Рамаяна» многократно экранизировалась в кинематографе в разных штатах индийского субконтинента на региональных языках. Панорама кинопродукции, или чалчитра, включает в себя более сотни фильмов: от немого черно-белого до современных анимационных для детской аудитории и популярных телесериалов. Постановка русской «Рамаяны» была осуществлена в Москве в 1959 году в Центральном детском театре. В нынешнем столетии индийская легенда реализовалась в Башкирском государственном театре кукол.

Индийская поэма неоднократно переводилась на многие языки. «Рамаяна» – одна из жемчужин уникального художественного наследия великой индийской культуры – не теряет своей актуальности до настоящего времени.

Ключевые слова: махакавья, итихас, Рама, Сита, Вальмики, эпическое сказание, рамлила.

A JOURNEY OF A THOUSAND YEARS, OR THE PLOT OF THE RAMAYANA IN INDIAN ART

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

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

The focus of this article is the ancient Indian epic Ramayana. The mahakavya, or great poem, composed by legendary sage Valmiki, is considered one of the sacred texts of Hinduism. It describes the exploits of Rama (an avatar of god Vishnu) on his way to his beloved Sita. The volume of the epic tale is 7 books containing 24 thousand unrhymed couplets. For many centuries the poem was used exclusively in oral form and passed on by performers from memory, it was sung by sages to the accompaniment of their lutes at various festivals and folk gatherings.

The plot of the legend of eternal love and exploits of the valiant prince Rama was embodied in all kinds of art of the South Asian subcontinent, becoming the basis for dance-drama theatre. The content of the Ramayana was reflected in the classical dance dramas of kathakali in Kerala and yakshagana in Karnataka. Related to the theme of Rama is the religious theatre in Braj, the Vishnuite drama Ramlila. Stories from the Ramayana have also become the basis for puppet shows in various states of India: gombeyatta theatre in Karnataka, kathputli in Rajasthan, putul nach in Bengal. The stories from the Ramayana also come to life in the art of unique shadow theatre: tholu bommalata in Andhra Pradesh, chamdichi bahuli in Maharashtra, togalu gombiyata in Karnataka, ravana chhaya in Orissa, tolpravakuthu in Kerala.

The immortal poem Ramayana has been adapted many times in cinema in different states of the Indian subcontinent in regional languages. The panorama of film productions, or chalchitra, includes more than a hundred films: from silent black and white to modern animation for children's audiences and popular television serials. The Russian Ramayana was staged in Moscow in 1959 at the Central Children's Theatre. In this century, the Indian legend has been performed at the Bashkir State Puppet Theatre.

Keywords: mahakavya, itihasa, Rama, Sita, Valmiki, epic tale, ramlila.

*Кто с чувством рассказывает «Рамаяну»
на рассвете,
когда коровьи стада выходят на пастбища,
либо в полдень, либо в сумерки,
тот никогда не будет знать горя и невзгод.
А тот, кто произнесет хотя бы
единую шлоку из великого предания,
очистится от содеянных им грехов.*

Седьмая песнь «Рамаяны»

В истории каждой музыкальной цивилизации существует свой набор уникальных характеристик, которые с абсолютной точностью позволяют их идентифицировать. Они становятся своеобразными культурными кодами, «логоטיפами» того или иного региона: религиозно-философские учения, базовые понятия музыкального искусства, жанры, инструментарий и т. д. Знаковую роль в данном контексте приобретают также и определенные сюжеты, приобретшие любовь широчайших народных масс и ставшие вдохновением для различных произведений и видов искусства. К примеру, к числу наиболее популярных и легендарных историй западной культуры можно отнести итальянскую трагедию о любви Ромео и Джульетты. Бессмертное творение Уильяма Шекспира послужило импульсом к созданию бесчисленных шедевров музыкального, хореографического, театрального, кинематографического и визуальных искусств на территории Старого и Нового Света. В данной статье предпринята попытка рассмотреть претворение сюжета древнеиндийского эпоса «Рамаяна», ставшего культовым для населения Южной Азии в различных видах художественного творчества.

Великая поэма «Рамаяна». «Рамаяна» (или «Деяния Рамы¹, «Путешествия Рамы») –

¹ Рама переводится с санскрита как «красивый, красавец», его называли «совершеннейший и высочайший из мужчин»; «Царь-Солнце», мчащийся по небу на своей золотой колеснице: это седьмое воплощение (аватара) бога Вишну, призванное хранить верность и достоинство в союзе мужа и жены. В индуизме отмечается великий праздник Шри Рама Навами – день явления Бога Рамы, в последний день весеннего Наваратри (девятый день светлой половины месяца чаитра, приходящегося на март-апрель), как торжество света над тьмой, добра над злыми силами: в это время принято с особой пышностью украшать индуистские храмы и декламировать шлоки из поэмы «Рамаяна» в течение

эпическое сказание², жемчужина индийской поэтической мысли и классической санскритской³ литературы. Возникнув в глубокой древности (IV–III века до н. э.), оно окончательно сложилось примерно ко II–III векам н. э. Авторство исторического эпоса приписывают подвижнику, мудрецу и легендарному отшельнику Вальмики⁴. Индийская традиция причисляет «Рамаяну» к «махакавы, или великой поэме» [8, с. 10], где в тесный узел сплелись правда и вымысел, религиозные взгляды и этические ценности, аллегория и ведические знания, притчи и назидания, юмор и драма. Это древнейший памятник мировой литературы, один из базовых священных текстов индуизма – канона смрити⁵, величайшее сказание о героизме, любви и верности. В нем описаны подвиги Рамы (аватары бога Вишну), совершенные на пути к его возлюбленной Сите. По мнению носителей традиции, «Рамаяна» является эквивалентом индийского искусства. Поэму называют «итихасом» – сагой, легендой, «как было в действительности».

На южноазиатском субконтиненте до сих пор очень любят, почитают и с благоговением относятся к эпосу «Рамаяна»: дети его воспринимают как сказку, взрослые – как руководство к жизни,

последующих десяти дней. В современном индийском социуме Рама является олицетворением справедливости и добродетели. В древнегреческой мифологии «аналог» Рамы – бог Дионис.

² Носители традиции считают «Рамаяну» самой запоминающейся и необычайно яркой легендой эпического мира.

³ Поэма не только переведена на современные языки Индии, но и приобрела широкую популярность во всем мире. Также существует ее русскоязычный вариант, о чем речь пойдет далее.

⁴ Помимо «Рамаяны» Вальмики, есть еще написанная на хинди великим средневековым поэтом Госвами Тулсидасом «Рама Чарит Манас» (или «Туласи-Крита-Рамаяна»), версия на тамильском языке «Камба Рамаяна», «Адхиатма Рамаяна», а также различные варианты Юго-Восточной Азии: яванский «Какавин Рамаяна», малайский «Хикаят Сери Рама», лаосский «Пха Лак Пха Лам», тайский «Рамакйен», балийский «Рама Кавача», филиппинский «Марадия Лавана», камбоджийский «Реамкер», мьянмский «Яма Затдав».

⁵ С санскритского переводится как «воспоминание», «память»: древнейшие литературные произведения, апеллирующие к реальным или мифологическим событиям далекого прошлого; священные предания.

как учебник. Объем сказания составляет 7 книг, содержащих 24 тысячи нерифмованных двустиший, которые, как сказал их автор Вальмики, «я назвал шлокой⁶, ибо стихи рождены печалью моего сердца; их можно петь, вторя себе на вине⁷» [7, с. 16]. Причем, гласит сказание, мудрец сочинил поэму о деяниях Рамы по велению бога Брахмы: «Стих, по наитию слетевший с твоих уст и названный шлокой, внушен мною, дабы воспел ты этим стихом подвиги богоравного потомка рода Икшваку⁸» [7, с. 16].

В глубокой древности этот эпос распевали мудрецы под аккомпанемент своих лютней на праздниках и народных собраниях⁹, во время пиров и религиозных обрядов; также они хранили в своей памяти многие предания об исторических событиях и славных героях, великих битвах и чудесах, творимых богами. Постепенно лучшие из этих легенд стали объединяться общей сюжетной линией, выделились главные персонажи и появилось единство повествования. А еще позже, спустя не одно столетие, сказания были записаны¹⁰. По свидетельству носителей традиции, обнаружено несколько тысяч рукописей «Рамаяны», в которых есть разночтения. Канонического варианта эпоса не существует, однако основная сюжетная

⁶ 500 песен «Рамаяны» называются канды; метрическая единица стихосложения – ануштубх (включает 32 слога).

⁷ Вина – индийская цитра, в древности называлась кинара, инструмент богини Сарасвати: «состоит из двух тыквенных резонаторов, на которых крепится бамбуковая или деревянная полая труба, представляющая собой гриф; четырех металлических струн и нескольких дополнительных, предназначенных для бурдона и виртуозных пассажей (джхала)» [3, с. 525].

⁸ Икшваку – «основатель так называемой “солнечной” династии царей Айодхьи» [7, с. 255].

⁹ В течение многих веков поэма бытовала исключительно в устной форме и передавалась исполнителями по памяти. Каждый из них привносил свою лепту в ее архаическое содержание: украшал историями из собственного сказительского репертуара, акцентировал внимание на определенных событиях и моментах действия, модифицировал языковую форму, вносил элемент импровизационности и личного восприятия и оценки в ход повествования и т. д. Это явилось причиной существования ее различных вариантов.

¹⁰ Речь идет о легендарных сказаниях «Махабхарата» и «Рамаяна», причем в первое из них введено повествование о Раме («Малая Рамаяна»).

линия во всем этом множестве сохранена. Народные предания даже называют авторов древних поэм, которые и сами были фигурами весьма мифологическими.

Содержание «Рамаяны». В основу сюжета положена история любви доблестного Рамы к своей жене принцессе Сите¹¹, которую коварно похищает Равана, царь демонов ракшасов. Согласно легенде, демон Равана провел 10 тысяч лет в аскетической практике и заслужил от Брахмы награду – неуязвимость. Пользуясь этим даром, Равана стал творить зло безнаказанно. Поняв, что сами они демона не одолеют, боги возложили эту миссию на плечи смертного человека. Так бог Вишну родился в теле Рамы – наследника престола солнечной династии. Царь-отец Дашаратха выделял Раму больше других сыновей, но из-за придворных интриг вынужден отправить его в длительное изгнание: «Но Рама прекрасный, что Брахме под стать, миродержцу, дороже других оказался отцовскому сердцу. Он был – в человеческом облике Вишну предвечный – испрошен богами, чтоб Равана бесчеловечный нашел свою гибель, и кончилось в мире злодейство» [7, с. 32]. А наследником объявил другого своего сына – Бхарату. Рама покорно удаляется в отшельничество вместе с женой Ситой и младшим братом Лакшманой. Бхарата, понимая всю несправедливость ситуации, возлагает на трон золотые сандалии Рамы, а сам соглашается управлять государством только до возвращения старшего брата. Лесная идилия отшельников продолжается до тех пор, пока Ситу не замечает Равана. Покоренный ее красотой он похищает девушку и поселяет в своем дворце на острове Ланка. После долгих поисков супруги Рама достигает царства Раваны, и с помощью царя племени обезьян мудрого Ханумана ему удается победить своего соперника. Рама с Ситой и Лакшманой возвращается в столицу Айодхью¹² и принимает отеческий престол. Злые

¹¹ Сита переводится как «борозда»: олицетворение чистоты и идеала верной жены. Согласно мифологии, царь Джанака нашел свою дочь в борозде свежевспаханного поля. На состязании претендентов на руку принцессы Ситы победу одержал Рама и стал ее мужем.

¹² Переводится как «непобедимая»: столица древнего легендарного государства Кошала, место рождения Рамы, центр паломничества и одно из основных святых мест индуизма; ныне Ауд (Аудх, Авадх) – территория штата Уттар-Прадеш.

языки сомневаются в чистоте Ситы, прожившей год у Раваны. Рама вынужден расстаться с супругой. В изгнании девушка рождает двух сыновей – Лаву и Кушу – и живет под опекой мудрого отшельника Вальмики, которому рассказывает эту историю. Спустя годы Рама находит свою жену и сыновей. Взойдя на престол в столице Айодхья, он становится императором и правит в течение 11 тысяч лет, как гласит легенда. Это время названо «Рама-раджья», что означает эпоху мира и процветания.

Первая адикавья Индии. Послушание, почтение, преданность, богобоязненность, самопожертвование, спокойная покорность судьбе и верность слову в эпосе «Рамаяна» ставятся выше других качеств. Рама и Сита, Лакшмана и Хануман – герои, в которых воплотилось представление древних индийцев об идеале. Любовь и самоотречение в «Рамаяне» важнее воинственности и жажды славы. Здесь много места уделено лирическим переживаниям, описанию тончайших граней чувств и эмоций героев. Поэтому «Рамаяну» в Индии именуют «первой поэмой» (адикавья)¹³, а ее автор Вальмики удостоился титула «первого поэта» (адикави). Этот литературный памятник в Индии считается священным. Тексты поэмы заучивают наизусть, ее сюжеты еще в древности запечатлевались в храмовых скульптурах и настенных росписях архитектурных комплексов в различных индийских штатах и всей Южной Азии. Интересно отметить, что в современной Индии можно нередко услышать в деревнях на главных площадях сказителей, читающих нарспектеп тексты из «Рамаяны».

Персонажи поэмы стали неотъемлемыми элементами сознания, обогатив региональную философско-эстетическую мысль не только Индии, но и стран ее культурного влияния: «Почерпнутые из этого эпоса сюжеты составили основу репертуара индонезийского теневого театра ваянг, сиамского театра масок кхона, кхмерской танцевальной драмы, бирманских кукольных представлений и т. д.» [7, с. 4]. Также под влиянием «Рамаяны» складывались различные локальные литературные жанры по всему южноазиатскому субконтиненту.

¹³ Имеется в виду первое собственно литературное произведение.

В процессе кросс-культурных контактов на протяжении столетий культурная древнеиндийская поэма уже в VIII веке пришла на территорию Юго-Восточной Азии, став основой для многочисленных экранизаций и танцевально-драматического театра. Примечательно, что во всех азиатских странах благодаря общедоступности, общераспространенности и архетипичности сюжета «Рамаяна» воспринималась как собственная традиция, как свой национальный эпос, и существовали многочисленные «вариации» на тему благородного героя Рамы и его бесчисленных подвигов. Тайцы экстраполировали события из индийской Айодхьи на Аютию, вьетнамцы – на Тьямпу, в Малайзии завоеванное Рамой царство Ланка ассоциировалось с островом Лангкави; в Лаосе считали Раму вьентьянским принцем; тайландские короли стремились брать себе имя Рамы в надежде стать его земной ипостасью¹⁴.

Особенности поэмы. Содержание «Рамаяны» не придерживается хронологии исторических реалий и не отражает конкретное время произошедших событий – это «путешествие длиною в тысячи лет». Как и принято в героическом эпосе, «Рамаяна» содержит «наслоение фактов», «слияние разделенного эпохами» [7, с. 8], поэма многослойна и типологически близка к сказаниям греческой Античности, европейского и среднеазиатского Средневековья. Легенда о Раме порождена мечтами народа о справедливом правителе – спасителе от зла, «кто превосходит всех доблестью и отвагой, ученостью и добродетелью, верного в слове, прекрасного ликом и стáтью, не подверженного гневу, но в битве способного вселить ужас даже в небожителей» [7, с. 15]. Сюжет разворачивается вокруг великой битвы, решающей судьбы народа; а ее герои – воины, «любой из них стремится утвердить свое право на бессмертную славу, залогом которой является безусловное соблюдение требований чести. В понятие чести входят и гордость высоким рождением, и верность данному слову, и самоотверженная защита друзей и близких, и безусловная решимость мстить за нанесенную обиду» [7, с. 8]. Причем эти же качества присущи и отрицательным персо-

¹⁴ В III–V веках н. э. две версии индийской поэмы вошли в китайский буддийский канон «Да цзан цзин» («Великое хранилище сутр»), затем «Рамаяна» достигла Тибета, Монголии и т. д.

нажам. На протяжении поэмы рефреном следует «тема разлуки», которая эмоционально окрашивает «Рамаяну» особым настроением – *раса*¹⁵. Природа тоже является участником событий и находится в резонансе с чувствами главных героев, ее изображение в эпосе до сих пор привлекает взоры многих поколений южноазиатских поэтов и художников. Поэзией чувств, открытой эмоциональностью, пафосом любви, стихией лирики, утонченной чувствительностью и красочными метафорами пронизана вся «Рамаяна».

Следует отметить, что индийская санскритская драма ведет свое существование приблизительно с I века н. э. Одной из значимых фигур в этом жанре является драматург Бхавабхути (жил примерно в VIII веке), сочинявший пьесы на санскрите, опираясь на легендарные истории из «Рамаяны». До настоящего времени сохранились только три его произведения, среди которых драма «Махавирачарита» (о героической жизни Рамы), романтическая пьеса «Малатимадхава» («История любви») и «Уттарамачарита» («Дальнейшая жизнь Рамы»). Санскритская драма, зародившаяся в индийской цивилизации в древние времена, стала одной из форм искусства, реалистически отражающей жизнь социума. Позже ее дополнил классический танец. Сочетание музыки, жестов и танцевальных движений позволило санскритской драме обрести новую грань и трансформироваться в большие классические танцевальные драмы.

«Рамаяна» и классические танцы-драмы. Существует легенда, что в XVII веке военачальник Балавир Кералан из Коттараккары (букв. «земля дворцов») решил создать свой храмовый театр. Он сочинил спектакли, повествующие о деяниях благородного Рамы, которые ставились каждую ночь на протяжении семи дней. Эти дра-

¹⁵ Раса – букв. «вкус, склонность, экстракт, сущность, удовольствие»: определенная эмоция, переживание, сопровождающая восприятие любого творения искусства; учение о поэтических чувствах, эстетическом переживании и наслаждении. Каждое произведение излучает с помощью особых средств выразительности определенные *раса*, которые «вкушает» зритель. Согласно «Натьяшастре» Бхараты, *раса* трактуется как высшее выражение эстетического восхищения. Теория *раса* является одной из фундаментальных в эстетике индийского классического искусства (музыки, поэзии, театра, танца)» [3, с. 539].

матические постановки коттараккарского правителя стали называться *раманаттам*, или «танцем Рамы». Позже, на основе этих божественных действий, «развился новый вид танцевальной драмы, где эпические рассказы (*катха*) передавались через сценическую игру (*кали*) в сопровождении музыкального ансамбля» [3, с. 478]. Так возникло искусство *катхакали*, посвященное божественному Раме. Один из факторов, в определенной степени содействовавший невероятному успеху *катхакали*, заключался в том, что эти драмы исполнялись на смеси санскрита и *малаялама* – разговорного языка в Керале. В театре принимают участие исключительно мужчины. Танцевальные драмы сопровождаются песнями под аккомпанемент инструментального ансамбля. Традиционно представления *катхакали* проводятся на открытых площадках в течение всей ночи.

Необходимо подчеркнуть, что цвет в гриме персонажей театра имеет символическое значение, позволяющее раскрыть амплу того или иного героя. Так, например, для «бога Рамы и положительных героев – *самтвик* – характерен насыщенный *пачха* (зеленый цвет), их внешность отличается особым аристократизмом и утонченностью» [5, с. 49]. Именно зеленый цвет расценивается в Индии как приносящий благополучие и счастье: это не только символ привилегированности положения, но также цвет гармонии, спокойствия и мира. Зрителям *пачха* «сообщает» о благородном происхождении героя, достоинствах его характера и счастливой судьбе. Лицо у положительных героев и богов обрамляет выразительная *чутти* – округлая «борода» из рисовой муки ослепительно белого цвета, сцепленные полукруглые полоски которой крепятся на лице актеров для очертаний контуров нижней части лица. На лбу бога Рамы сложный *наман*, или религиозный символ; голову украшает куполообразная корона (*муди*), увенчанная павлиньими перьями и яркими блестками белого, красного и зеленого цвета. Как отмечают исследователи, «большинство актеров, играющих роль богов, возносят молитву перед тем как надеть корону» [13, с. 130].

Любопытно отметить, что в августе 2018 года в столице штата Керала Тируванантапураме состоялась премьера спектакля «Шрирамапаттабхишекам» по одноименной пьесе драматурга Коттаратхила Санкунни, созданной в стиле *катхака-*

ли. В центре внимания – события, повествующие о коронации принца Рамы и его взаимоотношениях с братьями, женой Ситой и с преданным богом Хануманом. Постановка с огромным успехом прошла в *каркидакаме* (примерно июль-август), почитаемом как малаяламский масам (месяц) Рамаяны в индуистских семьях штата Керала.

Помимо театра *катхакали* из штата Керала, упомянем южноиндийскую *якшагану*¹⁶, основанную, помимо «Рамаяны», на текстах из «Махабхараты» и пуран¹⁷. Считается, что традиционная драма *якшагана* из штата Карнатака восходит к классическому санскритскому театру и как театральная жанр развивалась в течение XVI столетия, когда наступил расцвет религиозной литературы на языке *каннада*. *Якшагана* разыгрывается «исполнителями высокого социального статуса, большинство из которых являются брахманами, прикрепленными к южноиндийским храмам, и труппы состоят исключительно из мужчин» [4, с. 118]. Главная тема раскрывается в танцах, диалогах и драматическом действии, тогда как *бхагаватар* – ведущий певец, руководящий постановкой, – передает основной сюжет в песне. Драматическим представлениям *якшагана* свойствен особый танцевальный стиль. Так же, как и в представлениях *катхакали*, героев отличают головные уборы: например *кириту* – резную позолоченную деревянную корону, украшенную спереди в форме веера инкрустацией из разноцветных стекол, – носит Рама и другие боги. Цвет их грима нежно-розовых оттенков. Параллели с театром *катхакали* из Кералы прослеживаются прежде всего в присутствующей героической теме, равно как и в обучении военным искусствам исполнителей и *катхакали*, и *якшаганы*. В целом

якшагана – это поистине театральное великолепие грандиозных головных уборов, костюмов и макияжа, а также подчеркнутая мужественность актеров, проявляющаяся на всех уровнях – в диалогах, танцах и пантомиме. Отметим, что в настоящее время представления *якшагана*, как и на протяжении более пятисот лет, разыгрываются под открытым небом в течение всей ночи на значительных индуистских храмовых праздниках в Карнатака, став одним из культурных символов штата.

Также один из типов южноиндийского традиционного театра – это *теруккутту* – уличные пьесы из Тамилнаду. Тематика представлений театра *теруккутту* весьма разнообразна, но на ежегодном фестивале в честь богини дождя Мариамман¹⁸, по свидетельству носителей традиции¹⁹, ставят исключительно пьесы из «Рамаяны».

Религиозные драмы Северной Индии, посвященные Раме. Связан с темой Рамы религиозный театр в Брэдже (Северная Индия), который называется вишнуитская драма *рамлила*²⁰. По традиции театральные представления разделены на две части: начальный танец, образывавший обязательный и самый священный компонент действия, и следующая за ним одноактная пьеса. В драматургическом плане спектакль сочетает особенности классического санскритского театра с региональными элементами. *Рамлила* исполняется в стиле *катхак*, смешанном с традиционным танцем Брэджа, профессиональной труппой актеров-мальчиков и музыкантов – *рас мандали*. Есть несколько вариантов исполнения *рамлилы*. Первый: религиозная драма *рамлила*, приуроченная к определенным праздничным событиям, разыгрывается в течение нескольких дней и композиционно представляет собой ряд пьес. Самый популярный период для исполнения *рамлилы* – неделя до десятого дня светлой половины *ашвина* (октября), когда празднуют *виджаядашами*, или *дашахара*, – победу Рамы над демоном Раваной.

¹⁶ Переводится как ««песнь полубогов, песнь духов природы»: традиционная драма южного штата Карнатака» [3, с. 476].

¹⁷ «Махабхарата», или «Великое сказание о потомках Бхараты», – древнеиндийский эпос на санскрите, относящийся к эпохе Вед. Содержит 200 тысяч строк. Пураны – букв. «древность»: древние священные тексты; религиозные трактаты, содержащие обширные сведения по ритуальной практике, различным праздникам, мифологии (о деяниях бога Шивы, Кришны). Также в них представлены некоторые генеалогии царей; основные пураны (их восемнадцать) распределяются в соответствии с почитанием трех верховных богов индуизма» [3, с. 538].

¹⁸ Культ богини Мариамман распространен в южных штатах Индии, на Шри-Ланке и в регионах Юго-Восточной Азии.

¹⁹ Из личной беседы в 2009 году с доктором Чинмеем Кулькарни в период пребывания в Нью-Дели.

²⁰ Лила означает «игра», то есть божественное действие: одноактная пьеса, повествующая об эпизодах из жизни бога Рамы, рассказанных в эпосе «Рамаяна».

Спектакли *рамлилы* длятся в течение 15–20 дней. По традиции сюжеты отобраны из эпоса «Рамаяны» Вальмики в литературном варианте на хинди «Рамачаритаманаса» («Океан деяний Рамы»), принадлежащем великому индийскому поэту Госвами Тулсидасу (1532–1624). *Рамлила* ставится в различных региональных театральные варианты от штата Уттар-Прадеш до Мадхья-Прадеш, Раджастан и Гуджарата. В Варанаси²¹, родном городе Тулсидаса, она пользовалась покровительством королевской семьи из Рамнагара и в настоящее время принадлежит к самым известным традициям *рамлилы* в Индии.

Существует и другой вариант последовательности спектаклей *рамлилы*: они проходят каждый день в различных местах, что получило известность как *ятра*²² (букв. «паломничество», «путешествие»). Термин «*ятра*», или *джатра*, используется для театрального жанра, означающего исключительно «передвижной» характер спектакля, когда представление превращается в яркое праздничное шествие, и грани между исполнителями и зрителями практически стираются. *Ятра* является популярным типом традиционного театра в разных штатах Индии. Помимо *ятры* на тему Рамы такие драмы обращались и к другим главным божествам – Шиве, Кришне и Дурге²³.

Традиционный кукольный театр и истории из «Рамаяны». Индия считается родиной кукольного театра, растворившегося затем в различных культурах регионов-цивилизаций. Сами же представления с древнейших времен носили сакральный характер. Сюжеты, адаптированные из эпосов и пуран, составляют основное содержание индийского традиционного театра марионеток, существующего в многочисленных региональных разновидностях по всему южноазиатскому субконтиненту.

²¹ Варанаси – букв. «между двух рек»: город в штате Уттар-Прадеш, прежнее название – Бенарес.

²² Встречается и другой перевод названия – джатра.

²³ Шива – великий бог, грозный и милостивый, создатель и разрушитель вселенной; Кришна (букв. «черный») – один из богов индуистского пантеона, одна из *аватар* (перевоплощений) бога Вишну; Дурга – букв. «трудноодолимая»: богиня-воительница, одна из супруг бога Шивы.

В южном штате Карнатака театр называется *гомбеятта*: это куклы, управляемые пятью-семью струнами-проволокой, привязанными к опоре. Наиболее сложные движения регулируются несколькими кукловодами одновременно. Все марионетки внешне напоминают героев драмы *якшагана*²⁴, сюжеты основаны на *прасангах*²⁵, апеллирующих к пуранам, «Рамаяне» и «Махабхарате». Наиболее любимы в народе сцены, демонстрирующие подвиги благородного Рамы и его победу в схватке с коварным Раваной.

В кукольном театре *катхпутьли* (штат Раджастан) также представлена тема, повествующая о деяниях доблестного Рамы. Этимология слова связана с «двумя корневыми основами раджастанского языка: “катх” – “дерево”, “путьли” – “неживая, безжизненная”; в целом, носители традиции трактуют термин “катхпутьли” как “марионетка, сотворенная из дерева”» [14, с. 135]. Характерной чертой спектаклей является пронзительный свистящий голос главного кукольника, который произносит свой текст через бамбуковую трубку. Театр *катхпутьли* существует несколько тысяч лет, и его можно справедливо расценивать как культурный «логотип» штата Раджастан. Представления разыгрываются под сопровождающий ансамбль музыкантов, который исполняет региональную музыку. Традиционно перед зрителями разворачиваются впечатляющие по силе эмоционального накала картины битвы принца Рамы с демоном Раваной, скачущих всадников войска Ханумана, поединок Рамы за руку Ситы, свадьба Рамы и Ситы и т. д.

Любопытно отметить, что в музее «Багор ки Хавели» в Удайпуре собраны марионетки различных размеров: от изящных миниатюрных фигурок до изображений в человеческий рост. Здесь «живут» не только персонажи из «Рамаяны» (Рама, Сита, Лакшмана, Хануман, Равана), но и «черные слоны в пополах и богато украшенные верблюды, на мягких диванах восседают танцовщицы и придворные, наслаждаясь выступлением кукольных музыкантов» [2, с. 4]. В настоящее время спектак-

²⁴ Якшагана – букв. «песни полубогов»: южноиндийская танцевальная драма, основанная на эпосе и темах из пуран, которая получила наибольшее распространение в штате Карнатака.

²⁵ Букв. «драма»: пьесы, написанные на основе эпических текстов и представляемые на сцене.

ли *катхпутли* являются одними из излюбленных развлечений жителей региона и неизменными участниками религиозных праздников и сельских ярмарок; это самое популярное и старейшее из исполнительских искусств Раджастхана, получившее известность далеко за пределами штата.

В Бенгале существует театр тростевых кукол под названием *путул нач* («танцующие куклы»: «путул» – «кукла», «нач» – «танец»). Зачастую представления проходят во время больших праздников на рыночных площадях в деревнях. Куклы большие (их деревянная часть примерно 40–70 см), без ног, прикреплены к бамбуковым палкам, поверх надета длинная юбка (вместе с ней высота «актера» около двух метров). Кукольщик, управляющий такими тяжелыми марионетками, должен быть выносливым, физически подготовленным и обладать навыками в танцевальном стиле *джатры*²⁶. Сложность состоит в том, что во время всего спектакля актеры, управляющие марионетками на высоте более полутора метров над ширмой, постоянно танцуют под ритм цимбал, барабанов и звон ножных браслетов на своих щиколотках, останавливаясь только во время разговорных диалогов. Убранство кукол и их грим следуют канонам бенгальской танца-драмы *джатра* с элементами древнеиндийской символики в форме и цветовой гамме: герой Рамы в насыщенно зеленых тонах, почти черных, что соответствует кодексу изображения темноликими земных аватар бога Вишну. На лбу вишнунитский знак – две белые линии, напоминающие «галочку», как и у всех его соратников. Демон Равана по традиции имеет по четыре дополнительные (чуть меньшего размера по сравнению с центральной) головы с двух сторон и по четыре руки в виде веера справа и слева; на лбу шиваитский символ (три параллельные красные линии). Достаточно реалистично выглядит Хануман и его войско: их головы действительно очень напоминают обезьяны. В целом тематика ярмарочных представлений *путул нач* разнообразна, но доминирующее место в ней занимают сюжеты, воспевающие подвиги доблестного Рамы.

Оживают сюжеты из «Рамаяны» и в искусстве уникального *чхая натак* – театра теней,

спектакли которого разыгрываются позади подсвеченного белого экрана при помощи особых плоских кожаных марионеток, которыми управляет кукловод. Как правило, «актеры» изготавливаются «из различных типов обработанной кожи, причем так скрупулезно, что на отбрасываемой ими тени можно различить одежду, драгоценности, головные уборы и прочие аксессуары. Некоторые из фигурок имеют подвижные конечности, которые при манипуляции ими кукловодом демонстрируют красивые движения; тени: яркие присущи благородным героям, белые и прозрачные тени – отрицательным, злым и коварным» [6, с. 3]. В некоторых локальных разновидностях театра используются крупные плоские марионетки полуметрового размера, в других – маленькие фигурки, около пятнадцати сантиметров; они бывают от полупрозрачных до непрозрачных. Театральные труппы состоят исключительно из мужчин.

Широко представлены сюжеты из «Рамаяны» в театре цветных теней *тхолу боммалата* в Андхра-Прадеш. Этимология термина связана с двумя словами на языке *телугу*²⁷: «“тхолу” означает “кожа”, “боммалату” – “танец куклы”, в целом переводится как “танец кожаных кукол”. По традиции куклы изготавливаются из обработанной шкуры антилоп, пятнистого оленя, козьей кожи²⁸, которую окрашивают с двух сторон²⁹ растительными красителями в определенной цветовой гамме. Семантика цвета присуща каждому герою: Рама традиционно в синем, Хануман черный или красный, Равана – красный, а остальные демоны черные; Сита и женские персонажи преимущественно в светло-янтарных, желтых, оранжевых и коричневых оттенках. Характерно, что фигурки изображаются лишь в профиль, исключение составляет злой демон Равана, у которого прорисовано лицо, чтобы показать все его десять голов» [6, с. 5].

Интересно отметить, что и выбору кожи для разных персонажей свойственна особая символичность: «Для фигуры могущественного воина Рамы и десятиглавого короля демонов Рава-

²⁷ Официальный язык штата Андхра-Прадеш.

²⁸ В старину использовалась кожа оленей и антилоп.

²⁹ Из-за окрашивания кукол с двух сторон и особой установки источников света их тени на экране цветные.

²⁶ Традиционная бенгальская танцевальная драма с присущими ей энергичными движениями и обилием прыжков.

ны применялась оленья шкура, известная своей высокой прочностью. Иногда использовалась шкура антилопы для создания благородных героев, богов и эпических персонажей. Остальные куклы, как правило, вырезались из дешевой козьей кожи» [6, с. 6].

Искусство изготовления кукол по традиции передавалось по наследству. Размеры марионеток могут колебаться в высоту от одного метра до двух, как, например, в районе Неллор: здесь куклы являются самыми большими в мире. В XXI веке они могут быть вырезаны даже из пленки рентгеновских снимков.

Зачастую спектаклями руководят странствующие кукловоды – *гомберамы*, которые в составе театральной труппы передвигаются по всем деревням штата. Представления могут разыгрываться пятнадцатью кукломками на протяжении всей ночи, передавая сюжеты из «Рамаяны» и местных народных сказок.

Черно-белый теневой театр из Махараштры называется *чамдичи бахули* («чамдичи» в переводе означает «кожа») и практикуется только в качестве профессиональных рыболовов и сборщиков урожая (*тхакар*), разыгрывая фрагменты исключительно из эпоса «Рамаяна». В каждой труппе один кукловод, его помощник и два музыканта (барабанщик на двухмембранном дхолаке и флейтист), которые сидят по обе стороны экрана. В деревнях устанавливается специальная сценическая площадка, но представления также могут разыгрываться в храмах. Для представления требуется «минимум 65 марионеток небольшого размера (до 30 см); они цветные, кожаные и очень тонкие, как бумага. Женские фигурки облачены в яркие наряды с большим количеством украшений; у мужских персонажей есть усы и бороды, а их наряды напоминают времена могольского средневековья» [6, с. 4]. На глазах у зрителей, которые с колыбели знают многочисленные отрывки из поэмы наизусть, воссоздаются картины сражения храброго воина и полководца Рамы с демоном Раваной, сцены из жизни благородного принца в изгнании и его поход для вызволения из плена любимой жены Ситы, а также эпизоды, связанные со временем правления царя Рамы.

Штат Карнатака знаменит своим уникальным театром теней, именуемым *тогалу гомбията* («игра кожаных кукол»). Марионетки изготов-

лены из кожи (оленьей, козьей) и раскрашены в яркие цвета, которые просвечивают через ширму и создают цветные тени. Специфика «актеров» заключается в том, что их «рост» всецело зависит от социального статуса персонажа: правители и божества – большого размера, народ и слуги – куклы поменьше. Корона на голове отличает Раму от всех других героев, наряды в стиле эпохи Великих Моголов. Обычно в труппе до восьми актеров и около 150 кукол, в некоторых батальных сценах могут участвовать до десяти марионеток. Кукловоды управляют с помощью палочек и проволоки, меняя тембр голоса в зависимости от персонажа, под аккомпанемент гармоники или стержневого варгана *морсингха*. По традиции представления разыгрываются в течение девяти дней на импровизированной сцене в центре деревни: они начинаются ночью и заканчиваются с первыми лучами солнца, отражая чистые и высокие представления индийцев о долге, чести, верности и патриотизме, презентуемые в «Рамаяне».

Равана чхая (букв. «тень Раваны») – это театр теней штата Орисса. Его куклы «цельные небольшие (сделаны из оленьей кожи), не окрашены; конечно их не двигают, однако это не мешает созданию марионетками очень выразительных и гибких теней. Свое название театр получил по имени злого царя Раваны, поскольку люди свято верили, что добродетельный Рама с его духовной аурой не отбрасывает тени» [6, с. 7]. Считается, что представления обладают чудодейственной силой, способной исцелять людей от болезней, оберегать от несчастий и эпидемий и т. д., поэтому в регионе к *равана чхая* относились как к священному ритуалу. Сюжет спектаклей основан на сокращенном варианте «Рамаяны» на *ория* – официальном языке штата. По традиции представления разыгрываются в течение семи ночей, причем «в каждом из них могут участвовать около 700 фигурок» [10, с. 15]. Черно-белая тень кукол проецируется на белый занавес посредством света горящей масляной лампы. Кукловоды увеличивают тени, удерживая кукол подальше от ширмы; «самая крупная – марионетка Раваны, которая отбрасывает впечатляющую тень на экран» [11, с. 116]. Отличие *равана чхая* от других театров еще и в том, что на импровизированной сцене создается натуральный антураж: горный ландшафт, лесная чаща, колесницы, из реквизи-

та – мечи, трон, средневековые костюмы и т. д. Труппа состоит из восьми человек, четыре из которых музыканты, сидящие по традиции на сцене справа и сопровождающие действие на «рамтали (деревянных кастаньетах), кабуджи (цимбалах) и ханджани (бубне)» [9, с. 12]. Согласно традиции, спектакль начинается с молитвы к богу Раме, затем историю в прозаической форме повествует рассказчик (*гаяк*) и два певца, принадлежащие к племенной общине *бхандов* (традиционных актеров). Кукловоды управляют марионетками сидя и производят манипуляции сразу двумя персонажами. *Равана чхая* представляет собой «последовательность из танцевальных или боевых сцен, но динамичность зрелищу придают неожиданные сюжетные повороты, особая экспрессивность действия, а также звучание живой музыки» [6, с. 7]. Отметим, что в представлениях XXI века начал появляться новый тип современного героя Рамы, как бы перенесенного из глубокой старины в настоящее время. До сих пор *равана чхая* – это одна из живых традиций индийского *чхая натак*, который завоевал широкую известность за пределами южноазиатского субконтинента.

Древнейший вид кукольного теневого представления Кералы – *толвакутху* – яркий пример интеграции арийской и дравидийской культур. Согласно источникам, свое существование театр начал с IX века. Термин «*толвакутху*» состоит из трех слов на языке *малаялам* и переводится как «тол» – «кожа», «пава» – «кукла», «кутху» – «спектакль». Возникнув как религиозный ритуал, посвященный индуистской богине Бхадракали (букв. «прекрасная Кали») и связанный с ежегодными празднованиями в ее честь, спектакль разыгрывался во дворе храма в специально построенном зале с белым экраном под названием *кутхумадам*. Богиня почитается в Керале как Божественная Мать, защищающая добро, и спектакли *толвакутху* исполняются с целью умиловить великую богиню. Приверженцы культа убеждены, что она всегда следит за спектаклями, выражая свое удовлетворение разворачивающимся развитием сюжета. Как гласит легенда, это «представление было исполнено по просьбе Бхадракали, которая сильно огорчилась, что не смогла помочь Рама в схватке с Раваной, поскольку в тот момент сражалась с демоном Дарика (царем злых титанов). Вот почему история Рамаяны

непрерывно разыгрывается в “присутствии” Бхадракали: когда спектакль исполняется в храмах, идол богини обычно помещается на пьедестале перед сценической площадкой, чтобы Бхадракали смогла увидеть зрелище» [6, с. 7].

В основе *толвакутху* лежит одно из значительных литературных творений тамильской прозы «Рамаватарам» (или «Камба Рамаяна») поэта Камбары (XII век). Продолжительность спектакля – три недели по девяти часов с позднего вечера до утра, но в зависимости от храмовой традиции представление может длиться 7, 14, 21, 41 и 71 день. В них задействованы сорок кукловодов и около двухсот марионеток (*навакал*) размером с метр с подвижными конечностями. Следуя традиции, благородные герои изготовлены из оленьей шкуры, отрицательные – из кожи буйволов. Отметим, что каждый персонаж представлен куклами в основных двигательных позах (сидя, стоя, шагая, сражаясь); также есть нескольких десятков отдельных марионеток для изображения природы, батальных сцен и церемониальных парадов.

Четыре главных персонажа «Рамаяны» располагаются за длинным белым экраном перед яркими фитильными светильниками (21 лампа), расположенными за ширмой и наполненными маслом кокоса. Интересно отметить, что «после эпизода убийства злого Раваны героем Рамой спектакль останавливается на один или два дня, чтобы после кровопролития очистить сцену и экран от осквернения. В раскраске героев также отмечается символичность: Рама в темно-синих тонах, а его возлюбленная Сита – золотисто-коричневая. Марионетки носят украшения и одеваются в стиле танцовщиков катхакали» [6, с. 8]. *Пулавар* (кукольник), который руководит спектаклем, пользуется большим уважением в народе: это образованный человек, владеющий как минимум тремя языками (санскрит, тамильский, *малаялам*) и получивший знания в области литературы, религии и философии. Обычно в труппе восемь актеров-мужчин, которые перед началом спектакля на специальной церемонии получают благословение от храмового жреца. Разыгрывают *толвакутху* под сопровождение *илатхалам* (пары ручных металлических тарелочек), поющей раковины *шанкха*, барабанов *ченда* и *маддалам*, иногда к ансамблю добавляется ручной гонг *ченгила* и флейта *курум-кужал*.

В настоящее время эпические представления *толвакутху* проходят на ежегодном *утсаве пурам* (празднике) в 85 храмах штата в честь воинствующей Бхадракали в течение 41 дня (с декабря по апрель) как часть ритуального поклонения богине, глубоко почитаемой народом Кералы. До сих пор центральной темой являются традиционные сюжеты из легендарной и всеми любимой «Рамаяны». Правительство Индии не только включило в программы учебных заведений и в международные проекты-фестивали *толвакутху*, но и старается оказывать финансовую поддержку актерским труппам, стремясь сохранить уникальную традицию Кералы и передать ее новым поколениям. В связи с этим ритуальное искусство *толвакутху*, покинув храмы и сократив длительность спектаклей до одного часа, вышло к массовому зрителю не только в Индии, но и за пределами южноазиатского субконтинента.

«Рамаяна» в кинематографе. В индийском кинематографе увековечены образы благородных влюбленных Рамы и Ситы в так называемых фильмах «для ума и сердца», в основу которых положена мудрость священных писаний и мифологии. На сегодняшний день в прокат вышло более сотни кинолент, поскольку постоянное повторение «Рамаяны» – это почти священный ритуал для индийцев. Остановимся на самых значительных из них, представив панораму *फ़िल्म की कला* (фильм ки кала: искусство кино), или *चलचित्र* (чалচিতр: движущиеся картинки), различных штатов южноазиатского субконтинента.

Еще в январе 1913 года создателем, «отцом» индийского кинематографа Дада Сахем Пхальке был снят первый немой полнометражный художественный фильм «Раджа Харишчандра», основанный на одном из эпизодов эпоса. Первую женскую роль (королевы Тарамати, супруги короля Харишчандры) впервые в индийском кинематографе сыграл маратхский актер-мужчина Анна Хари Салунке (Анна Сахем Салуке)³⁰. А через 4 года этот же режиссер выпустил в прокат вторую немую ленту «Ланка Дахан» («Пылающая Ланка») – первую полную экранизацию эпоса «Рамаяна». В роли Ханумана – Ганпат Шинде, двойную роль Ситы и Рамы исполнил Анна Са-

лунке. Фильм считается первым большим кассовым хитом в Индии.

В 1931 году вышел немой фильм «Чандрасена», снятый режиссерами Шантарам Раджарам Ванкудре (более известен как В. Шантарам или Шантарам Бапу) и Кешаврао Дхайбером и кинокомпанией «Прабхат», в котором дебютировала Лилавати Пендхаркар в роли Чандрасены. Через год на языке *телугу* – «Рама Падука Паттабхисекам» режиссера Сарваттама Бадами, где героя Раму сыграл театральный актер Ядавалли Сурьянараяна.

В 1934 году впервые «Рамаяну» экранизировали на языке *каннада* – фильм «Сати Сулочана» режиссера Ярагудипати Варада Рао с музыкой Раттихалли Нарендра Рао, в роли Индраджита – Суббайх Найду, Сулочану сыграла актриса и певица Трипурамба.

В том же году вышла первая полнометражная кинолента на языке *ория* «Сита Бибах» режиссера Мохан Сундар Деб Госвами. В фильме снимались известные актеры Маханлал Баннерджи, Мохан Сундар Деб Госвами, Кришначандра Сингх и Прабхавати. И еще в 1934 году компания «Прабхат» выпустила в прокат первый цветной кинофильм на тамильском языке «Сита Кальянам» («Свадьба Ситы») режиссера Бабурео Пендхаркара и К. Рамнотха, в главных ролях снялись выдающийся карнатакский музыкант и художник из штата Тамилнаду С. Раджам (Рама) и его сестра, актриса и певица Сундарам Джаялакшми (Сита). Музыка принадлежит известным композиторам южноиндийской традиции Папанасам Рама Сивану, Сундараму Балачандру и С. Раджаму, которых после триумфальной премьеры фильма стали величать «звездными вундеркиндами Прабхата».

В 1940 году появилась лента на *телугу* «Бхукайлас» продюсера Авичи Мейяппа Четтиара (известен как А. В. Мейяппан, или АВМ) и режиссера Сундара Рао Надкарни, где главную роль сыграл известный индийский актер театра и кино Майсур Венкатаппа Суббая Найду.

В 1942 году режиссером Виджая Бхатта был снят фильм на хинди «Бхарат Милап», а через год – его продолжение: черно-белая киноверсия (на хинди) «Рама Раджья» («Правило Рамы», или «Царствование Рамы») с Прем Адидом (Рама) и Шобханой Самаргх (Сита) на музыку Шанкар Рао Вьяса, вошедшая в тройку лучших киноработ

³⁰ В начале прошлого века работа женщин в кино считалась табу.

1943 года в Индии. Махатма Ганди считал этот фильм настолько реальным по силе воплощения сюжетной линии и основной идеи, что взял себе на вооружение фразу «Рама Раджья» для определения демократического правления в период борьбы за независимость Индии. Подчеркнем, что это была первая индийская кинолента, премьера которой состоялась за рубежом (в США).

Спустя 6 лет, в 1948 году, этот же режиссер выпустил в свет фильм «Рамбаан» («Стрелы Рамы») с музыкой того же композитора (Шанкар Рао Вьяс), где главные роли сыграли известные актеры Прем Адид (Рама), Шобхана Самартх (Сита) и Чандра Мохан (Равана).

В 1944 году вышла лента «Шри Сита Джананан» («Рождение Ситы и Рамы») на языке *телугу* известного режиссера Гантасала Баларамая, в котором снялся звездный актерский состав: Аккинени Нагесвара Рао (Рама), Трипурасандари (Сита) и Вемури Гаггайя (Равана).

В 1945 году был снят режиссером Сарвоттам Бадами фильм на хинди «Рамаяни» совместно с кинокомпанией «Пумима», в главных ролях знаменитый бенгальский актер и певец Пахари Саньял (Рама) и обожаемая индийцами актриса Наргис (Сита), жена прославленного режиссера и актера Раджа Капура. Музыку написал известный композитор Шри Натх Трипати.

Годовщина получения Индией независимости (1948 год) была ознаменована выходом фильма «Шри Рам Бхакта Хануман» режиссера Хоми Вадиа, роль Шри Рамы исполнил Трилок Капур, Ситы – Сона Чаттерджи. Музыкальное сопровождение принадлежит Шри Натху Трипати, он же сыграл роль Ханумана.

В 1950 году «Бхарат Милап» в переводе на тамильский язык появился под названием «Бхаратан». В тот период оба фильма были самыми кассовыми в штате Керала. Через 8 лет, в 1958 году, вышел второй фильм на тамильском языке – «Сампурна Рамаянам», посвященный, как и «Бхарат Милап», Кайкейи³¹, мачехе Рамы, из-за интриг которой его на 14 лет изгнали в лес. Главную роль в фильме «Бхарат Милап» блестяще сыграла Дурга Кхота, а в его тамильском варианте – Дж. Варалакшми.

³¹ Кайкейи – царевна племени кекайя, жена Дашаратхи и мать Бхараты, сводного брата Рамы.

В 1954 году вышел на экраны четвертый фильм на хинди режиссера Виджая Бхатта «Рамаяна» с музыкой Шанкар Рао Вьяса и Харипрасанна Даса, главные роли исполнили Прем Адид (Рама) и Шобхана Самартх (Сита).

«Сампурна Рамаяна» («Полная Рамаяна») – 1958 год – снят на тамильском языке режиссером К. Сому со звездным составом: актер, режиссер, политик, главный министр штата Андхра-Прадеш Нандамури Тарака Рама Рао в роли Рамы и знаменитый актер, кинопродюсер, театральный деятель Шиваджи Ганесан, который сыграл Бхарату. Музыку написал Кришнанкоил Венкадачалам Махадевана, фильм шел в кинотеатрах в течение 264 дней.

В 1960 году в прокате появилась малаяламская кинолента «Сита» режиссера и продюсера Кунчакко совместно с компанией «Студия Удай», имевшая грандиозный успех. Музыкальное сопровождение принадлежит Венкатешравану Дакшинамурти; главных героев исполнили Прем Назир (в роли Рамы) и Танджавур Дамаанти Кусалакумари – Ситы.

Затем в 1961 году вышел на экраны фильм «Сампурна Рамаяна» («Полная Рамаяна: История Вселенной») Бабубхая Мистри, где Раму сыграл известный актер Махипал, божественную Ситу – Анита Гуха. Одновременно появилась «Сита Рама Кальянам» («Свадьба Ситы и Рамы») на языке *телугу* режиссера Нандамури Тарака Рао Рао (он же исполнитель роли Раваны), где снялись Харанатх (Рама) и Гитанджали (Сита).

В октябре 1962 года был выпущен в прокат второй трехчасовой фильм на языке *малаяламе* «Шри Рама Паттабхишекам» режиссера-оператора Гилберта Раму и продюсера П. Субраманьяма совместно с «Нила Продакшнс», в котором участвовали такие кинозвезды, как Прем Назир (Рама), Прем Наваз (Лакшмана), Тиккурисси Шукумаран Наир (царь Дашаратха), Г. Кешава Пиллаи (Вишвамित्रа), Коттараккара (Равана), Кумари (Кайкейи), Т. К. Балачандран (Бхарата), Джос Пракаш (Сумантра), Адур Панкаджам (Мантхара), Санто Кришнан (Хануман) и т. д. Роль Ситы исполнила знаменитая актриса Васанти: это был ее первый фильм на *малаяламе*; в роли Мандодари³²,

³² Как гласит десятая часть «Рамаяны», жена злого демона Раваны и мать Индраджита, которая обладала незаурядной красотой, «была золотисто-смугла и притом белолица» [7, с. 91].

жены Раваны, дебютировала Кавиюр Поннамма. В фильме прозвучало 12 песен (композитор Тирунайнаркучичи Мадхаван Наир), некоторые из них впоследствии стали хитами.

Первый цветной полнометражный фильм на *телугу* «Лава и Куша» («Сыновья Рамы Лава и Куша») вышел на экраны в 1963 году (ремейк одноименной киноленты 1934 года Читтаджалу Пуллаийа), снятый режиссерами Читтаджалу Шриниваса Рао и его отцом Читтаджалу Пуллаийей. Главные роли исполнили знаменитый Нандамури Тарака Рама Рао (Рама) и актриса, модель, продюсер Анджели Деви (Сита).

В 1967 году появилась цветная кинолента «Рама Раджья» Виджая Бхатта (производство кинокомпании «Шри Пракаш Пикчерс») с Кумаром Сенем и Биной Рай в главных ролях: это ремейк классического фильма того же режиссера с одноименным названием. Изюминкой музыкального сопровождения было использование подлинных *рагамала* («гирлянды раг», включавшей *рагу* «Малхар»), воссозданных кинокомпозитором Васантом Десаи на тексты Бхарата Вьяса и исполненных знаменитым *катхакья* Гопи Кришной и актрисой Снехлатой.

«Сампурна Рамаяна» (1972 год) на языке *телугу* режиссера Саттираджу Лакшминараяны (больше известного под псевдонимом Бапу) представили известный актер Шобхан Бабу (Рама) и Чандракала в роли Ситы. Фильм показывали в десяти кинотеатрах штата Андхра-Прадеш в течение 100 дней.

В 1976 году вышла кинолента этого же режиссера на языке *телугу* «Сита Кальянам» по сценарию известного индийского писателя Муллапуди Венката Рамана. В основу легла Первая книга Вальмики «Бала Канда», повествующая о рождении бога Рамы. Фильм в 1978 году выиграл множество наград за лучшую режиссуру на международных кинофестивалях в Лондоне, Чикаго, Сан-Ремо, а также получил премию на ежегодном южноиндийском форуме кинолент на *телугу*. Главных героев исполнили блестящие артисты Рави Кумар (Вишну-Рама) и актриса и политик Джая Прада Нахата (Лакшми-Сита).

В том же 1976 году на экраны вышла лента «Дашаватарам» («Десять аватар») на тамильском языке по сценарию К. С. Гопалакришна с леген-

дарным Рави Кумар Меноном в роли Вишну. Третий фильм этого года – «Игры господ Рамы» – на языке *телугу* режиссера К. С. Рао, с музыкой Салури Раджешвары Рао, где в главной роли снялся Нандамури Тарака Рама Рао.

Через год был выпущен в прокат полнометражный фильм на *малаяламе* «Канчана Сита», снятый режиссером Говинданом Аравинданом по одноименной пьесе К. Н. Шрикантана Наира с известными актерами Рамдасом (Рама), Венкатесварлу (Лакшмана), Чинной Пилиах (Бхарата) и музыкой Раджива Таранатха.

В 1977 году Болливуд выпустил драму на хинди «Сита Рама Ванавасам» (режиссер Камалакара Камешвара Рао), где в роли Рамы выступил актер и продюсер К. С. Равикумар, Ситу сыграла знаменитая актриса Джая Прада Нахата.

1981 год был ознаменован выходом двухчасового фильма «Хануман – вождь обезьян» режиссера Бабухая Мистри, в роли Шри Рамы – Ракеш Панди.

Телесериал «Рамаяна» сценариста и режиссера Рамананда Сагара с музыкой Равиндры Джайна вышел в эфир в 1987–1988 годах на языке хинди, в заглавной роли Арун Говил, Ситу сыграла Дипика Чикхлия. По констатации индийской прессы, фильм привлек к телеэкранам более ста миллионов зрителей и стал «самым просматриваемым мифологическим сериалом в мире» того времени³³. Релиз на эту киноленту (300 серий по 20 минут) появился на свет в 2008 годах году, где Раму исполнил Гурмит Чоудхари.

В 1988–1989 годах на экранах появился 39-серийный телесериал «Лава и Куша», повествующий о коронации Рамы и его сыновьях-близнецах, режиссера Рамананда Сагара. Фильм основан на последней главе «Рамаяны». В главных ролях Джитендра (Рама), Арун Говил (Лакшмана), актриса и политик Дипика Чикхлия Топивала (Сита), Свапнил Джоши (Лава) и Маюреш Кшетрамаде (Куша). Музыку написал индийский культовый композитор и пианист Виджай Патил, получивший известность как Раамлакшман.

11 апреля 1997 года в прокате появилась кинолента на *телугу* «Рамаянам» («Бала Рамаян»), которая переводится как «Ребенок Рамаяны», режиссера Гунасекхара. В этом проекте приняли

³³ Из личной переписки Т. В. Карташовой с доктором Чинмеем Кулькарни (Мумбай) в мае 2023 года.

участие 3000 актеров-детей, среди них блистали юные звезды Нандамури Тарака Рама Рао-младший (Рама) и классическая южноиндийская певица традиции Карнатака и исполнительница *бхаратнатьяма* Смитха Мадхав (Сита). Фильм удостоился Национальной премии кино как лучший детский фильм и двух наград «Нанди», ежегодно присуждаемых правительством штата Андхра-Прадеш за достижения в области индийского кинематографа.

Также в 2002–2003 годах на голубых экранах транслировалась кинолента «Вишнупурана», включившая 124 эпизода по 45 минут, режиссера Рави Чопры (музыка Раджа Камала) с известным Нитишем Бхарадваджем в роли Рамы.

В 2010 году была снята двухчасовая полнометражная приключенческая драма «Равана» («Демон») режиссера Мани Ратнама, в котором снялись знаменитые индийские актеры Абишек Баччан и Айшвария Рай Бахшан.

11 ноября 2011 года вышла в прокат драма «Рамараджья» режиссера Бапу с музыкой Илайяраджи, в котором главную роль Шри Рамы сыграл Нандамури Балакришна. В этом же году – «Шри Рама Раджан» («Царство бога Рамы») на языке *телугу* – последняя режиссерская работа Саттираджу Лакшминараяны, ремейк блокбастера «Лава и Куша» (1963). В главных ролях звезды индийского кино Нандамури Балакришна (Рама) и Диана Мариам Куриан, известная в киноиндустрии как Наянтхара (Сита), с музыкой знаменитого композитора, певца и мультиинструменталиста Илайяраджи, удостоенного премии «Нанди» как лучший музыкальный продюсер. Фильм был номинирован на разные награды, а также показан на 42-м международном кинофестивале в Индии в ноябре 2011 года.

Следующий многосерийный фильм, состоявший из 56 серий, режиссера Мукеш Кумар Сингха индийцы увидели в 2012–2013 годах с популярным шриланкийским актером Гаганом Маликом в главной роли, а спустя 4 года, в 2015–2016 годах, вышла в прокат киноэпопея из 304 серий «Сита и Рама» («Сита ке Рам») режиссеров Никхила Синха и Дхармеша Шаха (музыка Санни Бавра и Сандипа Мукхерджи), где историю любви божественной пары презентировали известный индийский танцовщик и актер Ашиш Шарма (Рама) и Мадиракши Мандл (Сита).

В июне 2023 года по мотивам «Рамаяны» вышел фильм «Адипуруш» («Первый человек») режиссера Ома Раута с музыкой композиторского дуэта в составе братьев Аджая Ашока и Атула Ашока Гогавале, где в главной роли снялся известный актер Прабхас.

Для детской аудитории в 1992 году был снят мультфильм совместного производства Индии и Японии «Рамаяна: легенда о царевице Раме» (режиссеры Рам Мохан, Юго Сако и Коити Сасуки). В 2009 году вышел на экраны двухчасовой мультипликационный фильм «Марути – сын ветра, или Возвращение Ханумана» режиссера Маникьи Раджу, музыка Картика Шаха. А в 2010 году в формате 3D-графики появился красочный мультипликационный фильм «Рамаяна: эпос» Четана Десаи с музыкой пандита Шаранга Дева. В 2022 году вышел на экраны анимационный фильм на хинди «Рамаяна» Дхумика Правина и компании «Мотзойд».

В США в 2008 году режиссером Ниной Пэйли (с музыкой Тодда Михаэльсена) был снят полнометражный анимационный фильм-мюзикл «Сита поет блюз», получивший более 30 наград на различных мировых кинофестивалях. В фильме звучат разнообразные вокальные номера из репертуара знаменитой американской джазовой певицы 1930–1940-х годов Кэтрин Аннетт Хэншоу.

Самой яркой страницей документального кино, посвященного «Рамаяне», стал фильм на языке хинди с английскими субтитрами сценариста и режиссера Молли Каушал «Ли́ла в Кхерии», представленный широкой публике в 2016 году.

«Русская Рамаяна». В Москве в декабре 1959 года в Центральном детском театре (ныне Российский академический молодежный театр) была осуществлена первая и до сих пор единственная постановка неувядаемой индийской поэмы «Рамаяна» Валентином Сергеевичем Колесаевым по пьесе известного специалиста по индийской культуре, писательницы Натальи Романовны Гусевой. Более 120 репетиций потребовалось для реализации сложнейшего героического эпоса, репрезентируемого средствами русского драматического искусства, чтобы донести до юношеской аудитории его бесценную, вечную суть. За этот спектакль в 1979 году весь коллектив ЦДТ был награжден Премией имени Джавахарлала Неру.

Образ бесстрашного и самоотверженного царевича, мудрого правителя Рамы, создал народный артист России Геннадий Михайлович Печников (он же одновременно являлся режиссером). Русская «Рамаяна» стала своеобразным культурным символом двух стран. За выдающиеся заслуги в области содружества Индии и России Геннадий Михайлович в 1984 году стал единственным иностранным обладателем награды кавалера индийского ордена «Бал Митра» («Друг детей»), а в мае 2008 года от президента Пратибхи Патил ему был вручен орден «Падма Шри» («Орден лотоса»).

На своей родине, в Индии, спектакль был впервые показан в 1974 году, затем в 1977-м, оба раза был полный аншлаг. О том, с каким вниманием и радушием принимал индийский зритель постановку на русском языке (без перевода!) и какие испытывал при этом эмоции, повествует фильм «Золотое звено дружбы», снятый по инициативе Г. М. Печникова непосредственно во время премьерных показов «Рамаяны» в Нью-Дели и других городах разных штатов южноазиатского субконтинента. Впоследствии была сделана «аудиозапись спектакля, переписанная с виниловой пластинки и озвученная голосами актеров Центрального Детского Театра» [1, с. 3].

В 1976 году вышла на экраны телевизионная версия детского спектакля «Рамаяна». В авторский коллектив вошли Наталья Гусева (автор сценария), режиссер Владимир Граве, режиссер-постановщик (он же главный герой Рама) Геннадий Печников, композитор Сергей Баласанян, оператор Георгий Криницкий. Самым впечатляющим в российском варианте «Рамаяны» явилось то, что Наталья Романовна Гусева в свою пьесу внесла девиз, написанный на гербе Республики Индии: «сатъям эва джаятэ», то есть «всегда побеждает правда», который красной нитью прошел по всему тексту. Главная идея спектакля осталась незабываемой – это твердая вера царевича Рамы в торжество добра, которая давала ему силы выдержать все испытания, ниспосланные судьбой, и одержать победу в тяжелейших битвах за правду и справедливость.

«Индийская легенда» на уфимской сцене.

В ноябре 2017 года в Башкирском государственном театре кукол была возобновлена «Индийская легенда» к юбилею спектакля, который тридцать лет назад поставил режиссер Павел Романович

Мельниченко. Уфимская «Рамаяна» трижды привозилась на гастроли в Индию и полюбилась зрителям южноазиатского субконтинента. Труппа театра была награждена премией имени Джавахарлала Неру за укрепление дружбы между нашими народами. Инициатором восстановления и создания обновленной версии спектакля стала Ольга Шарафутдинова, ученица П. Р. Мельниченко. Тема добра, побеждающего зло, остается актуальной и в нынешних реалиях, поэтому молодому поколению очень импонируют главные идеи древнеиндийской «Рамаяны», а образ мужественного Рамы остается неизменным образцом для подражания.

Вместо эпилога. Сюжет «Рамаяны» получил многократное воплощение в произведениях южноазиатского изобразительного искусства³⁴, театрально-хореографических постановках и даже в уличном граффити, не раз экранизировался в кинематографе. Как говорится в эпосе, «в прекрасной Индии, жемчужине земли, и в наши дни все прославляют Раму. И время справедливости и мира зовут с тех пор словами “Царство Рамы”». В настоящее время «Рамаяна» с ее высокими идеалами, такими как родительская любовь, уважение младших к старшим, супружеская преданность, братская верность, непреклонное стремление к борьбе со злом, входит в школьную программу³⁵ во всех индийских штатах как средство формирования нравственных ориентиров у молодого поколения. Великий Махатма Ганди почитал Раму как главного бога. Последними словами, которые он промолвил перед своей смертью в январе 1948 года, были «хэй, Рама!» («О, Боже!»); они же высечены и на его надгробной плите.

Индийская поэма неоднократно переводилась на разные языки, завоевав статус великого достояния всемирного художественного наследия. Как сказал четырехликий Брахма в книге Первой, «пока горы и реки будут существовать на земле, до тех пор история “Рамаяны” будет обходить свет, и деяния Рамы будут жить в сердцах людей!» [7, с. 16].

³⁴ Особенно в раджастанской живописи XVII–XVIII веков.

³⁵ Любопытно отметить, что в Саудовской Аравии «Рамаяна» и «Махабхарата» также являются составной частью учебных программ.

Литература

1. Валеева И. О том, как спектакль становится жизнью // РАМТограф. Газета о Российском академическом Молодежном театре. – 2010 (декабрь). – Вып. 9. – С. 3.
2. Карташова Т. Традиционный индийский театр кукол на пересечении времен // Музыка и время. – 2021. – № 1. – С. 3–7.
3. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – М.: Композитор, 2010. – 576 с.
4. Карташова Т. Храмовый театр Индии: от прошлого к настоящему // Вопросы этномузыкознания. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2012. – Вып. 1. – С. 114–127.
5. Карташова Т. Цветовая символика в южноиндийском театре катхакали // Международная научная конференция Российского общества цвета: сборник статей / под ред. Ю. А. Грибер, В. М. Шиндлер. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2021. – С. 47–52.
6. Карташова Т. Чхая натак, или Южноазиатский театр теней в аспекте синтеза искусств // Музыка и время. – 2020. – № 2. – С. 3–8.
7. Рамаяна / пер. с санскр. В. Потаповой; вступ. ст. П. Гринзера; комм. Б. Захарьина; пояснит. текст Б. Захарьина, В. Потаповой. – М.: Художественная литература, 1986. – 270 с.
8. Челнокова А. Рамаяна в современной Индии. На материале литературы хинди: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – СПб., 2009. – 19 с.
9. Contractor M. *The shadow puppets of India*. – Ahmedabad: Darpana Academy of the Performing Arts, 1984. – 20 p.
10. Dash D. *Puppetry in Orissa – an introduction*. – Bhubaneswar: Rupa, 2006. – 80 p.
11. Ghosh Sampa, Banerjee Utpal Kumar. *Indian puppets*. – New Delhi: Abhinav Publications, 2016. – 494 p.
12. Pani Jiwan. *Ravana Chhaya // Sangeet Natak Akademi*. – Retrieved 16. – 2014. – January. – 35 p.
13. *The Cambridge guide to Asian theatre* / edited by James R. Brandon, Martin Banham. – Cambridge: Cambridge University Press, 2017. – 253 p.
14. Samson Lila. *Rhythm in joy: classical Indian dance traditions*. – New Delhi: Lutre Press, 1987. – 142 p.

References

1. Valeeva I. O tom, kak spektakl' stanovitsya zhizn'yu [About how a performance becomes a life]. *RAMTograf. Gazeta o Rossiyskom akademicheskom Molodezhnom teatre* [RAMTograph. Newspaper about the Russian Academic Youth Theater], 2010 (December), iss. 9, p. 3. (In Russ.).
2. Kartashova T. Traditsionnyy indiykiy teatr kukol na peresechenii vremen [Traditional Indian Puppet Theater at the Intersection of Time]. *Muzyka i vremya* [Music and Time], 2021, no. 1, pp. 3-7. (In Russ.).
3. Kartashova T. *Up-shastriya kak obshchee zvukovoe prostranstvo muzykal'noy kul'tury Severnoy i Yuzhnoy Indii* [Up-shastriya as a common sound space of musical culture of North and South India]. Moscow, Composer Publ., 2010. 576 p. (In Russ.).
4. Kartashova T. Khramovyy teatr Indii: ot proshlogo k nastoyashchemu [Temple Theatre of India: from the Past to the present]. *Voprosy etnomuzykoznaniiya* [Questions of ethnomusicology]. Moscow, Gnesins Russian Academy of Music Publ., 2012, iss. 1, pp. 114-127. (In Russ.).
5. Kartashova T. Tsvetovaya simbolika v yuzhnoindiyskom teatre katkakali [Color symbolism in the South Indian Kathakali Theater]. *Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya Rossiyskogo obshchestva tsveta: sbornik statey* [International scientific conference of the Russian Color Society. Collection of articles]. Ed. by Y.A. Griber, V.M. Shindler. Smolensk, SmolGU Publ., 2021, pp. 47-52. (In Russ.).
6. Kartashova T. Chkhaya natak, ili Yuzhnoaziatskiy teatr teney v aspekte sinteza iskusstv [Chaya natak, or South Asian Shadow Theater in the aspect of art synthesis]. *Muzyka i vremya* [Music and Time], 2020, no. 2, pp. 3-8. (In Russ.).
7. *Ramayana* [Ramayana]. Trans. from Sanskrit V. Potapova; entry art. P. Grinzer; comm. B. Zakharyin; will explain text by B. Zakharyin, V. Potapova. Moscow, Artistic literature Publ., 1986. 270 p. (In Russ.).
8. Chelnokova A. *Ramayana v sovremennoy Indii. Na materiale literatury khindi: avtoref. dis. ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.03* [Ramayana in modern India. Based on the material of Hindi literature. Author's abstract of diss. of PhD in philology: 10.01.03]. St. Petersburg, 2009. 19 p. (In Russ.).
9. Contractor M. *The shadow puppets of India*. Ahmedabad, Darpana Academy of the Performing Arts Publ., 1984. 20 p.
10. Dash D. *Puppetry in Orissa – an introduction*. Bhubaneswar, Rupa Publ., 2006. 80 p.
11. Ghosh Sampa, Banerjee Utpal Kumar. *Indian puppets*. New Delhi, Abhinav Publications Publ., 2016. 494 p.
12. Pani Jiwan. *Ravana Chhaya. Sangeet Natak Akademi*, Retrieved 16, 2014, January. 35 p.
13. *The Cambridge guide to Asian theatre*. Edited by James R. Brandon, Martin Banham. Cambridge, Cambridge University Press, 2017. 253 p.
14. Samson Lila. *Rhythm in joy: classical Indian dance traditions*. New Delhi, Lustre Press, 1987. 142 p.

УДК 787.8

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-122-129

БАЛАЛАЙКА-КОНТРАБАС В НАРОДНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: АКУСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Юшутин Михаил Федорович, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, Центр эстрадного искусства (г. Симферополь, РФ); народный оркестр русских народных инструментов имени Константина Лонгиновича Смирнова (г. Севастополь, РФ). E-mail: tenzor07@yandex.ru

В статье отражена проблема роли звуков низкого регистра русских народных музыкальных инструментов для человека и окружающего мира. Автором рассматриваются акустические особенности исполнительства на музыкальном инструменте русского народного оркестра – балалайке-контрабасе; анализируется необходимость в слушании звуков низкого регистра для гармоничного развития и эволюционной изменчивости человека с древнейших времен, когда были воспроизведены звучание оркестра из костей мамонта Мезинской стоянки первобытного человека и звучание поющих чаш Тибета.

Отмечается, что в современном музыкальном искусстве балалайка-контрабас выполняет не только роль инструмента из группы басового регистра в русском народном оркестре, но и солирующего инструмента с оркестром русских народных инструментов, а также инструмента самостоятельного сольного исполнительства. В результате проведенного исследования и опыта практической 21-летней деятельности автора в оркестре русских народных инструментов установлено, что при озвучивании оркестром русских народных инструментов музыкальных произведений необходимо учитывать особенности восприятия звука инструментов низкого регистра исполнителями, композиторами, звукорежиссерами и слушателями.

Актуализация балалайки-контрабаса как сольного инструмента в русском народном оркестре предлагает сложные творческие и технические задачи как для профессионалов в области исполнительства, звукорежиссуры и композиторского искусства, так и для слушателей. Выявлены необходимые условия оптимального пространственного распределения звука оркестром русских народных инструментов. Особое внимание уделяется анализу особенностей панорамного распределения звука при игре оркестра русских народных инструментов с солирующей балалайкой-контрабасом. Отмечаются эффекты, которые могут создавать искажения, влияющие на тембр и другие музыкальные характеристики балалайки-контрабаса в оркестре русских народных инструментов.

Перспективы исследования соотносятся с изучением конструктивных особенностей инструмента и их влияния на качество звучания балалайки-контрабаса.

Ключевые слова: акустика, пространственное распределение звука, особенности исполнительства, балалайка-контрабас, Великолукский народный оркестр В. В. Андреева, музыкальное искусство, народная музыка.

THE BALALAIKA-CONTRABASS IN MUSICAL ART: ACOUSTIC FEATURES OF PERFORMING

Yushutin Mikhail Fedorovich, Applicant for the Academic Degree of PhD in Art History, Center for Variety Art (Simferopol, Russian Federation); Folk Orchestra of Russian Folk Instruments named after Konstantin Longinovich Smirnov (Sevastopol, Russian Federation). E-mail: tenzor07@yandex.ru

The article reflects the problem of low register sounds role of Russian folk musical instruments and examines the acoustic features of performing on a musical instrument of the Russian folk orchestra -

the balalaika-contrabass. The need for listening to low register sounds for the harmonious development and evolutionary variability of man has been analyzed since ancient times, when the sound of an orchestra made from the mammoth bones of the Mezinsky site of primitive man and the sound of the singing bowls of Tibet were reproduced. It is noted that in modern musical art the balalaika-contrabass plays not only the role of an instrument from the bass register group in the Russian folk orchestra, but also a solo instrument with an orchestra of Russian folk instruments, as well as an instrument for independent solo performance. As a result of the research and the author's 21-year practical experience in the orchestra of Russian folk instruments, it was established that when scoring musical works by an orchestra of Russian folk instruments, it is necessary to take into account the peculiarities of low-register instruments sound perception by performers, composers, sound engineers and listeners. The actualization of the balalaika-contrabass as a solo instrument offers complex creative and technical challenges both for professionals in the field of performance, sound engineering and composition, and for listeners of the Russian folk orchestra. The necessary conditions for the optimal spatial distribution of sound by an orchestra of Russian folk instruments have been identified. Particular attention is paid to the analysis of the features of the panoramic sound distribution when playing an orchestra of Russian folk instruments with a solo balalaika-contrabass. Effects that can create distortions that affect the timbre and other musical characteristics of the balalaika-contrabass in an orchestra of Russian folk instruments are noted. The continuation and prospects of the research correlate with the research of the instrument design features and their influence on the sound quality of the balalaika-contrabass.

Keywords: acoustics, sound spatial distribution, performance features, balalaika-contrabass, Great Russian Orchestra after V.V. Andreev, folk music, musical art.

Введение. Протекающие в обществе на фоне социальной трансформации и цифровизации многогранные процессы во всех областях человеческой жизнедеятельности, вечный поиск смысла жизни заставляют человека все более пристально обращаться к истокам устройства Вселенной, к законам существования Природы, к тем условиям, в которых человек прожил большую часть своего эволюционного развития. Познавая истинную суть своего существования в соответствии с законами Природы, человек угадывает «узор, предвечно существующий в лоне Красоты» [11, с. 424].

Раскопки в районе Мезинской стоянки первобытного человека (сейчас Коропский район Черниговской области), которая существовала более двадцати тысячелетий назад, последующие исследования стоянки с реконструкцией и консервацией найденных костей мамонта (лопатка, бедро, таз, две нижних челюсти и часть черепа мамонта), показали, что уже в палеолитические времена человек испытывал необходимость в воспроизведении звуков окружающей его природы в неосознанном стремлении к украшению своей жизни, к красоте и гармонии [5; 8].

По современным археологическим изысканиям на «сегодняшний день древнейшими музы-

кальными инструментами считаются три флейты возрастом 30–37 тысяч лет, найденные на территории современной Германии. Флейты были изготовлены из костей лебедя» [5]. Следовательно, первоначально человек создавал инструменты, обеспечивающие мелодическое звучание. Однако чтобы передать всю многогранность и богатство окраски музыки, эволюционное развитие потребовало нового восприятия звука. Пытаясь воспроизвести многозвучие Природы, человек начал создавать музыкальные инструменты, отражающие звуки в разных диапазонах. В каменном веке появились рожки, которые были способны воспроизводить не только мелодию, но и отражать глубокий низкий звук Первоначала Вселенной. Одними из ранних инструментов, обладавших подобными свойствами, являются звучавшие в Тибете поющие чаши и колокола [6, с. 72].

Следует отметить, что с древних времен использовались басовый и контрабасовый звуки колоколов, исходя из их конструкции, толщины и размера. При этом звуки одного церковного колокола представляли собой уже нечто «возвышенное, торжественное... если раздастся звон нескольких колоколов, то возникает величественное благозвучие, которое духовно просветляет человека» [1, с. 20].

М. И. Имханицкий отмечает, что «иной становится роль музыкального орудия, досугового по своей сущности, то есть специально созданного для организации отдыха, развлечения. С помощью инструмента человек может выразить потребность в интенсивном движении, реализовать свои мускульно-моторные ощущения... Значение инструмента решительно преобразуется: ему отводится основополагающая роль в создании определенной периодичности акцентов» [7, с. 96].

Таким образом, постепенно в основу группового звучания инструментов в составе ансамбля или оркестра прочно входят инструменты, дающие опору всему звучанию и поднимающие степень достижения красоты и гармонии на новый уровень.

Контрабасовый инструмент появляется сначала в составе симфонического оркестра, а затем в Великолукском народном оркестре В. В. Андреева [2], который в гармонии с другими русскими народными инструментами, прежде всего с балалаечной группой, проявил не существовавшее до тех пор звучание оркестра созданных человеком инструментов. Осуществление объемного звучания оркестра или ансамбля русских народных инструментов, особое пространственное распределение звука, создаваемое введением балалаек-контрабасов, способствовало здоровью играющего и слушающего человека [15], а также развитию его духовно-нравственного потенциала [12; 16; 17]. Вместе с тем следует отметить, что современный оркестр русских народных инструментов имеет свои звуковые и акустические особенности, отличающие его от Великолукского народного оркестра В. В. Андреева.

Таким образом, проблема, связанная с рассмотрением причин, которые могут приводить к изменению звука ансамблей и оркестров русских народных инструментов, представляется актуальной и может послужить предметом для исследования.

Методологические основания исследования и формирование целей статьи. Вопрос акустических особенностей музыкальных инструментов рассматривается в работе Л. А. Кузнецова, который отмечает, что при колебательных процессах происходит перемещение твердых, жидких или газообразных тел, при котором они соверша-

ют движения (колебания), полностью или частично повторяющиеся во времени. Такие процессы, как правило, имеют определенные закономерности, которые могут быть описаны математически [9].

Звук же – это непрерывный процесс колебаний, который можно описать лишь на определенном интервале времени. На достаточно большом интервале времени музыка теряет свои постоянные характеристики. Для создания звука самым важным является установление соответствия между объективными параметрами звука (интенсивность, длительность, периодичность, расположение в пространстве и др.) и его субъективно воспринимаемыми характеристиками (высота, громкость, маскировка, тембр и др.). Связь между ними неоднозначна и нелинейна. Однако можно сказать, что субъективно ощущаемая высота тона связана, в первую очередь, с частотой (периодичностью), громкость – с интенсивностью.

Высота тона позволяет классифицировать звуки по линейной шкале (выше – ниже) и служит в музыке основой мелодии, гармонии, интонации. В свою очередь, громкость определяет музыкальную динамику (ff... pp), баланс инструментов в ансамбле и является объемной характеристикой звука.

Окраска звука называется в теории музыки тембром. Тембр является самым сложным субъективно ощущаемым параметром. С определением этого термина возникают сложности, сопоставимые с определением понятия «жизнь». О тембре нельзя сказать «больше – меньше», «выше – ниже», для его описания используются десятки слов: сухой, звонкий, мягкий, резкий, яркий и другое [3]. По классической теории Гельмгольца, определяющим параметром, характеризующим тембр, является его стационарный (усредненный) спектр: состав обертонов, их расположение на частотной шкале и частотные соотношения, распределения амплитуд и форма огибающей спектра, наличие и форма формантных областей.

Колебания, образующиеся, как правило, в музыкальных инструментах при формировании звуков, в своем составе имеют два или более неравных по частоте гармонических колебания. Низший по частоте компонент подобного сложного периодического колебания называют основным

тоном или первой гармоникой, а высшие по частоте – обертонами или высшими гармониками. Именно сложное периодическое колебание наиболее актуально для настоящего рассмотрения, так как колеблющаяся струна является основным источником звука, соответственно, колебаний струнных музыкальных инструментов, ярким примером семейства которых является балалайка-контрабас.

А. Ю. Радзишевский [13] отмечает, что частотно-модулированные колебания с модулируемой (несущей) частотой широко используются в музыкальной практике при получении амплитудного или частотного вибрато. Низший по частоте компонент непериодического звукового колебания является основным тоном, а второй и следующий за ним тоны высших частот – обертонами. Явление некратности частот обертонов основному тону при непериодических (почти периодических) колебаниях характеризуется негармоничностью обертонов. Сама нота имеет определенную высоту благодаря частоте основного колебания. Однако ощущение краски звука создается благодаря наложению верхних гармоник на эту основную частоту звучания ноты.

Окраска звука называется в теории музыки тембром. Под акустическими параметрами струн понимают частоту колебаний, спектральный состав, характер затухания, негармоничность обертонов [4].

Все музыкальные (и не только музыкальные) звуки имеют негармоничные обертоны. Негармоничность вносит некоторые флуктуации в колебательный процесс, что приводит к оживлению, привлекательности звука, если величина негармоничности лежит в некоторых определенных пределах (для соседних обертонов) от 0,1 до 0,35 %. Если негармоничность меньше, звук может оказаться назойливым, зажатым, надоедливым, выше – в звуке начинают ощущаться комбинационные тоны, возникающие в связи с появлением биеений между компонентами звукового колебания.

Научные коллективы ведущих университетов и институтов России (Санкт-Петербургский университет, Московский государственный университет, Московский государственный технический университет имени Н. Э. Баумана, Санкт-Петербургский государственный университет телекоммуникаций имени профессора М. А. Бонч-

Бруевича) ведут интенсивные исследования, поскольку результаты, полученные в этом направлении, являются принципиально важными при синтезировании звуков, а также решении общей проблемы «расшифровки слухового образа», что необходимо в целях дальнейшего развития аудиотехники, систем мультимедиа и других направлений. И определяющим здесь является именно спектр сигнала звука.

Теоретический обзор научной литературы по теме исследования показал, что вопросы акустических особенностей исполнительства на музыкальных инструментах в настоящее время рассмотрены недостаточно. В современном музыкальном мире балалайка-контрабас становится сольным инструментом. Особую проблему представляет рассмотрение гармоничного звучания балалайки-контрабаса как солирующего инструмента в оркестре русских народных инструментов. Поэтому **цель статьи** состоит в рассмотрении акустических особенностей исполнительства на балалайке-контрабасе в оркестре русских народных инструментов.

Результаты исследования и обсуждение.

В состав оркестра русских народных инструментов входят такие инструменты, как литавры и барабаны, два низких (басовых) баяна, балалайки-контрабасы с частотой звучания от 40 Гц, балалайки-басы – от 80 Гц, балалайки-альты – от 160 Гц, альтовые домры – от 160 Гц, басовые домры – от 80 Гц. У клавишных гуслей также присутствует низкий диапазон. Эти инструменты несут в себе всю низкую по частотам составляющую оркестра народных инструментов. Если оркестр играет с солистом на балалайке-контрабасе, то добавим к перечисленным инструментам, имеющим звуки низкого регистра, расположенного спереди оркестра исполнителя с низкочастотным инструментом. Таким образом, мы видим в оркестре русских народных инструментов широкий спектр источников низкочастотного звучания.

Когда солист на басовых инструментах играет с оркестром, профессиональные музыканты, как правило, слышат звук балалайки-контрабаса. Обычные же слушатели, у которых слух не настроен на басовый спектр частот, слышат 20–30 % от того, что слышат профессионалы. Однако такие слушатели вполне могут услышать и более высокий диапазон частот.

Низкий частотный диапазон присутствует в одинаковой мере независимо от того, в какой октаве звучит инструмент. Большая часть низкочастотного спектра находится за порогом осознаваемой слышимости, но это не говорит об его отсутствии для человеческого уха: диапазон низкого регистра может быть не осознаваемым, но ощутимым. Например, одна и та же нота на домребасе в большой, малой и первой октавах звучит по-разному. Октавы могут меняться, но низкочастотная составляющая остается в любом случае. В какой бы октаве не играл исполнитель, низкочастотный диапазон все равно присутствует в звуке балалайки-контрабаса.

Таким образом, когда пишется инструменталка, аранжировщик должен понимать, что низкая частотная составляющая спектра все равно будет присутствовать. Возможным решением в этом случае может быть нахождение баланса в частотном звучании оркестра, для чего нужно вычислить и освободить, по возможности, тот частотный диапазон, в котором будет звучать солирующий басовый инструмент.

На первый взгляд, эти аспекты могут показаться не заслуживающими внимания, однако на практике тембральные различия имеют огромное значение. Например, при солирующей басовой домре, звучащей в диапазоне от 80 Гц (этот диапазон называется «верхние басы»), композитор или оркестровщик так должен построить оркестр, чтобы освободить этот диапазон для солиста. В противном случае, профессиональные музыканты, как басовые исполнители, этот звук услышат, но остальные слушатели в своем большинстве не услышат даже 50 % того, что написал композитор.

Одна из важнейших характеристик представления звука – это распределение звука в пространстве, то есть характеристика звуковой панорамы. Обратимся к истории. Анализируя генезис акустических пространств оперных театров, А. И. Кузнецова отмечает, что традиции обустройства амфитеатров античных Греции и Рима послужили опорой для проектирования акустического пространства современных театров, таких как La Scala в Италии, Гранд-опера во Франции и других [10]. Звук, распространявшийся от сцены к зрителям, испытывал поглощение и рассеяние так, что задние ряды могли слышать проис-

ходящее на сцене при условии наличия общего уровня внешнего фонового шума не более 25 Дб. Очевидно, что при такой акустической особенности слышать что-либо происходящее на сцене зрителям задних рядов было достаточно проблематично.

В современном мире эта проблема решена с помощью звукоусилительной аппаратуры, однако в этом случае качество звучания стало во многом зависеть от профессиональной квалификации и музыкального чувствования звукорежиссеров. Вместе с этим стоит отметить роль естественного звукоусиления в амфитеатре за счет самой геометрии построения античного сооружения, а также благодаря использованию специальных усилительных приспособлений [10, с. 135]. Данная точка зрения подтверждается исследованиями А. Р. Рустамова. Ученый отмечает, что изучение двух древнегреческих театров – в Эпидавре и в Салониках – с применением математического моделирования показало различие затухания звуков в спектре частот [14, с. 18].

В дальнейшем, после появления оперы, музыкальные ансамбли стали расширяться до размеров больших оркестров. Более востребованными стали громкие инструменты, такие как скрипка, фортепиано. Оркестры стали располагаться в специально отведенной оркестровой яме. При этом инструменты делились по группам, место каждой группы было определено в яме по обе стороны от дирижера. Такое расположение оркестра повысило качество звука: появилась прозрачность звучания, разборчивость слов в вокальных партиях.

Однако наложения и эффекты гребенчатого фильтра могли создавать искажения, влияющие на типичный тембр отдельного инструмента. Например, некоторые эксперты отмечали схожесть звучания контрабасов и литавр. Также было замечено, что в полупустом зале акустика резко ухудшается, в частности, появляется «порхающее эхо» [10, с. 139]. Здесь необходимо отметить, что полное отсутствие инструментов, способных воспроизводить звук в басовом регистре, оказывает негативное влияние на звучание всего оркестра: исчезает объемный оркестровый звук.

Как было указано выше, в настоящее время звуковая аппаратура способна усиливать и воспроизводить звук с одинаковой интенсивностью всего спектра частот. Может показаться, что тех-

ника максимально освобождает звукорежиссеров и звукооператоров от необходимости выстраивания правильной акустической картины для зрителя в зале. Напротив, применение в случае подзвучки басовых инструментов звукоусилительной аппаратуры требует от звукорежиссера особого чувствования музыки, тонкого слуха, высокой квалификации и художественного вкуса. В этом случае звукорежиссер должен обратить пристальное внимание на подзвучивание и обработанный на микшерском пульте звук балалайки-контрабаса.

Исполнитель на балалайке-контрабасе, как правило, привыкает к звуку и низкому тембру своего инструмента. В результате постоянной работы со своим инструментом музыкант может на слух выделить партию балалайки-контрабаса в звучании общей массы инструментов. Этот эффект можно назвать своего рода «тренированным ухом», то есть формируется определенное качество слуха. Безусловно, не все люди, которые просто слушают музыку, либо зрители в концертном зале могут безошибочно выделить на слух звучание партии балалайки-контрабаса. В этой связи стоит упомянуть о важной особенности современного звукорежиссирования.

Важнейшим параметром восприятия объемности и широты звучания является «звуковая панорама» оркестра русских народных инструментов. Оркестр должен взаимодействовать с солистом не только в частотном, но и в панорамном звучании.

Когда мы говорим слово «панорама», мы подразумеваем стереопанораму (физические свойства распространения звуковых волн в пространстве), и это явление необходимо учитывать оркестровщикам. Низкий звук распространяется гораздо медленнее, чем звук высокой частоты. Длина волны, соответствующая частоте 440 Гц (нота «ля» первой октавы), – 0,75 метра. У балалайки-контрабаса (и других инструментов басовой группы) длина волны значительно больше и составляет порядка 8 метров. Поэтому звук от низкочастотного инструмента к слушателям доходит медленнее.

Оркестровка должна быть выполнена таким образом, чтобы с точки зрения панорамирования быть как можно более широкой. Композитору необходимо достигнуть такого звучания своего про-

изведения, чтобы зритель слышал исполнение оркестром во всем объеме окружающего его пространства.

Для описания исходного необработанного звука применяется понятие «сухой звук». Обычно в помещениях мы слышим звук с реверберацией, то есть постепенным затуханием, связанным с многократными отражениями. По своей длительности «сухой» звук имеет фазы атаки, то есть удара медиатором, продолжительности звучания и затухания. Звук в пространстве имеет некоторое усиление в процессе продолжительности звучания и перед затуханием. Это усиление создает низкочастотная составляющая.

Например, при извлечении звука *piano* на балалайке-альте интенсивность низкочастотной части спектра близка к нулю. При увеличении громкости прослеживается значительное увеличение низкочастотной составляющей. При извлечении звука открытой ноты «ля» контроктавы балалайки-контрабаса в режиме «сухой звук» происходит постепенное уменьшение интенсивности колебаний. В этом случае, в первую очередь, затухают высокие частоты, затем средние, последними затухают низкие частоты вследствие более низкой скорости своего распространения.

Таким образом, для солирующего инструмента низкого регистра, в частности, балалайки-контрабаса, необходимо делать инструментовку таким образом, чтобы звук балалайки-контрабаса был более свободен в своей панораме, в своем пространстве, чтобы как можно дальше в частотном диапазоне от него звучали другие инструменты. Однородные инструменты, играющие вместе с солистом (например, группа аккомпанирующих балалаек-контрабасов в составе оркестра), должны быть разнесены по своей частотной составляющей, этот частотный диапазон должен быть свободен для солиста.

В противном случае большинство зрителей услышит неразличимую смесь, где будет сложно выделить звучание солиста. Маскирование звука происходит тогда, когда источник звука помещен в условия, аналогичные или близкие ему по характеристикам. Поэтому успех панорамного звучания как солиста на басовых инструментах, в частности, на балалайке-контрабасе заключается в частотной свободе звучания в оркестре и пространственной свободе в расположении на сцене.

На наш взгляд, именно особое расположение инструментов в Великоорусском оркестре В. В. Андреева, отличающееся от расположения инструментов в современных оркестрах русских народных инструментов, способствовало созданию того неповторимого звука оркестра, который отмечали слушавшие его современники: в пространстве звуковоспроизведения создавались стоящие волны звука, которые и «завораживали» слушателей.

Выводы. В результате проведенного исследования и опыта нашей практической 21-летней деятельности в оркестре русских народных инструментов следует отметить, что балалайка-контрабас как инструмент оркестра создает основу для звучания всего оркестра. Поэтому важно и необходимо для создания гармоничного панорам-

ного звучания оркестра учитывать особенности акустических свойств балалайки-контрабаса как инструмента низкого регистра, его звуковое восприятие исполнителями, аранжировщиками, композиторами и слушателями.

Звукорежиссеры и звукооператоры должны обращать внимание на необходимость сохранения звука низкого диапазона в составе всего спектра звучания оркестра русских народных инструментов. В противном случае при сольном исполнении на балалайке-контрабасе с оркестром партия соло не будет различаться в звуковой картине. Необходимо разделять частотные диапазоны для солиста и остальных инструментов оркестра, чтобы избежать маскирования звука и соблюдать панорамное распределение звука за счет особенностей расположения инструментов на сцене.

Литература

1. Акулова Л. В. Традиции колокольных звонов в истории русской культуры: истоки и современность [Электронный ресурс] // Манускрипт. – 2016. – № 2 (64). – С. 19–23. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-kolokolnyh-zvonov-v-istorii-russkoj-kultury-istoki-i-sovremennost> (дата обращения: 03.08.2023).
2. Андреев В. В. Великий русский оркестр и его значение // РГАЛИ, Архив Андреева, Печатный экземпляр 1914–1917 годов, 2 док. на 7 листах. СПб., 1914, стр. 1. Фонд 695, опись 2, шт. гребень 1278.
3. Архив журнала «Звукорежиссер» за 1999–2001 годы.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – М.: ЕЕ Медиа, 2012. – 376 с.
5. Бибииков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта: очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. – Киев: Наукова думка, 1981. – 108 с.
6. Де Рейтер Дик. Чудо поющей чаши. – М.: Открытый Мир, 2006. – 48 с.
7. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2018. – 640 с.
8. Колокольников В. И. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта [Звукозапись]: очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. Воспроизведение звучания Комплекса костей мамонта. – М.: Мелодия, 1980.
9. Кузнецов Л. А. Акустика музыкальных инструментов: справ. – М.: Легпромбытиздат, 1989. – 368 с.
10. Кузнецова А. И. Анализ генезиса акустических пространств оперных театров [Электронный ресурс] // Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2019. – № 5 (64). – С. 134–148. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-genezisa-akusticheskikh-prostranstv-opernyh-teatrov> (дата обращения: 24.08.2023).
11. Малларме С. О литературной эволюции (интервью, 1891, перевод Г. Косикова) // Поэзия французского символизма. Лотреамон. «Песни Мальдора» / сост. Г. К. Косиков. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 424–426.
12. Москаленко И. В., Чурекова Т. М. Традиционные нравственные ценности: диалектика общечеловеческого и национального в их содержании // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 63. – С. 220–226. – Doi 10.31773/2078-1768-2023-63-220-226. – EDN PWCHGX.
13. Радзишевский А. Ю. Основы аналогового и цифрового звука. – М.: Вильямс, 2006. – 288 с.
14. Рустамов А. Р. Звуковой образ пространства в структуре художественного языка звукорежиссуры: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2013. – 195 с.
15. Функциональные показатели деятельности сердца у мальчиков-подростков и юношей г. Севастополя / А. Л. Корепанов, О. Н. Головкин, И. Ю. Василенко, С. Е. Моторная // Теория и практика физической культуры. – 2018. – № 7. – С. 53–55. – EDN UUPCUC. Скопус.
16. Motornaya S.E. Managing conflict situations for contemporary youth: Discourse and choice of strategy // Espacios. – 2019. – Vol. 40, no. 17. – P. 1. – EDN FYQYUX. Скопус.

17. Svetlana M. Role of spiritual and moral perfection of the beginning of the person in the education. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 2014, 5(13 SPEC. ISSUE), pp. 222–228. Скопус.

References

1. Akulova L.V. Traditsii kolokol'nykh zvonov v istorii russkoy kul'tury: istoki i sovremennost' [Traditions of bell ringing in the history of Russian culture: origins and modernity]. *Manuskript [Manuscript]*, 2016, no. 2 (64), pp. 19-23. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-kolokolnykh-zvonov-v-istorii-russkoy-kultury-istoki-i-sovremennost> (accessed 08.03.2023).
2. Andreev V.V. Velikiy russkiy orkestr i ego znachenie [Great Russian orchestra and its meaning]. *RGALI, Arkhiv Andreeva [RGALI, Andreev's Archive]*, Pechatnyy ekzemplyar 1914-1917 godov, 2 dok. na 7 listakh. St. Petersburg, 1914, str.1. Fond 695, opis' 2, sht. greben' 1278. (In Russ.).
3. *Arkhiv zhurnala "Zvukozhissler" za 1999-2001 gody [Archive of the magazine "Sound Engineer" for 1999-2001]*. (In Russ.).
4. Asafyev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]*. Moscow, EE Media Publ., 2012. 376 p. (In Russ.).
5. Bibikov S.N. *Drevneyshiy muzykal'nyy kompleks iz kostey mamonta: Ocherk material'noy i dukhovnoy kul'tury paleoliticheskogo cheloveka [The most ancient musical complex from mammoth bones: An essay on the material and spiritual culture of Paleolithic man]*. Kyiv, Naukova dumka Publ., 1981. 108 p. (In Russ.).
6. De Reyter Dik. *Chudo poyushchey chashi [The miracle of the singing bowl]*. Moscow, Otrytyy Mir Publ., 2006. 48 p. (In Russ.).
7. Imkhanitsky M.I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh [History of performance on Russian folk instruments]*. Moscow, Gnesins Russian Academy of Music Publ., 2018. 640 p. (In Russ.).
8. Kolokolnikov V.I. Drevneyshiy muzykal'nyy kompleks iz kostey mamonta. Zvukozapis'. Ocherk material'noy i dukhovnoy kul'tury paleoliticheskogo cheloveka [The oldest musical complex made from mammoth bones. Sound recording. Essay on the material and spiritual culture of Paleolithic man]. *Vosproizvedenie zvuchaniya Kompleksa kostey mamonta [Reproduction of the sound of a complex of mammoth bones]*. Moscow, Melodiya Publ., 1980. (In Russ.).
9. Kuznetsov L.A. *Akustika muzykal'nykh instrumentov: Sprav [Acoustics of musical instruments: Reference]*. Moscow, Legprombytizdat Publ., 1989. 368 p. (In Russ.).
10. Kuznetsova A.I. Analiz genezisa akusticheskikh prostranstv opernykh teatrov [Analysis of the genesis of acoustic spaces of opera houses]. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A.Y. Vaganovoy [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after: A.Y. Vaganova]*, 2019, no. 5 (64), pp. 134-148. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-genezisa-akusticheskikh-prostranstv-opernykh-teatrov> (accessed 24.08.2023).
11. Mallarme S. O literaturnoy evolyutsii (interv'yū, 1891, perevod G. Kosikova) [On literary evolution. Translated by G. Kosikov]. *Poeziya frantsuzskogo simvolizma. Lotreamon. Pesni Mal'dorora [Poetry of French Symbolism. Lautreamont. Songs of Maldoror]*. Compl. by G.K. Kosikov, Moscow, MSU Publ., 1993, pp. 424-426. (In Russ.).
12. Moskalenko I.V., Churekova T.M. Traditsionnye npravstvennye tsennosti: dialektika obshchechelovecheskogo i natsional'nogo v ikh soderzhanii [Traditional moral values: dialectics of universal and national in their content] *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 63, pp. 220-226. (In Russ.), Doi 10.31773/2078-1768-2023-63-220-226.
13. Radzishevskiy A.Y. *Osnovy analogovogo i tsifrovogo zvuka [Fundamentals of analog and digital sound]*. Moscow, Vilyams Publ., 2006. 288 p. (In Russ.).
14. Rustamov A.R. *Zvukovoy obraz prostranstva v strukture khudozhestvennogo yazyka zvukozhissury: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Sound image of space in the structure of the artistic language of sound engineering. PhD in Art History diss.]*. St. Petersburg, 2013. 195 p. (In Russ.).
15. Korepanov A., Golovko O., Vasilenko I., Motornaya S. Funktsional'nye pokazateli deyatelnosti serdtsa u mal'chikov-podrostkov i yunoshey g. Sevastopolya [Functional indicators of heart activity in teenage boys and young men of Sevastopol]. *Teoriya i praktika fizicheskoy kul'tury [Theory and practice of physical culture]*, 2018, no. 7, p. 53-55. (In Russ.).
16. Motornaya S.E. Managing conflict situations for contemporary youth: Discourse and choice of strategy. *Espacios*, 2019, vol. 40, no. 17, p. 1. (In Engl.).
17. Svetlana M. Role of spiritual and moral perfection of the beginning of the person in the education. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 2014, 5(13 SPEC. ISSUE), pp. 222-228. (In Engl.).

УДК 784

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-130-134

КАНТИЛЕНА В ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ

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

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

Авторы статьи рассматривают один из компонентов комплекса вокально-хоровой работы – звуковедение, в частности, кантилену. Этот вопрос находится под постоянным прицелом профессиональных и учебных хоров в силу его важной исторической составляющей, а также по причине трудности воспитания и длительности его освоения. Русское хоровое пение исторически формировалось как акапельное, и его профессиональная ветвь прорастала в церковных службах. Без поддержки инструментов певцы должны были создавать звуковой массив, что порождало уникальную технологию и соответствующие приемы заполнения пространства храма звуком. Кроме того, трудность рассмотрения хоровой кантилены связана с тем, что процесс голосообразования является сложным комплексом, в котором все составляющие компоненты влияют друг на друга. Несомненно, дыхание и приемы атаки звука будут тем фундаментом, на котором возможно построение певучего звука. Техника дыхания в кантиленном звуке требует от поющих управления процессом выдоха, который развивается на протяжении длительного времени. В работе с хором вопрос звуковедения всегда будет на первом плане, потому как это показатель работы певческого аппарата, его возможностей. Авторы привлекают внимание к резервным моментам, которые будут усиливать кантиленность звука.

Ключевые слова: элементы хоровой звучности, кантиленность, певческий звук, *legato-legatissimo*, «вдыхательная установка», артикуляционный дискомфорт.

CANTILENA IN THE SINGING PRACTICE OF CHORAL COLLECTIVES

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

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

The authors of the article consider one of the components of the vocal-choral complex work – sound study. The topic is always in the sphere of interests of professional choirs and trainees due to its essential historical component of sound study method in choral singing as cantilena, as well as due to its complexity of education and duration of its development. Russian choir singing historically was formed as a cappella and its professional branch rooted in church services. Without any instrumental support, singers had to create a sound array that brought to appear the unique technology and appropriate techniques for filling up the space of the temple with sound. In addition, it is difficult to consider that choral cantilena is related to the complexity of the voice formation process where all the components influence each other. Undoubtedly, breathing and techniques of sound commencement will be the foundation to build a melodious sound. The breathing technique in the cantilena sound requires that the singers take under control the exhalation process, which is developed over a long period of time. The authors draw attention to reserve moments that will enhance the cantilence of the sound. One of these is working with vowels, where a certain amount of breathing work is stimulated, as well as the *relationship* of vowels with consonant sounds. Intralobar pulsation opens up unexpected

possibilities. Drawing the singer's attention to this phenomenon allows him to establish control over the filling of the sound at various note durations. When working with a choir, the issue of cantilena sound science will always be in the foreground, because this is an indicator of mastery of the unique sound technology in Russian choirs.

Keywords: elements of choral sonority, cantilence, singing sound, legato-legatissimo, inhalation setting, articulatory discomfort.

Хоровая звучность представляет сложный комплекс вокальных и хоровых навыков. Выделение и изучение отдельных компонентов этого комплекса позволит хормейстеру не только лучше освоить его, но и управлять многовекторным процессом хорового исполнительства. Для изучения «конструкции» хорового звука необходимо понять технологию работы ее элементов, к которым относят строй, ансамбль, навык дыхания, звукообразование, атаку звука, резонирование, работу с гласными, дикцию и другое. Известный хормейстер В. П. Мухин подчеркивает мысль о важности работы каждого и взаимодействии всех элементов целого: «Всесторонняя слаженность всех этих компонентов певческого процесса и составляет то, к чему должны стремиться дирижер и руководитель хора» [6, с. 160].

Наиболее сложными для понимания и освоения являются такие элементы звучности как хоровой строй и хоровой ансамбль. Все последующие в цепочке названных элементов более ясные, они нацелены на четкие, определенные задачи и сфокусированы на конкретную область вокальной работы над техникой академического голосообразования. Но именно они – вопросы дыхания, звукообразования, звуковедения – будут активно влиять и на строй, и на ансамбль в хоре. Трудно представить, что человек, не владеющий техникой голоса, будет чисто интонировать и ансамблировать с другими партиями. Поэтому именно вокальная работа в хоре, подразумевающая постановку этих элементов, создает базу для технической оснащенности голоса певца. Культура звука как показатель качества необходима в хоре для чистоты, слитности, уравновешенности, выравненности звучания.

Образование правильного певческого звука связано с усвоением основных вокальных навыков, первым из которых является навык дыхания. В звукообразующем процессе оно участвует постоянно. «С точки зрения вокального педагога пение понимается как процесс голосообразования

с “опорой на дыхание”» [2, с. 21]. То же можно сказать и о хоровом пении. Наиболее распространенным типом дыхания является смешанное – грудобрюшное. Дыхание – это длительно нарабатываемый навык, в хоровой практике он формируется как упражнениями, так и в репертуаре. Механизм бытового и певческого дыхания одинаков, он состоит из вдоха и выдоха. Однако количественные показатели этих фаз различны. И если в обычном дыхании они «в течение минуты сменяются около шестнадцати раз» [1, с. 98], то специфика певческого дыхания состоит в иных пропорциях: вдох укорочен, а выдох значительно удлиняется, что вызывает необходимость приспособить его, растянуть к продолжительному выдерживанию певческого звука или фразы. Основные правила вдоха заключены в следующем: плавный, без лишнего наполнения легких воздухом вдох должен происходить с осознанным ощущением опускания мышц в области диафрагмы. Визуально можем определить это по выдвигению вперед стенки живота и расхождению в стороны нижних ребер. По окончании вдоха – задержка дыхания, которая содействует правильной и координированной работе голосового аппарата. Выдох тоже совершается плавно, без толчков, медленно и равномерно. Во время выдоха, а значит, во время пения очень важно сохранять ощущение «вдыхательной певческой установки» [5, с. 188], то есть не расслаблять мышцы дыхательного аппарата (как это происходит в бытовом разговорном дыхании), а «держат» их в тоне, создавая опору звука на дыхание. Принципы вдыхательной установки в момент выдоха и опоры звука на дыхание являются решающими факторами успешного звукообразующего процесса.

Дыхание и работа гортани, в которой находятся голосовые связки, становятся ответственными за певческое звукообразование. Правильный певческий звук связан с характером работы голосовых связок. Начальный момент возникновения звука называют атакой. Одновременно

мягкая и энергичная атака звука является исходной точкой для овладения начальным моментом звукообразования в работе над культурой звука. К основным навыкам звукообразования относятся организация дыхания, момент возникновения звука (атака) и само звуковедение как итог работы мышц, нервных импульсов, резонаторов в уникальном живом инструменте человеческого организма. Именно звуковедение становится видимым и слышимым результатом работы голосового аппарата в певческом режиме. Как итог, как плод усилий оно привлекает внимание учителей пения, преподавателей вокала и хормейстеров. Ведение звука (*legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*) нас будет интересовать в своем наиболее применяемом виде – *legato-legatissimo*. «Прием *legato* является одним из важнейших... он отражает плавность, напевность» [8, с. 196]. Этот прием звуковедения у певца хора должен быть выработан как основной, потому как пение – это и есть звуковая протяженность, пропетость, кантиленность, «смычковость». Кантилена как осознание непрерывности звукового потока основывается на выработке навыка длительного и ровного выдоха воздушной струи. Взаимосвязь «предельного» *legato* и искусства выдоха – самая непосредственная и является базовой. Однако есть два момента, которые усиливают певучесть до восприятия «ностальгического *legato*» (термин автора). В многолетней хоровой практике нами было выявлено, что работа со словом и метроритмом являются тем резервом, который хормейстер изыскивает для удлинения певческой звуковой волны. Хормейстер может добиться от живого человеческого голоса эффекта бесконечной кантилены, подобной певучему звуку струнных инструментов.

Вокальная и хоровая музыка, как правило, связана с литературным текстом, дающим конкретную смысловую информацию через систему языковых символов – звуков, которые делятся на гласные и согласные. Гласные – это «звуковой поток»; для них исполнитель выбирает различные приемы звуковедения; роль же согласных состоит в донесении смыслов поэтических строк. И, несмотря на необходимость донесения до слушателя информации, создающей поэтические образы, именно согласные звуки становятся помехой, препятствием на пути звуковой волны. К этой парадоксальности нужно адаптироваться певцу хора

еще и потому, что здесь в пропорции гласных – согласных звуков находятся «резервные» доли секунды, удлиняющие предел кантилены слога. Грамматические нормы деления слов на слоги противоречат законам кантилены и к певческой практике не применимы. Всем поющим хорошо знакомо правило переноса согласных звуков из слога, в котором они находятся, в следующий за ним [7, с. 170]. Необычность такого прочтения текста состоит в том, что появляются слоги из двух, трех, а иногда и четырех согласных в одном месте. В результате артикуляционный аппарат певца сталкивается с моментом «слепки» оставшихся букв одного слога с началом следующего. Можем наглядно рассмотреть эту ситуацию на примерах из произведений С. И. Танеева. Приведем поэтические строки из известных и любимых хоровиками партитур («Венеция ночью» и Хорал из кантаты «Иоанн Дамаскин») в двух вариантах: грамматическом и певческом:

1. Всплес-ки волн свер-ка-ют яр-ко, у-да-ря-ся о гра-нит.

Вспле-ски во-лнсве-рка-ю-тья-рко, у-да-ря-ясь-о-гра-нит.

2. Но веч-ным сном по-ка я сплю, мо-я лю-бовь не у-ми-ра-ет.

Но ве-чны-мсно-мно-ка я сплю, мо-я лю-бо-вьне у-ми-ра-ет.

Желательно на раннем этапе работы со словом подписывать текст именно таким образом, выявляя данную особенность и привлекая внимание к этим полезным для кантилены «долям секунды». Наглядно обнаруживаются «нагромождения» согласных звуков в образовавшихся певческих слогах, вот они: *-вспле-*, *-лнсве-*, *-мно-*, *-мно-* и другие. Артикуляционный дискомфорт на первых порах создается либо из-за количества согласных звуков (*-лнсве-*, *-мно- вспле-*), либо из-за неудобства их сочетания, например, «стреляющие» звонкие и шипящие звуки в сочетании с другими (*-рка-*, *-рко-*, *-чны-*). Все это требует выработки навыка «обхождения» с ними. Их исполнение должно быть ожидаемым, спокойным и мягким. «Стустки» согласных звуков надо проносить в краткий временной отрезок, путем близкой позиции звука и ювелирной работы артикуляционного аппарата. При этом исполнение гласных должно удлиняться и становиться более явным еще и за счет определенной работы ды-

хания в этот момент. Речь идет об «элегантной» работе мышечного корпуса певца, заточенной на наполнение, поддержку звука подачей воздушной струи, не переходящей в *crescendo*, а заполняющей гласный звук по типу *a la crescendo*. Артикуляционный аппарат певца начинает справляться с «нагромождением согласных» благодаря практике привлечения внимания к данному сегменту в процессе репетиций. В результате такого правила исполнения согласных (в пользу гласных) обнаруживаются дополнительные резервы для кантилены звука.

Вторым «резервным» моментом в работе над кантиленным звучанием в хоре является метроритм. Он представляет явление временное, не звуковысотное. В связи с вопросом кантилены звука он создает, точнее сказать, диктует условия организации и дисциплины. И когда музыкант-хорист приходит к согласию с этими условиями, то перед ним открываются новые возможности свободного управления кантиленой. Происходит это в том случае, когда исполнитель начинает понимать и принимать более мелкое ощущение пульса музыки, так называемое явление внутридолевого пульсации. Она выполняет как свои прямые обязанности – точное следование метру, ритму, темпу, так и побочные, касающиеся приема звуковедения *legato*.

На практике достаточно часто наблюдаем отсутствие у хористов внутреннего ощущения дробления метрической доли, когда «крупные» длительности мысленно не делятся на мелкие и при необходимости на очень мелкие. К примеру, четвертные, половинные и целые ноты – это не нечто неделимое, а это 2, 4, и 8 восьмых или даже 4, 8, и 16 шестнадцатых, которые нужно петь опертым звуком с ощущением постоянного тока воздушной струи. Если этого не делать в крупных длительностях, то исчезает важное качество – «заполнение» этих нот. Без «смычка» в звуке и без его продвижения (воздушного потока) нет жизни у таких нот! И здесь опять находим резерв для продления кантилены звука через поступательный характер работы дыхания, «как бы» *crescendo*, путем привлечения внимания к внутреннему пульсу долей. Тогда крупные длительности, спетые на опоре дыхания, будут иметь точную продленность и заполнение. Без применения этой техники дыхания

мелкие слоговые длительности создают впечатление речитации, а крупные – эффект остановки. Во втором случае возможны изменения и в темповой «вилке»: если идет регулярное «просаживание» крупных длительностей, темп постепенно замедляется.

И мелкие, и крупные длительности нот должны быть «обласканы» кантиленой. В мелких нужно успеть это осуществить, «обратив внимание» на каждую из «восьмушек» или шестнадцатых, в длинных – заполнить дыханием, опять же поставив под контроль метроритма. И это гораздо сложнее, чем первый вариант с мелкими длительностями, поскольку требует большего времени для создания навыка поступательного дыхания (по типу цепного). Умение контролировать звуковую пульсацию, соединять и наполнять длительности нот – это есть компетенции профессионального порядка. Во внутридолевого пульсации как бы запущен механизм «сердечного удара». Он влияет на «жизнь» звука и одну из важнейших его характеристик – певучесть, кантиленность. Если этот «сердечный пульс» не ощутим, то певец поет ритмическими формулами. Исполнение же метроритма в произведении с ощущением постоянного мелкого биения ставит под контроль такие элементы певческого процесса, как дыхание и звуковедение. Когда все под контролем, то это значит – управляемо. В осознании необходимости слышать и жить с пульсацией внутри доли и состоит свобода мышечных и вокально-слуховых манипуляций певца в процессе исполнения. Таким образом, создаются возможности управления процессом звуковедения в рассматриваемом нами варианте максимально кантиленного звука.

Специфика певческого звука состоит в понимании уникальности живого инструмента под названием человеческий голос. «Певческое искусство – процесс увлекательный, но сложный и длительный... связан с физиологическими процессами» [4, с. 270], которые включают в себя слуховую деятельность, работу дыхательной мускулатуры и мышц голосовых связок, подключение резонаторных полостей, а также навыки психологической настройки и устойчивости исполнителей. В такую многовекторную, субъективную по внутренним ощущениям работу голосового аппарата певцов включается очень важный фактор – акустика: «Любой акт пения связан с определенным про-

странством... воспроизводя звук, человек невольно ощущает его своим телом... каждый вид пения организует пространство особых переживаний, мысленного настроения, физического состояния» [3, с. 27]. В данном явлении мы наблюдаем соединение разных координат: пространства и времени, зала и источника музыки (человеческого голоса). Акустика влияет на исполнительский процесс и все приемы, включая певческое звуковедение.

Полетность звука купольных и акустически благодатных помещений может помогать звучать голосам, особенно в произведениях кантиленного характера. В «сложных» залах нужно суметь и успеть «поместить» певческий материал в предложенные акустические условия. Певческие навыки владения голосом и опыт певца, несомненно, будут помогать справляться с трудными внешними условиями.

Литература

1. Алмазов Е. И. Устройство и работа голосового аппарата человека // Работа в хоре. – М.: Профиздат, 1960. – С. 91–112.
2. Гордеева Т. Ю. К вопросу определения понятия «певческая культура» // Вестник КемГУКИ. – 2017. – № 41/1. – С. 18–26.
3. Гордеева Т. Ю. Понятие «певческая культура» сквозь призму певческого звука // Вестник КемГУКИ. – 2017. – № 42/2. – С. 23–29.
4. Демина Т. З., Стенюшкина Т. С. Стрессовые ситуации в классе постановки голоса: причины и методы преодоления // Вестник КемГУКИ. – 2023. – № 63. – С. 267–280.
5. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. – М.: ИП РАН, МГК имени П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. – 496 с.
6. Мухин В. П. Вокальная работа в хоре // Работа в хоре. – М.: Профиздат, 1960. – С. 160–188.
7. Сабитова Л. А. Некоторые вопросы вокальной работы в хоре в контексте музыкальной педагогики двух десятилетий (из опыта работы с университетским хором) // Вестник Омского университета. – 2010. – № 1. – С. 169–175.
8. Хасанова Н. Х. Хоровое искусство и вокал в хоре // Science and Education. – 2023. – Vol. 4, iss. 9. – С. 194–199.

References

1. Almazov E.I. Ustroystvo i rabota golosovogo apparata cheloveka [The structure and operation of the human vocal apparatus]. *Rabota v khore [Work in the choir]*. Moscow, 1960, pp. 91-112. (In Russ.).
2. Gordeeva T.Y. K voprosu opredeleniya ponyatiya “pevcheskaya kul'tura” [On the issue of defining the concept of “singing culture”]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 41/1, pp. 18-26. (In Russ.).
3. Gordeeva T.Y. Ponyatie “pevcheskaya kul'tura” skvoz' prizmu pevcheskogo zvuka [The concept of “singing culture” through the prism of singing sound]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 42/2, pp. 23-29. (In Russ.).
4. Demina T.Z., Stenyushkina T.S. Stressovye situatsii v klasse postanovki golosa: prichiny i metody preodoleniya [Stressful situations in the voice training class: causes and methods of overcoming]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 63, pp. 267-280. (In Russ.).
5. Morozov V.P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki [The art of resonant singing. Fundamentals of resonance theory and technology]*. Moscow, IP RAS, Tchaikovsky Moscow State University, Art and Science Center Publ., 2002. 496 p. (In Russ.).
6. Mukhin V.P. Vokal'naya rabota v khore [Vocal work in the choir]. *Rabota v khore [Work in the choir]*. Moscow, 1960, pp. 160-188. (In Russ.).
7. Sabitova L.A. Nekotorye voprosy vokal'noy raboty v khore v kontekste muzykal'noy pedagogiki dvukh desyatiletiiy (iz opyta raboty s universitetskim khorom) [Some issues of vocal work in a choir in the context of two decades of music pedagogy (from experience working with a university choir)]. *Vestnik Omskogo universiteta [Bulletin of Omsk University]*, 2010, no.1, pp. 169-175. (In Russ.).
8. Khasanova N.K. Khorovoe iskusstvo i vokal v khore [Choral art and vocals in the choir]. *Science and Education*, 2023, Vol. 4, iss. 9, pp. 194-199. (In Russ.).

УДК 781.5

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-135-143

**ТЕМАТИЗМ БАРОЧНОЙ КОНЦЕРТНОЙ ФОРМЫ
КАК ДЕТЕРМИНАНТА ЕЕ КОМПОЗИЦИОННОГО РЕШЕНИЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ *CONCERTI GROSSI OP. 6 № 7 И 8 Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ*)**

Стреж Юлия Владимировна, преподаватель отделения теории музыки колледжа имени В. К. Мержанова при ТГМПИ имени С. В. Рахманинова, аспирант, Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова (г. Тамбов, РФ). E-mail: strezh.yuliya@mail.ru

В статье автор ставит своей задачей в заявленных образцах *Concerti grossi op. 6* проследить обусловленность того или иного композиционного решения концертной формы ее тематизмом. В процессе анализа привлекается внимание к интонационной природе тематических элементов, их синтаксической структуре, алгоритму работы с ними: принципу контрастного сопоставления материалов темы и интермедии, приемам комбинаторики (пермутации и комбинации) на различных уровнях, выражающимся во множественных интонационных, ритмических, синтаксических изменениях, кроме того, в различных сочетаниях мелодических ячеек внутри малых построений, к ладотональному развитию. Предполагается обнаружение в обоих образцах корреляции в использовании одной из мелодических формул темы в определенных разделах формы с ее начальным изложением. Выявляется обусловленность структурой темы дальнейшего пути развития этого материала, логики масштабных соотношений тематических и интермедийных построений. Помимо этого, планируется исследование специфики формообразования, в котором наблюдается проявление многоплановости (в частности, обнаружение черт сонатной и двухчастной симметричной формы в концертной форме Седьмого концерта), а также процесса организации концертирования, в котором обнаруживается сходство в трактовке оркестра двух концертов.

Ключевые слова: Г. Ф. Гендель, *Concerti Grossi op. 6*, тема, интермедия, комбинаторика, концертная форма, концертирование.

**THE THEMATISM OF THE BAROQUE CONCERT
FORM AS A DETERMINANT OF ITS COMPOSITIONAL SOLUTION
(BASED ON THE MATERIAL *CONCERTI GROSSI OP. 6 NOS. 7
AND 8 BY G.F. HANDEL*)**

Strezh Yuliya Vladimirovna, Instructor of Department of Music Theory of V.K. Merzhanov College at the TSMPI named after S.V. Rachmaninov, Postgraduate, Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov (Tambov, Russian Federation). E-mail: strezh.yuliya@mail.ru

The purpose of the article submitted for publication is to explore how thematism determined the compositional decision of the concert forms of Handel's *Concerti Grossi Op. 6 Nos. 7 and 8*. In the process of analysis, attention is drawn to the intonation basis of the theme elements, their syntactic structure, the rules of working with them. For example, the principle of comparing contrasting materials themes and interludes, techniques of combinatorics (permutation and combination) in rhythmic and intonation variation, vertical permutations (double counterpoint), various types of combinations of melodic elements, changes in modal and key. In conclusion, in both *Concerti Grossi*, a correlation was found between which sections of the composition use the melodic formula of the theme and how it was embedded in the structure of the theme when it was first presented. The author reveals the conditionality of the theme structure for the further development of this

musical material, the logic of large-scale correlations of thematic and interlude constructions. In addition, the specifics of the composition, in which the diversity is manifested, are investigated. For example, in the concert form of the Concerto No. 7, features of a sonata and two-part symmetrical form (according to the terminology of A. Chugaev) were found. At the same time, the main compositional plan is modified, since the concert form ends not with a theme, which is characteristic, but with an interlude. In the considered works, there is a similarity in the interpretation of the orchestra: the typological signs of concertation are less pronounced.

Keywords: G.F. Handel, *Concerti Grossi Op. 6*, theme, interlude, combinatorics, concert form, concertation.

Результатом сложившегося в творчестве Г. Ф. Генделя «стилистического синтеза» являются инструментальные концерты и, в частности, *Concerti grossi op. 6*. Циклы обогащены, как отмечает Н. М. Зейфас [3], влиянием сюиты (вставлены характерные танцевальные части, например, аллеманда, мюзет, менуэт, сицилиана), трехчастного концерта (концертная форма, использование черт жиги в финалах), композиционных структур итальянской оперы (ария с вариациями) и французской увертюры (в темповом соотношении частей по принципу медленно – быстро). Стилиевое многообразие проявляется как в характере тематизма, строении темы, ее масштабах, принципах развития, так и в общей композиционной структуре концертной формы, множественные образцы которой содержатся в концертах рассматриваемого опуса. В существующих исследованиях при этом отражен обобщенный, обзорный подход к рассмотрению циклов в целом. Однако пристальное изучение тематических структур отдельных образцов, их взаимосвязи с композиционным решением концертной формы предполагает более высокую степень детализации. Этим определяется актуальность предлагаемой статьи.

В трудах отечественных музыковедов, посвященных полифонии Г. Ф. Генделя [1; 4; 8], содержатся наблюдения над интонационным материалом инструментальных и хоровых фуг, техникой работы с ним, особенностями структурирования, которые становятся одной из констант стиля композитора в целом. Так, исследователи отмечают, что мелодический рисунок нередко складывается из интонационно множественных разрозненных, дифференцированных реплик [1, с. 70–71]. Возможно, стилиевым источником здесь служат декламационно-патетические темы и их элементы в оперных и ораториальных сочинениях, то есть образцах жанров, наиболее характерных для творчества композитора. Как отмечает Л. Л. Гер-

вер, краткость тем сочетается с интенсивностью тематического обновления [2, с. 59]. Интонационные «реплики» рассредоточены во всей композиции, в проведениях темы, интермедиях, и каждая из них становится импульсом последующего раскрытия и обновления материала.

В качестве ведущих методов письма в исследованиях обозначены прием контрастного сопоставления, мотивное вычленение индивидуализированной начальной интонации темы [8, с. 6–8], которое нередко обуславливает принцип комбинаторики [1, с. 74]. Основными ее приемами на малых уровнях (мотивном и синтаксическом) являются пермутация (перестановка) и комбинация (замена), то есть перестановка и замена одного или нескольких компонентов [7, с. 131–132]. Как отмечено автором в одной из статей [5, с. 16], названные виды техники наблюдаются и в образцах концертной формы (в интермедиях и построениях, выполняющих функцию проведения темы) и иногда приводят к двойственности композиционных функций, их возможной взаимозаменяемости. Подобные явления во многом характерны для тематизма и его функционирования в структуре рассматриваемых *concerti grossi* Г. Ф. Генделя.

В качестве аналитического материала выбраны концертные формы IV части Седьмого и III части Восьмого концертов *op. 6*.

Воплощающая модус радости, лаконичная концертная форма **IV части (B-dur) Седьмого концерта** содержит шесть проведений темы и пять интермедий (см. Приложение, схема 1). При этом построены они на разных мотивных ячейках¹, то есть на кратких тематических элементах.

В основу четырехтактной темы положена вариантно повторенная фраза. Она начинается танцевально-пластическим мотивом, ритмиче-

¹ Все интонационные элементы тематизма здесь и далее обозначим латинскими буквами, если происходит изменения, то буквам присваиваются индексы.

ское решение которого сообщает ему активный и устремленный характер (см. Приложение, элемент *a*, пример 1). При повторном ее изложении структура расширяется введением трелеобразной формулы (в схеме обозначена знаком «+»). Светлый колорит, малый объем интонации, многократная повторяемость определяют «равнинный» в целом характер звучания темы, приносят черты пасторальности и предопределяют потенциал достаточно строгих повторений в дальнейшем, с повторностью при минимальных или вовсе отсутствующих масштабных изменениях.

В то же время среди последующих проведений темы последнее воспроизводит первое, а остальные представлены различными вариантами, изменения в которых происходят последовательно по принципу цепляемости: во втором (*F-dur*) наблюдается тесситурное варьирование, в следующих двух (*g-moll* и *As-Es-dur*) к этому добавляется мелодико-ритмическое обновление начальной интонации и в модулирующем проведении возвращается трелеобразная формула, наконец, четвертое (*d-moll*) расширено введением каденции. Таким образом, при наблюдаемой планомерной работе с тематическим материалом трелеобразная формула появляется в двух мажорных проведениях во второй половине композиции, что создает ее корреляцию с первоначальным проведением темы (во втором изложении начальной фразы).

Иной интонационный материал представлен в интермедиях. Так, в первой содержатся три мелодические ячейки: первая, ладово-контрастная (см. Приложение, элемент *b*, пример 2) скорбного характера, основана на хореической интонации малой секунды в сочетании с нисходящим хроматическим ходом баса (*passus duriusculus*) и эллиптическим последованием аккордов.

Следующая за ним мотивная структура также звучит на хореической секундовой интонации, но отличается светлым колоритом, восходящей направленностью движения, скрытым двухголосием (см. Приложение, элемент *c*, пример 3), и, наконец, для третьей (см. Приложение, элемент *d*, пример 3), также мажорной, характерны широкие мелодические ходы с последующим секундовым заполнением.

Следует отметить, что в отличие от первой, в других интермедиях представлены их различ-

ные комбинации. Так, второй и третий элементы воспроизводятся в заключительной, пятой интермедии, но в основной тональности. Первый элемент скорбного характера звучит с ритмическими и интонационными изменениями во всех других интермедиях, при этом уже не инициирует их, а следует за вторым элементом (элементом *c*) во второй интермедии и за последним, третьим (элементом *d*) в четвертой. В третьей интермедии звучит только мотив скорбного характера (элемент *b*), который теперь завершается каденцией.

Примечательно, что в работе с интонационными элементами темы и интермедии заметно использование приемов комбинаторики. Так, в варьировании начальной восходящей интонации темы при повторном ее изложении наблюдается действие пермутации (мотивный уровень), а в расширении ее структуры введением трелеобразной формулы – комбинации (синтаксический уровень). Еще ярче комбинаторика проявляется на малых уровнях в процессе интермедийного развития, что связано с множественными интонационно-ритмическими, структурными изменениями, кроме того, различными сочетаниями мелодических ячеек внутри построений. Таким образом, заложенная в первой интермедии многоэлементность обусловила активную последующую комбинаторную работу с этим материалом на протяжении всей композиции.

Заметим, что композиционная многоплановость концертной формы Седьмого концерта (также как и Первого [5, с. 18]) связана с проявлением черт старинной сонатной формы. Так, в «экспозиции» (1–16 тт.) функцию «главной партии» выполняет первое проведение темы, «побочно-заключительную» составляет материал первой интермедии с каденцией в тональности доминанты. «Разработка» (17–43 тт.) содержит наряду с доминантовым интоладовое проведение темы, разделенные интермедиями, при этом насыщена тональным развитием. Кроме того, звучащая в центре композиции каденция (29 т. *f-moll*) определяет двухфазность строения «разработки»: обе фазы равны по масштабам, содержат по два контрастных по ладу проведения темы (причем их тоника находятся в одинаковом, секундовом соотношении: *F-g – Es-d*) и интермедии, основанные на разных интонационных элементах. Начало «репризы» (44–58 тт.), появление «главной партии»,

ознаменовано проведением темы в титульной тональности. «Побочно-заключительная партия» представлена пятой интермедией, воспроизводящей материал первой в основной тональности, таким образом, формируется сонатная рифма. Кроме того, очертания структуры сонатной формы проявляются в особенностях распределения интермедийного материала: так, скорбный первый элемент, который столь активно участвовал в «разработке», не проводится в «репризе». Следует отметить, что в крайних разделах старинной сонатной формы наблюдается значительное преобладание интермедий над проведением темы (12:4 и 11:4 тт.), а в разработке, напротив, они уравновешивают друг друга (4:3, 4:4, 5:5).

Присущее концертной форме чередование тематических и интермедийных разделов в рассматриваемой композиции подчинено логике старинной сонатной формы. В то же время на грани «разработки» и «репризы» звучат сдвоенные проведения темы, завершает композицию заключительное построение на материале интермедии (как, например, в структуре концертной формы Первого концерта [5, с. 18–19]).

Примечателен еще один композиционный план рассматриваемого сочинения: масштабные соотношения разделов соответствуют принципам строения симметричной двухчастной формы (по терминологии А. Г. Чугаева [9]). Так, композиция в целом разделена каденцией в тональности минорной доминанты (*f-moll*, 29 т.) на две равнодлительные фазы (по 29 тактов), каждая из которых, в свою очередь, двухстадийна: в первую фазу вошли «экспозиция» и первый этап «разработки» (16 т. – 13 т.), во вторую – второй этап «разработки» и «реприза» (14 т. – 15 т.). При этом одну симметричную пару образуют «экспозиция» и «реприза», а другую – два этапа разработки. Таким образом, на масштабном уровне формируется еще один структурный план, который своей двухфазной логикой связан со структурой темы.

Индивидуальной особенностью рассмотренной композиции, в сравнении с другими образцами концертных форм, является то, что на всем ее протяжении звучит полный оркестровый состав. Несколько большей фактурной плотностью отмечены проведения темы. В интермедиях партии концертирующих и первых оркестровых скрипок, звучащие с лаконичным пульсирующим сопро-

вождением, ритмически обособлены, отмечены широкими интонационными ходами, значительным мелодическим диапазоном. Таким образом, идея концертирования проявляется в сопоставлении различных по фактурному воплощению разделов формы, ритм чередования которых меняется в зависимости от раздела формы (как уже отмечалось, преобладание интермедии над темой в крайних разделах и их относительное равенство в разработке).

Противоположной по образному строю, воплощающей взволнованно-порывистый характер, является концертная форма **III части (*c-moll*) Восьмого концерта** (см. Приложение, схема 2), столь же лаконичная, как и IV часть Седьмого. Отмеченная также контрастным сопоставлением мелодических элементов, композиция содержит, однако, равное число проведений темы и интермедий.

В этой части наблюдается иной принцип строения темы. Она представлена двухтактной фразой, содержащей краткие имитационно изложенные мотивы (см. Приложение, элемент *a*, пример 4), отличающиеся ритмической упругостью, устремленностью движения. Переключки коротких отрывистых реплик и регистровый контраст имитирующих проведений придают черты скерцозности. Завершает тему мелодически самостоятельная каденционная формула, которая в дальнейшем получает индивидуальное развитие (в схеме – *b*, пример 4, см. Приложение).

Во втором проведении, также в *c-moll*, тема варьирована, звучат только скерцозные мотивы в имитации, кроме того, контрапунктом к ним становится материал первой интермедии. Далее проведения темы обретают признаки интермедии, так как составляющие ее мотивы тонально развиваются. При этом в последнем, четвертом, в отличие от третьего, каждое изложение скерцозного элемента предваряет каденционная формула темы (*b*), которая в последний раз излагается имитационно (т. 37). Кроме того, это проведение завершает синтезирующее построение, в котором чередуются разные тематические элементы (действие пермутации на синтаксическом уровне), а тональный план строится по принципу свободно-симметричного отражения в сравнении с предыдущим проведением темы ($Es - f - g; f - Es - c$),

то есть и на тональном уровне проведений темы наблюдается прием пермутации. Таким образом, множественность включений тематического элемента в рамках одного проведения, активное тональное развитие на протяжении всей композиции свидетельствуют о предопределенности такого развития структурой темы, с ее неоднократными имитациями в пределах тонико-доминантового соотношения.

Как и в Седьмом концерте, сопоставлением разных интонационных элементов отмечено сочетание тематического и интермедийного материалов, при котором скерцозной теме противопоставляется плавность мелодического движения, ритмическая мерность, а принципу имитации – аккордовый склад изложения. Так, в первой представлены два элемента: первый на интонации остинатно выдержанного тона (см. Приложение, элемент *c*, пример 5), второй на изложенном секвентно распевном терцовом ходе (см. Приложение, элемент *d*, пример 5).

Примечательно, что в отличие от ранее рассмотренной концертной формы, в этой части контраст между темой и интермедией сглаживается тем, что иницирующий первую интермедию элемент (*c*) звучит не только в интермедиях, но и во всех, кроме первого, проведениях темы как контрапункт. Вторая и третья тонально устойчивые интермедии (*Es-dur* и *g-moll*) начинаются со второго элемента на распевной интонации (*d*), который в третьей излагается имитационно. Интересно, что эту интермедию, как и тему, завершает одна и та же формула (*b*), включение которой подчеркивает функциональную связь этих разделов. В четвертой интермедии при изложении в основной тональности остинатно выдержанные тоны обрисовывают опевающее движение в духе «мотива креста». Впервые он прозвучал в рассредоточенном виде в начале третьего проведения темы в двойном контрапункте с элементом *a*.

Комбинаторика, как и в ранее рассмотренной композиции, наблюдается на малых уровнях. Так, в рамках тематического развития прием пермутации проявляется в контрапунктическом соединении скерцозного тематического материала и интермедийного элемента, основанного на интонации с остинатно выдержанными тонами, а также в выстраивании тонального плана ее развития. Прием комбинации на синтаксическом уровне отмечено последнее четвертое проведение темы,

в котором представлены различные сочетания интонационных элементов.

Таким образом, в работе с интонационными элементами проведений темы и интермедий наблюдается использование приемов комбинаторики, характерных для малых уровней композиции (мотивного и синтаксического).

Рассмотренная лаконичная концертная форма разделена каденциями на три равнодлительные фазы (каждая по 14 тактов). Каждый сегмент периодичности завершается каденцией *tutti* (в основной тональности и ее параллели), которое создает более глубокую цезуру. Все фазы построены на соотношении темы и интермедии, при этом дробностью отличается первая, в которой оно происходит дважды (см. Приложение, схема 2).

В рассмотренной композиции заметна также приверженность к числовым соответствиям: четному числу разделов (четыре интермедии и четыре проведения темы), прогрессирующему масштабному росту в соотношении проведений темы (2 т. – 2 т. – 8 т. – 10 т.). В то же время масштабы интермедий выстроены по принципу парной периодичности (6 т. – 4 т. – 6 т. – 4 т.). Кроме того, если при первом сопоставлении интермедия значительно крупнее темы (6:2), то с дальнейшим продвижением их соотношение становится более уравновешенным (8:6), а в третьей фазе и вовсе тема (*a*), напротив, преобладает над интермедией (10:4). Таким образом, в результате масштабных изменений все большее внимание отводится работе с тематическим материалом, что подчеркивает его ведущее значение. Процесс прогрессирующего масштабного роста проведений темы во всей композиции был детерминирован микроимитационной структурой темы, в которой был заложен потенциал все более интенсивного развития. Интермедии противопоставлены своей хоральной монолитностью и относительной стабильностью масштабов.

Характерная для концертной формы логика динамических сгущений и разрядок, создаваемая инструментальным решением, проявляется в первой фазе композиции: участие всего оркестра в теме (с имитационным изложенным элементом *a* в партиях скрипок поочередно *concertino* и *ripieni*²)

² Прием изложения темы с использованием полифонической техники канона находим в I части Шестого Бранденбургского концерта И. С. Баха [6, с. 142].

и концертирующих инструментов лишь с сопровождением чембало в интермедии. Впоследствии этот порядок меняется: во второй и третьей фазах принцип концертирования наблюдается только в имитационном соотношении партий скрипок групп *concertino* и *ripieni* в третьей и четвертой интермедиях. Таким образом, присущее концертной форме соотношение *tutti* – *solo*, заявленное изначально, затем отходит на второй план, уступая место активному тематическому развитию.

Итак, рассмотренные в статье различные по образному строю, лаконичные концертные формы основаны на кратких темах. При этом в IV части Седьмого концерта структура темы определяет двухстадийность композиции (она связана с выстраиванием симметричной двухчастной формы), работу с интонационным материалом (использование трелеобразной формулы в мажорных проведениях второй фазы концертной формы). Индивидуальное своеобразие концертной формы Восьмого концерта заключается в том, что структура ее темы с множественностью имитаций обусловила специфику последующей работы с этим материалом. Так, при наблюдаемом масштабном росте проведения темы усиливаются ее скерцозный, имитационный компоненты, тональная активность (которая изначально мотивирована гармонической переменностью функций). Кроме того, для раскрытия потенциала темы важное значение приобретает ее заключительная каденционная формула (она именно в последнем проведении

снова и неоднократно звучит в сочетании со скерцозным тематическим элементом). В обоих случаях состоящие из нескольких интонационных элементов интермедии вносят оттеняющий контраст. В Седьмом концерте он связан с появлением минорного лада, скорбного колорита, а также на масштабном уровне изменчивостью в зависимости от места в форме. Кроме того, именно в рамках интермедийного развития наблюдается наиболее активная комбинаторная работа. В Восьмом же концерте интермедии, напротив, отличаются масштабной и интонационной стабильностью.

В обоих случаях концертная форма, определяющая основной структурный уровень, модифицируется (завершаются построениями на материале интермедий). Композиция IV части Седьмого концерта выделяется своей многоплановостью, которая связана с проявлением признаков старинной сонатной и симметричной двухчастной формы.

В рассмотренных образцах наблюдается сходство в трактовке оркестра: в меньшей степени выражены типологические признаки концертирования. При этом характерное в IV части Седьмого концерта, где звучит весь оркестр, соотношение, замещающее функции *tutti* и *solo*, решено средствами фактуры, в III части Восьмого – заявленное вначале сопоставление трансформируется в диалог концертирующих инструментов оркестра, создаваемый средствами имитационной полифонии.

Литература

1. Гервер Л. Л. Какие вопросы предлагает нам хоровая полифония Генделя // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Памяти А. Г. Чугаева: сб. тр. – Тверь: Тверской педагогический колледж, 1997. – Вып. 1. – С. 70–89.
2. Гервер Л. Л. Легко ли анализировать Моцарта // Музыкальная академия. – 1991. – № 12. – С. 59–64.
3. Зейфас Н. М. Concerto grosso в творчестве Генделя [Электронный ресурс]. – URL: <https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/concerto-grosso-v-tvorchestve-gendelya/?ysclid=lh98vgiuq5691181993> (дата обращения: 20.03.2023).
4. Протопопов В. В. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. – М.: Музыка, 1985. – 494 с.
5. Стреш Ю. В. Варианты композиционных решений концертной формы в Concerti grossi op. 6 Г. Ф. Генделя // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2023. – № 4. – С. 15–22.
6. Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. – М.: Совет. композитор, 1974. – С. 119–149.
7. Черная М. Р. Комбинаторная парадигма в композиции клавирных сонат В. А. Моцарта // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – Вып. 25. – С. 129–136.
8. Чугаев А. Г. Нетрадиционные виды полифонического формообразования в хоровых фугах Генделя // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Памяти А. Г. Чугаева: сб. тр. – Тверь: Тверской педагогический колледж. – 1997. – Вып. 1. – С. 5–69.
9. Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг И. С. Баха. – М.: Музыка, 1975. – 254 с.

References

1. Gerver L.L. Kakie voprosy predlagayet nam khorovaya polifoniya Gendelya [What questions does Handel's choral polyphony offer us]. *Problemy izucheniya i ispolneniya polifonicheskoy muzyki. Pamyati A.G. Chugaeva: sb. tr. [Problems of studying and performing polyphonic music. In memory of A.G. Chugaev. Collection of works]*. Tver, Tverskoy pedagogicheskiy kolledzh Publ., 1997, iss. 1, pp. 70-89. (In Russ.).
2. Gerver L.L. Legko li analizirovat' Motsarta [Is it easy to analyze Mozart]. *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*, 1991, no. 12, pp. 59-64. (In Russ.).
3. Zeyfas N.M. *Concerto grosso v tvorchestve Gendelya [Concerto grosso in the works of Handel]*. (In Russ.). Available at: <https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/concerto-grosso-v-tvorchestve-gendelya/?ysclid=lh98vg iuq5691181993> (accessed 20.03.2023).
4. Protopopov V.V. *Zapadnoevropeskaya muzyka XVII – pervoy chetverti XIX veka [Western European music of the XVII – first quarter of the XIX century]*. Moscow, Muzyka Publ., 1985. 494 p. (In Russ.).
5. Strezh Y.V. Varianty kompozitsionnykh resheniy kontsertnoy formy v Concerti grossi op. 6 G.F. Gendelya [Variants of compositional solutions of concert form in G.F. Handel's Concerti grossi Op. 6]. *Byulleten' mezhdunarodnogo tsentra "Iskusstvo i obrazovanie" [Bulletin of the International Center of Art and Education]*, 2023, no. 4, pp. 15-22. (In Russ.).
6. Kholopov Y.N. Kontsertnaya forma u I.S. Bakha [Concert form by J.S. Bach]. *O muzyke. Problemy analiza [About music. Problems of analysis]*. Moscow, Sovet. Kompozitor Publ., 1974, pp. 119-149. (In Russ.).
7. Chernaya M.R. Kombinatornaya paradigma v kompozitsii klavirnykh sonat V.A. Motsarta [The combinatorial paradigm in the composition of Mozart's keyboard sonatas]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 25, pp. 129-136. (In Russ.).
8. Chugaev A.G. Netraditsionnye vidy polifonicheskogo formoobrazovaniya v khorovykh fugakh Gendelya [Non-traditional types of polyphonic shaping in Handel's choral fugues]. *Problemy izucheniya i ispolneniya polifonicheskoy muzyki. Pamyati A.G. Chugaeva: sb. tr. [Problems of studying and performing polyphonic music. In memory of A.G. Chugaev. Collection of works]*. Tver, Tverskoy pedagogicheskiy kolledzh Publ., 1997, iss. 1, pp. 5-69. (In Russ.).
9. Chugaev A.G. *Osobennosti stroeniya klavirnykh fug I.S. Bakha [Features of the structure of J.S. Bach's clavier fugues]*. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 254 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема 1

Концерт № 7, 4 часть

Сонатная форма	Экспозиция		Разработка							Реприза	
	Г. П.	П.-3.								Г. П.	П.-3.
Масштабные соотношения	29 т.						29 т.				
	16 т.		13 т.			14 т.		15 т.			
Концертная форма	Т	И1	Т	И2	Т	И3	Т	И4	Т	Т	Заклуч. постр. (И5)
Тематические элементы	a ⁺	b, c, d	a1	c1, b1	a2	b2	a3 ⁺	d1, b3	a4	a ⁺	c2, d2
Нумерация тактов	1–4	5–16	17–19	20–23	24–26	27–29	30–34	35–39	40–43	44–47	48–58
Кол-во тактов	4 т.	12 т.	3 т.	4 т.	3 т.	3 т.	5 т.	5 т.	4 т.	4 т.	11 т.
Тональный план	B	→ F	F	→	g	→ f	As–Es	→	d	B	
Каденционный план			F			f			d	→VI/B	B

Пример 1

Элемент *a*



Пример 2

Элемент *b*



Пример 3

Элементы *c* и *d*



Схема 2

Концерт № 8, 3 часть

	Первая фаза				Вторая фаза		Третья фаза	
Масштабные соотношения	14 т.				14 т.		14 т.	
Концертная форма	Т	И1	Т	И2	Т	И3	Т	И4
Тематический элемент	a+b	c+d	a1+c1	d1	a2+c2	d2+b2	a3+b – a3+b3+c – a3+d3+b3+a3	c4
Нумерация тактов	1–2	3–8	9–10	11–14	15–22 (2+2+2+2)	23–28	29–38 (2+2+6)	39–42
Кол-во тактов	2 т.	6 т.	2 т.	4 т.	8 т.	6 т.	10 т.	4 т.
Тональный план	c	c	c	→Es	Es – f – g	g	f – Es – c	c
Каденционный план	c				Es	G		c

Пример 4



Пример 5

Элементы c и d



УДК 781.9

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-143-151

МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ В СОНАТАХ БЕНЕДЕТТО МАРЧЕЛЛО ДЛЯ ЧЕМБАЛО СОЛО

Шитикова Раиса Григорьевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального воспитания и образования, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: rshitikova@mail.ru

Яковенко Юлия Юрьевна, старший преподаватель кафедры музыкального воспитания и образования, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: yulia.soprano@gmail.com

Творчество Бенедетто Марчелло (1686–1739) по праву входит в сокровищницу мирового музыкального искусства, оно оказало большое воздействие на многих его современников, в том числе на А. Вивальди, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха. В обширном наследии Б. Марчелло значительное место занимает жанр сонаты. Композитор обращается к нему на протяжении всего творческого пути, пишет сонаты для флейты, виолончели соло в сопровождении basso continuo. Особый интерес представляют сонаты для чембало соло. В настоящее время они изучены в малой степени, существенным препятствием является отсутствие печатных источников, по этим же причинам они редко звучат в отечественной практике. Вместе с тем эти сочинения представляют собой яркое звено в цепи эволюции барочного

музыкального искусства, чем определяется необходимость более пристального их изучения. Статья посвящена рассмотрению сонат Бенедетто Марчелло для чембало соло в аспекте формирования семантических признаков, характерных для инструментального искусства XVIII века. Определены основные музыкально-риторические фигуры, использующиеся в инструментальных циклах композитора, обозначены основные приемы композиционного мастерства, характерные для творчества Марчелло.

Ключевые слова: Бенедетто Марчелло, барочная соната, музыкально-риторические фигуры.

RHETORICAL FIGURES IN SONATAS FOR CEMBALO SOLO BY BENEDETTO MARCELLO

Shitikova Raisa Grigoryevna, Dr of Art History, Professor, Department Chair of Musical Education and Education, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: rshitikova@mail.ru

Yakovenko Yulya Yuryevna, Sr Lecturer of the Department of Music Education and Training, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: yulia.soprano@gmail.com

The heritage of Benedetto Marcello (1686–1739) is rightfully included in the treasury of world musical art; his compositions had a great influence on many of his contemporaries, including A. Vivaldi, G.F. Handel, J.S. Bach. The sonata genre occupies a significant place in the extensive heritage of B. Marcello. The composer turns to him throughout his entire life, writing sonatas for flute solo and cello solo with accompaniment by basso continuo. Of particular interest are the sonatas for solo cembalo. Currently, they have been studied to a small extent; a significant obstacle is the lack of printed sources; for the same reasons, they are rarely heard in domestic practice. At the same time, these works represent a bright link in the chain of evolution of Baroque musical art, which determines the need for a closer study of them. The article is devoted to the consideration of Benedetto Marcello sonatas for cembalo solo in the aspect of the formation of semantic features characteristic of instrumental art of the 18th century. The main musical and rhetorical figures used in the composer instrumental cycles are identified, and the main techniques of compositional skill characteristic of Marcello work are outlined.

Keywords: Benedetto Marcello, Baroque sonata, rhetorical figures in music.

Барочное инструментальное искусство в наши дни привлекает пристальное внимание как любителей, так и профессионалов. Среди обширного наследия сочинений XVIII века сонаты Бенедетто Марчелло занимают особую нишу. В них органично сочетаются традиционные для своего времени приемы письма с индивидуальной манерой мастера [13]. Опусы Марчелло представляют яркое явление в музыкальной культуре барокко. Однако в отечественной науке они изучены в малой степени, чем определяется актуальность данного исследования, направленного на определение семантических признаков в сонатах итальянского композитора.

В отличие от сонат, написанных Марчелло для различных солирующих инструментов, сонаты для чембало соло относятся к разряду ме-

нее известных композиций. Отчасти это связано с отсутствием автографов, позволяющих точно подтвердить авторство Марчелло в ряде произведений, отчасти с тем, что эти сочинения, по мнению некоторых исследователей, не столь яркие и самобытные, как вокальные и камерные опусы композитора [12]. Вместе с тем находки Марчелло в области тематизма и образности позволяют рассматривать сонаты для клавесина как самобытное явление в барочном инструментальном искусстве.

Специфика выразительных возможностей клавесина привлекала к себе внимание многих композиторов. Решающее воздействие на развитие сольного исполнительства оказало появление первых сонат для чембало соло. Среди наиболее известных сочинений, созданных в Италии в первой половине XVIII века, следует отметить сбор-

ник Д. Циполи (1688–1726) *Sonate d'Involatura per Organo e Cembalo* («Сонаты в табулатуре для органа и клавесина», 1716) в двух частях, шесть сонат для чембало Б. делла Кьяха (*Sonate per cembalo* op. 4, 1727), а также сонаты для гравичембало известного клавесиниста и органиста Дж. Пешетти (1704–1766) (*Sonate per gravicembalo*, 1739) и венецианского клавесиниста Д. Альберти (1710–1740)¹ (*Sonate per cembalo* op. 1 ок. 1740) [3, с. 112]. Развивали жанр сонаты для клавесина и такие авторы, как Дж. Бонончини (1670–1747, 12 сонат для клавира 1732), Ф. Джеминиани (1687–1762), П. А. Локателли (1695–1764).

Преломление семантических признаков барочного музыкального искусства в сонатах Бенедетто Марчелло для чембало соло тесно связано с исканиями современниками новых путей развития инструментальных жанров. В работах ведущих отечественных и зарубежных ученых, в том числе Ю. С. Бочарова [1; 2], В. Н. Холоповой [10], М. Н. Лобановой [7], Р. Г. Шитиковой [11; 12], О. И. Захаровой [6], а также Э. Селфридж-Филд [16], М. Бидзарини [14] и др. рассматриваются аспекты формирования и развития семантики в эпоху барокко.

Сонаты Марчелло для клавесина представляют собой по большей части развернутые циклы, разнообразные по структуре и содержанию. Полифонические разделы, насыщенные имитациями и контрапунктическими перестановками, сменяются фрагментами более танцевального характера, в которых преобладает гомофонно-гармонический склад. Из двадцати шести сонат, рукописи которых нам удалось обнаружить, в шестнадцати сонатах композитор придерживается четырехчастной структуры. В других случаях количество частей варьируется от трех до шести. Двухчастная композиция представлена в трех сонатах Марчелло: *B-dur* (S.741), *d-moll* (S.721B), *d-moll* (S.721C).

Как отмечает Ю. С. Бочаров, «новой разновидностью сонаты, заявившей о себе еще в первой половине XVIII века, стала двухчастная клавирная соната, которая в дальнейшем активно разви-

валась в Италии. Еще в 1710-е годы Б. Марчелло создавал подобные сочинения, открывающиеся развернутой композицией имитационно-полифонического характера (часто фугой), за которой обычно следовала часть, иная в тематическом отношении, с явно проступающей жанровой, танцевальной основой (нередко это была жига)» [1, с. 13]. Трехчастные циклы содержатся в сонатах op. 3 № 3 *C-dur*, op. 3 № 5 *d-moll*, *G-dur* (S.732A), а в сонате op. 3 № 7 *a-moll* количество частей увеличивается до шести.

От камерных инструментальных сочинений Марчелло сонаты для чембало отличаются особой непосредственностью высказывания, что связано с их практическим применением. Они, по всей видимости, писались, как и большинство сочинений подобного рода, для домашнего музицирования. Композитор более непринужденно использует те или иные композиционные приемы, смело экспериментируя с гармониями, ритмом. Многообразие технических приемов и богатство фактурных вариантов свидетельствует о том, что циклы рассчитаны на подготовленных исполнителей. Вместе с тем встречаются более простые произведения, доступные для начинающих любителей.

Анализ наследия Марчелло в области инструментальной музыки позволил выделить особенности претворения семантических признаков, характерных для музыкальной культуры барокко, в творчестве композитора. Среди обширного пласта инструментальной музыки Марчелло сонаты для чембало соло представляют значительную часть. Их общее число насчитывает более тридцати пяти рукописных и печатных источников, дошедших до наших дней [14]. Ранние сонаты датируются 1712–1717 годами и обозначаются op. 3; более поздние сонаты относятся к 1720–1730 годам, они сохранились по большей части в виде рукописных копий.

В рамках данного исследования остановимся подробнее на характеристике сонат с целью определения семантики образного содержания циклов. Бесспорно, жанр инструментальной сонаты обрел особую популярность в эпоху барокко, многие выдающиеся композиторы в этот период создали сочинения, имеющие не только непреходящую художественную ценность, но и выполняющие важную роль в процессе исторической эволюции сонатной формы. По справедливому утверждению Ю. С. Бочарова, именно в сонате «стали форми-

¹ Перу Альберти принадлежат около сорока сонат для клавесина, в том числе восемь сонат op. 1, опубликованных в Лондоне известным издателем Джоном Уолшем (1748). При жизни композитора его сонаты не были изданы, но часто исполнялись. В сонатах Альберти появляется тип сопровождения мелодии, получивший название альбертиевы басы.

роваться собственно музыкальные (не связанные со словом, танцем либо ритуальным действием) принципы организации звукового материала, специфически инструментальный (не имеющий очевидных связей с вокальной музыкой) тематизм и методы его развития, новые сугубо музыкальные композиционные принципы» [2, с. 9].

Анализ сонат Марчелло для чембало соло послужил основанием для выявления ряда типологических свойств, берущих свои истоки в семантике музыкальных символов эпохи барокко. Воплощение жанра сонаты в творчестве Марчелло неразрывно связано с эстетикой барочного музыкального искусства. Как известно, в XVIII веке инструментальная музыка получила повсеместное распространение в Европе, будучи широко востребованной в частных и публичных концертных собраниях. Под термином «соната» в эпоху барокко принято было подразумевать «жанр инструментальной музыки, представленный в виде сольного либо ансамблевого полиаффектного сочинения из нескольких различных по характеру музыки, но связанных единством художественного замысла частей, которое, как правило, подразумевает целостное исполнение» [2, с. 192].

К данному типу можно отнести и сонаты Марчелло для чембало соло, в основе которых лежит тематическая однородность каждой части. Длительное пребывание в одном аффекте отличает циклы композитора, в них господствует тематический материал ярко выраженного инструментального характера. При этом основополагающее значение имеет обращение мастера к музыкально-риторическим фигурам, общераспространенным в эпоху барокко. Элементы музыкальной риторики получили широкое распространение в вокальной музыке барокко, параллельно они проникли и в сферу образности инструментальной музыки, сообщая композициям особую философскую глубину. Семантическая значимость каждого музыкального образа в инструментальных произведениях XVII–XVIII веков была очевидна для современников, свободно ориентирующихся в окружающем звуковом пространстве.

В вокальных жанрах приемы музыкальной риторики использовались композиторами по аналогии с фигурами ораторской речи, они подчеркивали содержание поэтического текста посредством иллюстративных свойств музыки. Эле-

менты внемузыкальной семантики в контексте нотного текста призваны были изображать различные эмоциональные состояния, а также живописать в звуках природные явления. Трели птиц, рокот воды, раскаты грома, а также плач, стоны, вздохи выражаются в этот период в музыке посредством определенного набора звуковых символов, легко прочитываемых слушателями. Именно в это время «метафоры, сравнения, отвлеченные понятия приобретают роль знака, общепонятного в условиях данного типа культуры, преобразуются в эмблемы» [4, с. 168].

Процесс формирования устойчивых музыкальных интонаций происходил в течение длительного периода, за определенными мотивами закреплялось значение звукового символа. Помимо характеристики природных явлений и человеческих чувств, особую значимость обрели в музыке барокко интонации, характеризующие семантику христианских образов. В частности, нисходящие или восходящие пассажи использовались с целью символического отображения спуска или же вознесения в мир иной, музыкальное воплощение образа креста, распятия выражалось в крестообразной последовательности интервальных ходов, никнувшие малосекундовые мотивы передавали горестные стенания, плач, хроматические последовательности олицетворяли дьявольское искушение.

В Италии данное направление в развитии музыкальной культуры XVII–XVIII веков получило название «мадригализм», так как основные поиски средств выразительности сосредоточились на начальном этапе в жанре мадригала². Марчелло не только в своем вокальном, но и инструментальном творчестве использовал приемы музыкальной риторики. Композитор, ориентируясь на общепринятые семантически значимые музыкальные интонации, отображал тот или иной аффект посредством мотивов, ассоциирующихся с определенным текстовым символом. Каждая музыкальная интонация использовалась им с целью создания в воображении слушателей определенного эмоционального аффекта.

Из двенадцати сонат Марчелло, опубликован-

² Следует отметить, что семантические принципы организации музыкальной ткани широко применялись композиторами и за пределами Италии, в частности, И. С. Бах в духовных сочинениях широко использовал приемы музыкальной риторики.

ных под ор. 3, большая часть состоит из трех или четырех коротких частей. Особняком стоят первая и последняя сонаты: № 1 *d-moll*, № 12 *c-moll* – они имеют более развернутую форму. Примечательно, что минорные циклы отличаются большим драматизмом, их медленные части изысканно лиричны, а быстрые энергичны и стремительны. Элементы музыкальной риторики, используемые композитором, придают сонатам для чембало соло ор. 3 философскую глубину и многоплановость.

Небольшая протяженность каждой части сонат для чембало соло ор. 3, контрастное чередование частей, а также наличие танцевальных элементов роднит их с сюитными циклами. В сонатах ор. 3 Марчелло продолжает развивать линию полифонического письма, однако он находит новый прием музыкальной драматургии, сопоставляя линейное движение с фрагментами аккордового склада, в которых главенствует вертикаль. Таким образом проявляется принцип контраста в сонатах Марчелло, определяя «универсальную, наряду с тождеством, норму логического, художественно-творческого, в том числе музыкального мышления и вместе с тем выступает атрибутивным жанровым признаком сонаты, порождающим и формирующим ее концептуальное содержание, образную систему, интонационную драматургию, композиционные особенности и собственно формообразовательные процессы» [11, с. 160].

Остановимся подробнее на характеристике сонаты ор. 3 № 7 *a-moll* с целью определения элементов музыкальной семантики XVIII века. В первой части, открывающей цикл наподобие импровизационного вступления, стремительно низвергающиеся пассажи создают настроенные напряженного драматизма (см. Приложение, пример 1). В «религиозной символике заметную роль играют фигуры восхождения, нисхождения и круга. С помощью первых двух воплощаются антитезы земли и неба, человека и Бога, страдания и радости, погребения и воскресения» [4, с. 63]. Приведенный в Приложении фрагмент (см. Приложение, пример 1) является ярким примером воплощения символического нисхождения в инструментальной музыке эпохи барокко. Наряду с семантикой совершенства и безграничности Божественного мироздания, его гармонии, кругообразное движение мелодии в эпоху барокко могло символизировать адские вихри, извивающиеся кольца змея-искусителя, дьявольские на-

важдения. Вопрос о конструктивно оформленных музыкальных фигурах, наделенных образным смыслом, определенной семантикой, в том числе о *circulation* (лат. – круг), рассматривается в работах О. И. Захаровой [6], А. Ю. Кудряшова [8], Я. С. Друскина, который пишет, в частности, о мотивах вращения и темах с нулевой амплитудой [5, с. 113–116, 123–128].

Следующее далее *Adagio* предвявляет величественное *Largo*, которое является смысловой кульминацией всего цикла. Неуклонно нисходящий хроматический бас, написанный по принципу *passus durusculus*, представляет собой один из самых распространенных символов музыкальной культуры XVIII века. Данная музыкально-риторическая фигура встречается в музыке композиторов разных национальных школ, олицетворяя собой спуск в бездну, в недра небытия. В третьей части сонаты Марчелло ор. 3 № 7 *passus durusculus* противопоставляется устремленности ввысь верхнего голоса. Неуклонное нисходящее движение олицетворяет предопределенность закона высшего порядка (см. Приложение, пример 2).

Особое значение музыкально-риторические фигуры обретают в тех сонатах, где Марчелло использует форму фуги. Для таких циклов особенно характерна интеллектуальная насыщенность, разнообразие применяемых приемов полифонического письма в совокупности с большой семантической нагрузкой каждого элемента музыкальной ткани ставят сонаты Марчелло в один ряд с инструментальными циклами И. С. Баха.

Остановимся подробнее на характеристике сонаты *d-moll* S.721C, вторая часть которой представляет собой развернутую фугу. Так же, как и в третьей части сонаты ор. 3, здесь появляется нисходящее хроматическое движение *passus durusculus*, но оно представлено в виде одноголосной темы и является символом страданий и скорби. Быстрый темп, пунктирный ритм придают характеру темы наступательный характер (см. Приложение, пример 3).

Развитие темы фуги из второй части сонаты Марчелло для чембало соло *d-moll* S.721C построено на контрастном сопоставлении имитационных фрагментов с прозрачной гомофонной фактурой аккордового склада. Неустойчивые ползущие хроматизмы темы фуги, семантически отображающие бесконечные блуждания в мире скорби, перемежаются с более светлыми по со-

стоянию интермедиями, основанными на простых аккордовых последовательностях. Мастерски описан разработочный раздел фуги, открывающий-ся инверсией темы (см. Приложение, пример 4). Восходящая направленность движения в корне меняет ее характер, придавая звучанию настойчивую наступательность.

Кульминацией развития становится контрапунктическое совмещение основного варианта темы и его обращения. В репризе возвращается исходная тональность, однако тема претерпевает изменения: она звучит в контрапункте со своим обращением, напряжение продолжает нарастать, конфликт разнонаправленных мотивов завершается утверждением исходного варианта темы. Семантическая значимость музыкально-риторической фигуры, использованной Марчелло в теме фуги, полностью раскрывается в репризе.

Примечательно, что зерно темы фуги, основанное на хроматическом движении, кристаллизуется уже в первой части, выполняющей функцию вступления ко всему циклу. Сопоставление разнонаправленных импровизационных пассажей приводит к постепенному вторжению хроматических ходов, появление которых придает звучанию все большую напряженность. В среднем разделе звучит хроматический мотив, предвосхищающий тему фуги. Подобные тематические арки придают целому композиционному монолитности (см. Приложение, пример 5).

Таким образом, использование музыкально-риторических фигур в сонатных циклах Марчелло является важным элементом организации музыкального текста. Наряду с этим, в сонатах для чембало соло одним из основополагающих принципов становится принцип контраста [11]. Противопоставление вертикали, аккордовой фактуры

с линейностью полифонии становится своеобразным методом разработки, при котором происходит сопоставление и конфликтное столкновение противоборствующих элементов «путем прибавления подобных, но вариантных или очень постепенно обновляемых мотивов» [9, с. 174].

При знакомстве с сонатами для чембало соло Марчелло следует принимать во внимание специфику барочного исполнительского искусства. Согласно традиции того времени, как справедливо отмечает Ю. С. Бочаров, «автор в большинстве случаев не выписывал абсолютно все ноты, которые надо сыграть, а давал исполнителю большой или меньший простор для творчества. Ну а если исполнение было авторским, то сочинение нередко фактически рождалось заново» [2, с. 21]. При обращении к нотному тексту сонат Марчелло следует помнить о том, что он представляет собой канву, которая меняется в зависимости от концепции исполнителя.

Изучение сонат Марчелло для чембало соло в аспекте преломления семантических признаков, характерных для музыкальной культуры барокко, позволило выделить наиболее распространенные музыкально-риторические фигуры, использующиеся в циклах композитора. Логическая обоснованность применения семантически значимых музыкальных интонаций придает музыкальной ткани сонат Марчелло для чембало соло соразмеренную уравновешенность. Как и А. Вивальди, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Марчелло находился в поиске новых решений. В свое время произведения венецианского композитора были широко популярны в Европе и, бесспорно, его достижения в жанре сонаты способствовали обогащению стилистики инструментальных композиций эпохи барокко.

Литература

1. Бочаров Ю. С. Двухчастная соната: век восемнадцатый // Старинная музыка. – 2003. – № 2–3. – С. 9–14.
2. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. – М.: Московская консерватория, 2016. – 230 с.
3. Бочкова Т. Р. Органная соната эпохи барокко: к истории появления жанра // Вестник музыкальной науки. – 2018. – №1 (19). – С. 107–114.
4. Гудимова С. А. Музыкальное пространство барокко // Вестник культурологии. – 2018. – № 4 (87). – С. 57–69.
5. Друскин Я. С. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982. – 383 с.
6. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. – М.: Музыка, 1983. – 77 с.
7. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.

8. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX веков: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. – 2-е изд., стер. – СПб.: Планета музыки: Лань, 2010. – 432 с.
9. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков – М.: ТЦ Сфера, 1998. – 343 с.
10. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 1999. – 496 с.
11. Шитикова Р. Г. Контраст в музыке и его жанрообразующая функция в сонате барокко // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 3. – С. 156–161.
12. Шитикова Р. Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: эпоха барокко // Научное мнение. – 2014. – № 9. – С. 43–52.
13. Яковенко Ю. Ю. Значение творчества Бенедетто Марчелло в истории барочного музыкального искусства // Актуальные проблемы науки и образования в условиях современных вызовов: материалы XIII Международной научно-практической конференции. – М.: Печатный цех, 2022. – С. 37–40.
14. Bizzarini M. Benedetto Marcello. – Palermo: L’epos, 2006. – 351 p.
15. Gramophone. The world’s best classical music preview [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/marcello-harpsichord-sonatas-op-3> (дата обращения: 21.09.23).
16. Selfridge-Field E. The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Catalogue with Commentary on the Composers, Repertory, and Sources. – Oxford: Clarendon press, 1990. – 517 p.

References

1. Bocharov Y.S. Dvukhchastnaya sonata: vek vosemnadsatyy [Two-movement sonata: eighteenth century]. *Starinnaya muzyka [Early music]*, 2003, no. 2–3, pp. 9-14. (In Russ.).
2. Bocharov Y.S. Zhanry instrumental’noy muzyki epokhi barokko [Genres of instrumental music of the Baroque era]. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2016. 230 p. (In Russ.).
3. Bochkova T.R. Organnaya sonata epokhi barokko: k istorii poyavleniya zhanra [Organ sonata of the Baroque era: on the history of the emergence of the genre]. *Vestnik muzykal’noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, no. 1 (19), 2018, pp. 107-114. (In Russ.).
4. Gudimova S. A. Muzykal’noe prostranstvo barokko [Baroque musical space]. *Vestnik kul’turologii [Bulletin of Culturology]*, 2018, no. 4 (87), pp. 57-69. (In Russ.).
5. Druskin Y.S. *Iogann Sebast’yan Bakh [Johann Sebastian Bach]*. Moscow, Muzyka Publ., 1982. 383 p. (In Russ.).
6. Zakharova O.I. *Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII veka: printsipy, priemy [Rhetoric and Western European music of the 17th – first half of the 18th centuries: principles, techniques]*. Moscow, Muzyka Publ., 1983. 77 p. (In Russ.).
7. Lobanova M.N. *Zapadnoevropeyskoe muzykal’noe barokko: problemy estetiki i poetiki [Western European musical baroque: problems of aesthetics and poetics]*. Moscow, Muzyka Publ., 1994. 320 p. (In Russ.).
8. Kudryashov A.Y. *Teoriya muzykal’nogo sodержaniya. Khudozhestvennye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vekov [Theory of musical content. Artistic ideas of European music of the 17th–20th centuries]*. St. Petersburg, Planeta muzyki, Lan Publ., 2010. 432 p. (In Russ.).
9. Kyuregyan T.S. *Forma v muzyke XVII–XX vekov [Form in music of the 17th–20th centuries]*. Moscow, TC Sfera Publ., 1998. 343 p. (In Russ.).
10. Kholopova V.N. *Formy muzykal’nykh proizvedeniy [Forms of musical works]*. St. Petersburg, Lan Publ., 1999. 496 p. (In Russ.).
11. Shitikova R.G. Kontrast v muzyke i ego zhanroobrazuyushchaya funktsiya v sonate barokko [Contrast in music and its genre-forming function in the Baroque sonata]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie [Society. Wednesday. Development]*, 2012, no. 3, pp. 156-161. (In Russ.).
12. Shitikova R.G. Formirovanie semanticheskikh priznakov sonaty v protsesse istoricheskoy evolyutsii zhanra: epokha barokko [Formation of semantic features of a sonata in the process of historical evolution of the genre: the Baroque era]. *Nauchnoe mnenie [Scientific opinion]*, 2014, no. 9, pp. 43-52. (In Russ.).
13. Yakovenko Y.Y. Znachenie tvorchestva Benedetto Marchello v istorii barochnogo muzykal’nogo iskusstva [The significance of the work of Benedetto Marcello in the history of Baroque musical art]. *Aktual’nye problemy nauki i obrazovaniya v usloviyakh sovremennykh vyzovov: materialy XIII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Current problems of science and education in the context of modern challenges. Proceedings of the XIII International Scientific and Practical Conference]*. Moscow, Izdatel’stvo Pechatnyy tsekh Publ., 2022, pp. 37-40. (In Russ.).
14. Bizzarini M. *Benedetto Marcello*. Palermo, L’epos Publ., 2006. 351 p. (In Ital.).

15. Gramophone. *The world's best classical music preview*. (In Engl.). Available at: <https://www.gramophone.co.uk/review/marcello-harpsichord-sonatas-op-3> (accessed 21.09.23).
16. Selfridge-Field E. *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Catalogue with Commentary on the Composers, Repertory, and Sources*. Oxford, Clarendon press, 1990. 517 p. (In Engl.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Б. Марчелло. Соната оп. 3 № 7 а-молл, I ч.

Пример 2

Б. Марчелло. Соната оп. 3 № 7 а-молл, III ч.

Пример 3

Б. Марчелло. Соната d-moll S.721 С, II ч.



Пример 4

Б. Марчелло. Соната d-moll S.721 С, II ч.



Пример 5

Б. Марчелло. Соната d-moll S.721 С, I ч.



УДК 781.5

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-152-159

ПРЕОДОЛЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ НОТАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ГИТАРЫ

Рябчевская Жанна Александровна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ryabchevskaya@kmk42.ru

В статье выявляются причины преобразования традиционной нотации в произведениях для гитары современных композиторов. Перемены в музыке конца XX – начала XXI века можно понять, рассмотрев музыкальную культуру как часть историко-культурного развития. Для музыки XX столетия характерно возникновение принципиально новых явлений, связанных с отходом от традиционных приемов композиторского письма, которые оказались исчерпанными, по мнению творцов того времени. Композитору становится тесно в рамках традиционных средств раскрывать замысел произведения, поэтому изменениям подвергаются традиционные приемы игры на музыкальных инструментах и их обозначения в тексте, соответственно, нотация трансформируется радикальным образом. Причины введения существенных дополнений в традиционную нотацию, а порой и полного ее переосмысления в основном носят идейно-содержательный характер, что, в свою очередь, выражается в использовании современных композиторских техник (сонорной, алеаторной, сериальной, репетитивной) и ином соотношении средств музыкального языка. Композиторы-гитаристы, расширяя тембральную палитру инструмента, обогащают классическую гитару большим арсеналом новых исполнительских приемов сонорного плана. Нетрадиционная нотация, как правило, применяется в программной музыке, где воплощение образов провоцирует композитора находить новые технические решения, придумывать новые приемы игры. Отсюда расширился взгляд на нотный текст, традиционная нотация постоянно пополняется новыми знаками, которые описывают приемы игры, не получившие пока устойчивой терминологии. В этой связи у композиторов возникает необходимость в словесных комментариях. Эти процессы находятся в центре исследовательского внимания автора данной статьи.

Ключевые слова: традиционная и нетрадиционная нотация, гитара, исполнительские приемы, сонорика, персонификация тембров.

OVERCOMING THE TRADITIONAL NOTATION IN THE WORKS OF MODERN COMPOSERS FOR GUITAR

Ryabchevskaya Zhanna Aleksandrovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Pop Orchestra and Ensemble, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ryabchevskaya@kmk42.ru

The article identifies the reasons for the transformation of traditional notation in works for guitar by modern composers. Changes in music at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries can be understood by considering the musical culture as part of historical and cultural development. The music of the 20th century is characterized by the manifestation of fundamentally new phenomena associated with a departure from traditional methods of compositional writing, which turned out to be exhausted, according to the creators of that time. It becomes difficult for the composer to reveal the intention of the work within the framework of traditional means, therefore traditional techniques of playing musical instruments and their designations in the text are subject to changes, and accordingly the notation is transformed radically. The reasons for introducing significant additions to traditional notation, and sometimes even completely rethinking it, are mainly of an

ideological and content nature, which in turn is expressed in the use of modern compositional techniques (sonorant, aleatory, serial, rehearsal) and a different ratio of musical means. language. Composer-guitarists, expanding the timbre palette of the instrument, enrich the classical guitar with a large arsenal of new sonorous performing techniques. Non-traditional notation, as a rule, is used in program music, where the embodiment of images provokes the composer to find new technical solutions and come up with new playing techniques. Hence, the view of the musical text has expanded; the traditional notation is constantly replenished with new signs that describe playing techniques that have not yet received a stable terminology. In this regard, composers need verbal comments. These processes are the focus of the research attention of the author of this article.

Keywords: traditional and non-traditional notation, guitar, performance techniques, sonorism, personification of timbres.

Радикальные перемены в современной музыке можно понять и осмыслить только в комплексе с общей историей, рассмотрев музыкальную культуру как часть историко-культурного развития. Музыка, как чуткий барометр, отражает окружающий нас мир. Его взаимосвязь с искусством отмечали многие исследователи, например, чешский музыковед Ц. Когоутек писал: «Новому содержанию отвечают новые, логически развивающиеся формы музыкального выражения... Даже в самых смелых экспериментах, производимых как будто с целью уничтожить какие бы то ни было традиции, можно найти пусть замаскированные, но всегда логические связи с процессом общественного развития» [5, с. 26].

Еще в первой половине XX века немецкие музыковеды разделились на два лагеря. Одни утверждали, что музыка развивается автономно, независимо от внешних факторов. Другие, наоборот, считали, что музыка как искусство развивается в контексте эпохи. Приверженцем эстетики контекста был немецкий музыковед Х. Г. Эггебрехт. Он в своей работе «К истории восприятия Бетховена (Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption)», написанной в 1970 году, указывал, что восприятие музыки зависит от сознания слушателя, усвоенной культуры того или иного исторического отрезка времени, а также от литературы о музыке. Например, к творчеству Л. Бетховена применимы такие понятия, как «природная гениальность», «революционность», поэтому сегодня оно воспринимается как «музыка преодоления». По мнению Эггебрехта, каждое из подобных смысловых определений есть выражение общего контекста культуры (см. [9, с. 43–44]).

В середине XX века немецкий философ, социолог музыки Теодор Адорно писал о взаимосвязи музыкальной культуры с социальной

действительностью. Он доказывал влияние на музыку развивающейся системы культуры и общества и полагал, что конфликтность в музыке – это проявление конфликта в обществе, а «наука с трудом может удостовериться в содержании субъективного музыкального опыта и выйти за пределы внешних показателей-индексов» [1, с. 13]. Музыкальная культура как часть духовного самовыражения, безусловно, проявляет в себе элементы общего социокультурного процесса.

Для музыки XX века характерно возникновение принципиально новых явлений, связанных с отходом от традиционных приемов композиторского письма. Музыка второй половины XX – начала XXI века объединяет в себе большое количество музыкальных стилей и течений, основанных на стремлении, по мнению их лидеров, наиболее правдиво и полно отразить действительность, в которой живет современный человек. Однако есть и обратная сторона медали, например, представители кубофутуризма, сюрреализма, минимализма часто пытаются вырваться из реальности и с помощью нетрадиционной нотации погрузиться в грезы и фантазии.

Часто композитору становится тесно в рамках традиционных средств раскрывать замысел произведения. И тогда рождаются новые методы и приемы создания и исполнения музыкального произведения. Традиции и новаторство сплетаются в синтез, в котором преломляются все средства художественной и музыкальной выразительности. Изменениям подвергаются традиционные приемы игры и их обозначения в тексте, отсюда нотация трансформируется радикальным образом.

Современные композиторы по-разному вводят свои новшества. Одни подробно описывают все новые нотные знаки и символы. Другие дают

право исполнителям свободно интерпретировать необычную нотацию. Причины преобразования композиторами традиционной нотации носят в основном идейно-содержательный характер. Отсюда привлечение современных композиторских техник (сонорной, алеаторной), иное соотношение средств музыкального языка с выведением на периферию ранее приоритетных параметров (мелодии и ритма) и с выдвиганием на первый план тех, которые всегда оставались в тени (тембр, артикуляция, динамика). Композитор стремится к более точной реализации исполнения (сериальная музыка, «новая сложность»), либо привлекает исполнителя стать соавтором (алеаторика, импровизация), либо находится в поиске способа нотирования звуков не собственно музыкального происхождения – тишина, шум, звуки природы, звуки техники и др. (конкретная музыка) [3, с. 9–10].

Свой вклад в данные процессы, происходящие в современной музыке, вносят и композиторы-гитаристы, расширяя тембральную палитру инструмента, обогащая классическую гитару большим арсеналом новых исполнительских приемов. Нетрадиционная нотация, как правило, применяется в программной музыке, где воплощение образов провоцирует композитора находить новые технические решения, придумывать новые приемы игры. Приобщение обучающихся к нетрадиционной нотации происходит в младших классах ДМШ/ДШИ на примере программной музыки с текстовыми комментариями авторов, как в пьесе для гитары Елены Попляновой (см. Приложение, пример 1). В конце произведения автор подробно объясняет, каким образом исполняется данная нотация, а главное – обучающиеся начинают лучше понимать замысел композитора.

Особое место в репертуаре обучающихся на гитаре занимают произведения для детей Виктора Козлова, гитариста, композитора, педагога, основателя южно-уральской гитарной школы. Композитору удалось сочетать в своих произведениях яркую образность и методическую направленность. Большой интерес у детей и студентов вызывает использование в музыке новейших приемов игры, появившихся в исполнительской практике в конце XX века (см. Приложение, примеры 2, 3, 4).

Для того чтобы юные гитаристы не только совершенствовали техническое мастерство, но и учились художественно мыслить, Козлов создал небольшой словарь, который поместил в конце сборника «Маленькие тайны сеньориты Гитары» (см. Приложение, табл.) [6, с. 42–43].

Впервые нетрадиционную нотацию среди русских гитаристов-композиторов в своих сочинениях применил Никита Арнольдович Кошкин. Первым значительным его сочинением стала сюита «Игрушки принца». Идея создания произведения пришла после знакомства композитора с картиной итальянского художника-сюрреалиста Де Кирико «Игрушки принца». Первый ее вариант был написан еще в 1974 году. Окончательный вариант сюиты появился в 1980 году. В этом же году в Париже состоялась премьера сюиты в исполнении чешского гитариста Владимира Микубли. Премьера имела большой успех. По опросу английского журнала *Classical Guitar*, сюита была признана самым значительным событием в гитарной музыке 80-х годов.

Сюита «Игрушки принца» Н. Кошкина по праву считается новаторским произведением для гитары XX века. В основе программного замысла – сказочный персонаж, принц, которому снится сон о том, что он попал в плен к своим игрушкам. Этот «сюжет» раскрывается в шести частях сюиты: «Принц капризничает», «Заводная обезьяна», «Кукла с закрывающимися глазами», «Игра в солдатики», «Карета», «Большой кукольный танец». Для создания «игрушечных» образов Кошкин *изобрел* в прямом смысле специфические эффекты, которые ранее никогда не использовались в гитарном исполнительстве. Эффекты стали частью образной характеристики героев.

Говоря о применении нетрадиционной нотации, хотелось бы остановиться на четвертой части сюиты, «Игра в солдатики», написанной в форме малого рондо. Весь ее музыкальный материал построен на специфических авторских изобразительных приемах игры. Композитор использовал все виды сонорности: колористику, при которой различимы все тоны звуков; сонорику, при которой различимы лишь некоторые тона; сонористику, где полностью отсутствует определенность тона.

Главная тема миниатюры исполняется на перекрещенных первой и второй струнах. Этот

эффект имитирует военный барабан, но при этом тоны звуков вполне различимы (см. Приложение, пример 5).

Частичное применение сонорики реализуется ближе к кульминации. На фоне соло в левой руке правая рука извлекает только сонорные звуки: указательный палец (i) исполняет удары по струнам за верхним порожком в определенном ритме, что имитирует удары сабель (см. Приложение, пример 6).

Ближе к концу произведения можно услышать «разгар сражения», благодаря использованию фактурных форм сонорики: акцентированные звуки на фоне шумового тремоло, то есть сопровождение (аккомпанемент) полностью лишено определенности тонов (см. Приложение, пример 7).

Элемент полной сонорики вводится фрагментарно, не вытесняя традиционную нотацию. Новые тембры играют роль театральных персонажей, благодаря которым разворачивается действие, подчиненное фабуле этой сказочной истории. Именно сонорная техника и идея персонификации тембровых приемов помогает раскрыть смысл произведения. В результате слушатели как будто бы видят картину настоящего сражения с трагическим финалом.

Музыку с обилием новых нестандартных приемов игры отечественная гитарная публика (до парижской премьеры) принимала в штыки, а композитора причислили к авангардистам. Сам Кошкин себя таковым не считал. В интервью, которое композитор дал Сергею Бородину в проекте «Путь Гитариста», он рассказал: «...Я тогда (70-е годы) познакомился с целым выводком авангардных на тот момент сочинений зарубежных авторов. И меня поразили те приемы, которые они использовали, в основном, стуки по корпусу. Но вот приемы поразили, а сама музыка – нет. И я тогда решил, что надо написать свое сочи-

нение, где различные эффекты будут введены в музыку и будут нести на себе образную нагрузку. Так что замысел в полной мере можно назвать анти-авангардным!» [2].

В 2006 году в журнале «Гитарист» было опубликовано большое интервью с композитором. На вопрос: «А как вы записывали приемы игры, которые придумали сами?» – Кошкин ответил: «Во-первых, у меня были перед глазами примеры – Лео Брауэр (“Вечная спираль”), где я мог посмотреть, как записаны те или иные приемы, а остальное было уже делом собственного воображения. Справочников в то время я найти не мог, поэтому обозначения придумывал. Естественно, в тексте делал сноски, где старался как можно подробнее описать прием...» [4 с. 31].

С момента написания первого варианта сюиты «Игрушки принца» прошло полвека. Специфические авторские изобразительные приемы игры открыли для гитарных композиторов большие тембральные возможности, помогли по-новому взглянуть на инструмент. Для гитары всегда была свойственна сонорность, особенно это касается колористических приемов игры, основная функция которых подражательный эффект, например: флажолеты – имитация флейтовым звукам; арпеджиато – арфе; вибрато, пиццикато – струнным и др. Вторая половина XX века стала временем открытия в сонористике новых тембров, которые существенно обогатили гитарное звучание. Отсюда расширился взгляд на нотный текст, а именно, традиционная нотация постоянно пополняется новыми знаками, которые маркируют приемы игры, не получившие пока устойчивой терминологии. В этой связи у композиторов возникает необходимость в словесных комментариях.

Сегодня элементы сонорики все больше внедряются в гитарный репертуар, а отсутствие типовых нотных знаков в произведениях не удивляет даже учеников младших классов музыкальной школы.

Литература

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки: пер. с нем. – 2-е изд. – М.: РОССПЭН, 2008. – 448 с.
2. Главное, чтобы музыка звучала. Интервью с Никитой Кошкиным [Электронный ресурс] // Проект «Путь Гитариста». – М., 2019. – URL: <https://guitarsolo.info/ru/guitar-articles/glavnoe-chtoby-muzyka-zvuchala-intervius-nikitoi-koshkinym> (дата обращения: 29.04.2024).
3. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. – Киев: Гамаюн, 1999. – 314 с.

4. Интервью с композитором и гитаристом Никитой Кошкиным / Д. Илларионов, С. Бойко // Гитарист. – 2006. – № 2. – С. 26–37.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / пер. с чеш. К. Н. Иванова; общ. ред. и коммент. Ю. Н. Рагса и Ю. Н. Холопова. – М.: Музыка, 1976. – 358 с.
6. Козлов В. Маленькие тайны сеньориты Гитары. Альбом юного гитариста. – Челябинск: АвтоГраф, 2006. – 48 с.
7. Кошкин Н. Игрушки принца // Концертные пьесы для шестиструнной гитары. – М.: Советский композитор, 1981. – Вып. 21. – 52 с.
8. Поплянова Е. Путешествие на остров Гитара. Альбом юного гитариста. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2004. – 75 с.
9. Чередниченко Т. В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития. – М.: Советский композитор, 1987. – 320 с.

References

1. Adorno T. *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki [Favorites: Sociology of music]*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2008. 448 p. (In Russ.).
2. Glavnoe, chtoby muzyka zvuchala. Interv'y'u s Nikitoy Koshkinym [The main thing is that the music sounds. Interview with Nikita Koshkin]. *Proekt "Put' Gitarista" [The project "The Way of the Guitarist"]*. (In Russ.). Available at: <https://guitarsolo.info/ru/guitar-articles/glavnoe-chtoby-muzyka-zvuchala-interviu-s-nikitoi-koshkinym> (accessed 29.04.2024).
3. Dubinets E. *Znaki zvukov. O sovremennoy muzykal'noy notatsii [Signs of sounds. About modern musical notation]*. Kiev, Gamayun Publ., 1999. 314 p. (In Russ.).
4. Interv'y'u s kompozitorom i gitaristom Nikitoy Koshkinym [Interview with composer and guitarist Nikita Koshkin]. *Gitarist [Guitarist]*, 2006, no. 2, pp. 26-37. (In Russ.).
5. Kogoutek Ts. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka [The technique of composition in the music of the XX century]*. Moscow, Muzyka Publ., 1976. 358 p. (In Russ.).
6. Kozlov V. *Malen'kie tayny sen'ority Gitary. Al'bom yunogo gitarista [Little secrets of the Guitar seniorita. The album of a young guitarist]*. Chelyabinsk, AvtoGraf Publ., 2006. 48 p. (In Russ.).
7. Koshkin N. *Igrushki printsa [Prince's toys]. Kontsertnye p'esy dlya shestistrunnoy gitary [Concert pieces for six-string guitar]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1981, no. 21, 52 p. (In Russ.).
8. Poplyanova E. *Puteshestvie na ostrov Gitara. Al'bom yunogo gitarista [Journey to the island Guitar. Album of a young guitarist]*. St. Petersburg, Kompozitor Sankt-Peterburg Publ., 2004. 75 p. (In Russ.).
9. Cherednichenko T.V. *Sovremennaya marksistsko-leninskaya estetika muzykal'nogo iskusstva. Problemy i perspektivy razvitiya [Modern Marxist-Leninist aesthetics of musical art. Problems and prospects of development]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1987. 320 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Е. Поплянова. Песенка старого дилижанса [8, с. 32]

Allegro disinvolto (Не быстро, непринуждённо)

* – имитация стука копыт, удары по верхней деке пальцами правой руки.

Пример 2

В. Козлов. Ветер, играющий на струнах [6, с. 11]

Свободно
Rubato

The score shows a single melodic line with a tremolo effect indicated by a wavy line above the notes. The dynamics are marked as *pp*, *mp*, *pp*, *mp*, and *pp* from left to right. A star symbol (*) is placed above the first tremolo section.

* – обозначение динамики тремоло, которое исполняется подушечкой пальцев правой руки.

Пример 3

В. Козлов. Фанфары и барабан [6, с. 18]

The score consists of two staves. The first staff has a dynamic marking of *f* and a circled 'X' with a '3' and '6' below it. The second staff has a dynamic marking of *pp*. A legend below the score explains the circled 'X'.

⑤ × имитация звучания военного барабана, исполняется перекрещиванием 5 и 6 струн на X ладу.

Пример 4

В. Козлов. Таинственные шаги [6, с. 22]

The score shows a single melodic line with a glissando effect indicated by a wavy line below the notes. The dynamics are marked as *pp*. There are also markings for 'Fl.7' and 'Fl.12'.

↑ – предельно высокий звук на струне.

Пример 5

Н. Кошкин. Игра в солдатики [7, с. 19]

Marciale

The score shows a rhythmic pattern with dynamic markings 'i m i m i m i m i m i m i m'. A circled '1' and '2' are placed below the first few notes, with the text 'tamburo militare' below them.

①
② tamburo militare

Пример 6

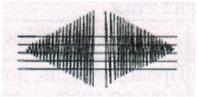
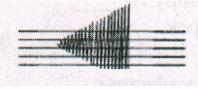
Н. Кошкин. Игра в солдатики [7, с. 19]

Пример 7

Н. Кошкин. Игра в солдатики [7, с. 22]

Условные обозначения

Нотирование приемов игры	Расшифровка исполнения приемов игры
	<p>Глиссандо (скольжение) с фиксацией определенной высоты последнего звука. Запись использована в песне «С неба звездочка упала»</p>
	<p>Глиссандо (скольжение) без фиксации определенной высоты последнего звука. Запись использована в песне «Кошки-мышки»</p>
	<p>Глиссандо (скольжение) вдоль струны. Исполняется ногтем большого пальца правой руки (р-пульгар), который скользит по канители вдоль басовой струны. Применяется в песнях «Заводная кукла», «Таинственные шаги»</p>
	<p>Перекрещивание 5 и 6 струны (в данном случае на X ладу) имитирует звучание военного барабана. Запись использована в песне «Фанфары и барабан»</p>

Нотирование приемов игры	Расшифровка исполнения приемов игры
	Экспериментальная запись обозначает изменение динамики тремоло, исполняемое подушечками пальцев правой руки. Запись использована в пьесе «Ветер, играющий на струнах»
	Усиление звучания тремоло (crescendo)
	Ослабление звучания тремоло (diminuendo)
	Предельно высокий звук на струне (точная высота не фиксируется). Указательный палец (i) правой руки касается указанной струны в районе нижней подставки, а безымянный палец (a) ударяет по этой струне. Используется в пьесе «Таинственные шаги»
	Повышение на четверть тона. Исполняется сдвигом струны поперек грифа в направлении басовых струн
	Прием тамбурина (tamburo) исполняется большим пальцем правой руки (p), который ударяет одновременно по всем или нескольким струнам у подставки. Используется в пьесе «Танец сеньориты Гитары»
	Удар по струнам всей кистью правой или левой руки

УДК 78

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-159-166

ДЕТСКИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ АЛЬБОМ В СПЕКТРЕ АВТОРСКИХ ПОИСКОВ: МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ КАК СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ ОБРАЗА

Шефова Елена Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов, Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского (г. Липецк, РФ). E-mail: shefova_e@mail.ru

На примере пьес детских фортепианных альбомов композиторов русского зарубежья: Сергея Эдуардовича Борткевича (1877–1952), Александра Тихоновича Гречанинова (1864–1956) и Александра Николаевича Черепнина (1899–1977) – рассматривается многообразие и неоднозначность подходов к проблеме портретирования музыкальных персонажей. Актуальность статьи определяется необходимостью комплексного изучения музыкального портрета, который, сохраняя закономерности традиций

лучших образцов мировой фортепианной музыки для детей, в первой половине XX века приобретает иной эстетический ракурс. В портрете композиторов-эмигрантов, рассмотренном с различных ракурсов: поджанровых разновидностей, особенностей содержания, типологии персонажей, языка изображения – подчеркиваются индивидуальность, изменчивость и неоднозначность музыкального образа, индивидуальный творческий подход. Сравнительно-типологический метод анализа приемов создания портрета позволил выявить его специфику. В частности, в творчестве Борткевича приемы портретирования апеллируют к литературному прообразу, портрет Гречанинова абстрактен, а портрет Черепнина совмещает в себе названные принципы. Обозначены проблемы в области изучения музыкального портрета. В результате исследования отмечено, что музыкальный портрет едва ли не лучшая форма передачи внешних, национальных, возрастных, социальных, профессиональных и психологических характеристик образа.

Ключевые слова: Борткевич, Гречанинов, Черепнин, музыкальный портрет, детский фортепианный альбом, образ, характер.

CHILDREN'S PIANO ALBUM IN THE SPECTRUM OF AUTHOR'S SEARCHES: MUSICAL PORTRAIT AS A MEANINGFUL CATEGORY OF THE IMAGE

Shefova Elena Aleksadrovna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Music Training and Socio-cultural Projects, Lipetsk State Pedagogical P. Semenov-Tyan-Shansky University (Lipetsk, Russian Federation). E-mail: shefova_e@mail.ru

Russian composers Sergei Eduardovich Bortkevich (1877-1952), Alexander Tikhonovich Grechaninov (1864-1956) and Alexander Nikolaevich Cherepnin (1899-1977) use the example of plays from children's piano albums of composers from abroad to consider the diversity and ambiguity of approaches to the issue of portraying musical characters. The relevance of the article is determined by the necessity for a comprehensive study of the musical portrait, which acquires a different aesthetic perspective, while preserving the patterns of traditions of the best samples of world piano music for children, in the first half of the 20th century. The portrait of emigrant composers, viewed from various angles – subgenre varieties, content features, typology of characters, image language – emphasizes individuality, variability and ambiguity of the musical image, individual creative approach. The comparative-typological method of analyzing the techniques of creating a portrait made it possible to identify its specifics. In particular, in the work of Bortkevich, portraiture techniques appeal to a literary prototype, the portrait of Grechaninov is abstract, and the portrait of Cherepnin combines all these principles. The problems in the study of the musical portrait are outlined. As a result of the research, it was noted that a musical portrait is perhaps the best form of transmitting external, national, age, social, professional and psychological characteristics of the image.

Keywords: Bortkiewicz, Gretchaninov, Cherepnin, musical portrait, children's piano album, image, character.

Творческая индивидуальность композитора находит выражение на всех уровнях музыкального произведения. Ее ярким воплощением в тексте выступает образ, который является центром мыслей и чувств автора, средоточием формы и содержания, ведущим началом среди компонентов, представляющих целостность художественного мира. Бесспорно, что музыка способна воплощать конкретные и обобщенные образы людей. Вопрос

только в том, насколько достоверно она может передать все богатство черт, присущих человеку.

Распространенным средством характеристики музыкального образа является его портрет. Портрет многогранно представлен в отечественном детском альбоме. Одна из его особенностей – сочетание как общих типических, так и индивидуальных черт. Портрет в детской музыке не такая уж редкость. Так сложилось, что композиторами

всегда руководило желание запечатлеть в звуках характер, пластику, оттенки чувств и мыслей, настроение, одним словом, все, что касается человека и не только. К тому же живой и предметный мир детства бесконечно разнообразен и является неиссякаемым источником вдохновения для творческой личности.

Тема эмиграции все чаще стала обозначаться в исследованиях, и поэтому нет необходимости повторяться. Отметим, что композиторы русского зарубежья, несмотря ни на что, обладали творческой свободой и вольны были выбирать свой путь в музыке. Так случилось, что на определенном этапе именно они стали звеньями линии преемственности западноевропейского и русского музыкального искусства. Очевидно, что ни Р. Шуман, ни П. И. Чайковский не были запрещены, но история «слагается из имен» и предшествующего опыта. Советы, критически овладевая наследством прошлого, не просто вносили в искусство свое, они отказались от него. В то время как значимость детской темы в трудах композиторов-эмигрантов с годами только возрастала¹. Одной из самых ярких и выразительных тем в творчестве композиторов русского зарубежья стали портреты.

Исследование музыкального портрета в работах отечественных ученых ведется в нескольких направлениях. Во-первых, комплексное изучение жанра портрета, в том числе музыкального, осуществляется в работах П. В. Невской [3]. В понятие «портрет» исследовательница включает не только образ конкретной личности (действительной или вымышленной), но и фиксацию какого-либо персонажа или предмета, «несущих на себе отзвук человеческого существования» [3, с. 18].

Во-вторых, рассматривая портрет как одну из составляющих музыкального образа, Ли Юньцзе предложила классификацию по размеру изображения, технике исполнения, количеству и типам персонажей, а также характеру их воссоздания [8].

В-третьих, идея цикличности на основе портрета высказана Г. П. Овсянкиной. По ее на-

блюдениям, «портретная образность» широко представлена в детской фортепианной музыке и «становится определяющей, формируя линию портретного цикла» [4, с. 256].

В-четвертых, в монографии Л. П. Казанцевой портрет представлен как изображение эмоционально-выразительных качеств образа, приведена типология портрета – портрет-эмоция, портрет-характер, портрет-жизнеописание, автопортрет. Кроме этого, музыковед представила дефиницию музыкального портрета как «музыкально-художественный образ конкретной личности, как реально существующей (существовавшей), так и вымышленной, ставшей центральной темой произведения или его крупной, относительно самостоятельной части» [2, с. 14–15].

Как видно, музыкальный портрет лишь частично изучен музыковедами, однако в детском фортепианном альбоме он пока не рассматривался, поэтому способы создания портретных описаний, типы, взаимосвязь портрета как части целого с этапами музыкального процесса нуждаются в анализе.

Несмотря на то, что с конца XX столетия началось и продолжается по сей день возвращение забытых имен русского зарубежья, в полном объеме музыкальный портрет в творчестве композиторов-эмигрантов остается неизученным. Кроме того, отсутствие единого отношения к понятию «музыкальный портрет» – является ли он приемом создания образа или музыкальным жанром – остается существенной проблемой. Мы будем придерживаться положений, высказанных Л. П. Казанцевой, и рассмотрим портрет как средство создания образа героя, попутно останавливаясь на характерных чертах индивидуального стиля композиторов.

Очевидно, что знакомство с произведением начинается с заголовка. В нем нередко обозначена тема или намек на эмоциональный настрой произведения. Текстобразующий заголовок, предваряющий альбом, дает обобщенное название, например, как в циклах Борткевича и Черепнина на литературный источник. В альбомах Гречанинова он указывает на разновидность рисунка (эскиз), произведение живописи (картинку) или технику изображения. Так, через весь творческий путь композитора проходят по-художнически на-

¹ К слову, творчество А. Т. Гречанинова насчитывает порядка четырехсот (!) фортепианных пьес для детей, что составляет около тридцати альбомов, у С. Э. Борткевича – шесть крупных циклов, у А. Н. Черепнина – пять.

званные альбомы – «Пастели»² ор. 3³ и ор. 61⁴, «Акварели» ор. 146⁵, «Гуаши» ор. 189⁶, «Музыкальные картинки» ор. 182, «Эскизы» ор. 131а. Правда, не всегда они наполняются одними портретами. Здесь могут быть завуалированы идеи и методы, как, например, в «Пастелях» ор. 61 (1913) живописного импрессионизма («Каприс», «Сказка»), постимпрессионизма («Упрек», «Эпилог») или фольклора («Прелюдия», «Сказка», «Минута скорби»). Но вернемся к теме.

Итак, портрет многогранно представлен в творчестве композиторов-эмигрантов. Перечислим, из каких элементов складывается портретное содержание. Из образов сказочных героев («Музыкальные картинки по сказкам Г. Х. Андерсена» ор. 30 и «Марионетки» ор. 54 С. Э. Борткевича), литературных произведений («Детство» по одноименному роману Л. Н. Толстого ор. 39 и «Приключения Тома Сойера» ор. 68 Борткевича, «История Святой Терезы Младенца Иисуса» ор. 36b А. Н. Черепнина), детей («Маленький мечтатель», «Озорная девчонка», «Эlegantный господин», «Галантный кавалер» из «Андрюшиного альбома» ор. 133 А. Т. Гречанинова, «Прилежный», «Проказник», «Болтушки» из цикла «Для маленьких и больших» ор. 65 Черепнина), взрослых («Материнский альбом» ор. 203, «Папа и мама», «В гостях у бабушки», «Бабушкин вальс» из альбома «День ребенка» ор. 109 Гречанинова).

Рассмотрим источники создания портрета. Наибольшая степень изобразительности достигается в эпических жанрах литературы. В них писатель старается дать исчерпывающий портрет героя, через некоторое время может возвратиться к нему и добавить новые черты. Ранее нами отмечалось, что детский фортепианный альбом развивался по двум направлениям, одно из которых – опора на литературный источник с наи-

² Ю. И. Паисов считал оба цикла детской фортепианной музыки. См. Паисов Ю. И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. – М.: Композитор, 2004. – С. 54; 413.

³ Жалоба; Раздумье; Осенняя песенка; Гроза; Звездная ночь.

⁴ Прелюдия; Каприс; Ласки; Сказка; Вальс; Упрек; Минута скорби; Эпилог.

⁵ Элегия; Я все сказал; Нежная молитва; Химера; И танцы, танцы, танцы.

⁶ За веселой работой; В одиночестве; Встреча.

большим звуковым воплощением образа (родоначальник П. И. Чайковский) [7, с. 85]. Борткевича можно назвать первым русским композитором, в творчестве которого прослеживается линия портретного цикла⁷. Если в «Музыкальных картинках по сказкам Андерсена» ор. 30 (1925) в какой-то мере наблюдается апелляция к опыту Э. Хартманна, Л. Шитте, Ф. Шмитта и, в особенности, К. Рейнеке⁸, то в цикле «Детство» ор. 39 (1930) по одноименному роману Толстого метод подачи материала определила толстовская «диалектика души»: «бесконечное количество мгновенно возникающих и исчезающих зарисовок одного и того же лица, соединяющихся при помощи “лейтмотивных деталей”» [1, с. 64]. Так, соединились мотивы Маман, юродивого Гриши, Натальи Савишны и образовали совершенно новый образ – смерти.

Борткевич, подобно драматургу, мыслит свойopus как целостную композицию. Процесс сопряжения миров – внутреннего и внешнего – порождает смысл. Этот факт во многом объясняет, почему композитор отказался от музыкальной характеристики героя, и тем не менее его присутствие ощущается. Важно помнить, что портрет полифункционален и несет психологическое состояние того, чьими глазами наблюдается, одним словом, изображает мир «сквозь личность». Портрет Николеньки складывается из многочисленных портретных деталей и гармонично соединяет в себе комическое («Учитель Карл Иванович»), нежное («Маман»), наивное («Детство»), азартное («Игра в Робинзона Крузо»), чувственное («Что-то вроде

⁷ Одной из отличительных особенностей в творчестве композитора можно назвать наличие внушительной портретной галереи. В сюите «Впечатления» ор. 4 из семи пьес – пять портретов: Старый портрет; Птицы; Пастухи и пастушки; В лунном свете; Бал-маскарад. Основу «12 Новых этюдов для фортепиано» ор. 29 составляет серия портретов: женских, литературных персонажей, лирических и характерных героев. В этом видится апелляция к опыту клавесинистов, романтиков и импрессионистов. В цикл «Пять женских эскизов» ор. 70 вошли Нетерпеливая, Невинная, Гневная, Кокетка, Трагическая.

⁸ Подробно см.: Шефова Е. А. Творчество Г. Х. Андерсена: своеобразие отражения в детских фортепианных альбомах зарубежных композиторов // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 3. – С. 82–91.

любви»), любопытное («Гости собираются»), трагедийное («Смерть матери»). Как разновидность художественной детали портретная является характерной приметой стиля Борткевича, даже в какой-то мере философским кредо. Включенная в структуру художественного целого, она подчинена общему принципу повествования, в котором видно стремление композитора продемонстрировать неявные качества героя. Что подчеркивает в Николеньке ребенка? Какими средствами поддерживается в нас ощущение его детскости? Несомненно, композитор создает контраст «фигуры» и «фона» или, словами Казанцевой, – «“фоновые” условия» [2, с. 70]. Включая непортретные пьесы в цикл («Детство», «Охота», «Кадриль», «Мазурка»), Борткевич тем самым еще более повышает самооценку «фигуры».

Продолжим экскурсию по галерее портретов, созданных Борткевичем. Первому в своем творчестве фортепианному циклу для детей ор. 14 предпослан заголовок «Из моего детства» (1911), который указывает на отдельные биографические моменты. В цикле из шести пьес пять – глубоко личные. Здесь присутствует страх темноты («Темная комната»), условный мир светского общения («Танцкласс»), подростковая влюбленность («Первая любовь»), легкое разочарование («Первая печаль»), детские фантазии («Если стану большим»). В них композитор передал свою внутреннюю сущность, чем создал свой музыкальный автопортрет. По наблюдениям Л. П. Казанцевой, в автопортрете эмоциональный мир автора «становится богаче, насыщеннее, многообразней» [2, с. 103]. Композитор предстает «таким, каким хочет выглядеть, каким хочет видеть себя со стороны» [2, с. 121]. Так, изначально мечтательный, робкий мальчик к завершению цикла предстает глубоко чувствующим юношей.

Автобиографичен и «Маленький путешественник» ор. 21 (1921) Борткевича. Автопортрет-жизнеописание складывается из собранных в двух тетрадях восемнадцати пьес, в которых картины природы («На Дунае», «Ужасная пропасть (Альпы)») соседствуют с философскими размышлениями («Прощание», «По степи»). Многогранна и музыкальная стилистика: импрессионистическое письмо («Венеция. Песня гондольера»), имитация григорианского католического песнопения

(«Рим»), аллюзии с григоровской лирикой («Норвегия»), фольклорные стилизации («Англия. Шотландский танец», «По степи. Канон»). Альбом путешественника воссоздает картину европейских странствий композитора, его музыкальную рефлексию на увиденное.

Автопортретированию подвержен и Гречанинов. Альбом «Акварели» ор. 146 (1935), на первый взгляд, продолжает романтическую традицию: традиционные жанры, программность, архетип героя-романтика. Однако заложенная в цикле противоречивость (настроения композитора колеблются от философского раздумья («Элегия»), болезненно приподнятого («Я все сказал!») и возвышенного («Молитва») до безобразного («Химера») и откровенно банального («И танцы, танцы...»)) в итоге замыкается на личности самого автора.

В творчестве Борткевича представлен еще один вид цикла, в основе которого также лежит портретная образность – «Марионетки» ор. 54 (1938). Но его отличительная черта – бессюжетность. Вектор изображения определяется заголовком. В основе композиции – галерея портретов-типов: «Крестьянка», «Казак», «Сеньорита», «Цыганка», где каждый из девяти образов показан в совокупности всех его типизированных характерных черт. Из каких элементов состоит портрет-тип? Из круга узнаваемых интонаций: русской хороводной и плясовой («Крестьянка», «Казак»), аллюзий на йодль («Тиролька»), хабанеры («Сеньорита»), менуэта («Маркиза»), пентатоники («Китайка»). Еще два номера «Каспер Арлекин» и «Плюшевый мишка» – по специфическим признакам, а именно – по специфической двигательной пластике, например, скольжение по канату (целотоновое глиссирование в пределах уменьшенной квинты) в «Каспере Арлекине», можно классифицировать как портрет-маска. Комплекс средств и типизированных интонаций позволил Борткевичу создать портретное сходство с общим и характерным своеобразием образа.

Портрет-тип украшает альбомы Гречанинова и Черепнина. Самобытная частушечная интонация, опирающаяся на типовую схему гармошечного наигрыша, открывается в портрете «гармониста Вани» из «Семнадцати пьес для начинающих» (1954) Черепнина. Портрет-тип может передавать

пластический облик образа. Так, Гречанинов, акцентируя вербальными («Мама любимая!», «Материнские ласки», «Всегда с мамой!») и невербальными средствами лучезарность материнского характера, по сути, явился родоначальником особого типа музыкального портрета матери, основанного на песенных и танцевальных интонациях.

Портрет-тип кисти Гречанинова изображает ребенка как представителя определенного социального слоя: «Галантный кавалер», «Элегантный господин», «Маленький попрошайка», «Песня ремесленника», «Деревенский парень». Особую тему для разговора представляют многочисленные гречаниновские «сиротки». В их мотивах таится глубоко спрятанное чувство обиды. Интонационное ядро миниатюр «Маленький попрошайка» («Бусинки» ор. 123 № 2), «Сиротка» («Сказочки» ор. 118 № 8 и «Музыкальные картинки» ор. 182 № 4) составляют нисходящие интонации вздоха, жалобы, плача, а фоном служит «лейт-жанр» (Ю. И. Паисов) – колыбельная.

Поскольку в эмиграции Гречанинов был лишен возможности сочинять вокальную и хоровую музыку, вся его любовь к поэтическому русскому слову сфокусировалась на инструментальных жанрах. В некоторые портреты Гречанинов вводит пейзажные элементы, о чем всегда сообщает в заголовке – «Восход солнца», «Возвращение домой с букетом полевых цветов», «Духовой оркестр маков-самосеек». Помимо средств выразительности, заголовки едва ли не единственная деталь, которая является выражением психологического состояния героя. Не всегда предложенная образность находит воплощение в звуках, тем не менее апеллирует к детской фантазии, поскольку для ребенка природа – таинство, а взрослея, он теряет это понимание природы и единение с ней. Такую разновидность музыкального портрета условно можно определить как портрет героя на фоне пейзажа.

Галерея персонажей Гречанинова представлена еще одной разновидностью – двойным портретом. Миниатюра «Папа и мама» входит в программный цикл «День ребенка» ор. 109 (1927). На поджанр портрета указывает не только заголовок. Расположив рядом двух персонажей, композитор играет на их интонационном контрасте и жанровой идентичности: музыкальный «голос» папы несет решительные и размашистые инто-

нации. Они контрастируют с мелодическими и мягкими секундами, характеризующими материнский образ. Идентичность, общий фон изображений роднит жанр с колыбельной песней.

Картину мирно беседующих людей рисует «Диалог» из «Багателлей» ор. 112 (1927). Здесь, говоря о двойном портрете, мы должны подчеркнуть один нюанс. Характеристика образа обычно связана с его физиологическими свойствами – двигательными и речевыми, союз которых, по замечанию Л. П. Казанцевой, делает образ «рельефным и убедительным» [2, с. 60]. Более того, речевой компонент зависит от двигательного-жестикационного [2, с. 58]. Тема первого персонажа лишена перспективы, интонационно скупа, даже в чем-то схематична. Интонации второго – просты до бесхитростности. Ровная динамика, спокойный темп рождает ощущение мерности, неспешности. Можно провести аналогию с диалогом в пушкинской прозе – лаконичным, не развернутым, не сосредоточенным на событии.

«Катенька и Любочка» – еще один двойной портрет из альбома «Детство» по одноименному роману Толстого ор. 39 Борткевича. Что нам известно о толстовских барышнях? То, что они бедны – «вы богаты, а мы бедные», что у Катеньки «не детски грустное выражение» лица, «Любочка во всем проста и натуральна; Катенька же как будто хочет быть похожей на кого-то». Образ жизни и предпочтения девушек создают иллюзию их «одинаковости». Какими средствами создает музыкальный портрет композитор? Конечно, через жанр. Борткевич остановил свой выбор на польке. Если говорить об этом танце, невольно вспоминаются условно этнографичные характерные танцы в постановках М. Петипа, точнее, их умелая стилизация. Сама по себе полька условна, согласно романтической традиции, ее исполняют второстепенные персонажи. Борткевич не потрудился наделять девушек отдельными музыкальными характеристиками. Они всего лишь контрастируют с классическим гавотом («Учитель Карл Иванович»), что воспринимается как знак нового витка развития образов.

Невозможно не упомянуть о парсуне (лат. *persona* – «особа», «личность»), самом редком и раннем жанре портрета. Фортепианный цикл «История Святой Терезы, Младенца Иисуса и

Святого Лица» ор. 36 b (1926) Черепнин создал по аналогии с агиографическим каноном. Интонационные обороты третьей экспрессии («Улыбка Пресвятой Богородицы») создают визуальный контур литеры «М». Отметим, что графические образы музыкального произведения задают контекст: даже, на первый взгляд, незначительный элемент, в нашем случае – литера «М», может вызвать определенные ассоциации и настроить музыканта на восприятие информации в нужном ключе. Нередко теоретиками фортепианного искусства подчеркивается интерес композиторов к графическому оформлению нотного текста, в котором зрительный образ равнозначен по значению слуховому.

Итак, изучение музыкального портрета в творчестве композиторов-эмигрантов позволяет сделать следующие выводы. Портрет из «вспомогательного» элемента художественного целого превращается в звено повествования, несущее информацию обо всем произведении. Рассмотрение портрета как музыкального явления дает основание использовать при его изучении те же параметры, которые характеризуют функции генерирующих изобразительный жанр элементов: портрет-тип, портрет-маска, портрет-характер,

двойной портрет, парсуна, портрет героя на фоне пейзажа. Поскольку музыка для детей в большинстве своем программная, музыкальный портрет – едва ли не лучшая форма передачи внешних, национальных, возрастных, социальных, профессиональных и психологических характеристик образа.

То, каким будет его образ в конечном счете, и определяет своеобразие художественной картины мира композитора. Борткевич создает приемы портретирования, практически всегда апеллируя к литературному прообразу; портрету Гречанинова в большей степени свойственна абстракция, а портрет Черепнина совмещает в себе оба принципа.

Таким образом, исследование портрета в детском фортепианном альбоме дает основание рассматривать его не только как музыкальную характеристику персонажа, но и как мотив, из которого вырастает сюжетная линия всего цикла. Создавая собственную концепцию характера, композиторы используют индивидуальные изобразительно-выразительные средства музыкального языка, «язык портретного изображения» (термин А. Г. Циреса), чем формируют его неповторимость и уникальность.

Литература

1. Казакова Н. А. Функция портрета в произведениях конца XIX – начала XX века по мотивам легенды о блудном сыне // Портрет в художественной прозе: межвуз. сб. науч. тр. – Сыктывкар: Сыктывкар. гос. ун-т; Пермь: Перм. ун-т, 1987. – С. 59–70.
2. Казанцева Л. П. Музыкальный портрет: монография. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. – 132 с.
3. Невская П. В. Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09. – Саратов, 2013. – 48 с.
4. Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича. – СПб.: Композитор, 2003. – 640 с.
5. Паисов Ю. И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. – М.: Композитор, 2004. – 600 с.
6. Цирес А. Г. Язык портретного изображения // Искусство портрета: сб. ст. под ред. А. Г. Габричевского. – М.: Работник просвещения. – С. 86–158.
7. Шефова Е. А. Творчество Г. Х. Андерсена: своеобразие отражения в детских фортепианных альбомах зарубежных композиторов // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 3. – С. 82–91.
8. Юньцзе Ли. Музыкальный портрет в контексте становления портретного жанра в изобразительном искусстве и литературе: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Минск, 2013. – 26 с.

References

1. Kazakova N.A. Funktsiya portreta v proizvedeniyakh kontsa XIX – nachala XX veka po motivam legendy o bludnom syne [The function of the portrait in the works of the late XIX – early XX century based on the legend of the prodigal son]. *Portret v khudozhestvennoy proze: mezhvuz sb. nauch. tr. [Portrait in fiction. Interuniversity collection of scientific papers]*. Syktyvkar, Syktyvkar State University Publ.; Perm, Perm University Publ., 1987, pp. 59-70. (In Russ.).

2. Kazantseva L.P. *Muzykal'nyy portret [Musical portrait]*. St. Petersburg, Lan'; Planeta muzyki Publ., 2021. 132 p. (In Russ.).
3. Nevskaya P.V. *Portret v prostranstve semiotiki: verbal'noe i neverbal'noe: avtoreferat dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [Portrait in the space of semiotics: verbal and nonverbal. Author's abstract of diss. Dr of Art History]*. Saratov, 2013. 48 p. (In Russ.).
4. Ovsyankina G.P. *Fortepiannyi tsikl v otechestvennoy muzyke vtoroy poloviny XX veka: shkola D.D. Shostakovicha [The piano cycle in Russian music of the second half of the XX century: the school of D.D. Shostakovich]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2003. 640 p. (In Russ.).
5. Paisov Y.I. *Aleksandr Grechaninov. Zhizn' i tvorchestvo [Alexander Grechaninov. Life and creativity]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2004. 600 p. (In Russ.).
6. Tsires A.G. *Yazyk portretnogo izobrazheniya [The language of the portrait image]. Iskusstvo portreta: sb. st. [The art of portraiture. Collection of articles]. Edited by A.G. Gabrichevsky*. Moscow, Rabotnik prosyveshcheniya Publ., 2004, pp. 86-158. (In Russ.).
7. Shefova E.A. *Tvorchestvo G.Kh. Andersena: svoeobrazie otrazheniya v detskikh fortepiannykh al'bomakh zarubezhnykh kompozitorov [Creativity of G.H. Andersen: the peculiarity of reflection in children's piano albums of foreign composers]. Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, 2022, vol. 10, no. 3, pp. 82-91. (In Russ.).
8. Yuntsze Li. *Muzykal'nyy portret v kontekste stanovleniya portretnogo zhanra v izobrazitel'nom iskusstve i literature: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Musical portrait in the context of the formation of the portrait genre in the visual arts and literature. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Minsk, 2013. 26 p. (In Russ.).

УДК 78.083.31

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-166-176

ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АРАБЕСКИ XX СТОЛЕТИЯ: К ВОПРОСУ О РАСШИРЕНИИ ГРАНИЦ ЖАНРА

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

Настоящая статья посвящена одной из ипостасей существования музыкальной арабески – вокально-инструментальной разновидности жанра. Эскизно рассматриваются предыстория арабески, этапы ее становления в музыкальном искусстве, обозначаются определяемые социокультурными реалиями маршруты развития в XX–XXI столетиях, освещаются сложившиеся в XIX веке черты музыкальной арабески, обусловленные воздействием живописной традиции и олицетворяющие собой идею синтеза искусств.

В предлагаемой статье анализируется феномен проникновения в арабеску слова, определяющего во многом драматургические акценты и отдельного опуса (К. Сорабджи), и масштабного цикла (Т. Смирнова). Важно то, что в довольно богатой панораме более чем двухвекового развития жанра анализируемые вокально-инструментальные арабески оказываются единственными прецедентами.

Идеи и подходы статьи актуальны как для современного музыкознания, одним из магистральных направлений исследования которого является проблема жанра в его историческом срезе, так и для культурологии в целом, поскольку обозначенная проблема представляет собой междисциплинарный аспект бытия жанра арабески в различных видах искусств.

Цель статьи заключается в том, чтобы осветить один из путей трансформации жанра – от сугубо фортепианного звучания к расширению тембровой палитры, феномену обогащения бессловесной

в своем генезисе абстрактной арабески конкретностью слова, что сообщает ей и новые грани интерпретации, и множасьи палитры смыслов.

Ключевые слова: жанр арабески, черты музыкального жанра, становление музыкальной арабески, вокально-инструментальные арабески XX века, творчество К. Сорабджи, наследие Т. Смирновой.

VOCAL AND INSTRUMENTAL ARABESQUES OF THE 20TH CENTURY: ON THE ISSUE OF EXPANDING THE BOUNDARIES OF THE GENRE

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

This article is devoted to one of the hypostases of the existence of musical arabesque, a vocal instrumental variety of the genre. The prehistory of Arabesque, the stages of its formation in the musical art are sketched, the routes of development determined by socio-cultural realities in the 20-21st centuries are indicated. The features of musical arabesque that developed in the 19th century, due to the influence of the pictorial tradition and embodying the idea of the synthesis of arts, are highlighted.

The proposed article examines the phenomenon of penetration into the Arabesque of the word, which largely determines the dramatic accents and a separate opus (K. Sorabji), and a large-scale cycle (T. Smirnova). It is important that in the rather rich panorama of more than two centuries of the genre's development, the analyzed vocal and instrumental arabesques turn out to be the only examples.

The ideas and approaches of the article are relevant both for modern musicology, one of the main areas of research of which is the problem of genre in its historical context, and for cultural studies in general, since the designated problem represents an interdisciplinary aspect of the existence of the Arabesque genre in various forms of art.

The purpose of the article is to highlight one of the ways to transform the genre – from a purely piano sound to an expansion of the timbre palette – the problem of enriching the wordless abstract Arabesque in its genesis with the concreteness of the word, which gives it both new facets of interpretation and multiplying palettes of meanings.

Keywords: arabesque genre, features of the musical genre, the formation of musical arabesque, vocal and instrumental arabesques of the 20th century, the work of K. Sorabji, the legacy of T. Smirnova.

Арабеска – сравнительно молодой музыкальный жанр, активно развивающийся на протяжении XIX–XX столетий. Будучи в истоках своих тесно связанной с сакральными значениями пришедшей из искусства Древнего Востока изобразительной арабески¹, музыкальная наследует *то*, сложивше-

ся в седых веках глубокое *содержание*, нередко выходящее за смысловые границы миниатюры, насыщающее ее богатым семантическим полем и знаменующее собой плодотворную для любого искусства идею синтеза.

Начало становления жанра в музыкальной культуре романтизма совпало с активным развитием фортепианного творчества и исполнительства; неслучайно арабески XIX столетия – преимущественно фортепианные миниатюры. Для «короля инструментов» создавали свои арабески Р. Шуман, Ф. Лист, Х. фон Бюлов, С. Шаминад, Т. Лак, И. Ф. Бургмюллер, Э. Гранадос, М. Мошковский, К. Дебюсси, А. Лядов, Г. Корганов, С. Юферов и многие другие авторы [2]. В XX столетии фортепианная арабеска продол-

¹ Сакральные значения орнамента в целом и арабески в частности раскрываются во множестве трудов. Из огромного корпуса работ назовем «Искусство средневекового Ирана» Ш. М. Шукурова, рассматривающего арабеску в поле религиозных установок Древнего Востока, «Ткач и визионер» М. Б. Ямпольского, исследующего арабеску в широком историко-культурном контексте, и «Искусство Востока» Г. В. Зубко, выводящую арабеску в ряду других духовных и культурных явлений Востока [5; 8; 9].

жает свой путь: жанр привлекает внимание таких композиторов, как З. Карг-Эллерт, А. Шульц-Эвлер, Р. Басс, М. Левицки, Р. Йошеффи, Я. Сибелиус, Н. Метнер, А. Аренский, А. Черепнин, Р. Глиэр и другие [3].

За два века жизни арабески в музыкальном искусстве вполне четко сформировались черты жанра, а именно: тяготение к вариационному принципу развития, трехчастной репризной и форме рондо, особый тип витиеватой мелодики, словно отражающей прихотливые изгибы и хитросплетения узоров живописной восточной арабески, виртуозная фактура и самое важное – акцентуация *идеи самодостаточной Красоты*, не нуждающейся в заголовках или же пространных пояснениях.

Важной новацией в развитии жанра арабески в XX–XXI веках становится *расширение ее тембровой палитры и состава исполнителей*. В созданных в течение прошлого и текущего столетий арабесках можно выделить как отдельно написанные пьесы и пьесы, входящие в сборники, так и циклы арабесок, а также арабески, написанные для различных инструментальных составов, вокально-инструментальные и оркестровые арабески. В настоящей статье внимание будет сосредоточено именно на вокально-инструментальных произведениях в рассматриваемом жанре – весьма парадоксальном явлении, обогащающем вербальной составляющей бессловесные в своем генезисе смыслы арабески. Особо отметим, что до XX–XXI столетий, до обращения к этому жанру двух композиторов, принадлежащих к разным периодам музыкальной истории и разным же национальным школам, арабеска оставалась только инструментальной пьесой. А потому прецедент, обозначившийся в творчестве Кайхосру Шапурджи Сорабджи и Татьяны Смирновой, заслуживает специального внимания.

Совершенно особняком в панораме развития жанра арабески в XX–XXI веках стоит *песня Arabesque Кайхосру Шапурджи Сорабджи*².

² Кайхосру Шапурджи Сорабджи (1892–1988) – английский композитор, пианист, органист, эссеист, музыковед, известный обширными научно-критическими работами и знаковыми для XX века гигантскими фортепианными полотнами (некоторые из них занесены в Книгу рекордов Гиннеса как самые трудные и длинные произведения), такими как Opus

Несмотря на то что Сорабджи в большей степени ориентирован на фортепианное творчество, созданная в 1920 году Arabesque предназначена для голоса с фортепиано. Ее отличают камерный характер, лаконичный размер, очевидное воздействие эстетики импрессионизма. Таинственно-восточным духом проникнут сам поэтический текст, автором которого является персидский поэт Шамсуддин Ибрагим Мирза (Shamsu'd-Din Ibrahim Mirza).

*Une petite arabesque de flûte se déploie,
Triste et nostalgique,
[Étalant] dans ses courbes subtiles,
Des désirs sans nom et des voluptés [inouïes]*

*Маленькая Арабеска для флейты
разворачивается,
грустная и ностальгическая,
[раскрывая] свои тонкие изгибы,
Безымянные желания и [неслыханные]
сладострастия*

Музыка словно оплетает собой поэтическое слово, акварельной звукописью иллюстрируя каждый его оттенок. В стилистике этой вокальной миниатюры ощутимо влияние Дебюсси, Равеля – тех авторов, чье творчество представляло для Сорабджи знаковые ориентиры во время *самостоятельного* освоения им премудростей композиции (см. Приложение, пример 1).

Грация мелодики, ее капризные извивы, вероятно красочный фон, отсутствие определенности начала и конца и ощущение кратковременности соприкосновения с Красотой – вот те важные моменты, что свидетельствуют о созвучном импрессионизму понимании Сорабджи идеи арабески.

Цикл арабесок «Персидские мотивы» для чтеца, флейты, виолончели и арфы на стихи Омара Хайяма и Сергея Есенина (op. 94, 2005)³ *Та-*

clavicembalisticum (1930), Фортепианная соната № 5 Opus archimagicum (1943), «Циклическая последовательность» (1948–1949), а также «Симфонии для фортепиано соло», «100 трансцендентных этюдов» и др.

³ Цикл Смирновой назван так же, как и цикл Есенина, стихотворения из которого цитируются в качестве преамбул к арабескам и интерлюдии.

тьяны Смирновой – актуальный, современный опыт осмысления жанра и еще один редкий пример привлечения в арабеску слова⁴. *Имманентное арабеске свойство «связывать, сопрягать» разнородные* мотивы обуславливает удивительную органичность присутствия художественного слова в рамках необычного инструментального ансамбля. Такой, с одной стороны, «эксперимент» в жанре, а, с другой – определяемый свойствами самого жанра результат его развития представляют собой любопытный сплав музыкальных, поэтических и тембровых смыслов⁵.

Облик арабесок в видении Смирновой приближается к тому древнему *восточному* пониманию, подразумевающему под хитросплетениями линий тайны Мироздания, загадочные письмена Бога, дыхание и биение самой жизни [4]. Тексты Хайяма, используемые в «Персидских мотивах», – о Вечности, Смысле существования, Пути: «Откуда мы пришли? Куда свой путь вершим? В чем нашей жизни смысл? Он нам не постижим». Этот «эпиграф» предваряет все музыкально-поэтическое *действие*, замыкаясь «аркой» в заключающих цикл слова персидского философа, констатирующих принципиальную непознаваемость заданных в начале вопросов: «Загадок вечности не разумеем – ни ты, ни я. Прочсть письмен неясных не умеем – ни ты, ни я...».

Восточный «дух» произведения опосредованно подчеркивается и выбором инструментария: по мнению исследователей, флейта, виолончель и арфа выступают своего рода знаками-символами, отсылающими к традициям древне-восточной музыкальной культуры. Так, тембр флейты олицетворяет звук ная, виолончель «может восприниматься как альтернатива персидской кеманчи»,

⁴ За исключением созданной в 1920 году Песни «Арабеска» К. Сорабджи и рассматриваемого опуса Т. Смирновой, более арабесок с литературной основой нам обнаружить не удалось.

⁵ Важно то, что обращение к выразительным ресурсам *синтеза* чтеца и инструментального ансамбля – не единственный случай в творческой практике Татьяны Смирновой. Можно также привести в пример такие опусы, как «Черный человек»: музыкальная версия (моноспектакль) по одноименной поэме С. Есенина для чтеца, гобоя, контрабаса и фортепиано (ор. 82, 1995), «Время цветения хризантем»: для флейты, арфы и чтеца на стихи К. Бальмонта и древних японских поэтов (ор. 88, № 2, 1998).

а арфа «напоминает о музыке древней Персии эпохи Сасанидов, времени наивысшего расцвета персидского государства» [1, с. 110]. Более того, импровизационное начало музыки, контрастная драматургия и использование микрохроматики в «Персидских мотивах» в целом имеют точки пересечения с формой иранского макама [1, с. 111].

В строении цикла присутствует явственная, поистине геометрическая симметрия: прелюдия (виолончель), интерлюдия (флейта), первая (арфа) и вторая (весь инструментальный ансамбль) постлюдии перемежаются двумя арабесками (также все инструменты – виолончель, арфа и флейта). Симметрично и обрамление цикла рубаи Омара Хайяма, служащими своеобразной «рамкой» для лирических строк Сергея Есенина о Персии. В этом четко организованном смысле «Персидские мотивы» очень тесно соотносятся с сутью арабески как «орнамента, в котором логика построения геометрического узора вступает в союз с живой непрерывностью ритма» [5, с. 119]. Вместе с тем включение *слова* в эти *узоры* апеллирует к понимаю арабески не только как орнамента, но также и как «уровня абстракции, своего рода потока сознания» [5, с. 96].

Содержательная полифоничность «Персидских мотивов» обнаруживается еще и в авторском требовании чтения обрамляющих рубаи Омара Хайяма параллельно на фарси и на русском [6]. Подобное полиязычие создает объемные смыслы: тексты Хайяма воспринимаются и как эпиграф, и как «красные нити», обнаруживающие краугольные ориентиры: «Основа художественного творчества мусульман – каллиграфия и орнамент (арабеска) – *искусство изображения слова в искусстве изображения символа*, соответственно (курсив наш. – Н. В.) <...>» [5, с. 124].

Вспомним, что арабески изначально понимались как «метафоры вечной жизни» [5, с. 124]. Но метафоры эти полны таинственности, непостижимости, что комментируется не только хайямовскими рубаи, но и есенинскими строчками: «В Хороссане есть такие двери... / Но открыть те двери я не мог...».

Инструментальные номера цикла служат неким продолжением тех мыслей, что заключены в предваряющих их поэтических фрагментах: здесь *слово* будто перевоплощается в иные *мыслемы*, развивающие обозначенный вер-

бальный посыл в традиционных для арабески «маршрутах». Отсюда и витиеватость мелодики, прихотливость ее метроритмических параметров. Отдельно стоит оговорить, что прелюдия (для виолончели соло), интерлюдия (для флейты соло) и постлюдия № 1 (для арфы соло) имеют речевое начало, выраженное в свободе формы, метра, преобладании декламационности (см. Приложение, примеры 2–4).

Важно и то, что все три сольных номера цикла объемлют широкое разнообразие исполнительских и артикуляционно-штриховых приемов, что индивидуализирует мелодическую линию, обуславливает ее исключительную выразительность. В этих монодиях, пожалуй, не найти повторных «раппортов» арабескового узора: речевая природа таких «высказываний» исключает подобную периодичность.

Противоположностью сольному «стержню» цикла выступают ансамблевые Арабеска 1 (между прелюдией и интерлюдией) и Арабеска 2 (между интерлюдией и постлюдией № 1). Обе обладают выраженной танцевальной сутью, отраженной в соответствующем интонационном рельефе, темпах, довольно четких формах и наличии повторяющихся элементов «рисунка» (см. Приложение, примеры 5–6).

В музыкальной ткани каждой из арабесок присутствуют свои лейтформулы, придающие но-

мерам цикла стройность, соразмерность и цельность «рисунка». Так, в первой арабеске в качестве формулы выступает ритмическая «ячейка» «шестнадцатая + восьмая с точкой», на которой выстроены ее крайние разделы (середина контрастна). Во второй есть свой ритмический «паттерн» – последовательность из четырех тридцать вторых и восьмой (в среднем разделе четырех шестнадцатых и восьмой), что сообщает интонационно-ритмическое единство всей композиции. В этом смысле арабески из цикла «Персидские мотивы» выступают звуковой инсталляцией изобразительной стороны жанра: «арабеска строится на повторении и умножении одного или нескольких фрагментов орнамента. Бесконечное, протекающее в заданном ритме движение узора может быть остановлено или продолжено в любой точке без нарушения целостности узора» [5, с. 119].

Подытожим. Жизнь арабески в XX–XXI столетиях характеризуется активными разветвлениями маршрутов развития жанра: арабеска чутко реагирует на знаковые события музыкальной истории, касающиеся кардинальной перестройки музыкального мышления, экспериментов в тембровой сфере, смелых сочетаний инструментов. В ряду таких маршрутов – проникновение в арабеску *слова*, обуславливающего новые грани интерпретации жанра и определяющего расширение ее смысловой палитры.

Литература

1. Васильченко Е. Ю. Восточная тема в камерно-инструментальном творчестве Татьяны Смирновой: «Персидские мотивы» // Вестник Института мировых цивилизаций. – 2018. – Т. 9, № 2 (19). – С. 108–115.
2. 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.
3. 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.
4. Власов В. Г. Арабеска // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. – СПб.: Азбука-Классика, 2004. – Т. I. – С. 402–403.
5. Зубко Г. В. Искусство Востока. Курс лекций. – М.: Восточная книга, 2013. – 427 с.
6. Смирнова Т. «Персидские мотивы»: цикл арабесок для чтеца, виолончели, арфы и флейты [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hCsiloSt5yo> (дата обращения: 14.01.2023).
7. Сорабджи К. Песня «Арабеска» на текст Шамсуддина Ибрагима Мирзы [Электронный ресурс]. – URL: <https://classic-online.ru/ru/production/23313> (дата обращения: 10.08.2023).
8. Шукуров Ш. М. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности) / ред. И. В. Стеблева. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. – 248 с.
9. Ямпольский М. Б. Арабески // Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М.: НЛО, 2007. – С. 347–355.

References

1. Vasilchenko E.Y. Vostochnaya tema v kamerno-instrumental'nom tvorchestve Tat'yany Smirnovoi: "Persidskie motivy" [Oriental theme in the chamber instrumental work of Tatyana Smirnova: "Persian motifs"]. *Vestnik Instituta mirovykh tsivilizatsii [Bulletin of the Institute of World Civilizations]*, 2018, vol. 9, no. 2 (19), pp. 108-115. (In Russ.).
2. Verba N.I. Arabeski v muzykal'nom iskusstve: genesis 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.).
3. Verba N.I. Fortepiannye arabeski KhKh stoletiya: mezhdru prodolzheniem sa-lonnykh traditsiy i poiskami glubinykh 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.).
4. Vlasov V.G. Arabeska [Arabesque]. *Novyy entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: v 10 t. [The New Encyclopedic Dictionary of Fine Art. In 10 vol.]*. St. Petersburg, ABC-Classics Publ., 2004, vol. I, pp. 402-403. (In Russ.).
5. Zubko G.V. *Iskusstvo Vostoka. Kurs leksii [The Art of the East. A course of lectures]*. Moscow, Oriental book Publ., 2013. 427 p. (In Russ.).
6. Smirnova T. "Persidskie motivy": tsikl arabesok dlya chtetsa, violoncheli, arfy i fleity ["Persian motifs": a cycle of Arabesques for reciter, cello, harp and flute]. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=hCsiloSt5yo> (accessed 13.01.2024).
7. Sorabdzhii K. *Pesnya «Arabeska» na tekst Shamsuddina Ibragima Mirzy [The song "Arabesque" based on the text of Shamsuddin Ibrahim Mirza]*. (In Russ.). Available at: <https://classic-online.ru/ru/production/23313> (accessed 13.01.2024).
8. Shukurov S.M. *Iskusstvo srednevekovogo Irana (Formirovanie printsipov izobrazitel'nosti) [The art of medieval Iran (Formation of the principles of figurativeness)]*. Moscow, Science, The main editorial office of Oriental literature Publ., 1989. 248 p. (In Russ.).
9. 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.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

К. Сорабджи. Arabesque для голоса с фортепиано [7]

Shamsu'd-Din Ibrāhīm Mīrā

Kaikhosru Shapurji Sorabji
1920

Senza tempo, quasi improvvisato [♩ = 52]

Chant

Piano

Avec une finesse précieuse et recherchée. Très lent

ppp

14

7

3

p *poco*

4

U - ne pe - tite a - ra - bes - que de flû - te se dé - ploie

pp

Пример 2

Т. Смирнова. Прелюдия для виолончели соло
из цикла «Персидские мотивы» [6]

Rubato ♩=88

Cello

mp espr.

mf

Т. Смирнова. Интерлюдия для флейты соло
из цикла «Персидские мотивы» [6]

Ad libitum

Flute

pp grazioso *mp* *pp*

tr *misterioso*

f

Т. Смирнова. Постлюдия № 1 для арфы соло
из цикла «Персидские мотивы» [6]

Andante capriccioso ♩=66

Sib

Harp

mf *p grazioso*



Пример 5

Т. Смирнова. Арабеска № 1 из цикла «Персидские мотивы» [6]

Allegretto ritmico ♩=130

A musical score for three instruments: Flute, Harp, and Cello. The score is in 2/4 time and marked **Allegretto ritmico** with a tempo of ♩=130. The Flute part features melodic lines with accents, trills, and slurs. The Harp part includes arpeggiated figures and chords, with dynamics ranging from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte) and *mf* *grazioso*. The Cello part is mostly silent, indicated by rests. The score is divided into two systems, each with three staves.

1 (Solo)

Fl. *f* *p sub.* *p*

Hp. *p*

Ve.

1a

Fl. *p* *mf* *sf* *p sub.*

Hp. *p*

Ve. (Solo) *p* *grazioso*

Fl. (Solo) *p espr.*

Hp. (Solo) *p sub.*

Ve. *mf* *p sub.*

Т. Смирнова. Арабеска № 2 из цикла «Персидские мотивы» [6]

Andante capriccioso. Tempo I ♩=66

Flute
Harp
Cello

Fl.
Hp.
Ve.

УДК 781.9

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-176-182

ПОЭТИКА ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В ОПЕРЕ ДЖОНА АДАМСА «ЦВЕТУЩЕЕ ДЕРЕВО»

Некрасова Инна Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории музыки, Астраханская государственная консерватория (г. Астрахань, РФ). E-mail: inna_nekrasova@mail.ru

В творчестве Джона Адамса – одного из самых крупных современных американских композиторов – сочинения для музыкального театра занимают далеко не последнее место. Собственно, премьера в 1987 году его первой оперы «Никсон в Китае» принесла Адамсу мировую известность, а последовавшие за этим сочинением две другие части «политической трилогии» – «Смерть Клинхоффера» (1991) и «Доктор Атом» (2005) закрепили за ним славу создателя «политической оперы», «документальной оперы» или даже «CNN-оперы». Однако появившийся вскоре после этого новый театральный опус Адамса «Цветущее дерево» (2006) обозначил интерес композитора к совершенно иной жанровой модели.

Своеобразный оммаж Моцарту, к юбилею которого эта опера была заказана, «Цветущее дерево» является в некотором роде ответом на моцартовскую «Волшебную флейту». В качестве основы либретто Адамс использовал южноиндийскую сказку в литературной обработке А. К. Рамануджана. В сюжетной основе этого повествования преломлены характерные для волшебной сказки мотивы чуда, пути, испытаний, преобразования, что обусловило специфические свойства драматургического и композиционного развития оперы, оркестровки и вокального письма. Адамсу удалось не только актуализировать древний сюжет, соединив архетипические сюжетные формулы с приемами композиторской техники постмодернистской эпохи, но и отразить в жанре волшебной сказки некоторые проблемы современного общества.

Ключевые слова: современная опера, поэтика, Джон Адамс, «Цветущее дерево», волшебная сказка.

THE POETICS OF A FAIRY TALE IN JOHN ADAMS'S OPERA *A FLOWERING TREE*

Nekrasova Inna Mikhaylovna, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Theory and History of Music, Astrakhan State Conservatory (Astrakhan, Russian Federation). E-mail: inna_nekrasova@mail.ru

In the work of John Adams, one of the largest contemporary American composers, compositions for musical theater occupy far from the last place. Actually, the premiere in 1987 of his first opera *Nixon in China* brought Adams worldwide fame, and the two other parts of the *political trilogy* that followed this work -- *The Death of Klinghoffer* (1991) and *Doctor Atomic* (2005) -- consolidated his fame as the creator of *political opera*, *documentary opera* or even *CNN-opera*. However, Adams' new theatrical opus *A Flowering Tree* (2006), which appeared shortly after, indicated the composer's interest in a completely different genre model.

A kind of homage to Mozart, for whose anniversary this opera was commissioned, *A Flowering Tree* is in some way a response to Mozart's *The Magic Flute*. As the basis of the libretto, Adams used a South Indian fairy tale in the literary development of A.K. Ramanujan. In the plot basis of this narrative, the motifs of a miracle, path, trials, and transformation characteristic of a fairy tale are refracted, which determined the specific properties of the dramatic and compositional development of opera, orchestration, and vocal writing. Adams managed not only to actualize the ancient plot by combining archetypal plot formulas with the techniques of compositional technique of the postmodern era, but also to reflect in the genre of a fairy tale some of the problems of modern society.

Keywords: modern opera, poetics, John Adams, *A Flowering Tree*, a fairy tale.

Джон Кулидж Адамс – один из самых успешных современных американских композиторов, известность которого во многом обеспечена, по меткому замечанию Л. Акопяна, «редким для современного художника умением» сочетать «наивную» простоту языка с интеллектуальной наполненностью и глубиной содержания [1].

Сочинения для музыкального театра занимают далеко не последнее место в творчестве композитора. На сегодняшний день он является автором девяти опер, последняя из которых – «Антоний и Клеопатра» была поставлена в 2022 году (Сан-Франциско). Собственно, премьера в 1987 году его первой оперы «Никсон в Китае» принесла Адамсу мировую известность, а последовавшие

за этим сочинением две другие части «политической трилогии» – «Смерть Клингхоффера» (1991) и «Доктор Атом» (2005) закрепили за ним славу создателя «политической оперы», «документальной оперы» или даже «CNN-оперы» [2].

Однако в 2006 году, после обращения к реальным событиям американской истории, появился новый театральный опус Адамса «Цветущее дерево», опера, которая обозначила интерес композитора к совершенно иному содержанию и иной жанровой модели.

Опера «Цветущее дерево» была написана по заказу Венского музыкального фестиваля к 250-летию юбилею Моцарта и явилась в некотором роде «ответом» на моцартовскую «Вол-

шебную флейту». Как следует из указаний в партитуре [6], модель и проблематика моцартовской оперы явились вдохновляющим импульсом для Адамса в работе над «Цветущим деревом».

В качестве основы сюжета Адамс и его либреттист Питер Селларс использовали южноиндийскую сказку в обработке лингвиста, переводчика и собирателя индийского фольклора Аттипате Кришнасами Рамануджана [8]. История о девушке, обладающей необыкновенным даром – превращаться в цветущее дерево, бытовала в разных вариантах у народностей Южной Индии и была, вероятно, известна композитору не только в литературном, но и хореографическом варианте, ибо сюжетная канва ее получила отражение в традиционном индийском театре танца.

Последовательно развивающийся сюжет «Цветущего дерева» включает характерные для волшебной сказки формулы и образные мотивы, выявленные исследователем морфологии этого жанра В. Я. Проппом [4]: чудесный дар, выведывание тайны, вредительство, испытания, потеря, долгий путь, встреча, узнавание, финальное преобразование.

Сказочный сюжет обусловил специфические свойства драматургического и композиционного развития оперы, повлиял на оркестровку и стиль вокального письма. В опере два действия, включающие девять сцен. В начале и в конце каждого действия повторяется обряд превращения главной героини в цветущее дерево и обратно. Таким образом, в опере четыре трансформации, каждая из которых выполняет свою драматургическую функцию и, соответственно, обладает индивидуальными особенностями музыкального воплощения.

В первом случае Кумудха прибегает к помощи волшебства, чтобы спасти свою семью от голода и нищеты. Получив помощь бога Шивы, героиня, кажется, сама в немалой степени удивлена произошедшими с ней метаморфозами. Ее молитва и последующая медитация в этой сцене отличаются целомудренной чистотой, трепетной просветленностью. Следует отметить, что партия Кумудхи, как, впрочем, и две мужские вокальные партии, довольно сложна для исполнения, требует высокого градуса эмоциональной выразительности, безупречного владения тесситурными переходами, точности интонирования скачков на широкие мелодические интервалы (например,

септиму, дециму и квартдециму) в огромном диапазоне и, наряду с этим, тонкого изысканного звука в колоратурах (см. Приложение, пример 1).

Второе превращение (финал 1-го действия) происходит в брачных покоех. Влюбленные соединяются на ложе, утопающем в душистых цветах, которые Принц сорвал с Цветущего дерева. Естественно, эта любовная сцена, являющаяся финальной кульминацией первого акта, пронизана чувственностью, томлением, любовным трепетом. Красота звучания в любовном дуэте тонко поддержана выразительным оркестровым звучанием – здесь проявился опыт и мастерство Адамса-симфониста.

Следующая метаморфоза начинается и заканчивается трагически: Кумудха вынуждена под давлением открыть свои способности сестре мужа и ее компании. Жестокие, они грубо срывают цветы и листья, ломают ветви и не завершают обряд превращения, оставляя Кумудху в состоянии уродливого существа без рук, без ног. Наконец, последнее превращение, завершающее оперу, включено в крупную сцену встречи-узнавания. Экстатическое звучание финала символизирует не только возвращение Кумудхе ее прежнего человеческого облика, но и внутреннюю трансформацию Принца, который полюбил ее, наконец, по-настоящему, не за ее чудесные свойства, а за внутреннюю красоту и преданность.

Сцены превращения связаны каждый раз с замедлением музыкального времени, погружением в медитативный характер звучания. Здесь стоит еще раз отметить значимую роль оркестра, в состав которого, наряду с традиционными, композитор включил множество дополнительных «волшебных» инструментов: арфу, челесту, колокольчики, треугольник, кастаньеты, китайские цимбалы, японские гонги, шейкеры, посох дождя и проч. При таком расширенном составе композитор избегает, за редким исключением, массивности и фактурной плотности звучания, мастерски используя возможности оркестра и достигая камерной изысканности и колористической выразительности.

Контраст темпоральных характеристик, чередование энергично развивающихся сцен с медитативными остановками составляет отличительную черту драматургии оперы. Адамс весьма необычно распределяет функции действующих лиц: при достаточно развитой структуре сюжета

и множестве второстепенных персонажей композитор минимизирует число сольных вокальных партий – их всего три: главные герои – Кумудха и Принц – соответственно, сопрано и тенор, и Рассказчик, перед взором которого оживает его повествование, – бас-баритон. Реплики и действия остальных персонажей – сестра и мать Кумудхи, король, злая золовка (сестра Принца) и ее друзья, бродячие музыканты, служанки и проч. – отданы хору, балету и солистам-танцовщикам. Работая над оперой, Адамс рассчитывал на определенных исполнителей, что добавило спектаклю дополнительные нюансы. Так, на премьеру были приглашены индонезийские классические танцовщицы, ставшие как бы пластической «тенью» персонажей. Создавая партию хора, Адамс также рассчитывал на хорошо ему известный коллектив из Венесуэлы – Schola Cantorum de Caracas, с которым он много лет работал, поэтому хор в опере поет на испанском языке. Сочетание двух языков – английского и испанского – создает в опере интересный художественный эффект, разграничивая два драматургических плана: личную драму двух влюбленных и вмешательство внешнего мира, сочувствующего или любопытствующего, равнодушного или агрессивного.

Таким образом, в опере возникает интересный культурный сплав: индийская сказка, американский композитор, венесуэльский хор и яванские танцовщицы. При этом Адамс избегает стилизации фольклорных образцов, ограничиваясь отдаленными аллюзиями на темпераментные ритмы латиноамериканской музыки или звенящие тембры гамелана (см. Приложение, пример 2).

А. К. Рамануджан назвал «Цветущее дерево» женской сказкой. Действительно, сюжет детским никак не назовешь, и не только потому, что в этой истории есть сцены жестокости и насилия, но и, главным образом, благодаря тонкой любовной подоплеке, определяющей смысл и характер многих ситуаций. Неслучайно в либретто оперы были вплетены строки полной эротического томления классической индийской любовной поэзии. Сюжет «Цветущего дерева» со всеми атрибутами волшебной сказки о чудесах, добывании невесты, победы добра действительно является довольно драматичным повествованием о нелегкой женской судьбе. В контексте данной оперы «цветущее дерево» выступает как метафора девушки, достиг-

шей периода зрелости, вступления в новый этап своей жизни. Как известно, в некоторых культурах словом «цветение» обозначают определенный процесс женской физиологии. Адамс неслучайно дает безымянной героине индийской сказки имя Кумудха, одно из значений которого на санскрите – цветок, наслаждение цветением земли. В образе Кумудхи нашли отражение древние представления о родовой связи женщины и природы, о чуде рождения новой жизни, магии женственности.

При этом судьба главной героини полна суровых испытаний. Мать избивает ее, обвинив в греховном поведении. Переступив границу взросления, едва вступив в пору цветения, Кумудха сразу же становится объектом желания Принца-собственника, который женится на ней, будучи привлечен ее волшебным обликом. Несколько ночей после свадьбы Принц сохраняет молчание и холодность к Кумудхе, пока она не соглашается, преодолев смущение, предстать перед ним в своей волшебной ипостаси. Зловеще выглядит и сцена с золовкой и ее свитой, которые калечат и равнодушно бросают Кумудху. Ее, как вещь, как диковинное существо, возят по городам и селениям бродячие музыканты, показывая на ярмарках. Всем желая блага, жертвуя собой, Кумудха долго не может обрести собственного счастья. Неслучайно западные исследователи, вслед за Рамануджаном, склонны рассматривать эту историю в контексте экофеминизма, видя в ней отражение проблем женской уязвимости, беззащитности.

Вероятно, у каждого, кто открывает партитуру «Цветущего дерева», возникает вопрос: «Что же роднит эту оперу с “Волшебной флейтой”, в чем проявляется связь с Моцартом, на которую указал сам композитор?».

Конечно, «внутреннее родство» состоит отнюдь не в том, что, обращаясь к сказочному сюжету, Адамс, как и Моцарт, заключает его в структуру двухактного спектакля; что многие страницы «Цветущего дерева» простотой и непритязательностью музыкального развития приближаются к мюзиклу, а звенящие тембры в оркестре напоминают о колокольчиках Папагено. Связи гораздо прочнее, искать их следует в идейно-содержательной плоскости.

Анализируя оперы Моцарта в контексте его эпохи, Е. И. Чигарева провела параллели между «Волшебной флейтой» и просветительским ро-

маном воспитания [5]. Тамино пускается в путь, чтобы постичь истину, «очиститься огнем, водой, воздухом и землей», «преодолеть страх смерти» и «воспарить с земли на небо» (латники, 7-я картина). И хотя содержание «Цветущего дерева» никак не связано с социально-утопическими идеями самосовершенствования ради общественного блага, все же в основе этой оперы также лежит не ограниченная рамками той или иной эпохи великая идея – идея «воспитания человека в человеке» [7].

Подобно Тамино, Принц из «Цветущего дерева» проходит ряд испытаний нищетой, молчанием и почти смертью, чтобы из инфантильного юноши превратился в Человека – с большой буквы, получить в конце долгожданную награду – встречу с возлюбленной и, по сути, обрести самого себя – истинного и цельного.

Еще одна параллель с «Волшебной флейтой». П. В. Луцкер и И. П. Сусидко, размышляя в своей монографии о последней моцартовской опере, замечают, что название точно отражает главную тему «Волшебной флейты» – «смысл музыки в человеческой жизни» [3]. Как известно, власть магических звуков флейты помогла героям «радостно шествовать сквозь мрачную ночь смерти», как поет Памина. Не менее важным оказывается смысл музыки в «Цветущем дереве». Главная героиня, утратив физическую привле-

кательность, став «уродом», «вещью», обретает необыкновенной красоты голос – единственное, что поддерживает ее в этом мире. Именно голос Кумудхи, ее пение привлекает Королеву, которая надеется с помощью музыки возродить своего брата к жизни и приказывает принести странное существо во дворец. Таким образом, музыка помогает влюбленным узнать друг друга и воссоединиться. Этот «музыкальный» мотив отсутствовал в сказке Рамануджана, но был добавлен в оперу Адамсом, вероятно, не случайно.

Наконец, еще одно наблюдение. Сказка о Кумудхе оканчивается в оригинальной версии жестоким наказанием злодейки золовки: отец-король приказывает бросить ее в глубокую яму и засыпать известью – зло в сказке обязательно должно быть наказано. Адамс же меняет первоисточник, избегает этого финального возмездия и оканчивает оперу радостно-просветленным, экстатическим финалом. Действие оперы замирает в кульминационной точке идеального «остановленного мгновения», которое воплощает глубинный смысл человеческого существования. И в этой утверждающейся в «Цветущем дереве» наивно-сказочной вере в мудрость всепрощения, силу добра и красоты, в этой идилической просветленности видится отблеск «вечного света», имя которого известно каждому.

Литература

1. Акопян Л. О. Музыка последнего столетия: теория и история [Электронный ресурс]. – URL: <https://hakobian-mlc.sias.ru/personalities/adams/> (дата обращения: 08.03.2024).
2. Ван Д. Оперная трилогия Джона Адамса «Никсон в Китае» – «Смерть Клингхоффера» – «Доктор Атом» в контексте музыкального театра эпохи постминимализма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 [Электронный ресурс]. – Новосибирск, 2022. – URL: <https://www.dissercat.com/content/opernaya-trilogiya-dzhona-adamsa-nikson-v-kitae-smert-klingshoffera-doktor-atom-v-kontekste/read> (дата обращения: 05.03.2024).
3. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. – М.: Классика – XXI, 2008. – 624 с.
4. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
5. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 280 с.
6. Adams J. A Flowering Tree. Notes [Электронный ресурс]. – URL: <https://primanota.net/adams-dzhon-kulidzh/opera-a-flowering-tree-sheets.htm> (дата обращения: 02.03.2024).
7. Grobeger E. Freimaurerei und Theater 1770–1800: Freimaurerdramen an den k. k. privilegierten Theatern in Wien. – Wien, Köln, Graz, 1981. – 140 s.
8. Ramanujan A.K. A Flowering Tree and Other Oral Tales from India. [Электронный ресурс]. – URL: http://bookmoving.com/book/a-flowering-tree-oral-tales-india_26013.html (дата обращения: 08.03.2024).

References

1. Akopyan L.O. *Muzyka poslednego stoletiya: teoriya i istoriya [Music of the last century: theory and history]*. (In Russ.). Available at: <https://hakobian-mlc.sias.ru/personalities/adams/> (accessed 08.03.2024).
2. Van D. *Opernaya trilogiya Dzhona Adamsa "Nikson v Kitae" – "Smert' Klingkhoffera" – "Doktor Atom" v kontekste muzykal'nogo teatra epokhi postminimalizma: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [John*

Adams's opera trilogy "Nixon in China" – "The Death of Klinghoffer" – "Doctor Atom" in the context of musical theater of the post-minimalist era. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]. Novosibirsk, 2022. (In Russ.). Available at: <https://www.disscat.com/content/opernaya-trilogiya-dzhona-adamsa-nikson-v-kitae-smert-klingkhoffera-doktor-atom-v-kontekste/read> (accessed 05.03.2024).

3. Lutsker P.V., Susidko I.P. *Motsart i ego vremya [Mozart and his time]*. Moscow, Klassika – XXI Publ., 2008. 624 p. (In Russ.).
4. Propp V.Y. *Morfologiya volshebnoy skazki [Morphology of a fairy tale]*. Moscow, Labirint Publ., 2001. 192 p. (In Russ.).
5. Chigareva E.I. *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni [Mozart's operas in the context of the culture of his time]*. Moscow, Editorial URSS Publ., 2000. 280 p. (In Russ.).
6. Adams J. *A Flowering Tree. Notes*. (In Engl.). Available at: <https://primanota.net/adams-dzhon-kulidzh/opera-a-flowering-tree-sheets.htm> (accessed 02.03.2024).
7. Großegger E. *Freimaurerei und Theater 1770-1800: Freimaurerdramen an den k. k. privilegierten Theatern in Wien*. Wien, Köln, Graz, 1981. 140 p. (In Germ.).
8. Ramanujan A.K. *A Flowering Tree and Other Oral Tales from India*. (In Engl.). Available at: http://bookmoving.com/book/a-flowering-tree-oral-tales-india_26013.html (accessed 08.03.2024).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

The image shows a page of a musical score for the opera "A Flowering Tree" by John Adams. At the top, the vocal line for Kumudha is written in a single staff with the lyrics: "If on-ly I could be - come a flow'r-ing". Below this, the orchestral score is arranged in systems for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cbs.). The Violin I part includes a rehearsal mark 'T' and the instruction "Relax tempo slightly". Dynamics such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano) are indicated throughout. Performance directions like *arco* and *div.* (divisi) are also present. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

Hn. 1 in F
 Tpt. 1 in C
 Perc. 2 (B.D.)
 S
 A
 Chorus
 T
 B

bri - sa so - plan - te es to - da ma - nos.
 bri - sa so - plan - te es to - da ma - nos.
 tă - ka tă - ka tă - ka tă - ka tă - ka tă - ka tă - ka tă - ka
 dō dō dō dō

con sord.
 mf

P

УДК 782.9

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-182-189

ИНФЕРНАЛЬНОЕ ТАНГО: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ЖАНРА В «ИСТОРИИ СОЛДАТА» И. Ф. СТРАВИНСКОГО

Сушлякова Ася Александровна, аспирант, кафедра истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: sumb7673@gmail.com

Ранний опыт претворения танго в академическом композиторском творчестве, его пронизательного переосмысления и дестабилизации признаков канона жанра был испробован И. Ф. Стравинским в 1918 году в сочинении с нестандартным жанровым определением – «читаемое, играемое и танцуемое сказочное представление». Инверсивный подход с намеренным разрушением и утробованием маркированных знаков танго в «узловой» сцене сказочной истории стал порождением злого гротеска. Представленный автором как внешне механично-игрушечный танец сказочных персонажей, танго демонстрирует образец не только стилевой, но и концептуальной «мутации» жанра. Искажение в «Истории солдата» семантических кодов танца любовной страсти наделило жанр неожиданными антиценностными чертами. Показывая несовместимость представляемого и подразумеваемого, танго становится воплощением (что в дальнейшем показательно для XX века) образа фатально-рокового, inferнального *danse macabre*. Обличительный подход, вопреки выработанной установке на восприятие сложившихся представлений о жанре, дает возможность пережить своего рода «культурный шок» из-за острого чувства неузнавания его устойчивых признаков. Данный опыт деформации привычных представлений

о танго открывает смелые горизонты экспериментов с концептуальной интерпретацией жанра сквозь призму идеи краха высоких культурных традиций.

Ключевые слова: танго, И. Ф. Стравинский, «История солдата», обличение, «обобщение через жанр», *danse macabre*, inferнальность, неоклассицизм.

INFERNAL TANGO: RETHINKING THE GENRE IN THE STORY OF A SOLDIER BY I.F. STRAVINSKY

Sushlyakova Asya Aleksandrovna, Postgraduate, Department of Music History, Glinka Novosibirsk State Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: sumb7673@gmail.com

The earliest experience of transforming the tango into an academic composer's work, its insightful reinterpretation and destabilization of the genre's canon features was tried by I.F. Stravinsky in 1918 in a work with an unconventional genre definition – *a read, played and danced fairy tale performance*. This process is characterized by the idea of the destruction of humanistic values, which is expressed in the confrontation between serious and light music, where everyday genres are interpreted as opposition to the established system of spiritual supports of life. The inversive approach with the deliberate destruction and exaggeration of the marked tango signs in the nodal scene of the fairy tale story was the origin of the evil grotesque. Presented by the author as an outwardly mechanical and toy dance of fairy-tale characters, the tango demonstrates an example of not only stylistic but also conceptual mutation of the genre. The distortion in *The Soldier's Story* of the semantic codes of the dance of love passion endowed the genre with unexpected anti-value features. Showing the incompatibility of represented and implied, the tango becomes the embodiment (which is further indicative of the 20th century) of the image of the fatal-rock, infernal *Danse Macabre*. The denunciatory approach, contrary to the developed attitude of accepting the established perceptions of the genre, provides an opportunity to experience a kind of culture shock due to the acute feeling of not recognizing its stable features. This experience of deformation of the usual perceptions of tango opens up bold horizons of experimentation with the conceptual interpretation of the genre through the prism of the idea of the collapse of high cultural traditions.

Keywords: tango, I.F. Stravinsky, *The Story of a Soldier*, denunciation, generalisation through genre, *Danse Macabre*, infernality, neoclassicism.

В культурфилософии искусство минувшего XX века оценивается как попытка осмыслить «нервическую» атмосферу и симптомы духовного кризиса человечества, порожденные «скрытой от глаз рассудка» антропологической катастрофой [10, с. 9]. Наряду с показом экспрессивными средствами композиторского музыкального языка темы нарастающего трагизма жизни – незащищенности человеческого в человеке, в сфере академической музыки идея разрушения гуманистических ценностей выражается в противостоянии «серьезной» и «легкой» музыки, где бытовые жанры трактуются как оппозиция в отношении сложившейся системы духовных – этических, эстетических – опор жизни. Обличительно-критический подход потребовал внедрения в композиторское творчество способов деидеализации

музыки быта, ее превращения в сферу «низких» жанров для показа «темных» и даже запретных сторон жизни.

Оценивая происходящие в композиторском творчестве процессы изменения «работы с жанром», музыковеды-исследователи (см. [2; 3; 8; 17; 18]) фиксируют изменение природы «смыслорождения через жанр» [3, с. 21] путем деформации его моделирующих признаков и одновременно внесения приемов иного рода музыкальной стилистики.

В арсенал обличительных средств музыки XX века путем изобретательной трактовки и «качественного изменения... старого (*содержания*. – А. С.) через призму современного» прочтения [6, с. 64] вошел один из самых чувственных жанров танцевальной музыки. Танго,

поневоле осуществившее миссию «летописца», неподдельно запечатлело «духовную атмосферу эпохи, наполненную смутными, порой трагическими ощущениями неблагополучия и тревоги» (А. Н. Сохор, цит. по [18, с. 40]), увековечило переломные события истории латиноамериканского континента: присвоения богатств необжитых земель – «серебряных рудников», трудного выживания переселенцев и, позже, «социальную психологию и мироощущение человека, затерянного в огромном космополитическом городе» [14, с. 9]. Находясь отнюдь не в одиночестве, освобожденный от старых значений, лишним смысловых слоев, жанр стал выразителем «культурного шока» (термин антрополога Ф. Бока, дано по [7, с. 15]) – конфликтного столкновения беспомощных и дезориентированных старых и новых культурных норм.

Явная связь танго с контркультурным движением в искусстве XX века, показ физиологических и рафинированных форм влечения, «мира поэтизации страсти», утонченной эротики и открытого выражения в гиперболизированной форме плотских желаний – эта палитра возможностей привлекла внимание к жанру композиторов-академистов. Следует предположить, что этому притяжению в немалой степени способствовала (чутко уловленная ими) происходящая в обществе переоценка сути танго, когда предприимчивые тангерос из низших слоев общества пересекли океан и тотчас получили признание у разных слоев европейского общества. Предупреждения об аморальной сущности жанра «витали в воздухе» в 1913–1914 годах: папа Пий X запретил танго для католиков, в России министр народного просвещения Российской империи ввел запрет на распространение танго в учебных заведениях. Но несмотря на попытки пресечения, латиноамериканский танец приобретал признание и новый европеизированный облик.

Надо заметить, что эти годы, особенно рубеж 1910–1920 годов, является (согласно разработанной М. Г. Арановским теории жанра с позиций «канона его структуры и семантики») фазой стабилизации этой системы бытования новоевропейской музыки. Можно смело заявить, пользуясь формулировкой В. Н. Холоповой [17, с. 211], что жанр танго в этот период развития «приобрел весьма точные лексические свойства». Его «коды восприятия» (выражение В. В. Медушевского)

окончательно запечатлелись в музыкально-пластических и слухо-моторных символах искусства.

Смелая заокеанская «миграция жанра» (А. Н. Сохор, цит. по [17, с. 213]) привлекла внимание И. Ф. Стравинского, давшего один из ранних (если не первый) образцов использования танго в рамках академической музыки – в сказочном сюжете *«Истории о беглом Солдате и Черте»* (либретто Ш. Рамюза, в двух частях).

Прославившийся на Западе автор сказки-балета *«Жар-птица»* (1910), потешных сцен *«Петрушки»* (1911), *«картин языческой Руси»* *«Весны священной»* (1913), скоморошьей *«Байки про Кота, Лису, Петуха и Барана»* (1916) в год окончания Первой мировой войны вновь апеллирует к жанровому миксту, к неповторимому гибриду, трактуемому им как *читаемое, играемое и танцуемое* сказочное представление. Потребовал «специально изобретенного имени» [16, с. 9], еще один образец межвидового синтеза потребовал также смелых новаторских решений, причем не только в работе с главенствующим в «русский период» жанровым материалом.

«Пренебрежение» областью вокальных средств как показателем лирико-субъективного начала объясняется целенаправленным высвечиванием «надличного характера» и «отъединением музыки от подчинения другим художественным компонентам», – отмечает итальянский исследователь музыкального театра Стравинского М. Мила (цит. по [1, с. 133]). Над заявленной самим композитором гибридность «театр-зрелища»¹ в сочинении отчетливо простирается самостоятельность музыкального плана мышления. Действие его законов раскрывается при погружении в анализ музыкального пласта синтетически-театральной версии сочинения.

«История солдата» выступила, как прозорливо замечено в статье «На повороте к неоклассицизму (“История Солдата”» Г. С. Алфеевской, в роли «общего аккорда», относящегося к «одновременно “русской” и “неоклассической тональностям”» [1, с. 128], так как сюжет сказки бытовал

¹ «История солдата», пользуясь выражением Т. А. Курышевой [9, с. 61], ведет «двойную жизнь», существуя в репертуарных афишах в синтетически-театральном и концертно-сюитном вариантах (ее первое исполнение состоялось в Лондоне в 1920 году, в 1919-м композитор также создал обработку пяти номеров для кларнета, скрипки и фортепиано).

во многих странах, и в ее прочтении автор сочетал национальные и общеевропейские жанры.

Несмотря на кажущуюся незамысловатость музыкальных средств для передачи сказки, именно их выбор и стилистическая трактовка организуют темпоритм действия, включение партии Чтеца и пластические эпизоды, а главное, способствуют многоплановости решения концептуального замысла – поединка «человеческого» и «дьявольского» начал. Алфеевская обращает внимание, что конфликт «двух миров» насыщен широким спектром вечных и актуальных смыслов. Так, патриархально-крестьянским устоям и гармоничному покою природы (1 ч., 2 ч. – сц. 7, 8) противопоставлен – «в наряде сказочного Королевства и дворца Принцессы» – современный облик «буржуазного города с его разноголосым многонациональным людом», мир, названный автором статьи «Королевством Черта». Мотивы «искушений» Солдата «наживой» и «властью» ввели нравственно-этическую тему осуждения вечных людских пороков и слабостей в целях воспитания зрителей. Как и в опере «Соловей», прозвучала орфеевская идея «магической силы искусства», символом которой является скрипка – в руках Солдата она укрощает сверхъестественное (2 ч. – 4 сц.), исцеляет людей (2 ч. – 3 сц.). Стравинский затрагивает и важный для орфеевского замысла мотив таинственной природы таланта – мастерское владение Солдата инструментом стало привлекательным для темного царства, ведь «в сияющей сфере гения тревожно соприкасается демоническое начало, противное разуму» [11, с. 7].

Стоит отметить, что в некотором смысле сказка обозначила «кольцевой метасмысл» в творчестве композитора, став прологом неоклассического периода, в свою очередь, «Похождения повесы» – эпилогом, где единой линией выступает сделка с дьяволом, схожесть атрибутов и сюжетных узлов.

Музыкальное объединение композиции отчетливо проступает благодаря принципам сквозной драматургии:

– механизм ее развития становится симфонический принцип организации материала посредством введения конфликта противоположных музыкально-образных сфер с показом трансформации и вытеснения тем Солдата; именно с его

помощью выражается главный замысел – тема поединка человеческого и дьявольского;

– обобщением центральных фаз действия становится жанр марша: «Марш солдата» (эпизоды 1 и 2 чч.), «Королевский марш» (2 ч. – 1 сц.), «Триумфальный марш Черта» (2 ч. – 8 сц.).

Таким образом, очевидным, по замечанию исследователя Т. А. Курышевой [9, с. 107], в «Истории солдата» становится культурный, стилиевой и жанровый конфликт «макромира» и «микромра».

Стравинский не просто ввел в партитуру, но и намеренно противопоставил славянским фольклорным напевам и наигрышам европейские бытовые жанры для того, чтобы столкнуть идеал с прозой, «разоблачить» бытовую прообраз... сознательно подчеркнуть банальность, приземленность, прозаичность...» [6, с. 64]. Их внешне мозаичное сочетание выполнено в технике заимствования «чужого слова», то есть преднамеренного ввода различных по своей природе семантических кодов для пересказа «типизированного содержания».

Музыкальная логика автора проступает в признаках условного симфонического цикла, в организации действенного развертывания сюжета сказки². «Маленький концерт» (2 ч. – сц. 2) выступает в роли сонатного *allegro*, концентрированно представляющего основные образно-стилистические сферы первой части композиции:

– образ странствующего главного героя в «Марше Солдата» превращается в *мотив пути*, установленный остиной формулой – «синхронизацией движения» [12, с. 8], пунктирной акцентностью и фанфарными звучностями;

– в *мотив национальной почвенности* героя, символ его связи с Родиной сплавлены попевки «Песенки на берегу ручья», в которых слышны подмеченные Г. С. Алфеевской отголоски «Камаринской», певучие лирические интонации (будущая попевка Принцессы) и виртуозный скрипичный наигрыш (см. анализ эпизода [4, с. 172–175]);

– мелодический эпизод «Пастораль», как об-

² В первой части композиции музыке принадлежит скорее вспомогательная – иллюстративно-картинная роль. Три первых номера экспонируют основные интонационные сферы, закрепляемые многократным их возвращением. Действенную функцию музыка берет во второй части.

раз питающей душу Солдата природы, выступает в дальнейших трансформациях мотивом «ложного счастья» героя³.

Важно, что именно в «Маленьком концерте» средствами музыки показан конфликт «двух миров». В темы сферы «человеческого» проникает оплетающий «Марш Солдата» хроматический подголосок-контрапункт, тритоновые интервалы – в попевку Принцессы, звучание кларнета как тембро-маска Черта⁴. Эти элементы составляют тематический комплекс в сцене «Пляски Черта», данный в неистово-оргиастическом варианте.

Развертывание симфонического цикла дано в сцене «Трех танцев» Солдата с Принцессой. Этот центральный драматургический узел сказочной истории наделен двойной функцией: цепочка танцев соответствует II (медленное Танго), III (иронический Вальс-скерцо) и IV (буйный Регтайм) частям цикла; волновой принцип драматургии эпизода позволяет оценить его как первую фазу действительного развития конфликта, второй фазой «посединка» станет «Пляска Черта».

Танго в триптихе танцев «Истории солдата» – это начало борьбы с чувственным соблазном.

Самобытность жанра танго, как и других массово-бытовых жанров, его ясная «адресность» для самого широкого круга слушателей определяется средствами, обладающими «высокой степенью типизации» [15, с. 21]. Напомним, что жанр танго характеризуется:

1) проявлением «эмоциональной обнаженности», раскрывающейся в индивидуально-чувственном мелодическом комплексе через закрепленные тембровые компоненты – напряженный тембр инструмента (бандонеона), сочетающий экспрессию и томность, дополненные импровизационным звучанием скрипки;

2) гипнотическим воздействием, созданным остиной ритмоформулой аккомпанемента,

³ Тематическая связь эпизода с Маленьким и Большим «протестантско-немецкими свадебными», по выражению Т. С. Алфеевской [1, с. 135], хоралами проступает во второй части в эпизоде – ложном финале «венчание Солдата и Принцессы» и в эпизоде «возвращения в опустевший родной дом».

⁴ Впервые соло кларнета появится в эпизоде «Пастораль», где Черт предстанет перед Солдатом в виде старика – учителя ботаники.

унаследованной от хабанеры и милонги («ритм хабанеры», позже ставший «ритмом танго»);

3) применением приема канъенге, то есть особого характера неустойчивости – эффекта вибрации/качания звукообразов, базирующегося на сочетании упругого остиной акцентно-регулярного рисунка в группе низких тембров и рисунка, ритмически достаточно разнообразного, узорчатого в мелодическом комплексе.

Внутренний конфликт стилистических средств, присущий танго, несмотря на внешнюю интермедийность краткого эпизода, при сохранении узнаваемости ритмической организации жанрового канона обостренно исполнен в необычной трактовке других характерных черт ставшего модным в Европе танго.

Композитор обращается к приемам *жанровой метаморфозы* и принципиально иной его *концептуальной интерпретации* – трансформации этической направленности. Танец любовной страсти переосмыслен Стравинским в *инферальное танго* – знак «дьяволиады». В музыке обозначены образ зла и показ его очевидной победы.

1. Деформация семантических кодов выражена перерождением в контексте Танго мелодического материала через изобретательное переинтонирование исконных элементов в интервально-интонационном составе тематизма путем предельной хроматизации и обнажения в нем «чужеродных» семантических элементов. Сформировавшаяся в Танго «угрожающая» аура распространяется на последующий «изломанный» танцевальный жанр вальса, завершаясь «дергающимися ритмами» рэгтайма, который интерпретируется как «возбужденно оргиастический» [4, с. 179] акт, «интонационный экспромт в тисках железного ритма» [4, с. 178].

2. Еще более действенным средством метаморфозы жанра становится тембровое решение Танго – театральная персонификация инструментов в этом эпизоде.

Исполнительский состав «со времен “Сказки о Солдате”», как отмечает С. И. Савенко, «нередко отмечен уникальной неповторимостью», в нем «решительно переосмысливаются» тембровые амплуа [16, с. 4–9]. В портативный ансамбль вошли семь инструменталистов, «острые и характерные тембры из каждого “семейства”» [19, с. 118]: кларнет, фагот, корнет-а-пистон, тромбон,

скрипка, контрабас и батарея ударных. Исследователи отмечают (см. [4, с. 166; 5, с. 11; 6, с. 65; 19, с. 118]), что данный выбор обусловлен в том числе и своевременной увлеченностью композитора джазом. Выбранные инструменты и их взаимодействие персонафицированы – они образуют самостоятельный драматургический план номера.

Уничтожающая пародия проявляется в сознательном упрощении и издевательском утрировании штампов танго. От жанрово-стилевого канона танго в «Истории солдата» (еще раз подчеркнем) сохранены лишь ритмические особенности как «эмблемный» знак жанра. Причем он «осколочно» вживлен композитором в музыку вступительного раздела, а далее – в завуалированно-размытом виде он напоминает о себе в мелодической линии, реминисцентно возвращаясь к исходной ритмоформуле, сохраняя заложенную в интерпретации композитора энергетику, но не раскованного, а, скорее, поработавшего свойства. Усложнен и доведен до «неорганичного» предела композиционный фактор жанра танго – монтажность, намекающий на неожиданную – как бы «рывком» – смену танцевальных «па».

К этому комплексу, обладающему механической колкостью, пугающей «игрушечностью» из-за сухого отрывистого звучания музыки и неизменного ритмического рисунка в аккомпанементе, композитор добавляет необычное тембровое решение музыкального материала – соло скрипки на фоне ударных с добавлением кларнета (in A).

Возникает эффект виртуозной игры-состязания и даже контрдействия тембров-персонажей, приводящий к деформации природной выразительности звучания скрипки и кларнета. «Концертирующий» принцип мышления проявлен через ряд приемов: 1) воссоздание атмосферы общей игры-состязания индивидуализированных персонажей, 2) усиление конструктивных возможностей тембрового аспекта благодаря расширению палитры приемов игры, приводящих к возникновению принципиально иного звучания и 3) предельный для своего времени рост виртуозно-технического владения инструментами.

Скрипка – символ души Солдата, выражение «мелодий его родной деревни» и ее строй (g – d – a – e) – является, как отмечает Г. С. Алфеевская [1, с. 131], семантическим обозначением

«ценностей» человеческого мира. Ощутимые изменения, вносимые И. Ф. Стравинским в скрипичные наигрыши, явно свидетельствуют, что их звучание постепенно «поддельвается» под музыку «Королевства Черга». В разделах, где скрипка взаимодействует с группой как бы аккомпанирующих ей ударных инструментов, композитор неоднократно обращается к обертоналию богатым открытым струнам, звук которых склонен к неуместному «выпячиванию»: они «обычно избегаются в выразительных мелодических фразах, их звучание специфично и может быть даже намеренно использовано как таковое» [13, с. 44–45]. Для совместного танца сказочных персонажей во втором и четвертом разделах танца вторгаются фигурации кларнета, выступая в качестве уже обозначенной ранее функции тембро-маски «темных сил».

Четыре раздела (ABA¹B¹) в форме Танго (два последних из которых являются вариантным повторением первых) – своего рода «поединок»-трансформация двух тематических комплексов из предшествующих разделов сказки: попевки Принцессы из эпизода «Маленький концерт» (щ. 13–16) и начальных оборотов «Песенки на берегу ручья». Их облик постепенно наделяется знаками «дьяволиады». Достигается это перерождение системой усиливающих друг друга приемов:

– во-первых, вычлениением-деструкцией четырехзвучного (начального) мотива в разделах B и B¹, точно совпадающего с мотивом *Dies irae*. Если в «Маленьком концерте» функция тематического материала (корнет-а-пистон) и имитационно-мотивная работа с ним (фагот и скрипка) были неочевидны, то в Танго средневековая секвенция становится явным знаком «потустороннего мира». Она дана в различных вариантах, в том числе инверсивных, очерчивающих круговым движением мелодии фигуру *circulatio* – риторическую фигуру «вечности». Композитор словно пытается скрыть попевку за чередой мелодических, наигрышно-механистических фигураций кларнета;

– во-вторых, трансформацией в разделах A и A¹ материала пасторальных наигрышей из «Песенки у ручья»: их песенно-консонансная «окрашенность», варьируясь, постепенно превращается в наигрыш дьявольский, изощренно-импровизационного рисунка с преимущественно

трионовой основой – в разложенном и слитном звучаниях этого устойчивого для музыки символа «инфернального начала».

Скрытый трагизм встречи Солдата и Принцессы в Танго намечается с первых тактов музыки из-за смыслового «несовпадения» мелодической линии и ритма, а также особых свойств диалога тембров. Главная роль с точки зрения «обличения через тембр» принадлежит сопровождающей скрипку группе ударных без определенной высоты звука (большой барабан, прикрепленная к нему тарелка, малый барабан со спущенными струнами). Общеизвестно, что «особое место в системе современных персонифицированных образов занимает ударный звуковой материал. В нем соединяется специфичность и тембрового, и сонорного, и ритмического тематизма» [9, с. 105–106]. Жесткая безжалостно-сухая ритмическая игра ударной группы становится открытым олицетворением «чертовщины», выявляя момент острого столкновения. «Сам автор, – заметил в монографии Б. М. Ярустовский, – отмечал, что противопостав-

ление “пиликанья скрипки и акцентированных барабанов” замыслено им как драматургический контраст “души” Солдата и Дьявола» [19, с. 116].

Таким образом, алгоритм жанра танго как «микромира» в системе «обобщение через стиль» [9, с. 107], связанного с проявлением раскрепощенно-чувственного начала, дан в «Истории солдата» в иронично-пародийном ключе. Неожиданный переход в категорию танца смерти стал воплощением гротескного слома, реализующегося в Танго на трех уровнях «содержательных функций» жанра [8, с. 12]:

1) «изобразительности», сочетающей, по мнению Холоповой [17, с. 215], определяющие признаки жанра и «имитацию контекста»,

2) «обобщения»⁵ как «ключа к интерпретации смысла художественного явления» [3, с. 20];

3) «искажения», ориентированного на деформацию композитором семантики жанра.

При помощи такого подхода И. Ф. Стравинский открыл метод концептуально-стилевой «мутации» жанра, наделив его чертами *danse macabre*.

Литература

1. Алфеевская Г. С. На повороте к неоклассицизму («История солдата») // И. Ф. Стравинский. Статьи, воспоминания. – М.: Советский композитор, 1985. – С. 128–153.
2. Альшванг А. А. Проблемы жанрового реализма // Избранные сочинения: в 2 т. – М.: Музыка, 1964. – Т. 1. – С. 97–103.
3. Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал общества теории музыки. – 2016. – № 3 (15). – С. 18–29.
4. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, Ленинградское отд-ние, 1977. – 276 с.
5. Гаркуша М. М. Жанр танго в творчестве И. Ф. Стравинского // Музыкальное образование и наука. – 2015. – № 2 (3). – С. 10–13.
6. Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды. – 2-е изд. – Л.: Изд-во Советский композитор, 1979. – 232 с.
7. Ионин Л. Г. Социология культуры: учеб. пособие для вузов. – М.: ГУ ВШЭ, 2004. – 427 с.
8. Коробова А. Г. О функционировании отображенных жанров в симфониях советских композиторов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Вильнюс, 1987. – 24 с.
9. Курышева Т. А. Театральность и музыка. – М.: Советский композитор, 1984. – 200 с.
10. Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация. Тексты и беседы. – М.: Логос, 2004. – 272 с.
11. Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта. – М.: АСТ, 2019. – 640 с.
12. Никольская О. А. Жанр марша и его воплощение в симфонической музыке конца XIX – первой половины XX века (Г. Малер, Д. Шостакович, Ч. Айвз): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2010. – 26 с.

⁵ Приведем определение А. А. Альшванга, введенного в отечественное музыковедение понятие «обобщение через жанр»: «...применение широко распространенного, прекрасно известного музыкального жанра, ... обладающего свойством выражать в “опосредованном” виде эмоции, мысли и объективную правду, я называю обобщение через жанр» [2, с. 100].

13. Пистон У. Оркестровка: учеб. пособие / пер. с англ. К. Иванова. – М.: Советский композитор, 1990. – 464 с.
14. Пичугин П. А. Аргентинское танго. – М.: Музыка, 2010. – 262 с.
15. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. – М.: Музыка, 1977. – 160 с.
16. Савенко С. И. Мир Стравинского: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – М., 2002. – 34 с.
17. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
18. Цукер А. М. Жанрово-стилевые взаимодействия академической и массовой музыки: Возможности. Пути. Перспективы // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века: сб. ст. – Ростов н/Д.: РГК, 1994. – С. 34–52.
19. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. – 3-е изд. – Л.: Музыка, 1982. – 260 с.

References

1. Alfeevskaya G.S. Na povorote k neoklassitsizmu («Istoriya soldata») [On the turn to neoclassicism (The Story of a Soldier)]. *I.F. Stravinsky. Stat'i, vospominaniya [I.F. Stravinsky. Articles, memoirs]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1985, pp. 128-153. (In Russ.).
2. Alshvang A.A. Problemy zhanrovogo realizma [Problems of genre realism]. *Izbrannye sochineniya: v 2 t. [Selected Works. In 2 volumes]*. Moscow, Muzyka Publ., 1964, vol. 2, pp. 97-103. (In Russ.).
3. Amrakhova A.A. Otechestvennaya teoriya zhanra v svete sovremennykh gumanitarnykh metodologiy [Domestic genre theory in the light of modern humanitarian methodologies]. *Zhurnal obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society for Music Theory]*, 2016, no. 3 (15), pp. 18-29. (In Russ.).
4. Asafyev B.V. *Kniga o Stravinskom [A book about Stravinsky]*. Leningrad, Muzyka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1977. 276 p. (In Russ.).
5. Garkusha M.M. Zhanr tango v tvorchestve I.F. Stravinskogo [The genre of tango in the works of I.F. Stravinsky]. *Muzikal'noe obrazovanie i nauka [Music education and science]*, 2015, no. 2 (3), pp. 10-13. (In Russ.).
6. Druskin M.S. *Igor' Stravinskiy: Lichnost', tvorchestvo, vzglyady [Igor Stravinsky: Personality, creativity, views]*. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ., 1979. 232 p. (In Russ.).
7. Ionin L.G. *Sotsiologiya kul'tury: ucheb. posobie dlya vuzov [Sociology of Culture. Textbook for universities]*. Moscow, GU VShE Publ., 2004. 427 p. (In Russ.).
8. Korobova A.G. *O funktsionirovanii otobrazhennykh zhanrov v simfoniakh sovetskikh kompozitorov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [On the functioning of mapped genres in the symphonies of Soviet composers. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Vilnius, 1987. 24 p. (In Russ.).
9. Kuryshva T.A. *Teatral'nost' i muzyka [Theatricality and music]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1984. 200 p. (In Russ.).
10. Mamardashvili M.K. *Soznanie i tsivilizatsiya. Teksty i besedy [Consciousness and civilisation. Texts and talks]*. Moscow, Logos Publ., 2004. 272 p. (In Russ.).
11. Mann T. *Doktor Faustus [Doctor Faustus. Translated by N. Man, S. Apta]*. Moscow, AST Publ., 2019. 640 p. (In Russ.).
12. Nikolskaya O.A. *Zhanr marsha i ego voploshchenie v simfonicheskoy muzyke kontsa XIX – pervoy poloviny XX veka (G. Maler, D. Shostakovich, Ch. Ayvz): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The genre of march and its embodiment in symphonic music of the late 19th - first half of the 20th centuries (G. Mahler, D. Shostakovich, C. Ives). Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Moscow, 2010. 26 p. (In Russ.).
13. Piston U. *Orkestrovka: ucheb. posobie [Orchestration: textbook. Translated by K. Ivanova]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1990. 464 p. (In Russ.).
14. Pichugin P.A. *Argentinskoe tango [Argentine tango]*. Moscow, Muzyka Publ., 2010. 262 p. (In Russ.).
15. Ruchyevskaya E.A. *Funktsii muzikal'noy temy [Functions of a musical theme]*. Moscow, Muzyka Publ., 1977. 160 p. (In Russ.).
16. Savenko S.I. *Mir Stravinskogo: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Stravinsky's world. Author's abstract of diss. Dr of Art History: 17.00.02]*. Moscow, 2002. 34 p. (In Russ.).
17. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva: ucheb. posobie [Music as an art form: textbook]*. St. Petersburg, Lan Publ., 2000. 320 p. (In Russ.).
18. Tsuker A.M. *Zhanrovo-stilevye vzaimodeystviya akademicheskoy i massovoy muzyki: Vozmozhnosti. Puti. Perspektivy [Genre-style interactions between academic and mass music: Opportunities. Paths. Prospects]. Stilevye iskaniya v muzyke 70–80-kh godov XX veka: sb. st. [Style searches in music of the 70-80s of the XX century: collection of articles]*. Rostov-on-Don, RGK Publ., 1994, pp. 34-52. (In Russ.).
19. Yarustovskiy B.M. *Igor' Stravinskiy [Igor Stravinsky]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1982. 260 p. (In Russ.).

УДК 781.61

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-190-197

ФЕНОМЕН НЕЗАВЕРШЕННОГО СОЧИНЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА

Клочкова Елена Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыковедения, Институт «Академия имени Маймонида», Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (г. Москва, РФ). E-mail: l_klochkova@mail.ru

В статье впервые рассматриваются основные незавершенные сочинения Алемдара Караманова (1934–2007) – крупнейшего симфониста второй половины XX века. Феномен «незавершенности» в творчестве Караманова является неотъемлемой и сущностной особенностью его композиторского наследия.

Анализ сложного и неоднозначного явления «незавершенности» музыки Караманова проделан на примере десятой части симфонического цикла по четырем Евангелиям «Совершишася», седьмой симфонии цикла «Бысть» по Апокалипсису и оперы «Прощание Хризостома». Данные произведения выбраны не случайно, они являются ключевыми в ряду других незавершенных опусов и наиболее полно отражают религиозную концепцию автора.

Материалом исследования послужили рукописи музыкальных фрагментов, набросков, эскизов, либретто незавершенных произведений Караманова, обнаруженные в архиве, в Симферополе, после его ухода из жизни. Важным материалом явились собственные беседы автора статьи с композитором и анализ музыкальных записей незавершенных сочинений в исполнении Караманова, некоторые опубликованные интервью и беседы разных лет: с Е. Польдяевой, И. Зиминой, А. Соколовым и другими.

На основе изучения данного материала делаются предположения относительно возможного содержания симфонических циклов «Совершишася» и «Бысть» при понимании факта их незавершенности и образно-содержательной связи с оперой «Прощание Хризостома». Наблюдения позволяют говорить о том, что все анализируемые сочинения воплощают разные грани единой концепции религиозно-философских замыслов Караманова.

«Незавершенность» в творчестве композитора открывает идею особой авторской стратегии, множественности смыслов, средоточие неожиданных, парадоксальных содержательных идей, заставляющих размышлять о бесконечности вариантов возможного музыкального композиторского решения.

Ключевые слова: Алемдар Караманов, незавершенное сочинение, религиозный симфонический цикл, опера, авторская стратегия.

THE PHENOMENON OF INCOMPLETE ESSAY IN CREATIVITY OF ALEMDAR KARAMANOV

Klochkova Elena Viktorovna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Musicology Department, Maimonides Academy Institute, Kosygin State University of Russia (Moscow, Russian Federation). E-mail: l_klochkova@mail.ru

The article is the first to examine the main unfinished works of Alemdar Karamanov (1934-2007), the biggest symphonist of the second half of the 20th century. The phenomenon of *incompleteness* in Karamanov's work is an integral and essential feature of his composer's heritage.

An analysis of the complex and ambiguous phenomenon of *incompleteness* of Karamanov's music is carried out using the example of the tenth part of the symphonic cycle based on the four Gospels *Sovershishasya*, the seventh symphony of the cycle *Byst* based on the Apocalypse and the opera *Farewell of Chrysostom*.

These works were not chosen by chance; they are key among other unfinished opuses and most fully reflect the religious concept of the author.

The research material was the manuscripts of musical fragments, sketches, sketches, librettos of Karamanov's unfinished works, discovered in the archives, in Simferopol, after his death. Important material included the author's own conversations with the composer and analysis of musical recordings of unfinished works performed by Karamanov, some published interviews and conversations from different years: with E. Poldyayeva, I. Zimina, A. Sokolov and others.

Based on the study of this material, assumptions are made regarding the possible content of the symphonic cycles *Sovershishasya* and *Byst* with the understanding of the fact of their incompleteness and figurative and meaningful connection with the opera *Farewell of Chrysostom*. Observations allow us to say that all the analyzed works embody different facets of a single concept of Karamanov's religious and philosophical ideas.

Incompleteness in the composer's work reveals the idea of a special author's strategy, a plurality of meanings, a focus of unexpected, paradoxical meaningful ideas that make one think about the infinity of options for a possible musical compositional solution.

Keywords: Alemdar Karamanov, unfinished work, religious symphonic cycle, opera, author's strategy.

Феномен «незавершенности» в музыке одного из крупнейших композиторов второй половины XX века – Алемдара Караманова (1934–2007) – распространяется на отдельные периоды и уровни его творчества. Для того чтобы приблизиться к пониманию и интерпретации этого сложного явления, охватившего многообразные идеи в сочинениях Караманова, необходимо так называемое разновекторное исследование «незавершенности» в творчестве композитора. Оно может быть представлено в рассмотрении форм «незавершенности» его музыки, их классификации, необходимости теоретического обоснования причин и сущности. В данной статье мы не ставим задачу подробного выяснения всех особенностей и классификации феномена «незавершенности» в творчестве Караманова, в виду первого приближения к разработке данной темы. Задача состоит в том, чтобы выявить и представить специфические творческо-имманентные черты этого неоднозначного и не совсем обычного явления в музыке автора.

В последнее время, как известно, проявляется огромный интерес к феномену «незавершенности» в художественном творчестве. Этой теме посвящено солидное количество исследований, связанных с разными видами искусства, в частности, созданная усилиями уральских ученых монография, посвященная феномену незавершенного в художественной словесности [7]. В данном труде «незавершенность» рассматривается уже как онтологический артефакт.

Впервые в творчестве Караманова элемент «незавершенности», так называемое «открытое произведение» (термин У. Эко) наблюдается в десятичастном симфоническом цикле «Совершишася» по четырем Евангелиям (1966). Опираясь на классификацию типов «незавершенности» в музыкальном искусстве, предложенную Л. Г. Запеваловой в статье «“Незавершенность” как концепт художественного творчества и современной науки», десятую часть «Совершишася» возможно отнести к четвертой группе: «“открытые произведения”, сопряженные с новаторскими техниками музыкальной композиции – алеаторикой и репетитивной техникой» [3, с. 84]. Автор пишет: «В музыкальном искусстве “открытыми” исследователи нередко называют опусы импровизационного характера, развитие которых привело в середине XX столетия к появлению радикально новаторской алеаторической техники композиции» [3, с. 79]. В последней, десятой части «Совершишася» – «Во славе Отца Своего», появилась композиция, обладающая «открытостью», выраженной на уровне формы и содержания. Десятая часть представляет коду всего цикла, состоящую из двух разделов. Первый построен на *ostinato* терцово-секундовой лейтинтонации всего цикла (скрипка и виолончель соло). Остальные голоса – красочное гармоническое заполнение. Постепенно присоединяющиеся оркестровые голоса по звукам лидийского лада делятся, образуя pedalные наложения. В итоге все звуки лада звучат одновременно на квинте *re мажора* у контраба-

сов. Создается мерцающе-переливающийся гармонический эффект. Ему также способствует тональная неустойчивость – балансирование между *ре мажором* и *до-диез мажором*. Далее этот звуковой комплекс фактурно расширяется за счет появления еще одного остигатного пласта – ритмически варьированного *фа бекара* у флейты-пикколо. Этот звук создает гармоническую краску лейтгармонии всего цикла – «поглощение минора» (по авторскому определению, символизирующее преодоление смерти, воскресение).

Во втором разделе коды терцово-секундовая интонация исчезает, остается только нисходящая секунда. Здесь включаются ударные и колокольчики. Все гармонические пласты собираются в монолитную вертикаль *fff*: это гигантский аккорд терцовой структуры, в основе которого терцдецимаккорд (семь звуков: большой мажорный септаккорд плюс мажорное трезвучие), звучащий одновременно с таким же аккордом на полтона выше. Он соединяется с другим семизвучным аккордом приемом тремоло, чем создаются многоярусные секундовые колебания. Тремоло постепенно стихает, превращаясь в шелестящий фон. Караманов говорил, что последние такты десятой части «Совершишася» могут повторяться сколько угодно. Он не выписал длительность данной части, не до конца зафиксировал динамический и временной параметр, позволяя дирижеру при исполнении импровизационную свободу данного фрагмента. Караманов комментировал, что музыка этой части «должна длиться очень долго, вечно...».

«Открытый» финал цикла «Совершишася» особым образом «раскрывает» и форму в содержательном плане. В нем присутствуют знаки семантики прощания, ламентозные интонации и одновременно множественность бесконечных повторений, словно продлевающая музыку до бесконечности в сознании слушателя. Караманов применяет в последней части «Совершишася» алеаторическую технику, в которой наличествует стабильность ткани и мобильность формы (по систематизации, предложенной Э. Денисовым). Это вносит элемент неопределенности завершения. Связано данное авторское решение, на наш взгляд, с особой ролью религиозной содержательности концепции цикла. По словам Караманова, последняя часть «Совершишася» символизи-

рует второе пришествие. Заглавие десятой части – это фрагмент 27-го стиха 16 главы Евангелия от Матфея: «Ибо придет Сын Человеческий во славе Отца Своего с Ангелами Своими, и тогда воздаст каждому по делам его». Эти евангельские слова перебрасывают мост к Апокалипсису. Речь в данном евангельском стихе, как пишет толкователь, «идет по преимуществу о последнем Страшном Суде Христовом» [2, с. 338]. Поэтому в музыке, как и в религиозном источнике, предвосхищаются дальнейшие события, описаниям которых посвящено Откровение святого Иоанна Богослова. То есть в «симфоническом музыкальном Евангелии» Караманова, как он определяет цикл «Совершишася», дается уже некоторая проекция второго симфонического цикла по Апокалипсису. Если учесть, что до этой завершающей части звучал текст Псалма № 117, в девятой части, то можно сделать вывод о том, что Караманов, так же как и многие толкователи Библии, выявляет сложные параллели между Ветхим, Новым Заветами и Апокалипсисом. Строки псалма реально звучат в партии тенора, в девятой части «Совершишася»: «Славьте Господа, ибо Он благ, ибо вовек милость Его». О появлении идей Апокалипсиса мы можем судить опосредованно, через название части «Во славе Отца Своего» и ее музыкальное воплощение. Конечный смысл Евангелия раскрывается Апокалипсисом, прежде всего, в описании Страшного суда и вечного Царствия Божьего. Именно поэтому в «Совершишася» после воскресения и прославления Господа следует заключительная часть, несущая смысл второго пришествия Господа.

В 1966 году, когда Караманов заканчивал писать симфонический цикл «Совершишася», у него не было еще явного замысла создать цикл симфоний по Апокалипсису, но именно благодаря последней части «Совершишася» цикл «Бысть» воспринимается как непосредственное его продолжение. Заключительная, десятая часть, фактически не имеет функции завершения, благодаря применению алеаторической техники она оставляет ощущение незаконченности, бесконечности звучания, которое должно продолжиться в новом произведении. Данное рассуждение подтверждается и тем, что в творчестве композитора явно проявлялось стремление к метазамыслам. Все его основные сочинения 60–80-х годов сливаются

в одно огромное целое, приобретая характер единого, грандиозного по масштабам и концепции, религиозного сверхцикла, в котором реализуется сфера религиозно-экстатической и молитвенно-медитативной образности.

Наибольшее количество физически незавершенных сочинений рождается в последний период творчества композитора. Второй религиозный макроцикл «Быть» по Апокалипсису, состоящий из шести одночастных симфоний, был закончен Карамановым в 1980 году. Следующий период является последним и посвящен многим новым темам. Композитор создает «Легенду-быль Аджимушкой» для хора, солистов, большого оркестра с добавлением духового оркестра (1983), Весеннюю увертюру для оркестра (1984), музыку к кинофильмам «Стратегия победы» в пятнадцати сериях (1985), «Любовь с привилегиями» (1989), Мистерию «Херсонес» (1994), Камерную симфонию «Посвящение» (1995) и другие. Ю. Н. Холопов пишет о том, что «сочинения последних лет во многом отходят от страстной религиозности пятнадцатилетия 1965–1980» [8, с. 131]. Внешне это действительно так. Но все это время композитор не переставал жить религиозными идеями, мыслями, оставаясь глубоко верующим человеком, постигающим, изучающим и осмысляющим религиозные тексты разных вероисповеданий. Религиозно-философские размышления продолжали оставаться сверхтемой всего творчества композитора. В последние годы жизни, начиная с 2000-х, реально им не записано ни одного сочинения до конца, но множество произведений именно на религиозную тему, как выяснилось из личных бесед с композитором, он носил «в голове» и не записывал, или делал наброски с разной степенью подробностей фиксации замысла. Это тем более удивительно, так как все эти сочинения представляют собой крупные симфонические, концертные, оперные жанры. В архивах Караманова, после его ухода из жизни, удалось обнаружить фрагменты, эскизы, черновики Мессы для солистов, хора, оркестра на канонический латинский текст, Четвертого концерта для фортепиано с оркестром, седьмой части цикла «Быть» – «Николай-Кришна», опер «Прощание Хризостома» и «Ты – Петр», некоторых других сочинений.

Уникальное качество Караманова – помнить огромное сочинение, ощущать его особое пребы-

вание и «жизнь» в сознании, но при этом не записывать на бумагу, фактически не имеет объяснения. Возможно, несмотря на то, что Караманов пребывал внутри особого, своего мира, отрешенного от многих реалий современности, все-таки какую-то отрицательную роль в его жизни играло отсутствие подлинного резонанса его творчества в профессиональной и слушательской среде. Он неоднократно говорил о том, что не хочет быть знаменитым, а хочет просто, чтобы люди услышали его музыку. В последние годы Караманов жил в тяжелых материальных условиях, можно сказать, бедственных. Поражала его мужественность, отрешение от мирских проблем и неустанное продолжение творчества. Лишь иногда у композитора прорывались ноты отчаянья, звучащие в его словах: «Я прохожу смерть в жизни. Жизнь открылась из смерти. Когда на дворе смерть, зачем жить?» [4, с. 185]. О творческом кризисе композитора в последние годы тем не менее говорить не приходится, потому что он был полон новых идей, которые частично реализовались в эскизах и набросках незавершенных сочинений.

Особой притягательностью в постижении феномена «незавершенности» музыки Караманова является макроцикл «Быть» по Апокалипсису. Это одно из самых значительных сочинений композитора по содержанию, смыслу, сложности замысла, основанное на тексте Откровения святого Иоанна Богослова, воплощенное в форме шести одночастных симфоний-видений. В произведении реализована концепция религиозной симфонии композитора, воплощающая религиозное название и программу, собственный символический язык автора, библейскую семантику инструментов, влияние литературной формы первоисточника на музыкальную форму, передачу музыкальными средствами религиозных состояний: молитвы, медитации, экстаза.

Караманов, однако, считал, что, несмотря на всю грандиозность замысла и масштаб воплощения, этот цикл симфоний не завершен. Симфония «Николай-Кришна», которая должна венчать цикл, была полностью готова «в голове», но не записана на бумаге, однако часто исполнялась автором на фортепиано, при личных беседах с ним в Симферополе. Исходя из подробного рассказа о содержании симфонии, ее замысле, а также прослушивания в авторском исполнении фрагментов,

можно сделать вывод, что у Караманова были свои глубокие философские и семантические импульсы, вылившиеся буквально в некоторую переориентацию художественного замысла в итоговом окончании цикла.

Оконченный и записанный вариант партитуры шестой симфонии из цикла «Бысть» – «Аз Иисус» – представляет собой ликующую, светоносную коду. Последнее проведение темы Иоанна звучит в мощном луче «света» четырех труб со всеми медными духовыми и четырьмя саксофонами. Его характер передает неслыханную мощь, силу и напор. Заканчивается симфония и вместе с ней весь макроцикл «Бысть» в *си-бемоль мажоре* стремительнейшим, воспаряющим движением струнных и духовых на остигавшем ритмическом фоне ударных. Звучность будто «распыляется» в вихревом движении и прерывается на *ffff*. Последние страницы макроцикла в существующем варианте окончания реализуют идейный смысл религиозного источника: «Апокалипсис, несмотря на свои грозные страницы, несмотря на страшные картины, бесспорно, является книгой самой светлой надежды» [5, с. 227]. Однако Караманов видел в Апокалипсисе, как он говорил, «мост, переброшенный к истокам христианства – индуизму». В последний период творчества он часто и подробно рассказывал именно об этой идее, которую хотел воплотить в завершающей части цикла «Бысть»: «И последнюю, седьмую часть этого цикла, которую мне еще предстоит закончить, я называю “Николай-Кришна”. Там есть зрелое христианство в образе святителя Николая и медитация» [1, с. 122]. Композитор в беседах иногда называл седьмую часть «Небесным Иерусалимом».

В статье «Апокриф или послание», опубликованной в 1996 году, Елена Польшаева приводит фрагмент рассказа Караманова об идее завершения цикла «Бысть»: «Дело в том, что Шестая симфония была в конце собрана немного наспех, из-за того, что предоставилась возможность исполнения. Но, фактически, еще оставалась Седьмая! Она понесет в себе совершенно новые музыкальные находки. В 1992 году, когда я снова смог писать, я почувствовал, что сейчас выйду на седьмую часть! И я сделал ее: подобрал неслыханной красоты темы, совершенно особым образом оформленный гармонический материал, и выстроил все это. Фактически, я ее закончил,

но с тех пор у меня не было возможности ее записать» (см. [1, с. 127]). В данном случае необходимо отметить еще один поразительный факт, связанный с особенностями композиторской работы, своеобразием творческого процесса и воплощением замысла композитора. Он говорил, что пока все не готово полностью, он ничего не записывал: «Идет работа с огромным материалом, но он еще не оформлен фактурно – только мелодически и, более-менее, гармонически. Затем фактура постепенно разрастается, и для того, чтобы все это поднять, воплотить такие тонкие колористические моменты, надо найти точную структуру оркестра. Что-то растягивается, что-то сокращается, и – иногда через эскизы – идет в партитуру. Но вся работа по шлифовке материала происходит в голове» [1, с. 127]. Эта особенность является отличительной имманентной чертой творческого процесса Караманова в разные периоды его жизни.

Цикл «Бысть», таким образом, имеет две ипостаси: завершенное произведение, зафиксированное в партитуре, неоднократно исполненное, и одновременно как открытый «незавершенный» замысел композитора. В концепт «незавершенности» сочинения проникает несколько важных смыслов: неопределенность, бесконечность, неоднозначность. Седьмая часть «Николай-Кришна» представляет собой неосуществленную мечту композитора, открывающую художественную среду множества смыслов, средоточие неожиданных, парадоксальных содержательных идей, заставляющих говорить и размышлять о бесконечности вариантов возможного музыкального композиторского решения. Из слышанных фрагментов, исполняемых автором и его комментари-ев, можно сделать вывод о том, что седьмая часть цикла «Бысть» возвышенно-экстатична, наделена гармоничностью и красотой, в ней преобладает аффект светоносной радости, ликующей и торжественно-приподнятой.

А. С. Соколов в программе «Музыка инognito. Феномен Караманова» (на радио «Орфей», 1995), говорил: «Совершенным парадоксом является отношение Караманова к темам Апокалипсиса, к темам Страшного суда. Главным парадоксом является то, что его музыка по-светлому экстатична в моменты обращения к таким сюжетам. Он пишет, по его словам, „оптимистическую музыку“, и это оказывается безусловным соответствием теме, которую он затрагивает. Катастро-

фичность – элемент, безусловно присутствующий в стиле Караманова, но что за ней стоит? За ней стоит лучезарный свет» (см. [1, с. 329]). Седьмая часть, проникнутая новой идеей воплощения связи разных религий одновременно основывается и на том, что уже было в предыдущих частях цикла, а именно, на воплощении гармонии, светоносности и красоты. Она буквально воплощает идею автора, что «жизнь во всей ее красоте – именно в этом и есть главная религиозная заповедь» [4, с. 75]. Поэтому на примере неоконченной седьмой части цикла «Бысть» возможно говорить о довольно сложных разнообразных явлениях философского, религиозного, эстетического порядка, которые происходили в мировоззрении Караманова и отразились в художественной и концептуальной недосказанности замысла, так и оставшегося опусом *non finito*.

Еще одно незавершенное сочинение Караманова последних лет – это опера «Прощание Хризостома». Замысел оперы непосредственно связан с идеями симфонического цикла «Бысть» и окутан атмосферой некоторой тайны и недосказанности. Особенно это касается трактовки Карамановым основных образов цикла «Бысть», связанных с жизнью Иоанна Златоуста (Хризостома). Караманов был погружен в тему, связанную с жизнеописанием Златоуста, настолько глубоко и проникновенно, что постоянно читал богословские, философские, литературоведческие труды, посвященные жизни святого. Создавая цикл «Бысть» по Апокалипсису, он изучал не только Откровение святого Иоанна Богослова, толкование на Апокалипсис святого Андрея Кесарийского, но и книгу Николая Морозова «Откровение в грозе и буре» [6] с оригинальной трактовкой Апокалипсиса. Композитора интересовала в момент создания цикла «Бысть» именно расшифровка образов Апокалипсиса, данная в этих источниках, и, в частности, в книге Морозова, где авторство «Откровения» приписывалось не Иоанну Богослову, а Иоанну Златоусту и датировалось 395 годом.

После создания цикла «Бысть» личность Златоуста продолжала вдохновлять Караманова на размышления, идеи музыкального воплощения его биографии в оперном жанре, которые вылились в итоге в создание текста либретто и эскизов оперы. В архиве композитора, в Симферополе, после его ухода из жизни удалось найти полный текст либретто, созданного Карамановым и за-

писанного его супругой Тamarой Григорьевной под диктовку. Текст либретто написан частично в прозе, частично в различных стихотворных размерах, на основе глав книги Морозова, которые содержат подробную биографию Иоанна Златоуста. Они описывают легенды его молодости до появления «Откровения», насильственное поствление Иоанна на Константинопольскую кафедру после появления «Откровения», роковой день фиаско предсказания «Откровения», гонения на него, осуждение и отлучение Иоанна от Церкви. Либретто отражает основную фабулу развития сюжета, в центре которого отлучение Иоанна от Церкви и история любви Иоанна и Олимпиады. После изучения текста либретто и сопоставления его с программными комментариями Караманова цикла «Бысть» стали понятны многие сюжетно-образные переключки между программой симфоний и либретто оперы. Например, шестая симфония цикла «Аз Иисус», как говорил композитор, «биографична по отношению к Иоанну Златоусту. Моя музыка – это повесть о его героической жизни и трагической смерти» [1, с. 325].

Опера задумывалась в двух действиях и восьми картинах. Караманов так говорил о ней в беседе с Ириной Зиминной: «“Прощание Хризостома” – о жизни святителя Иоанна Златоуста. Она продолжает традиции бельканто. Это обычная классическая опера. Но гармония... Это сложная гармония. Я открыл систему, где двенадцать звуков звучат как небо и земля. Это изумительной красоты звучащие перлы. Я долго вынашивал эту гармонию, но выносил в совершенстве» [1, с. 342]. Из текста либретто, записанных музыкальных фрагментов, точного указания времени звучания всех номеров оперы, исполнения самим автором совершенно очевидно, что опера была полностью готова, но снова, как и седьмая часть цикла «Бысть» – «Николай-Кришна», только «в голове».

В либретто оперы есть точные указания на жанры основных музыкальных номеров и некоторый нотный материал. Например, в Прологе оперы автор указывает, что должен звучать танец византийской одалиски под румбовидный ритм там-тамов, флейта-соло исполняет мелодию танца. В либретто прописаны тексты всех хоровых эпизодов, некоторые из них цитируют фразы латинской мессы под колокольный звон, парафразы

Иоанна, канцоны Иоанна и Олимпиады, речитативы, дуэты, куплеты Иоанна. Судя по указанию жанров, используемых в опере, Караманов стремился передать алгоритмы духовной жизни через ясные классические формы и образы. Характерные музыкально-стилистические лейтмотивы переходят у Караманова из сочинения в сочинение, всякий раз окрашиваясь новыми оттенками, обретая новые смысловые нюансы. Подобное встречается и в опере «Прощание Хризостома», в некоторых фрагментах которой должен был использоваться гармонический оборот, лейтгармония всего религиозного периода творчества Караманова – «поглощение минора», но в новых тембровых, фактурных и ритмических вариантах.

Караманов не случайно многие годы чувствовал незавершенность цикла «Быть», стрем-

ление создать седьмую часть «Николай-Кришна», но, как видно из существования либретто и фрагментов оперы, эту тему он страстно хотел «договорить» еще с большими подробностями именно в жанре оперы.

Таким образом, феномен «незавершенности» в творчестве Караманова может рассматриваться как художественное явление, создающее особенное пространство нерасшифрованных до конца смыслов, музыкальных идей, оставляющих открытость постоянно пребывающих изменчивых форм постижения окончательности концепции. «Незавершенность» некоторых произведений из факта личной творческой истории превращается в своеобразную авторскую стратегию, основанную на принципиальной невозможности привести концепцию к окончательному завершению.

Литература

1. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. – М.: Классика-XXI, 2005. – 364 с.
2. Епископ Михаил. Толкование на Евангелие от Матфея. – Клин: ЛАРГЭС, 2001. – 592 с.
3. Запелова Л. Г. «Незавершенность» как концепт художественного творчества и современной науки // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 2. – С. 77–86.
4. Ключкова Е. В. Библейские симфонии Алемдара Караманова. – М.: Классика-XXI, 2010. – 228 с.
5. Мень А. Читая Апокалипсис. – М.: Фонд имени Александра Меня, 2000. – 261 с.
6. Морозов Н. А. История возникновения Апокалипсиса. Откровение в грозе и буре. Репринт. воспроизв. изд. 1907 года. – М.: АОН, 1991. – 304 с.
7. Феномен незавершенного / под общ. ред. Т. А. Снигиревой и А. В. Подчинова. – 2-е изд., испр. и доп. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2019. – 670 с.
8. Холопов Ю. Н. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. – М.: Композитор, 1994. – Вып. 1. – С. 120–138.

References

1. *Alemdar Karamanov. Muzyka, zhizn', sud'ba. Vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radioperedach [Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Me mories, articles, conversations, research, radio broadcasts]*. Moscow, Classic-XXI Publ., 2005. 364 p. (In Russ.).
2. *Episkop Mikhail. Tolkovanie na Evangelie ot Matfeya [Interpretation of the Gospel of Matthew]*. Klin, LARGES Publ., 2001. 592 p. (In Russ.).
3. *Zapevalova L.G. "Nezavershennost'" kak kontsept khudozhestvennogo tvorchestva i sovremennoy nauki ["Incomplete" as a concept of artistic creativity and modern science]*. *Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, 2023, vol. 11, no. 2, pp. 77-86. (In Russ.).
4. *Klochkova E.V. Bibleyskie simfonii Alemdara Karamanova [Biblical symphonies by Alemdar Karamanov]*. Moscow, Classic-XXI Publ., 2010. 228 p. (In Russ.).
5. *Men' A. Chitaya Apokalipsis [Reading the Apocalypse]*. Moscow, Fond imeni Aleksandra Menya Publ., 2000. 261 p. (In Russ.).
6. *Morozov N.A. Istoriya vzniknoveniya Apokalipsisa. Otkrovenie v groze i bure. Reprint. vosproizv. izd. 1907 goda [History of the Apocalypse. Revelation in thunder and storm. Reprint reproduction of the 1907 edition]*. Moscow, AON Publ., 1991. 304 p. (In Russ.).
7. *Fenomen nezavershennogo [The phenomenon of the unfinished]*. Under the general editorship of T.A. Snigireva and A.V. Podchinenov. Ekaterinburg, Izd-vo Ural. un-ta Publ., 2019. 670 p. (In Russ.).

8. Kholopov Y.N. Autsayder sovetской muzyki: Alemdar Karamanov [Autsayder of Soviet music: Alemdar Karamanov]. *Muzyka iz byvshego SSSR: sb. st. [Music from the former USSR. Digest of articles. 1]*. Moscow, Composer, 1994, iss. 1, pp. 120-138. (In Russ.).

УДК 78.03

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-197-209

ДИАЛЕКТИКА ОБРАЗОВ ЖИЗНИ И СМЕРТИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. БАКШИ

Путечева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Кубанский медицинский институт (г. Краснодар, РФ). E-mail: putecheva.olga@mail.ru

Творчество А. Бакши отмечено философскими раздумьями о соотношении жизни и смерти, времени и вечности, которые встают перед каждым человеком. Композитор стремится выразить их через новые музыкальные образы, рождающиеся в столкновениях полярных звуковых комплексов. Цель исследования – выявить варианты диалектического взаимодействия образов жизни и смерти в музыке композитора А. Бакши.

Актуальность темы определяется обращением композитора к предельным точкам существования человека, которое получает музыкальное воплощение как в инструментальных сочинениях, так и в музыке спектаклей. Отшлифованные в течение творческого пути музыкальные средства передают глубокое содержание и способствуют осмыслению различных граней экзистенциальной проблемы жизни человека.

Новизна работы определяется отсутствием исследований, выявляющих систему отношений образов жизни и смерти в контексте творчества А. Бакши. В качестве предмета исследования избраны произведения, в которых музыкальными средствами представлен процесс: «Гамлет умирает» (инструментальное сочинение), «Маленький реквием» (инструментальное сочинение), музыка первой части спектакля Орус 7 («Родословная»), музыка спектакля «Двойник», музыка спектакля «Ксения. История любви».

Творчество данного автора уникально тем, что в основе сочинений лежат концепции, порожденные универсальным законом круговорота мертвого и живого. В результате выявлена взаимосвязь музыкальных образов жизни и смерти, воплощающаяся в трех моделях: модель личностного переживания, модель общечеловеческой трагедии, модель философского уровня обобщения. Диалектический подход позволяет музыке выразить глубинные связи и отношения в борьбе конфликтных начал.

Ключевые слова: диалектика жизни и смерти, звуковая концепция, индивидуализация звука, музыкально-звуковые ресурсы.

DIALECTICS OF IMAGES OF LIFE AND DEATH IN THE WORKS OF A. BAKSHI

Putecheva Olga Anatolyevna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Social and Humanitarian Disciplines, Kuban Medical Institute (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: putecheva.olga@mail.ru

A. Bakshi's work is marked by philosophical reflections on the relationship between life and death, time and eternity, which face every person. The composer seeks to express them through the discovery of new

musical images born in the collisions of polar sound complexes. The purpose of the study is to identify variants of the dialectical interaction of images of life and death in the music of composer A. Bakshi.

The relevance of the topic is determined by the composer's appeal to the limiting points of human existence, which receives musical embodiment both in instrumental compositions and in the music of performances. Musical instruments polished during the creative path convey deep content and contribute to understanding various facets of the existential problem of human life.

The novelty of the work is determined by the lack of research revealing the system of relations between images of life and death in the context of A. Bakshi's work. The works in which the process is represented by musical means are chosen as the subject of research: *Hamlet dies* (instrumental composition), *Little Requiem* (instrumental composition), the music of the first part of the play *Opus 7 (Pedigree)*, the music of the play *Double*, the music of the play *Xenia. A love story*.

The work of this author is unique in that his works are based on concepts generated by the universal law of the cycle of the dead and the living. As a result, the interrelation of musical images of life and death is revealed, embodied in three models: a model of personal experience, a model of universal tragedy, and a model of the philosophical level of generalization. The dialectical approach allows music to express deep connections and relationships in the struggle of conflicting beginnings.

Keywords: dialectic of life and death, sound concept, individualization of sound, music and sound resources.

На протяжении всего культурного развития человечество осмысливало проблему соотношения Жизни и Смерти, выражая свои представления в обрядах, ритуалах, магических действиях древности. Так, в Древнем Египте вся жизнь понималась как подготовка к смерти и достойной ее встречи с помощью сакральных обрядов. В Элевсинских мистериях Древней Греции человек прижизненно переживал наступление смерти, проходя через сложные ритуалы, близкие к состоянию смерти. Это позволяло не только пережить состояния эмоционально, но и получить надежду на посмертное духовное существование. Кульминацией было прикосновение к образам смерти и понимание включенности смерти в мировой круговорот.

Столкновение со смертью – самое серьезное испытание человека, личность воспринимается в свете того, как переступает сакральную черту, как воспринимает, как переживает значение этой ситуации, своих действий в определенных обстоятельствах. Смерть освещает и преображает понимание всего пройденного жизненного пути, который теперь рассматривается ретроспективно. Она придает жизни самый высокий статус и делает ее первостепенной ценностью. Переход от жизни к смерти – это существеннейшее экзистенциальное переживание человека. «Смерть

можно сегодня представить, по крайней мере, в трех основных модусах: смерть тела, смерть сознания, смерть как разрыв всех связей (социальная смерть)» [5].

Для музыкального искусства тема соотношения жизни и смерти не является новой. Музыка доступно как звуковое формирование образов статичных, связанных с образами смерти, так и изменяющихся, отражающих динамику жизни. Она способна вызвать глубокое переживание, непосредственно оказывать влияние на духовный мир человека, ее возможности заключены не только в передаче чувств, но трансформации состояний, эмоциональном развитии. «Уникальным индикатором уровня взаимовключенности жизни и смерти в искусстве всегда была музыка, родственная метафизике души» [13]. В отечественном искусстве XX – начала XXI века музыкальные решения подобных тем нашли глубокое воплощение в творчестве Д. Шостаковича, А. Шнитке, Н. Сидельникова, Э. Денисова, Г. Уствольской, В. Дашкевича, Е. Гохман.

Исследованию музыкального воплощения взаимодействий образов жизни и смерти посвящены исследования П. С. Волковой («Смерть как социокультурный феномен»), Н. Р. Саенко («Форма и образы небытия в культуре»); по данной теме защищены диссертации Т. С. Андрущак «Мемо-

риальность в отечественной музыке последней трети XX века (к исследованию феномена)», Д. Е. Липаевой «Категория бытия-небытия в пространстве культурного диалога Запада и Востока (на примере аниме)», Т. П. Рыльской «Мифология смерти в проблемном поле визуальной культуры». В области философии к теме соотношения жизни и смерти обращались Г. В. Ф. Гегель, Ж.-П. Сартр, А. Камю, М. Хайдеггер. Для исследования экзистенциальных проблем привлекаются работы российских некрологов А. В. Демичева, М. С. Уварова, С. Н. Тесли, А. И. Тимофеева.

Духовные поиски композитора А. Бакши приводят его к исследованию философской темы, которая привлекала его внимание на протяжении всего творчества. Мировой закон круговорота жизни и смерти разными гранями обозначен в произведениях «Гамлет умирает» (инструментальное сочинение), «Маленький реквием» (инструментальное сочинение), музыке первой части спектакля *Orpus 7* («Родословная»), музыке спектакля «Двойник», музыке спектакля «Ксения. История любви».

Конфликт жизни и смерти, их противостояние, переход одного состояния в другое выражаются разными музыкальными средствами и приемами. Для композитора становятся привлекательными кризисные ситуации, точки перелома, взаимоуничтожения, диаметрально противоположенные состояния, обозначающие пределы нашей жизни. С одной стороны – полная активности и энергии жизнь, с другой – неотвратимость смерти, взлеты и падения, высоко духовное и низменное, порывы, желания, страсти и закон судьбы. Тема круговорота жизни и смерти интерпретируется в различных жанрах. Так, инструментальные сочинения малого формата требуют концентрации внимания на переживании чувств, их смен и переходов в свою противоположность, развернутые произведения способствуют глубокому философскому осмыслению через музыкальную символику.

В области мемориальных жанров в творчестве А. Бакши сложилось три типа произведений (три тематические группы). Одни из них посвящены личностному переживанию и наполнены эмоциональными всплесками; другие связаны с трагедией гибели народа, в этом случае композитор стремится к широким обобщениям; третий

тип подхода концептуальный, решенный с использованием сложной символики и зашифрованных кодов.

К группе произведений личностного характера, в которых акцентируется эмоциональное переживание, относится музыка спектакля «Бобок» (1993). Его постановка была осуществлена режиссером В. Фокиным на сцене театра имени Ю. Словацкого в Кракове (Польша). В XX столетии произведение Ф. Достоевского было прочитано в гротескно-сатирическом ключе. Свообразие его в том, что черты живых придаются мертвым. М. М. Бахтин, изучая поэтику Ф. Достоевского, отмечал, «что “Бобок” по своей глубине и смелости – одна из величайших мениппей во всей мировой литературе» [3, с. 155]. Ученый указывает на близость в жанровом отношении мениппей к мистерии, представляя ее как бы краткий, перевернутый вариант. Как показал В. К. Кантор, это была «странная жизнь в смерти, временная смерть, которую прошел в России не один Достоевский, но только он сделал ее предметом художественной рефлексии» [7, с. 68]. По мнению современных исследователей, Ф. Достоевский «выдвигает на первый план толкование онтологической и аксиологической проблем жизнь – смерть, духовное – телесное, высшее назначение человека» [11].

Мистериальное начало концентрируется в ядре произведения, посвященном образам смерти, вокруг которого группируются жизнеподобные сцены. «Взаимоотношения индивидуальности (место) и личности (время)... постулируются как процесс смысловой развертки “Я” во времени человека. Происходит процесс самопорождения смысла» [2, с. 48]. Смерть предстает как обратная сторона жизни с ее движением и опредмечиванием человеческих идей, означающих его реализацию, вплоть до полной утраты жизни, ее завершения, перехода в ничто и вечный покой.

Глубокое личностное восприятие смерти представляет сочинение «Гамлет умирает» (1998), жанр которого обозначен как концерт для двух скрипок, турецкого барабана и струнного оркестра. Смысл в нем складывается в последовательности музыкальных «кадров» предсмертных видений, всплывающих отдельных картин жизни, трагизма неприятия смерти, борьбы и поражения. Только оставаясь один перед лицом смерти, человек задумывается о смыслах жизни, о противо-

поставлении Жизни и Смерти, его страшит нисхождение в мир иной. Гамлет, задающий вечный вопрос о том, что за гранью небытия, через личное переживание раскрывает экзистенциальную проблему человеческого бессилия перед лицом смерти.

Концепция произведения – предстояние Смерти, понимаемой как миг, растянутый до вечности. «Тем не менее, человек не прекращает попыток отлучить от себя свою смерть, преодолеть ее. Связывая с нею все, что невидимо, все, что не осязаемо в жизни, он говорит себе: “Смерть – это когда все останется, а меня не будет”, или “Смерть – это когда меня нет”, или “Смерть – это когда ничего нет”» [12]. Человеческое существование – всегда между жизнью и смертью – в музыке обретает свое ритуальное выражение, означающее порыв к бессмертию через нечеловеческое страдание.

В данном сочинении образ смерти раскрывается как философская тема, она связана с предельной концентрацией внимания к одному состоянию – застылости, последним вздохам, цепению. Одинокий звук – не голос героя, но трепет души, покидающей тело. Музыкальная речь солирующей скрипки подчеркнута разорвана паузами, ассоциативно отсылает к кадансовым завершающим формулам. Тончайшая работа на завершающих формулах становится ключом раскрытия смысла. Застылость как переход во вневременность, в вечность ассоциируется со словами Гамлета: «И в вечность перейду» (см. Приложение, пример 1).

В концерте «Гамлет умирает» выносимый музыкантами контрабас ассоциируется с мертвым неподвижным телом самого принца датского, а большой барабан, стучащий в такт его сердца сценически зримо, переставая звучать, действует своей неотвратимостью и жестокостью судьбы как метафора смерти.

Семантические аспекты музыки усиливаются в использовании внемузыкальных средств театрального характера, связанных с действием и театральным перемещением по сцене. Это способствует расширению ассоциативности мышления, индивидуализации звуковой среды и расширению открывающихся смыслов произведения, ведь «нравственная структура “Гамлета”... –

из той же самой священной ответственности человека перед Богом за свой моральный выбор» [14, с. 40]. После трагических разделов намечается преодоление и преображение в выходе к свету. В произведениях личного характера особо усилена роль эмоционального начала. Между тем, смерть ставит предел душевным переживаниям и позволяет приблизиться к мировым тайнам.

Композитор, показывая различные срезы в понимании проблемы смерти как духовной проблемы, переходит от ее интерпретации в личном сознании к решению этой проблемы в общественном самосознании.

Вторая группа мемориальных сочинений представлена «Маленьким реквиемом» для флейты, препарированного рояля и iPad, а также музыкой спектакля *Opus 7* (2009), первая часть которого называется «Родословная». В ней речь идет о трагедии еврейского народа.

Произведения *in memoriam* народа – как взывание к памяти, протест против бесчеловечности; основная идея передается через призму объективизации, на временной дистанции; глубокий философский смысл раскрывается в динамике противопоставления музыкальных образов. «Точка, смерть, пустота и ничто – не пустые звуки. Они касаются оголенных струн онтоэкзистенции, затрагивая ее главную суть. Не только физический, но и духовный космос всей своей массой зиждится на их “мерцательной” подложке и всякий миг рождается из нее как из “материнской платы”» [14, с. 3].

Музыкальные произведения, в центре которых философский подход к проблеме диалектики Жизни и Смерти, актуализируют тему *in memoriam* и содержат такие составные компоненты, как оплакивание и память. Мемориальность, как отмечает Т. С. Андрушак, понимается и как определенное «качество, задаваемое художественному тексту» [1, с. 6], и как содержательно-смысловый комплекс в диалектике субъективного и объективного, трагического и просветленного. «Единство конкретно-исторического и вневременного – другой принцип мемориальности – определяет в сочинениях *in memoriam* смысловой разворот тематической линии памяти» [1, с. 6]. Эмоциональное переживание горечи утраты уравнивается элегичностью глубоких раздумий.

В «Маленьком реквиеме» инструментальными средствами развивается линия эпитафийных жанров, идущая от традиций отечественной музыки (реквием Д. Кабалевского, поздние опусы Д. Шостаковича). Но также много новаторских черт, таких как двухплановая драматургия, тембровая поляризация. «Маленький реквием» посвящен памяти геноцида армян. На волну памяти настраивает зажженная пианистом свеча и звуки *glissando* по струнам, уносящие в незапамятные времена (см. Приложение, пример 2).

С образом памяти и образом вечности ассоциируются выработанные А. Бакши семантические средства, такие как внимание к протяженному звуку, кристаллизация чистой квинты в сочетании партии рояля и флейты, обыгрываемых прихотливой мелодией в коротких, сжатых оборотах, расчлененные речитативные фразы, ускоряющиеся ритмические фигуры. Оstinato на звуке «*d*» в басовой партии рояля, проходящее через все произведение, создает образ вневременной статичности и сдержанности. Медлительность басовой линии передается голосу флейты живым течением мелодической линии, стремящейся вырваться из состояния обреченности. В целом создается образ неугасимой памяти, горящей в душе помнящих.

В спектакле *Opus 7* (2010) тема смерти, памяти и преодоления предстает в историческом контексте. «Родословная» – 1-я часть спектакля *Opus 7*, поставленного режиссером Д. Крымовым. Она состоит из следующих музыкальных номеров: «Авраам родил Исаака», «Родословная», «Стена оживает», «Танец на тему Шостаковича», «Плач», «Колыбельная», «Финал». «Вся родословная ожила, особым театральным ритуалом вызванная с того света. И только звук выстрела в финале заставил этот мир вдруг исчезнуть, спрятаться за картонную перегородку памяти, не чьей-то отдельной, а общечеловеческой» [8]. «Родословная» – это плач, стон памяти ушедших безвозвратно, загубленных поколений, своеобразная точка невозврата (см. Приложение, пример 3).

Музыкальные образы наполнены глубокой человечностью, заставляющей осознать этическое значение музыки, которая соединяется с художественной фантазией. Акценты ставятся на трагических событиях и печати, отмеченной в

противоречивости мира. Прикосновение к прошлому поколения, не знающего войны, через наплывы образов, их взаимодействия позволяют ощутить те импульсы, которые дают старые письма, обрывки документов, фотографии. Произведение строится на смысловых модуляциях, подчеркиваемых музыкальными переходами от классического пения и колоратур сопрано к фольклорному исполнению еврейской национальной музыки. Внимание приковывают драматургические приемы смены музыки шумами, переходящими в говор, речь, прерываемые паузами тишины. Шелест тихих голосов перерастает в рокот, провоцирующий вихрь воспоминаний.

Колоратуры певичьи переходят в действие перформативного характера – прорезывание отверстий для рук и ног, далее прерываются шумами производимых работ, пение переходит в раскатыстое невокальное «р-р-р-р», напоминающее приемы М. Монк. «Игру» продолжает диалог тубы и колокольчиков, нежно звучащих в руках актеров. Горестно звучит фольклорная еврейская мелодия. Через прорезанные актерами порталы эффектно врывается метель кружащихся обрывков документов ушедших эпох на фоне сонористически загадочного музыкального образа. Ритуальность разыгрывается в резких сменах и поворотах образности – от повествовательности к лирике, от горестного страдания к провокации, от возбуждения к предупреждению. Музыкальный раздел решен в духе гротескных образов Д. Шостаковича – пошлый марш подкрепляется призывным звучанием засурдиненной трубы. В калейдоскопе тембров всплывает грохот барабана, вызывающий образы предков. Неумолимость времени отсчитывается метрономом, становящимся звуковым и визуальным символом, материализующим образ офицера в фашистской форме. Тема судьбы еврейского народа повторяется как рефрен, вызывающий все новые горестные символы смерти и разрушения, такие как детские туфли, ботинки со шнурками без детей (ассоциации с темой, поднимаемой Г. Малером в «Песнях об умерших детях»). Коллаж образов, воспоминаний, перформативных действий, тембров, тем возводится в ранг сакрального священнодействия о рождении Христа. Спонтанные действия и звуки укладываются в полифонию пластов и планов. Звуками также символически обозначены временные порталы,

открывающиеся в прошлое, наслоение временных эпох, их пересечения и отзвуки далеких дней.

В самые сосредоточенные моменты, отмеченные глубиной философского осмысления, композитор использует полифонию мелодических линий, хоральность, что дает возможность исследовать состояние горестной невосполнимости ушедших, загубленных жизнью. Вся часть погружает в далекое прошлое, а тема памяти разворачивается разными гранями. Композитор обращается к образу праотцов и древней истории еврейского народа, соотносящейся с живой памятью современных поколений. Музыкальный материал опирается на вокальное интонирование с минимальной инструментальной поддержкой. Через личностное переживание А. Бакши говорит об общественном.

В «Родословной» идея обреченности создает образ пустоты и безжизненности в звучаниях чистых квинт. Обращает на себя внимание интервал малой секунды, возникающий во взаимодействии мелодической линии баса и теноровой партии солистов. Подзаголовок номера, как указывает композитор, – жанр хора, старинная форма, опирающаяся на аккордовую вертикаль. Автор окрашивает ее многочисленными юбилеями, разнообразно опевающими устойчивые вертикальные опоры. В мелодической линии возникает увеличенная секунда, характеризующая национальную особенность старинного еврейского мелоса. Значительность высказыванию придают размеренные противоположные ходы в сопрано и контральто, которые прозвучат в финале, призывая к возрождению (см. Приложение, пример 4).

Жанровым контрастом становится «Танец на тему Шостаковича», помещенный в центр музыкального развития. Он представляет собой связку со второй частью спектакля, обозначенной «Шостакович». Название обуславливает обращение к стилистическим особенностям музыки классика XX века. Двойственность заложена в танце со слезами, которые прочитываются в предельно сжатых мелодических оборотах (уменьшенная малая терция), остинатных повторениях фраз на фоне равномерного ритма ударных. Неслучайно возникает имя Д. Шостаковича и жанр танца. Уместно вспомнить 14 симфонию, где в танцевальном ритме решена «Малагенья», часть о танцующей смерти в таверне. А. Бакши опирается на особый

лад Шостаковича с пониженными ступенями и использует интервал уменьшенной октавы, возникающий в высокой кульминационной точке развития. «Танец на тему Шостаковича» – «плоть от плоти плясовых тем Шостаковича, которые построены на гротескном заострении банальных бытовых интонаций и несут образ агрессивной пошлости» [10, с. 414].

Кульминацией музыкального развития становится номер «Плач», центральный образ, которым можно было бы обозначить всю первую часть произведения. Его основная идея – безмерность страдания. Музыкальное движение начинается с горестных терпких секунд. В сплетении мелодических линий постоянно возникает тритон, резкий, напряженный интервал, семантически связанный с выражением как предельной скорби, так и жестокости (см. Приложение, пример 5).

В «Колыбельной» также фиксируется образ смерти, это песня всем навечно уснувшим детям, которые не будут играть в мяч, не побегут радостно под теплым солнцем. Это скорбь всех матерей, потерявших детей. Интонационно выделяется увеличенная секунда в статичности однообразных повторов. В «Финале» собираются все использованные музыкальные средства для концентрированного выражения скорби как своеобразной поминальной молитвы. Разговор о смерти звучит как напоминание и предостережение.

Осмысливая соотношение образов жизни и смерти, композитор каждый раз подходит к их диалектике неоднозначно. Третий тип подхода открывается в музыкальных решениях спектаклей, где содержание свернуто в комплекс звуковых кодов. Концептуального уровня обобщения композитор достигает в решении музыкальной части спектакля «Двойник» в постановке В. Фокина по повести Ф. Достоевского (2005).

Семантика названия повести закладывает представление о двойственности, отраженности, противоречивости, что уже прослеживается в сюжетных поворотах: две встречи главного героя в начале повести – с молодым чиновником и начальником – противоположны по характеру, две беседы с врачом – приводят к различным результатам, два посещения дома Олсуфия Ивановича зеркальны ситуативно. Векторы духовных устремлений младшего Якова Петровича и старшего несовместимы. Если младший стремится

к материальному достатку, то иным должен быть старший, но в нем не наблюдается стремления к духовному росту, что в итоге приводит его к моральному падению, а в режиссерском решении спектакля – к физической гибели.

На протяжении спектакля прослеживается неуклонное нисходящее движение в пучину гибели вечной и безвозвратной, в котором экзистенциальный уровень переживаний задает музыка. «Туда, вниз его тянет гармония, подлинный принцип глубины природы» [13]. В словесных фразах обнаруживается почти бессознательное тяготение к Танатосу: «обратиться в прах» – аллюзии на монолог Гамлета, обозначающие начало нисходящей линии в развитии сюжета, что подчеркивается барабанными раскатами. Зеркально отраженная поворотная точка обращена к заключительному эпизоду и воспроизводит парадоксально звучащие в новом контексте слова Гамлета из сцены «мышеловки»: «В этом нет ничего предосудительного?». Опять-таки барабан уже отбивает мерный ритм похоронного марша. Жанровая метроритмическая сетка собирает элементы траурности в единую смысловую картину. Мерное нисходящее звучание апеллирует к старинным похоронным жанрам чаконы и пассакалии. «Традиционное движение голосов в басу в пассакалии осуществляется в соответствии с риторической фигурой *katabasis* (нисхождение)» [13]. Так жанровый фрейм музыки выстраивает единую смысловую направленность всей постановки.

Маршевый ритм, характеризующий чиновничью среду, также бумерангом отражен и переориентирован из сферы жизнеутверждающей, активной, прославляющей начальство, в погребальную сферу похоронного марша. Первоначально он звучит в сцене прославления младшего Якова Петровича, жанровая трансформация происходит в сцене одевания старшего Якова Петровича в смиренную рубашу с длинными рукавами сумасшедшего дома. Мощным музыкальным символом становится исполнение младшим Яковом Петровичем жестокого романса. В этом случае жанр открывает смысл разыгрываемой ситуации как жестокого поворота, игры судьбы. В спектакле все подчинено идее зеркальной отраженности и ее трансформирующему преобразованию действительности в небытие. «Оборотное состояние человека <...> было связано с потусто-

ронным восприятием своего “двойника”... зеркало как бы “выворачивает наизнанку” настоящий мир» [9, с. 18]. Зеркальные арки музыкального материала при повторении изменяют смысл происходящего, расставляют новые акценты и развивают действие. Отражение творит обманчивую видимость, превращая действительность в фальшивую игру случая и судьбы. Зеркальность дает эффект двойников, убивая живое и превращая его в мертвое. Жизнь и смерть предстают как предельно противоположные точки на вертикальной шкале духовности.

В художественном решении спектаклей смерть не всегда произносит последнее слово. Так формируется концепция преодоления смерти живой устремленностью духа от самого страшного, тленного – к высотам бессмертной любви. Имеется в виду решение спектакля «Ксения. История любви» (2009). Эта постановка осуществлена режиссером В. Фокиным с музыкой А. Бахши в Александринском театре по пьесе Вадима Ливанова «Блаженная Ксения Петербургская в житии» (в новой редакции премьеры состоялась в 2018 году). Драматург определил жанр произведения как «пьеса в клеймах», что предполагает картинность, чередование эпизодов, строгость. Ксения блаженная – особо почитаемая для Петербурга фигура. Импульс всему развитию спектакля дала тема любви, преодолевающей смерть; она выстраивает направленность его развития, создает особую энергетику. Любовь – преображающая сила, ведь Ксения своей верой не только отмаливает душу мужа, но возвышает, укрепляет сердца всех тех, кто к ней обращается, ее сила перерождает, очищает людей. Любовь – это высокий дар, она дает силу и волю. Спектакль строится как последовательность контрастных сцен: смерть мужа, диалог с мастерами, с мальчишками, с калеками, с любовницей покойного мужа, смерть Ксении.

Важная особенность спектакля – стремление рассмотреть явления с точки зрения исторической дистанции. Поэтому в спектакле изменяется пространственно-временная точка зрения, она становится подвижной, дает возможность выстраивать не последовательность ситуаций и событийности, а этапы духовного роста. И лишь одно постоянно и неизменно – тема любви. Это то возвышенное чувство, что можно пронести через всю жизнь,

с ним можно вынести все невзгоды, преодолеть препятствия, уйти в те сферы души, которые не всем доступны при жизни и которые считаются признаком сумасшествия. Тема преодоления смерти любовью – центральная в спектакле, вокруг которой создаются ситуации и происходят события жизни блаженной, пережившей настолько глубокое чувство, что дало ясное видение жизни и людских проблем. Ее сила идет изнутри, дает понимание и силу духа. Спектакль – это разговор о стремлении найти то вечное, глубокое, к чему устремлены сердца и души людей всех эпох, всех времен, независимо от класса или сословия, состояния и мироощущения. Только в одном они едины – в стремлении к любви, добру, потому тянутся к тому свету, что есть в душе Ксении, как к источнику самого важного в жизни.

Пространственная и временная логика спектакля объемлет огромные дистанции, она движется в русле ретроактивного действия, начиная от последней сцены ее пребывания на земле, оплакивания, через сцены ее нелегкой жизни к главному событию ее жизни – диалогу с умершим мужем. Сила ее чувства такова, что способна вызвать из небытия образ любимого. Логика движения направлена от расставания к встрече. Центром всех пространственных решений становится хрупкая женская фигурка, Ксения, посвятившая свою жизнь служению людям в качестве юродивой, чтобы отмолить грешную душу мужа, умершего без покаяния.

Пространственно-временные точки возникают как переключки между сценами прошлого и современными картинками жизни, как игра с пространственно-временными координатами, дающая, с одной стороны, объемность, а с другой – перспективу происходящего, уравнивая времена и эпохи. Сцены прошлого чередуются с современными: молитва, перебиваемая смехом пьяных мужиков, современные паломники и врывающиеся звуки эстрадных шлягеров, старинные платья «их сиятельств» и современный деловой костюм.

Многозначен символизм природных стихий: спектакль как бы погружен в водную среду, предстающую то дождем, проливающимся на сцену, то в виде канала, вживую омывающего сцену. Вода как динамичная стихия дает погружение во вневременное состояние и в то же время символизиру-

ет великий Петербург с его водными просторами. Вода – благодатная основа жизни и та благодать, которая нисходит на Ксению.

Умиротворяющее воздействие оказывают звуки падающих капель дождя. Шум дождя – одна из важнейших аранжирующих красок, скрепляющих сцены, времена, эпохи, уводящий от будничной суеты, настраивающий на возвышенный лад. Герои босиком бегают по воде, брызгают ею в лицо, не боясь промокнуть, погрузиться в водную стихию. Так, блаженная приводит в чувство с помощью воды, бьет посохом по воде и сама располагается все время на границе с водой.

Композиция спектакля симметрична: начальной сцене смерти Ксении отвечает заключительный диалог блаженной с образом умершего мужа. Обе сцены погружены в молитвенное состояние читаемых нараспев священных текстов: «Богородица, заступись за нас». Тема смерти пропущена сквозь призму покаяния. Образ Ксении, проходя через века и эпохи, становится объединяющим для всего действия, существуя вне времени.

Игру с пространственно-временными координатами поддерживает тонкая звукопись А. Бахши. Утонченные небесные звучания возникают как бы из небытия, это переключки голосов и наиболее близкие к теплоте человеческого начала струнные инструменты, а также тонкие отзвуки, эхо, флажолетные вибрации звуковых отражений в пространственных взаимодействиях. Звуковой игрой создается атмосфера широкого простора и исторической дистанции. Время и пространство задаются темпом звуков шагов, который также музыкально выстраивается с ускорениями, наложениями, внезапными остановками-паузами.

Историческое дистанцирование достигается музыкальными средствами – звучат отрывки музыкальных стилизаций под камерный оркестр XVIII века в составе виолончели, скрипок и флейты, играющий мелодии, отсылающие в век париков, реверансов и галантной музыки. Прошлое для нас окрашено ирреальными звуками, ударами колокола, трезвонном церковных колоколов, религиозными песнопениями, подчеркивающими звуковую атмосферу.

Музыка в спектакле не только поражает своей пронзительной нотой, но осознается как «противостоящая тлену и забвению любовь». Ее подлинность определяется тем, что наряду

с любовью, которая больше жизни, существует и такая любовь, которая больше смерти» [4, с. 29]. Музыкальное решение становится ключом понимания главной идеи. «Смерть выступает как преодоление ограниченности, как преодоление смерти. Для обретения этого второго значения необходимо, чтобы она стала сознательным и добровольным актом самопожертвования, актом, вносящим дополнительный смысл в мир» [6].

Подводя итог, можно сказать, что диалектические черты взаимодействия образов жизни и смерти в работах А. Бахши воплощаются в той мере, в которой позволяет жанр музыкального произведения. Небольшие инструментальные сочинения представляют тему личного переживания, акцентируя эмоциональное развитие. Развернутые произведения через символику мелодико-ритмических формул, жанровых трансформаций достигают уровня общечеловеческих значений. Направления композиторских экспериментов представлены тремя моделями: личного восприятия, общественного протеста и философского обобщения. Они разрабатываются музыкально и способствуют выражению идей в произведениях:

– Жизнь в ее истинности, изживании, опередмечивании, исчезновении и переходе в иную ипостась.

– Смерть как предел жизненных страданий человека.

– Смерть как возможность постичь мировые законы и тайны.

– Смерть как исток Жизни.

– Разговор о Смерти как предостережение и момент памяти, своеобразное «*momento morae*».

– Жизнь и Смерть как составные круговорота мирового процесса.

– Смерть и Жизнь как предельно противоположные точки на вертикальной шкале духовности.

В результате анализа сочинений А. Бахши выявлена глубокая взаимосвязь образов, их переходы и столкновения. В ранних произведениях композитор исследует модель личного переживания, эмоциональных подъемов и спадов, обреченности и фактически музыкой живописует физический процесс ухода из жизни или статических состояний мертвенности. В дальнейшем его интересуют факторы душевного надлома, жизненных коллизий, вызвавших глубокий внутренний конфликт. Он музыкально обнажает векторы эволюции личного выбора в сторону материальной цели или духовной. Результатом объективации взглядов на вопросы диалектики жизни и смерти становится общественное выражение протеста против геноцида. Философской глубины обобщения автор достигает в зрелых произведениях, в которых жизнь и смерть предстают как диаметрально противоположные точки на шкале духовности. Каждый из образов, выстраивая свое отношение к неизбежному, звуковыми и музыкальными ресурсами способствует выявлению диалектики Жизни и Смерти как вечной проблемы человечества.

Литература

1. Андрущак Т. С. Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века (к исследованию феномена): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 170002. – Саратов, 2008. – 23 с.
2. Басалаева О. Г. Философские принципы культурной картины мира // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 43. – С. 42–49.
3. Бахтин М. М. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-х – 1970-х годов. – М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. – 800 с.
4. Волкова П. С. Смерть как социокультурный феномен / авт. прил. И. В. Кочубей. – Краснодар: КубГАУ, 2019. – 128 с.
5. Демичев А. В. Гармония жизни и смерти [Электронный ресурс] // Альманах «Фигуры Танатоса». Тема смерти в духовном опыте человечества. Пятый специальный выпуск: Философский альманах. Материалы второй международной конференции. – СПб., 1995. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/demichev-av/garmoniya-zhizni-i-smerti> (дата обращения: 03.12.2023).
6. Евлампиев И. И. Смерть как преодоление и как испытание: событие смерти в фильмах А. Тарковского и А. Сокурова [Электронный ресурс] // Альманах «Фигуры Танатоса». Тема смерти в духовном опыте человечества. Пятый специальный выпуск: Философский альманах. Материалы второй международной конфе-

- ренции. – СПб., 1995. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/evlampiev-ii/smert-kak-preodolenie-i-kak-ispytanie-sobytie-smerti-v-filmah-tarkovskogo-i> (дата обращения: 03.12.2023).
7. Кантор В. К. Какие сны приснятся в смертном сне, или Жизнь в смерти // Вопросы философии. – 2014. – № 5. – С. 65–72.
 8. Кушляева О. Художественные сны Дмитрия Крымова [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2011. – № 1 (63). – URL: http://www.krymov.org/about/statia/khudozhestvennye_sny_dmitriia_krymova_oksana_kushliaeva/ (дата обращения: 06.12.2023).
 9. Рьльская Т. П. Мифологема смерти в проблемном поле визуальной культуры: атореф. дис. ... канд. культурологии: 240001. – Краснодар, 2010. – 23 с.
 10. Сабинина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Исследование. – М.: Музыка, 1976. – 477 с.
 11. Серебряков А. А., Сычева Е. О. Рассказ Ф. М. Достоевского «Бобок» в метатексте литературы [Электронный ресурс] // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2019. – № 4. – С. 187–193. – Doi 10.29025/2079-6021-2019-4-187-193. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rasskaz-f-m-dostoevskogo-bobok-v-metatekste-literatury> (дата обращения: 03.12.2023).
 12. Тесля С. Кладбище как образ жизни [Электронный ресурс] // «Фигуры Танатоса». Философский альманах. Вып. 6. Кладбище. – СПб., 2001. – URL: <https://infopedia.su/29x100e0.html> (дата обращения: 03.12.2023).
 13. Уваров М. С. Любовь и смерть в философско-музыкальной мистерии серебряного века [Электронный ресурс] // Альманах «Фигуры Танатоса». Тема смерти в духовном опыте человечества. Пятый специальный выпуск: Философский альманах: материалы второй международной конференции. – СПб., 1995. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/uvarov-ms/lyubov-i-smert-v-filosofsko-muzykalnoy-misterii-serebryanogo-veka> (дата обращения: 03.12.2023).
 14. Устин А. К. В квантовых глубинах культуры (вместо предисловия) // Саенко Н. Р. Форма и образы небытия в культуре. – Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011. – С. 3–57.

References

1. Andrushchak T.S. *Memorial'nost' v otechestvennoy muzyke posledney treti XX veka (k issledovaniyu fenomena): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 170002 [Memoriality in Russian music of the last third of the twentieth century (towards the study of the phenomenon). Author's abstract diss. PhD in Art History: 170002].* Saratov, 2008. 23 p. (In Russ.).
2. Basalaeva O.G. *Filosofskie printsipy kul'turnoy kartiny mira [Philosophical principles of the cultural picture of the world]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts],* 2018, no. 43, pp. 42-49. (In Russ.).
3. Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy. V 7 t. T. 6. Problemy poetiki Dostoevskogo. Raboty 1960-kh-1970-kh gg. [Collected works in 7 volumes. Vol. 6. Problems of Dostoevsky's poetics. Works of the 1960s-1970s].* Moscow, Russkie slovari. Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002. 800 p. (In Russ.).
4. Volkova P.S. *Smert' kak sotsiokul'turnyy fenomen [Death as a sociocultural phenomenon].* Krasnodar, KubGAU Publ., 2019. 128 p. (In Russ.).
5. Demichev A.V. *Garmoniya zhizni i smerti [Harmony of life and death]. Al'manakh "Figury Tanatosa". Tema smerti v dukhovnom opyte chelovechestva. Pyatyy spetsial'nyy vypusk. Filosofskiy al'manakh. Materialy vtoroy mezhdunarodnoy konferentsii [Almanac "Figures of Thanatos". Theme of death in the spiritual experience of mankind. Fifth special issue. Philosophical almanac. Proceedings of the second international conference].* St. Petersburg, 1995. (In Russ.). Available at: <http://anthropology.ru/ru/text/demichev-av/garmoniya-zhizni-i-smerti> (accessed 03.12.2023).
6. Evlampiev I.I. *Smert' kak preodolenie i kak ispytanie: sobytie smerti v fil'makh A. Tarkovskogo i A. Sokurova [Death as overcoming and as a test: the event of death in the films of A. Tarkovsky and A. Sokurov]. Al'manakh "Figury Tanatosa". Tema smerti v dukhovnom opyte chelovechestva. Pyatyy spetsial'nyy vypusk. Filosofskiy al'manakh. Materialy vtoroy mezhdunarodnoy konferentsii [Almanac "Figures of Thanatos". Theme of death in the spiritual experience of humanity. Fifth special issue. Philosophical almanac. Proceedings of the second international conference].* St. Petersburg, 1995. (In Russ.). Available at: <http://anthropology.ru/ru/text/evlampiev-ii/smert-kak-preodolenie-i-kak-ispytanie-sobytie-smerti-v-filmah-tarkovskogo-i> (accessed 03.12.2023).
7. Kantor V.K. *Kakie sny prisnyatsya v smertnom sne, ili Zhizn' v smerti [What dreams do you have in the sleep of death, or Life in death]. Voprosy filosofii [Questions of Philosophy],* 2014, no. 5, pp. 65-72. (In Russ.).

8. Kushlyaeva O. Khudozhestvennye sny Dmitriya Krymova [Artistic dreams of Dmitry Krymov]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal* [St. Petersburg Theater Journal], 2011, no. 1 (63). (In Russ.). Available at: http://www.krymov.org/about/statia/khudozhestvennye_sny_dmitriia_krymova_oksana_kushliaeva/ (accessed 06.12.2023).
9. Rylskaya T.P. *Mifologema smerti v problemnom pole vizual'noy kul'tury: atoref. dis. ... kand. kul'turologii: 240001* [Mythologem of death in the problem field of visual culture. Abstract. diss. PhD in Cultural Studies: 240001]. Krasnodar, 2010. 23 p. (In Russ.).
10. Sabinina M. *Shostakovich-simfonist. Dramaturgiya, estetika, stil'. Issledovanie* [Shostakovich-symphonist. Drama, aesthetics, style. Study]. Moscow, Muzyka Publ., 1976. 477 p. (In Russ.).
11. Serebryakov A.A., Sycheva E.O. Rasskaz F.M. Dostoevskogo «Bobok» v metatekste literatury [Dostoevsky's "Bobok" in the metatext of literature]. *Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiki* [Current problems of philology and pedagogical linguistics], 2019, no. 4, pp. 187-193, Doi 10.29025/2079-6021-2019-4-187-193. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/rasskaz-f-m-dostoevskogo-bobok-v-metatekste-literatury> (accessed 03.12.2023).
12. Teslya S. Kladbishche kak obraz zhizni [Cemetery as a way of life]. "Figury Tanatosa". *Filosofskiy al'manakh. Vypusk 6. Kladbishche* ["Figures of Thanatos". Philosophical almanac. Issue 6. Cemetery]. St. Petersburg, 2001. (In Russ.). Available at: <https://infopedia.su/29x100e0.html> (accessed 03.12.2023).
13. Uvarov M.S. Lyubov' i smert' v filosofsko-muzykal'noy misterii serebryanogo veka [Love and death in the philosophical and musical mystery of the Silver Age]. *Al'manakh "Figury Tanatosa". Tema smerti v dukhovnom opyte chelovechestva. Pyatyy spetsial'nyy vypusk. Filosofskiy al'manakh. Materialy vtoroy mezhdunarodnoy konferentsii* [Almanac "Figures of Thanatos". The theme of death in the spiritual experience of humanity. Fifth special issue. Philosophical almanac. Proceedings of the second international conference]. St. Petersburg, 1995. (In Russ.). Available at: <http://anthropology.ru/ru/text/uvarov-ms/lyubov-i-smert-v-filosofsko-muzykalnoy-misterii-serebryanogo-veka> (accessed 03.12.2023).
14. Ustin A.K. V kvantovykh glubinakh kul'tury (vmesto predisloviya) [In the quantum depths of culture (instead of a preface)]. *Saenko N.R. Forma i obrazy nebytiya v kul'ture* [Saenko N.R. Form and images of non-existence in culture]. Saarbrücken, Lambert Academic Publishing, 2011, pp. 3-57. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Гамлет умирает

концерт для двух скрипок, турецкого барабана и струнного оркестра
(начало произведения)

♩ = 52 **Lento** **Hamlet is dying** AI. BAKSHI

Bass drum

Violin I solo

Violin II solo

Violin II

Viola

Violin I

Пример 2

Маленький реквием
 для флейты, препарированного рояля и iPad
 (начало сочинения)

Перед началом пьесы пианист зажигает свечу

Rubato

Flute

glossando пальцами

Piano

На струнах

simile

5

a tempo

Piano

Медиатором вдоль струны
 (добивался эффекта непрерывного ровного звучания)

pp

10

mf

p

Пример 3

Родословная
 1-я часть спектакля Opus 7
Авраам родил Исаака
 (начальная тема)

Con moto ♩ = 74

Soprano

А - бра-а

Handbells

6 - 80

♩ = 74

S.

H-bells.

Танец на тему Шостаковича

Vivo ♩=96 А. Бакин

Trumpet in B \flat

Percussion

5 Tpt.

Perc.

Плач
(начало пьесы)

Largo ♩ = 58

Soprano

Mezzo-soprano

Contralto

Tenor

Bass

Tuba

M.S.

Tba.

УДК 78

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-210-221

«СРЕДНЕСТАТИСТИЧЕСКАЯ БАРОЧНАЯ ОПЕРА» ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА В XXI ВЕКЕ

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sinell@narod.ru

Леонид Десятников с самых ранних сочинений способен высказываться и как классик, и как романтик, и как модернист, и как композитор эпохи постмодерна. Статья посвящена его произведению для музыкального театра – балету, названному «Оперой», написанному по заказу театра Ла Скала и поставленному там в 2013 году Алексеем Ратманским. Российская премьера этого сочинения в 2023 году вне театра в качестве оперы для концертной сцены наиболее ярко высветила оперный формат этой сорокаминутной композиции с номерной структурой на смонтированные по принципу случайности фрагменты текстов разных либретто Пьетро Метастазіо. В работе рассматриваются приемы Десятникова, способствующие воссозданию стилистики барочной оперы. Композитор руководствуется правилами написания оперы-серия, изложенными в Мемуарах Гольдони и у Стендаля в «Письмах Метастазіо», корректируя их с позиций современной эпохи. Текст этих правил он кладет в основу финального оперного ансамбля – терцета, именуемого «Хор». В исследовании анализируются структура целого, специфика избранных Десятниковым фрагментов либретто Метастазіо, функции солистов, особенности типовых оперных арий (*Aria di Guerra*, *Aria Patetica*, *Aria all'Unisono*, *Aria di Sdegno*, *Aria di Portamento*) – жанровых моделей, с которыми работает композитор XXI века для возрождения стиля барочной оперы в поисках путей проникновения в них элементов современного музыкального языка.

Ключевые слова: опера-серия, балет, Десятников, Метастазіо, либретто, ария, барокко, жанр, аффект.

LEONID DESYATNIKOV'S TYPICAL BAROQUE OPERA IN THE 21ST CENTURY

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sinell@narod.ru

From his earliest compositions, Leonid Desyatnikov is able to speak out as a classicist, as a romantic, as a modernist, and as a composer of the postmodern era. The article is devoted to Desyatnikov's work for the musical theater – a ballet called *Opera*, written for the La Scala theater and staged there in 2013 by Alexei Ratmansky. The Russian premiere of this work in 2023 outside the theater as an opera for the concert stage most clearly highlighted the operatic format of this forty-minute composition with a number structure on randomly assembled fragments of texts from different librettos by Pietro Metastasio. The purpose of the article is to study the deconstruction of the term and genre of opera proposed today by Desyatnikov.

The work examines Desyatnikov's techniques that help to recreate the style of baroque opera. The composer is guided by the rules for writing opera seria, set out in Goldoni's Memoirs and Stendhal's Letters to Metastasio, correcting them from the standpoint of the modern era. He uses the text of these rules as the basis for the final operatic ensemble – a terzetto called *Chorus*. The study analyzes the structure of the whole, the specifics of Desyatnikov's chosen fragments of Metastasio's libretto, the functions of soloists, and the features of typical opera arias: *Aria di Guerra*, *Aria Patetica*, *Aria all'Unisono*, *Aria di Sdegno*, *Aria di*

Portamento. These arias become genre models with which the composer of the XXI-st century works to revive the style of baroque opera in search of ways to penetrate into them elements of modern musical language.

Keywords: opera seria, ballet, Desyatnikov, Metastasio, libretto, aria, baroque, genre, affect.

Великие композиторы XVIII века: Г. Ф. Гендель, А. Вивальди, Дж. Б. Перголези, И. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Керубини, Д. Чимароза, Д. Бортиянский, М. Березовский и многие другие – увлеченно сочиняли оперы на тексты не менее великого поэта, драматурга и либреттиста Пьетро Метастазо. Разве мог предположить кто-нибудь из них, что через 200 с лишним лет на эти же тексты будет написан балет? Однако нашего современника удивить сложно. Ведь в XX веке уже всю поют и в балете, и в инструментальной музыке, а оперой в начале XXI столетия может именоваться самый неожиданный формат опуса: медиаопера, хоровая, инструментальная, цирковая и даже научная опера.

Назвав свой новый балет весьма неожиданно – «Оперой», Леонид Аркадьевич Десятников затевает изысканную интеллектуальную игру в оперу-серию. Она разворачивается в пространстве жанра сорокаминутного бессюжетного балета, который был заказан театром Ла Скала. Собственно, благодаря этому, композиция Десятникова приобретает такую гибкость, что может быть представлена и как опера-балет, и как опера для концертной сцены, и как самостоятельная опера, поставленная в театре. Две вариации жанра этого произведения уже были показаны: первая – в Ла Скала с хореографией известного балетмейстера Алексея Ратманского в 2013 году, вторая – десять лет спустя, сначала в Нижнем Новгороде (2 и 3 декабря 2023 года), затем в Москве, в Концертном зале П. И. Чайковского (6 декабря). Видимо, возможны и другие режиссерские решения с привлечением барочного инструментария или в зоне перформативных театральных практик. Но это дело будущего.

Авторское определение жанра и название этого необычного опуса провоцирует сразу два вопроса: что же такое «среднестатистическая барочная опера» в интерпретации Десятникова и как она сочетается с жанром балета?

Ратманский уже много раз сотрудничал с Десятниковым: он создал хореографию балетов «Русские сезоны», «Утраченные иллюзии», а так-

же поставил небалетные сочинения композитора: «Вываливающиеся старухи» на музыку вокального цикла «Любовь и жизнь поэта», Прелюдии из фортепианного цикла «Буковинские песни». На этот раз балет Десятникова был изначально заявлен как оммаж театру Ла Скала и жанру оперы-серии. Однако на российской сцене постановка Ратманского пока не представлена и для нас малоизвестна: судить о ней можно только по интервью и статьям в прессе. Поэтому оставим в стороне хореографию и обратимся к первому, оперному формату этого гибридного жанра.

Какую же деконструкцию термина и жанра оперы предлагает сегодня Леонид Десятников, известный своим ироничным отношением ко всякого рода консервативным явлениям, которые он любит обыгрывать в постмодернистской манере?

Десятников задумал, как он сам объясняет в интервью, сделать некий *«путеводитель по ариям, обязательным для итальянской opera seria»* (разумеется, на итальянском языке), то есть *«среднестатистическую барочную оперу»* [7]. А в результате получился одноактный балет с вокальными партиями. Для начала обратимся к комментариям самого композитора, которые он охотно давал журналистам до и после российской премьеры. В первую очередь он ссылается на «Свадебку» Стравинского, что ожидаемо – ведь влияние мастера «1001 стиля» очевидно и в других сочинениях Десятникова. А здесь еще и балет с пением: *«Я первым делом вспомнил “Свадебку”, а не, допустим, “Половецкие пляски”, потому что “Свадебка”, в сущности, – беспрерывное пение. А когда поют безостановочно, и хор или певцы-солисты становятся одной из оркестровых красок, очень быстро свыкаешься с тем, что под эту музыку танцуют»* [7].

Далее в рассуждениях Десятникова всплывает грандиозная фигура Генделя (конечно, идеальный образец для подражания в сочинении оперы-серии), но тут же следует оговорка, что за *«пределы Генделя»* он выходить не собирался [7]. Кстати, образ Генделя был эффектно обыгран на российской премьере оркестром La voce

strumentale Нижегородского театра оперы и балета под управлением Дмитрия Синьковского и солистами – исполнителями арий. Во втором отделении этого концерта прозвучали арии из опер и ораторий Генделя в исполнении тех же вокалистов – Диляры Идрисовой, Яны Дьяковой и Сергея Година.

Вслед за Генделем то и дело мелькают и другие известные имена, имеющие прямое отношение к жанру оперы-серии и к либретто Метастазиио. Десятников даже намекает на цитаты, но не из тех произведений, что на слуху, а наоборот, из мало звучащих сегодня опер барочных композиторов. Он упоминает имена Гассе, Лео, Винчи, Порпору, Ристори, Феррандини, Йоммелли: *«Допустим, я использую текст, который уже положен на музыку Гассе. Мне, конечно, надо “списать контрольную у отличника”, краем глаза заглянуть в эту вещь Гассе, чтобы понять, где там логическое ударение хотя бы. <...>. И из этого подглядывания появлялись цитаты. Но это не принципиальный момент, это – так, чтобы автору во время работы не скучно было»* [7].

Однако конкретных источников цитирования композитор не называет, предпочитая сохранять таинственность, только лишь декларирует свое уважение и тяготение к стилю Генделя. Да и вообще Десятников не склонен к цитированию – он любит создавать видимость цитат своим умением изящно и непринужденно подстроиться под любой стиль, особенно под любимое им барокко. Так, тема увертюры c-moll (см. Приложение, пример 1) очень напоминает своим ритмическим рисунком и мелодическим рельефом увертюру оперы «Олимпиада» Иоганна Адольфа Хассе (см. Приложение, пример 2), правда мажорную, написанную на одно из самых востребованных либретто Метастазиио. Но Десятникова само либретто не заинтересовало. Прячась за контуры интраданной темы с барочными каденциями и орнаментикой, он искусно встраивает в нее иностилевые элементы: размер 5/8, который к началу репризы сбивается на нерегулярный метр (3/8, 4/8, 5/16, 4/16, 3/16, 3/8); аккуратные секунды внедренных тонов и перечения в гармонии, создающие легко диссонирующую музыкальную ткань. Впрочем, перечений в гармонии в то время было сколько угодно, а вот ассиметричные размеры

теоретики барокко и классицизма расценивали как причуды¹. Даже фигурации тридцать вторыми, идущие в октаву, в среднем разделе, будто бы намеренно «загрязняются» малыми секундами на вершинах мотивов (ц. 3).

Десятников действительно подвергает каталогизации либретто Метастазиио, понятно, что не все 26, а шесть из них: «Фемистокл», «Деметрий», «Узнанная Семирамида», «Адриан в Сирии», «Узнанный Кир», и «Гипермнестра». Они репрезентируют творчество драматурга как части вместо целого. Многие из них в свое время были так популярны, что количество опер, созданных на их основе, достигало 40 и даже 60. Так, либретто «Узнанной Семирамиды», написанное в 1729 году, было инсценировано около 40 раз в XVIII веке. Только в конце 1700-х годов его обогнала по популярности история, описанная в трагедии Вольтера «Семирамида», которая повествует о последних часах жизни ассирийской царицы, а не о моменте ее триумфа, как в тексте Метастазиио. «Адриан в Сирии» – один из самых популярных текстов Метастазиио – был положен на музыку около 60 раз в период с 1732 по 1829 год, а среди композиторов длинный ряд имен, в числе которых А. Кальдара, Дж. Б. Перголези, Ф. М. Вераччини и др. Либретто Метастазиио «Гипермнестра», созданное в 1744 году на основе известного древнегреческого мифа о дочери царя Даная, было представлено на оперных сценах около 30 раз с музыкой разных композиторов (К. В. Глюк, Н. Йоммелли, Н. Пиччини, В. Галуппи, Дж. Паизелло, Дж. Сартти и др.)².

Фабула и особенно ее развитие не имеют для Десятникова никакого значения, как не существенна сюжетная сторона книг для самого каталога в его полноте и целостности. Композитор предупредил филолога со знанием итальянского и русского языка Карлу Мускио, которая помогала ему подбирать тексты, что слова арий не должны быть извлечены из одного и того же либретто, что-

¹ Об этом пишет Л. Кириллина в исследовании «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции» [3, с. 70–74].

² В монографии П. В. Луцкер и И. П. Сусидко указывается, что в 1725–1798 годах только в разных венецианских театрах было исполнено около 150 опер на либретто Метастазиио [5]. Многие тексты использовались многократно.

бы не вышло какой-то сюжетности. Получается, что для семи номеров композиции оперы выбраны семь разных источников. Десятников говорит, что «*формировал свое собственное либретто... сознательно исключив те, что были положены на музыку Генделем, Вивальди и Моцартом, чтобы избежать ненужных сопоставлений*» и с самого начала задумал «*некий дайджест, или даже комикс, на темы opera seria*» [7].

Действительно, ни Моцарт, ни Вивальди, ни Гендель не обращались к ни к одному из выбранных Десятниковым либретто Метастазіо. Для этой работы автору такой интересной идеи понадобился длительный предкомпозиционный период (около двух лет): он признается, что переслушал огромное количество музыки XVIII века и прочитал все, что на эту тему можно было найти. Поэтому в прекрасном знании барочной оперы Десятникову отказать сложно, и отчасти в результате такой подготовки дань уважения к традиции оперы-серия, несмотря на иронию, чувствуется в опере-балете. Однако оммаж этот очень непросто в ироничном смещении стилистики барокко, постмодерна и многого другого.

Основу драмы аффектов Десятникова составляют, как и положено в опере-серия, типовые арии, которых пять – Ария *Aria di Guerra* (Ария войны) для тенора, *Aria Patetica* (Патетическая ария) для сопрано, *Aria all'Unisono* (Ария в унисон) для меццо-сопрано, *Aria di Sdegno* (Ария гнева) для тенора и, наконец, *Aria di Portamento* (Ария выдержанная, с плавным движением мелодии) для меццо-сопрано. Между третьей и четвертой арией располагается лирический *Duetto cantabile* сопрано и меццо-сопрано, который делит композицию пополам, а в качестве резюмирующего финала оперы-балета вводится *Coro*. Однако исполнительский состав этой музыкальной драмы не предполагает настоящего хора: вместо хора – терцет, где сопрано, тенор и меццо сопрано поют вместе.

Шесть из семи номеров балета «Опера» написаны на фрагменты текстов совершенно разных либретто. Они намеренно монтируются по принципу случайности, поскольку их сюжеты никак не связаны между собой. Их объединяют стандартные особенности либретто Метастазіо: сюжет из истории древнего мира или мифологический, типы героев знатного происхождения (короли,

принцессы, императоры, полководцы), запутанная интрига с обязательными любовными треугольниками, выделение арии как центральной оперной формы, а также ряд правил композиции оперы, которых придерживался поэт и драматург. Собственно, эти правила доступно излагаются в Мемуарах Гольдони и у Стендаля в «Письмах Метастазіо».

Приведем их для достоверности – ведь Десятников, создавая свою «барочную» оперу-серия, их непременно учитывал. У Стендаля читаем: «*В каждой драме непременно должно быть шесть героев, обязательно влюбленных, чтобы композитор мог воспользоваться контрастами. Первое сопрано, примадонна и тенор – три главных лица в опере – должны спеть по пять арий: страстную (aria patetica), блестящую (aria di bravura), арию, выдержанную в ровных тонах (aria parlante), арию полухарактерную и, наконец, арию жизнерадостную (aria brillante)*» [8, с. 230]. Здесь стоит добавить, что «первое сопрано» – это голос певца-кастрата, которому по традиции давалась одна из главных ролей. Более детальные разъяснения даются во второй части монографии И. П. Сусидко и П. В. Луцкера: «*Две пары в либретто соответствовали принятому в то время “ядру” любой оперной труппы: primo и secondo uomini (кастраты) и prima и seconda donne (невицы-сопрано). На периферии любовного конфликта находились как правило, еще два мужских персонажа (партии для еще одного кастрата и тенора), а также, возможно, женский – для terza donna. Поэтому в большинстве драм Метастазіо – по шесть персонажей*» [5, с. 249–250]³.

Следуя данной типизации лишь отчасти, Десятников вводит в свою «Оперу» трех солистов на предназначенные им три главные безымянные собирательные роли: просто тенор, сопрано (вместо певца-кастрата) и меццо-сопрано (также возможно вместо сопраниста). Они поют за всех ведущих персонажей, перечисленных либретто Метастазіо. Причем автору музыки на столь пестрый текст совершенно не важно, из уст какого

³ Во многих операх все роли – и женские, и мужские – исполнялись мужчинами. В современных постановках роли певцов-кастратов, а иногда и примадонн исполняют контратеноры. Например, во французской постановке (Национальная опера Лотарингии, Нанси) оперы «Артаксеркс» поют 5 контратеноров и один тенор.

героя эти слова исходят: женщина это или мужчина, юный он или в преклонных годах. Арию *patetis* со из либретто оперы «Деметрий» на текст, произносимый Алкестом (или Деметрием), который прощается со своей возлюбленной Клеоникой – царицей Сирии, как и его слова в речитативе, Десятников отдает сопрано. Это вполне в традициях оперы-сериа, где главная роль какого-нибудь брутального и воинствующего царя отдавалась певцу-кастрату.

Для барочной оперы характерна большая степень условности и искусственности, что вовсе не смущало публику, которая до обмороков наслаждалась искусством пения. Никого не беспокоила нереалистичность сцены, даже если принцесса, роль которой исполнял певец-кастрат, была на голову выше своего возлюбленного⁴. Так и у Десятникова: даже грубый и неотесанный Ирган из «Узнанной Семирамиды» поет Арию *all'Unisono* тембром женского голоса. «Il mio furore chiede vendetta», – грозно восклицает он в речитативе, жажда мести, весьма приятным меццо-сопрано, а потом разворачивает картину страшной бушующей стихии в арии-сравнения *Talor se il vento freme* («Если ветер дрожит в темных пещерах...»).

Первая ария «Оперы» написана на текст из сцены II второго акта либретто «Фемистокл». Ария *di Guerra* предваряется речитативом *secco*, в котором царь Персии Ксеркс призывает Фемистокла принять войско и надеется покорить с ним весь мир (*Di soggiogare io spero, con Temistocle al fianco, il mondo intero*). На что Фемистокл отвечает готовностью умереть за царя или победить за него, призывая на помощь богов (*Fate ch'io possa, memore ognor de' benefizi sui, morir per Serse o trionfar per lui*). При этом если партию Фемистокла поет тенор, то воинствующий, тщеславный царь Ксеркс Великий с амбициями мирового господства поет тембром сопрано. Поменялись местами и участники любовного дуэта из либретто «Адриан в Сирии»: Эмирена – пленница императора

⁴ Исследователи установили, что у певцов-кастратов был очень высокий рост и неестественно длинные руки. Нарушение функций гипофиза в результате операции, сделанной 8–10-летнему мальчику, приводило к особенностям в развитии костной ткани: хрящи и кости не затвердевали, и рост не прекращался. С этим же была связана главная особенность сопранистов – специфическое строение гортанных хрящей.

Адриана, который в нее влюблен, но она – возлюбленная и невеста парфянского князя Фарнаспа. За нежную Эмирену поет сопрано *en travesti*, чья роль, по-видимому, отдавалась в XVIII веке кастрату, а за мужественного Фарнаспа – меццо-сопрано. Десятникова абсолютно не беспокоит гендерная принадлежность персонажей, также как композиторов и либреттистов эпохи барокко.

Что же общего у всех этих архаичных героев, перенесенных в XXI век? Чем их связывает Десятников в своей композиции? Интересно, что он не презентует их публике в безмятежной обстановке экспозиции или *lieto fine*. Все герои Метастазии живут роковой любовью. Они появляются перед нами в моменты сомнений и тягостных раздумий, мучимые ревностью или одержимые жаждой мести, в страданиях, прощаясь с возлюбленной, и в мыслях о смерти. Выбор композитором фрагментов из текстов Метастазии ни в одном из шести либретто не падает на начальные сцены. Везде это кульминационные эпизоды, маркированные наиболее сильными аффектами⁵. «Нужно, чтобы первый и второй акты оканчивались ариями более значительными по сравнению с теми, которые поются в остальных сценах», – пишет Стендаль [8, с. 230]. Торопливо излив душу в арии «на уход», цари, полководцы и их возлюбленные быстро исчезают во мраке веков. «Концерт в костюмах» Десятников подает в утрированном и даже несколько суетливом виде: в наш век информации и гаджетов требуется быстрая смена картинок, а часами рассуждать о чувствах как-то некогда.

Вот и структура всех либретто Метастазии рассчитана на три акта, длившихся около трех часов, что в партитуре Десятникова никак не отразилось: он был ограничен требованиями заказа, полученного от «Ла Скала», – всего 40 минут, а это меньше, чем даже один акт барочной оперы. Однако в сорок минут автор ухитрился вместить 7 номеров – увертюру, пять арий, центральный дуэт, который, по его словам, будто бы завершает первый акт (но никакого разграничения на акты не отмечено), наконец, финальный терцет под названием «Хор» – единственный номер не на текст Метастазии.

⁵ «Фемистокл» – акт II, сцена 2, «Деметрий» – акт II, сцена 12, «Узнанная Семирамида» – акт I, сцена 14, «Адриан в Сирии» – акт I, сцена 14, «Узнанный Кир» – акт II, сцена 9, «Гипермистра» – акт III, сцена 2.

А Стендаль напоминает нам следующее правило: «Нужно, чтобы в драме из трех актов количество стихов не превышало известного предела; чтобы каждая сцена заканчивалась арией; чтобы один и тот же герой не пел двух арий подряд; чтобы две схожие по характеру арии не исполнялись сразу же друг за другом» [8, с. 230]. Принцип *chiaroscuro* – важнейший для стилистики барочной оперы – Десятников отразил очень рельефно. Арии чередуются по контрасту, но в показе аффектов, названных Стендалем, Десятников не столь последователен. Страстная и выдержанная арии (№ 6 и № 2) у него имеются. За *aria di bravura* можно принять первую воинственную арию (*di Guerra*). А вот арии *brillante* здесь не наблюдается. При этом в пяти ариях и дуэте чередуется выражение сильных (№ 1, 3, 5) и слабых (№ 2, 4, 6) аффектов.

В нечетных номерах воплощается героический порыв и отвага (*Aria di Guerra*), исступление и жажда мести (*Aria all'unisono*), гнев и ярость (*Aria di sdegno*). В так называемой арии-сравнения Фемистокл рисует картину войны типовыми средствами музыкального языка, принятыми в опере-серия: мажорная тональность, фанфарные интонации, движение по звукам трезвучий, размашистые скачки в мелодии, грохот литавр, небольшие колоратуры на смысловых словах *inviterà u le stragi e l'armi* (призовет, битва, оружие) (см. Приложение, пример 3). Выглядывающая из-за массивных париков своих далеких предшественников, создавших оперы на сюжет «Фемистокла» (А. Кальдара, Н. Порпора, К. В. Глюк, И. К. Бах), Десятников пишет арию с открытым тональным планом (Des-dur – Es-dur), начиная ее в нехарактерной для барокко тональности, а завершая – диссонантной тоникой-конкордом, сливая в один аккорд октавы es-es и d-d.

Обе арии тенора (Ария войны и Ария гнева) весьма виртуозны – будь эта музыка создана в эпоху барокко, возможно, в свете предпочтений того времени, она была бы отдана сопранисту, голосу искусственному. Особенно это касается первой арии с трубами, учитывая ее быстрые переходы из верхней тесситуры в нижнюю. Известно, что подобные арии-соревнования, так называемые «весы», часто писались для певцов-кастратов, которые могли продемонстрировать силу и виртуозность голоса, не уступающую духовому

инструменту⁶. В Арии гнева ирония Десятникова становится очень заметной. Камбис из второго акта драмы «Узнанный Кир» буквально горит от гнева из-за обвинений Манданы, а в оркестровом вступлении звучит веселенькая бравурная тема с легкомысленными форшлагами в ре мажоре, на фоне которой подаются возмущенные размашистые скачки солиста (см. Приложение, пример 4). Правда, все типичные для арий гнева средства тоже на месте: тональности (D-dur, а в репризе c-moll), тираты, внезапные тутти и гаммаобразные обвалы в середине.

В *Aria all'unisono*, как и положено партии оркестра, дублируют голос в октавы, чем еще больше усиливают экспрессию меццо-сопрано, выражающего еле сдерживаемую ярость скифского принца Иркана из «Узнанной Семирамиды» благодаря использованию аллегории в тексте Метастазиио – ветер, запертый в пещерах, стремится вылететь наружу. Здесь господствует хроматическая тональность со сползанием в мелодии интонационно сложной вокальной партии по всему звукоряду и постепенным выходом из es-moll в cis-moll (см. Приложение, пример 5).

В четных ариях (*Aria patetica*, *Aria di portamento*) и кантиленном дуэте выражаются чувства любви, нежности и страдания, нарастающие к последней арии. В *Aria patetica* Алкест из драмы «Деметрий» проявляет высшую степень своих нежных чувств и глубокую печаль в проникновенных стихах Метастазиио *Non so frenare il pianto cara, nel dirti addio* («Я не знаю, как перестать плакать, дорогая, прощаясь с тобой») и в расширенном до миноре, переполненном хроматизмами и проходящими модуляциями в далекие тональные сферы (as-moll, fis-moll, cis-moll) у Десятникова. Композитор помнит о принципе *chiaroscuro* и внутри формы арии, давая вдруг после густой хроматической вязи музыкальной ткани, даже с внедрением кластеров, неожиданно просветленные барочные каденции (в конце первого раздела в D-dur, а в завершении арии – в Es-dur) (см. Приложение, пример 6).

⁶ Этот факт запечатлел режиссер Жерар Корбю в фильме «Фаринелли-кастрат» (1994). Свообразную рецепцию виртуозной арии с трубой создал Г. Пелегис в *Revelation* для контратенора, трубы, фортепиано и камерного оркестра.

Если характеризовать все арии балета «Опера» по трем параметрам: «содержание, стилистика, отношение к драматическому действию», – как это делают И. П. Сусидко и П. В. Луцкер [5, с. 291], то у Десятникова действуют только два первых, ибо даже опосредованной связи с драматической ситуацией в предшествующей сцене быть не может, потому как этой сцены просто нет, значит нет и арии d'azione. Но нарастание драматизма ощущается неуклонно. Эту линию подхватывают и речитативы: первые две арии предваряют речитативы *secco*, а далее почти все *accompagnato*. Читаем у Стендаля: «Когда в душу героя впервые проникает сильное волнение, композитор придает речитативу аккомпанемент...» [8, с. 223]. Правда, не всегда арии предшествует именно тот речитатив, который ровно в этом месте у Метастазо.

Кульминационными становятся две последние арии, контраст между которыми наиболее яркий. В соль-минорной *Aria di Portamento* «на уход» Гипермнестра просит позволения умереть вместе с возлюбленным. В арии реализуется экспрессия ламенто: здесь много длинных нот, позволяющих делать на них *crescendo – diminuendo*, и никнущих интонаций (см. Приложение, пример 7). А оркестр в это время выводит собственную экспрессивную тему, обильно оснащенную диссонирующей интерваликой секунд и септим. Все арии написаны Десятниковым по барочной традиции в трехчастной форме с просветленной серединой, но не *da capo*, так как репризы везде сокращенные, импровизации солистов не предполагаются: в наше время не до рулад и соловьиных трелей, поэтому и с орнаментикой здесь поскромней. Тем самым время представления задуманного каталога из барочных опер сильно сжимается. Состав оркестра тоже почти барочный: 25 струнных, чембало, парное «дерево» (кроме кларнетов), две валторны, две трубы, литавры.

Настоящий сюрприз ожидает слушателей в хоре, венчающем композицию «Оперы» Десятникова. Это отнюдь не *lieto fine*, столь обязательный в опере-серии. Разумеется, победа добра над злом подразумевается, однако это выглядит совсем иначе, в виде наставлений оперным актерам и постановщикам. Эта метаморфоза случилась в связи с неожиданной переменой подхода к тексту и к самому качеству этого текста. Хор начинается словами: «*Ascoltate, sono per indicarvi alcune*

di queste regole» («Послушайте, я назову вам некоторые из этих непреложных правил...»). В основе седьмого, последнего номера, который просто назван «Сого», уже не рифмованный эпизод какого-либо либретто Метастазо, а совершенно прозаический отрывок из первого тома «Мемуаров» Гольдони (не французский, а итальянский их вариант, чтобы не нарушать языковую целостность произведения). В главе XXVIII Гольдони описывает, как в Милане его поучает некий синьор Прата – один из директоров оперного театра, – излагая правила написания либретто к музыкальной драме (в русском переводе см. [6, с. 270–271]).

Ничего случайного не бывает в партитурах Десятникова, и миланская зарисовка театральной жизни XVIII века, переложенная на музыку в финале оперы-балета, ассоциируется с заказом миланского театра Ла Скала композитору XXI столетия. Нет необходимости приводить данный текст, ибо это те же правила оперы-серии, которые перечисляет Стендаль, а с чтения его «Жизнеописаний», как указывает Десятников, и начинался замысел балета под названием «Опера». Только правила «игры в оперу», которую затевает композитор излагаются в конце, а не в начале. Автор более получаса «водит слушателя за нос», создавая некую видимость стилизации барочной оперы, оживляя героев Метастазо и портреты композиторов той эпохи, раскрывая свою идею только в финале. Оказывается, это была мистификация, театр в театре.

В статье по следам премьеры балета «Опера» в Ла Скала театральный критик Екатерина Беляева написала о Десятникове: «*Он теперь хочет высказываться как барочный композитор, случайно родившийся в XX–XXI веке*» [1]. Яркая фраза, напоминающая ироничный стиль самого композитора, была тут же подхвачена прессой. Но это только то, что лежит на поверхности, ведь Десятников с самых ранних сочинений может высказываться и как классик, и как романтик, и как модернист, и как композитор эпохи постмодерна. Все эти лики просвечиваются сквозь возвышенную красоту барокко в его «Опере».

Исследователи оперы-серии И. П. Сусидко и П. В. Луцкер, начиная главу о поэтике либретто Метастазо, пишут, что хотели бы их рассмотреть как «*некий единый текст*». В этом гипертексте, состоящем из множества сюжетов, можно «иссле-

довать смысловые мотивы, основы драматургии, некоторые аспекты стилистики и поэтической техники» [5, с. 243]. Думается, что нечто подобное делает Десятников, только языком музыкальным в свойственной ему ироничной манере, одновременно восхищаясь и подсмеиваясь,

он проводит собственное исследование в форме игры, высказывает свое мнение о значении либреттистики Метастазии в культуре его времени и показывает свою любовь к барочной опере, которая не потеряла своей притягательности и сегодня.

Литература

1. Беляева Е. Г. Премьера балета Десятникова «Опера» в постановке Ратманского в Ла Скала [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.belcanto.ru/14011101.html?ysclid=lr9h8hm3i4571177412> (дата обращения: 02.03.2024).
2. Бирюков С. Как балет стал «Оперой» [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь. – 2023. – № 12. – URL: <https://muzlifemagazine.ru/kak-balet-stal-operoy/> (дата обращения: 23.04.2024).
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – М.: Композитор, 2007. – 224 с.
4. Композитор Леонид Десятников: «Музей музыки» надо менять радикально [Электронный ресурс] // Ежедневник «Аргументы и Факты» № 45. – Петербург 06/11/2013. – URL: <https://spb.aif.ru/culture/person/1015804> (дата обращения: 23.04.2024).
5. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. II. Эпоха Метастазии. – М.: Классика-XXI, 2004. – 768 с.
6. Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра: в 2 т / пер., введение и примеч. С. С. Мокульского. – М.; Л.: Academia, 1930–1933. – Т. I. – 589 с.
7. «С самого начала я знал, что мы делаем некий дайджест на темы опера seria». Леонид Десятников о балете «Опера» [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. 13.12.2013. Интервью С. Ходнева. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2360354?ysclid=lr9hhey8wy931046721> (дата обращения: 12.02.2024).
8. Стендаль Ф. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии // Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 томах. – М.: Правда, 1959. – Т. VIII. – С. 5–259.

References

1. Belyaeva E.G. *Prem'era baleta Desyatnikova "Opera" v postanovke Ratmanskogo v La Scala [Premiere of Desyatnikov's ballet "Opera" staged by Ratmanskoy at La Scala]*. (In Russ.). Available at: <https://www.belcanto.ru/14011101.html?ysclid=lr9h8hm3i4571177412> (accessed 02.03.2024).
2. Biryukov S. *Kak balet stal "Operoy"* [How ballet became "Opera"]. *Muzikal'naya zhizn' [Musical life]*, 2023, no. 12. (In Russ.). Available at: <https://muzlifemagazine.ru/kak-balet-stal-operoy/> (accessed 23.04.2024).
3. Kirillina L.V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. II. Muzykal'nyy yazyk i printsipy muzykal'noy kompozitsii [Classical style in music of the 18th – early 19th centuries. Part II: Musical language and principles of musical composition]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2007. 224 p. (In Russ.).
4. Kompozitor Leonid Desyatnikov: "Muzei muzyki" nado menyat' radikal'no [Composer Leonid Desyatnikov: "The Museum of Music" needs to be changed radically]. *Ezhenedel'nik "Argumenty i Fakty" № 45. Peterburg 06/11/2013 [Weekly "Arguments and Facts" No. 45. St. Petersburg 06/11/2013]*. (In Russ.). Available at: <https://spb.aif.ru/culture/person/1015804> (accessed 23.04.2024).
5. Lutsker P.V., Susidko I.P. *Ital'yanskaya opera XVIII veka. Ch. II. Epokha Metastazio [Italian opera of the 18th century. Part 2. The Age of Metastasio]*. – Moscow, Klassika-XXI Publ., 2004. 768 p. (In Russ.).
6. *Memuary Karlo Gol'doni, sodержashchie istoriyu ego zhizni i ego teatra: v 2 tomakh [Memoirs of Carlo Goldoni, containing the history of his life and his theater. In 2 volumes]*. Per., vvedenie i primech. S.S. Mokul'skogo. Moscow, Leningrad, Academiya Publ., 1930-1933, vol. I. 589 p. (In Russ.).
7. "S samogo nachala ya znal, chto my delayem nekiy daydzhest na temy opera seria". Leonid Desyatnikov o baleta "Opera" ["From the very beginning, I knew that we were doing some kind of digest on opera seria topics." Leonid Desyatnikov about the ballet "Opera"]. *Kommersant. 13.12.2013. Interv'y'u S. Khodneva [Kommersant. 12/13/2013. Interview with S. Khodnev]*. (In Russ.). Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/2360354?ysclid=lr9hhey8wy931046721> (accessed 12.02.2024).
8. Stendal F. *Zhizneopisaniya Gaydna, Motsarta i Metastazio [Lives of Haydn, Mozart and Metastasio]*. *Stendal F. Sbranie sochineniy: v 15 tomakh [Stendhal F. Collected works. In 15 volumes]*. Moscow, Pravda Publ., 1959, vol. VIII, pp. 5-259. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2



T. *Ah* d'as - col - tar già par - mi

quel -

ARIA

5 $\text{♩} = 152$

p

M. s.

♩ = 152
pp

Ta - lor se il ven - to fre - me

f

M. s.

f

chiu - so ne - gli an -

p

f

S.

-to. Ma ques.to pian - to

S.

mi - o tut - to, tut - to non è do - lor. È

pp

ARIA

2 $\text{♩} = 48$

M. s. *p* *poco* *p*

Va'; più non

M. s. *p*

dir - mi in - fi - da; più non dir - mi in -

pp

The image displays a musical score for an aria. It consists of two systems. The first system features a vocal line (M. s.) and a piano accompaniment (M. s.). The vocal line begins with a second ending bracket and a tempo marking of quarter note = 48. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal and piano parts, with the piano part marked *pp*. The lyrics are: "Va'; più non dir - mi in - fi - da; più non dir - mi in -". Performance markings include *p*, *poco*, and *pp*.

УДК 781.9

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-221-233

«ЛАБИРИНТЫ» НИКОЛАЯ СИДЕЛЬНИКОВА: ОТ ЛИТЕРАТУРЫ К ТЕАТРУ

Ивачева Дарина Андреевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: DarinaIvacheva1308@yandex.ru

Статья посвящена изучению специфики фортепианной музыки Николая Сидельникова с точки зрения ее взаимодействия и взаимовлияния с иными формами творчества, такими как литература и театр. В статье раскрываются пути музыкально-театральных связей через литературный сюжет произведения и программные заголовки. Музыкальным материалом исследования послужило последнее сочинение композитора – роман-симфония «Лабиринты». Анализ произведения позволил выявить особенности «сценического» воплощения литературных персонажей, прописанной средствами музыкальной выразительности фабулы, яркого тематизма, формообразования, различных композиторских техник и стилей, исполнительских приемов.

В ходе проведенного исследования выяснилось, что театральная природа мышления Сидельникова ярко сочетается с конкретной образностью и персонификацией. Театральность «Лабиринтов» проявляется в темах-лейтмотивах, по типу мелодизма тяготеющих к балетной музыке; в уникальной трактовке музыкальной формы, ориентированной на особенности драматургии романа

как наиболее развернутого и сложного жанра литературы; в яркой полистилистике, образующей своеобразный «театр стилей»; в большом количестве звукоизобразительных приемов фортепианной игры. Автор приходит к выводу, что тип театральности Сидельникова тесно связан с эстетикой постмодернизма, где взятый за основу сюжет о лабиринте Минотавра, выполняющий роль «сценического» обрамления, приобретает символическое значение, ярко окрашенное автобиографичностью и авторским высказыванием.

Ключевые слова: театральность, литературность, миф, программность, постмодернизм, автобиографичность, полистилистика, интертекстуальность, персонализированный тематизм, событийность.

***LABYRINTHS* BY N. SIDELNIKOV: FROM LITERATURE TO THEATER**

Ivacheva Darina Andreevna, PhD in Art History, Sr Instructor at Department of Musical and Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: DarinaIvacheva1308@yandex.ru

The article is devoted to the study of the specifics of Nikolai Sidelnikov's piano music from the point of view of its interaction and mutual influence with other forms of creativity, such as literature and theater. The article reveals the ways of musical and theatrical connections through the literary plot of the work and program titles. The musical material for the study was the composer's latest work, the novel-symphony *Labyrinths*. Analysis of the work made it possible to identify the features of the *stage* embodiment of literary characters, the written plot in Sidelnikov's *Labyrinths* through the means of musical expressiveness, vivid thematization, shaping, various compositional techniques and styles, and performing techniques.

In the course of the study, it became clear that the theatrical nature of Sidelnikov's thinking is clearly combined with specific imagery and personification. The theatricality of *Labyrinths* is manifested in the following features: the themes-leitmotifs, by the type of melodism, gravitate towards the ballet music; the musical form is oriented towards the peculiarities of the drama of the novel as the most extended and complex genre of literature; the vivid polystylistic forms a kind of *the theater of styles*; the composition contains a large number of sound and image techniques of piano playing. The author comes to the conclusion that Sidelnikov's type of theatricality is closely related to the aesthetics of postmodernism, where the plot of the Minotaur's labyrinth taken as a basis, acting as a *stage* frame, acquires a symbolic meaning, brightly colored by autobiography and the author's statement.

Keywords: theatricality, literature, myth, programming, postmodernism, autobiography, polystylistics, intertextuality, personalized thematism, eventfulness.

На протяжении всего исторического времени театр, существующий в своем первоначальном виде с древних времен, так или иначе вбирал в себя несколько видов искусств: музыку, хореографию, изобразительное искусство. В процессе развития возникали новые идеи, которые позволили театру расширить поле своей деятельности и выйти за пределы сцены. Он стал постепенно проникать в иные виды искусства или формы человеческой деятельности. Так, в музыке возникли различные жанры музыкального театра: опера, оперетта, балет, мюзикл, водевиль и т. д. В фортепианном искусстве стали появляться новые жанры,

имеющие в своей природе театральную основу: в XVIII веке свой расцвет получили инструментальный концерт и сонатно-симфонический цикл, XIX век принес огромное количество парافраз, транскрипций и фантазий на оперные темы, XX век с приходом кинематографа и мультимедийных технологий характеризуется своей тягой к зрелищности: от пересмотра традиционных жанров до инструментального театра и прочих перформативных практик.

Именно в XX веке произошел новый виток развития и осмысления понятия театральности, внедряющейся и ассимилирующейся в разные

формы человеческого бытия. На переломе эпох возник большой всплеск философской мысли, затрагивающей проблемы театра: Ницше, Крэг, Евреинов, Арто, Иванов и т. д. Помимо переосмысления традиций драматического театра, бытовавших непосредственно в сценической реальности, возникает идея театральности, выходящей за рамки сцены.

В театроведческой мысли особое место занимает вопрос значения литературного первоисточника. В театральном искусстве наблюдается стремление к делитературизации. Можно увидеть, как это проявляется в различных театральных концепциях: символизм Крэга, футуризм Мариетти, сюрреализм Арто, театр Гротовского, антропологический театр, постдраматический театр Лемана. В музыке же, наоборот, одним из путей проникновения театральности выступает особо острое ощущение программности, литературного сюжета, через который происходит визуализация музыкального пространства в представлении слушателя. Этот тип композиторского мышления, природы таланта и личностных качеств свойственны многим композиторам XX века: И. Стравинскому, С. Прокофьеву, Д. Шостаковичу, Р. Щедрину, С. Слонимскому, Л. Десятникову.

Николай Николаевич Сидельников безусловно входит в данный ряд. Этот выдающийся отечественный композитор работал во множестве жанров. В его творческом наследии имеются хоровая музыка, симфонии, оратории, три оперы и балет, камерно-инструментальные сочинения и фортепианные опусы. Примечательно, что еще во время обучения в консерватории, в 1954 году, первым сочинением, вышедшем из-под пера Сидельникова, стала фортепианная соната. Завершение жизненного и творческого пути композитора пришлось на роман-симфонию «Лабиринты» в пяти фресках по мотивам древнегреческих мифов о Тесее для фортепиано соло в 1992 году.

«Лабиринты» стали своеобразным «реквиемом» Сидельникова. На последней странице рукописи написано: «Задумано в Yorktown Heights, март 90-го, начато в Троицком, май 91-го, завершено 31 мая 1992 года (Онкологический центр, Москва, за день до операции)»¹. Непосредственно перед операцией Н. Н. Сидельников приехал домой и сыграл полностью свое сочинение. Затем

¹ Слова Н. Сидельникова цитируются по рукописи нотного текста «Лабиринты».

снова возвратился в больницу. Через двадцать дней 20 июня 1992 года Н. Н. Сидельников ушел из жизни.

Премьере «Лабиринтов» суждено было состояться уже после смерти Сидельникова в исполнении Ивана Глебовича Соколова в 1996 году (Москва, Дом композиторов). Долгое время никто больше не брался за столь сложное произведение и в техническом плане, и с точки зрения композиторского замысла. Но в 2017 году прошел концерт в Казани, где прозвучали «Лабиринты» в исполнении пианиста Никиты Морозова, который включает в свой репертуар сочинения современных композиторов. К сожалению, ноты «Лабиринтов» так и не были опубликованы, а сохранилась лишь рукопись, написанная самим композитором.

Фортепианное творчество Сидельникова не столь обширно. Это соната-фантазия для фортепиано «Памяти великого артиста» (1964), два цикла по двадцать пять легких детских пьес «Саввушкина флейта» (1966) и «О чем пел зяблик» (1971), и американские зарисовки в 12 этюдах-впечатлениях для фортепиано «Америка – любовь моя» (1990).

Фортепианные произведения Сидельникова в подавляющем количестве имеют программные названия. Композитор считал, что всякая музыка программна и в большинстве случаев максимально конкретизировал ее. Практически каждое из написанных сочинений у Сидельникова программное и привязано к действию, событию, персоне или явлению. Не всегда программность сочетается с театральностью в музыке, но в случае с Сидельниковым – это неотъемлемая часть его таланта, мышления и личностных качеств. Будучи таковым по своей природе, Сидельников мыслил образами и событиями. Эту мысль подтверждает одно из воспоминаний Григория Хаймовского, пианиста и близкого друга композитора. В предисловии к опубликованным фрагментам их переписки Хаймовский описывает первую встречу с Сидельниковым, который буквально из-за двери «увидел» воплощаемый на клавиатуре образ «Бабы Яги» Мусоргского: «Видно, еще из-за двери Коля “услышал-увидел” образ, который мне удалось здесь “нарезать”. Когда я повторил пассаж, поворачивая вправо-влево, вправо-влево стелящуюся по клавиатуре кисть руки, Сидельников расхохотался: “Здорово... ступа-то у вас дном

гребет и давит все на своем пути”. “Схватил”, – мелькнуло у меня» [1, с. 91].

Театральную природу мышления Николая Сидельникова невозможно не заметить. Этот факт отмечают все исследователи творчества композитора (Галина Григорьева, Ольга Комарницкая, Татьяна Эсаулова [3, 5, 8–11]), его друзья и ученики. Григорьева в своей монографии, посвященной творчеству композитора, неоднократно говорит о театральности его музыки, яркости образов, зримости, картинности, сюжетности и т. д. Она отмечает, что «в персонификации тематических характеристик – “масок”, в их контрастных столкновениях выявляется театральность мышления композитора» [3, с. 9].

Такой способ воплощения словесного образа через средства музыкальной выразительности свойственен композиторам, имеющим большой опыт работы в области жанров музыкального театра: Дж. Россини, С. Прокофьеву, Д. Шостаковичу и др. Сидельников относится к их числу. В статье Комарницкой, посвященной «Лабиринтам», можно встретить следующую мысль: «В подчеркнутой театральности, зрительности образов, картинной изобразительности, безусловно, сказался опыт Н. Н. Сидельникова – оперного композитора» [5, с. 49].

Музыкальный театр Николая Сидельникова включает в себя три оперы: «Аленький цветочек» по С. Т. Аксакову (1974); оперная диалогия «Чертогон» по Н. С. Лескову: «Загул» и «Похмелье» (1978–1981); «Бег» по М. А. Булгакову (1987). Композитору не представилась возможность увидеть ни одной своей оперы в сценическом воплощении. Мировая премьера всех трех произведений состоялась через много лет после кончины автора. Концертный вариант оперной диалогии «Чертогон» был представлен Пермским театром оперы и балета под руководством Георгия Исаакяна в рамках Международного фестиваля «Дягилевские сезоны: Пермь – Петербург – Париж». Мировая премьера оперы «Бег» состоялась лишь 29 апреля 2010 года в Камерном музыкальном театре имени Б. А. Покровского. Из-за слишком больших объемов авторский текст оперы подвергся редакции для камерного состава оркестра Кирилла Уманского, ученика Николая Сидельникова, с сохранением всей драматургии и формы произведения. Опера «Аленький цветочек» увидела свет 1 ноября 2012 года в Центральном

Доме Актера. Партитура оперы была утеряна при жизни композитора. Огромный вклад в восстановление нотного материала внесла дочь композитора Анастасия Сидельникова, которая приняла участие в постановке и исполнила партию фортепиано (см. [8]). Кроме того, у Сидельникова есть балет «Степан Разин», премьера которого состоялась 26 декабря 1977 года на сцене Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко под управлением А. В. Чичинадзе (см. [4]).

Большая практика создания сочинений для музыкального театра привнесла в творчество Сидельникова новые композиторские приемы, которые впоследствии воплощались в иных музыкальных жанрах. Но стремление к образному лицедейству было заложено в самом характере композитора. В своих воспоминаниях, объединенных общим названием «Венок Н. Н. Сидельникову», его именитые ученики неоднократно указывают на яркий темперамент композитора, артистизм, искрометное чувство юмора, склонность к «скоморошеству». И. Г. Соколов отмечает театральность в самой натуре Сидельникова, в его искрящемся остроумии и метафоричности: «Вообще он был потрясающе артистичен – он был лицедеем и любил немного поработать на публику. Его лицедейство распространялось и на творчество» (см. [2, с. 114]). Но, по словам Соколова, «за маской иронии и бравады он скрывал свое трагическое лицо» (см. [2, с. 114]).

Особенное отношение Сидельникова к программности можно рассмотреть на примере романа-симфонии «Лабиринты». Это грандиознейшее сочинение композитора, практически не имеющее аналогов в мировой музыкальной культуре. Длющиеся около восьмидесяти минут «Лабиринты», по замыслу композитора, выходят за пределы существующих жанров фортепианной музыки своими масштабами. Но это лишь внешнее впечатление от композиции. Автор демонстрирует в ней различные способы театального воплощения программности инструментальными средствами. Посмотрим, как это происходит.

В письмах Сидельникова Григорию Хаймовскому (для которого «Лабиринты» и сочинялись) можно проследить, как протекала работа над созданием сочинения. Изначально «Лабиринты» задумывались как соната-фантазия, затем трансформировались в симфонию-сонату и, наконец,

обрели свой окончательный вид в романе-симфонии. В первичном варианте части произведения Сидельников назвал сценами, обыгрывающими сюжеты мифов о Тесее. Впоследствии из-за грандиозной монументальности он назовет их фресками. Подобно художникам-монументалистам, композитор создал свои масштабные музыкальные росписи. Такое яркое сочетание литературности, живописности и театральности придает произведению «Лабиринты» особую уникальность. Т. И. Эсаулова называет это «языками культуры» (см. [11]), особой категорией, реализующей стремление композитора к синтезу искусств, идей и иных форм творчества.

Сидельников пишет: «...хотя это для фортепиано, но тут есть синтез всех форм – и драма, и балет, и симфония, своего рода роман-аллегория в звуках...» (см. [1, с. 97]). Не случайно то, что в основе произведения лежит литературный жанр – роман, эпическое повествование о судьбах героев, охватывающее большой промежуток времени. И действительно, как отмечает сам автор, «Лабиринты» описывают «в звуках» жизнь Тесея от «Юности Героя» до «Последнего пути в царство теней».

В процессе сочинения «Лабиринтов» своеобразное «либретто» произведения постоянно подвергалось кристаллизации. Сидельников несколько раз подробно прописывает сюжет и образную сферу каждой части. С одной стороны, музыка «Лабиринтов» насыщена яркими зрелищными исполнительскими приемами, требующими от пианиста колоссальной технической подготовки, с другой – все произведение и каждая его часть тщательно продуманы по драматургии и несут в себе глубокий философский подтекст. Как отмечает сам автор, «Лабиринты» должны исполняться «на пределе возможностей пианиста, как в фактурно-техническом, так и в духовном плане» [1, с. 98].

Пять частей-фресок «Лабиринтов» по классической драматургии романа условно можно разделить на следующие этапы, в которых выявляется не просто нарративность фабулы, но поистине театральная подача этого сюжета:

– экспозиционный цикл, включающий две фрески («Юность Героя», «Танец Ариадны»), где завязка действия и кульминация приходятся на заключительный раздел «Танца Ариадны»;

– развитие событий происходит в композиционно и драматургически центральной фреске «Лабиринты» (с первой по шестую вариации);

– развязка выпадает на седьмую вариацию «Апофеоз Героя» третьей фрески «Лабиринты»;

– последние две фрески, заключительные («Нить Ариадны ведет в неизбежность» и «Последний путь в царство теней»), где событийный ряд постепенно останавливается; пятую фреску можно обозначить как своеобразный эпилог.

Такая драматургия согласуется не только с программностью, но и со структурными и функциональными компонентами «Лабиринтов», которые образуют четырехчастность, тяготеющую к форме сонатно-симфонического цикла: I ч. – «Юность Героя», II ч. – «Танец Ариадны», III ч. – Лабиринты (тема с семью вариациями), IV ч. – «Нить Ариадны ведет в Неизбежность» и «Последний Путь в Царство Теней». Отсюда понятно, что оригинальное авторское определение жанра неслучайно. Более того, как в функциях частей, так и в функциональной основе их тематизма (особенно в сонатной форме первой части) отчетливо выявляется опора на риторическую диспозицию. Это, в свою очередь, уводит к театральности, что, собственно, связано и с опытом Сидельникова как оперного композитора.

Нельзя не заметить и тяготение к полистилике, которая еще более провоцирует ассоциативность восприятия, узнаваемость персонажированных в цитатах и аллюзиях образов. «Полистилистическая игра многочисленными цитатами и аллюзиями русской и западноевропейской классики, народного и городского фольклора, массовых песен, джаза, столь любимого автором – соносфера, окружающая композитора – предопределила создание богатого лексического тезауруса в его оперных сочинениях. Фактически та же авторская манера проявилась и в последнем итоговом произведении Н. Н. Сидельникова», – пишет Комарницкая [5, с. 49]. Наконец, в этом «четырёхактном фортепианном спектакле» всплывают очертания фигуры рассказчика – периодическое появление монограммы композитора «HDE». Различные ее варианты часто встречаются на начальной попевке темы-лейтмотива Тесея («BDE», «CDES», «BCDES», «HDDIS»). В наиболее искаженном, трансформированном виде монограмму можно увидеть в теме Минотавра («AISCDE», «HDDIS», «BDES»). Компози-

тор как бы примеряет на себя маски главных героев, и сам лабиринт приобретает символическое значение.

Экспозиция приходится на две первые части. Здесь нет ярких контрастов, противоборства и конфликтов. Театральность, скорее, заложена в природе мелодизма, пластичности построения линии, приближенной к балетной музыке. Первая фреска «Юность героя» изображает молодого Тесея, еще не совершившего свои подвиги. Написанная в сонатной форме часть построена на чередующихся между собой темах-лейтмотивах. Основной части предшествует монументальное вступление. Соколов описывает это как «картину Олимпа». Главная партия, тема-лейтмотив Тесея (см. Приложение, пример 1), порывистая, волнообразная мелодия, восходящая в едином движении и раздроблено спадающая в более мелких попевах – *rerertum mobile*, непрерывный бег «юношеского восторга, бесшабашной отваги и героизма» [1, с. 99].

Побочная партия (см. Приложение, пример 2), стилизованная под раннего Скрябина, символизирует образ романтического отдаленного счастья, а нисходящая хроматическая гамма в партии левой руки напоминает дуновение морского ветра – стихии Тесея, сына бога Посейдона.

Связывает эти две образные сферы внезапно врывающаяся декламационная мелодия, ярко напоминающая «тему судьбы» из Пятой симфонии Л. Бетховена (см. Приложение, пример 3). Она проводится на фоне стремительной темы Тесея, как бы символизируя предстоящие героические подвиги. Линия баса строится на остиноматном чередовании звуков малой терции: такой прием Сидельниковым был использован в его опере «Бег».

Разворачивается большая сцена, где образные сферы не сталкиваются в классическое противоборство между собой, а чередуются по принципу эпической смены картин в разработанной экспозиции. Драма разыгрывается не через борьбу противоположностей, а в своеобразной рядоположенности персонажей и образов. Возможно, такой эффект достигается за счет смягчения сонатности элементами рондальности, не сталкивающий непосредственно две темы, а бесконечно возвращающий к теме-лейтмотиву Тесея. Образуется схема: А-В (экспозиция), А₁ (разработка), А₂-В-А₃ (реприза).

Вторая фреска «Танец Ариадны» – завораживающая картина изысканной танцовщицы, «музыка красоты, недостижимости обладания ею, стремления к ней, томление и наив» [1, с. 99]. В своей бесконечной повторности и симметричности форм этот номер наиболее близок балетной музыке, что подмечают исполнители. Так, И. Соколов в своей видеолекции высказывает мысль о том, что весь роман-симфония «Лабиринты» может обрести свое сценическое воплощение в виде балета [7]. По стилистике музыка близка сочинениям Мориса Равеля, его «Паване» и сюите «Дафнис и Хлоя». Образ пасторали и нежности выражается в мерном движении, красивых гроздьях аккордов, разложенных в *arpeggiato*.

Средняя часть танца построена на цитате из третьего действия оперы Глинки «Руслан и Людмила», персидском хоре «Ложится в поле мрак ночной». Сидельников не столь часто использует прямые цитаты, гораздо более свойственно его полистилистике создавать свои музыкальные аллюзии. Данная тема (см. Приложение, пример 4), изложенная параллельными квинтами, многократно повторяющаяся на *pp* с ремаркой *misterioso*, символизирует трагичность судьбы Ариадны. Звучание несколько напоминает заведенную музыкальную шкатулку, которая с течением времени угасает.

Последующие затем пассажи (см. Приложение, пример 5), имитирующие переборы арфы, постепенно опускаются в нижние регистры (нюанс *f*) и приобретают зловещее звучание. Подобные исполнительские приемы часто использовались в оперной и балетной музыке для создания звукоизобразительных эффектов. Так и здесь, стремительные *arpeggiato* символизируют спуск Тесея в подземный мир – именно с этого момента начинается завязка действия.

Кульминация событий и развязка приходится на третью фреску «Лабиринты», представляющую собой центральную часть всего цикла, масштабную по времени и драматургическому замыслу. Это самая зрелищная и театральная часть всего романа-симфонии «Лабиринты». Помимо прописанного сюжета, который связующей нитью тянется в программных заголовках вариаций, композитором используется огромное количество звукоизобразительных приемов, шумовых эффектов, кластеров, имитирующих крики ворон, брызги воды, удары в ходе поединка и т. д.

Интересно обращение композитора с музыкальной формой, которая способствует проникновению театральности. Сюжетная фабула, раскрывающаяся через форму вариаций, – редкий пример. Основная тема, по-минималистски краткая (см. Приложение, пример 6), с каждой новой вариацией трансформируется на ином витке разворачивающихся событий, происходящих в лабиринте Минотавра. Тема как бы меняет костюмы, декорации и образы, бесконечно преобразуясь: то это навязчивая *Idee fixe* в Вариации I на основе оstinатного ритма, то «Обманчивое эхо катакомб» в Вариации II, где многократное эхо, наполненное обертоновыми наслоениями, выписано на шести строчках. Вдруг в Вариации IV «Вызов Тесея» она становится темой джазовой фуги, и вот, наконец, в Вариации V «Появление Минотавра» на *Moderato pesante* основная тема превращается в лейтмотив Минотавра (см. Приложение, пример 7).

Сидельников в своих письмах прямо указывает, что «ключ драматургии этой части» [1, с. 99] кроется в элементе сонатного *allegro*, где происходит борьба двух тематических начал. Сонатность фрески «Лабиринты» заключается в противостоянии основной темы, которая к пятой вариации преобразуется в «маску» Минотавра и темы-лейтмотива Тесея из первой части «Юность Героя». Впервые мотивы Тесея появляются в Вариации III «Лихорадочный поиск», по стилю движения очень близкой части «Юность Героя». Но если в первом случае представляются восторженные порывы юноши, то теперь это адская токката, бесконечный бег в темном лабиринте. Здесь мы вновь видим появляющуюся контрапунктом к основной мелодии «тему судьбы».

Разработочный материал, где два тематических начала вступают в стремительное противоборство, буквально вплетаясь друг в друга, приходится на Вариацию VI «Поединок». Самая масштабная по размеру, она представляет собой сцену поединка Тесея и Минотавра с большим количеством звуковых, даже шумовых эффектов, воспроизводимых средствами фортепиано. Сидельникову здесь удается максимально «зрелищно» столкнуть две темы, буквально борющиеся друг с другом. В нотном тексте видно, как сначала элементы тем сталкиваются по горизонтали, чередуясь между собой; затем они противоборствуют в вертикальном параметре, полифонически соче-

таясь в партиях двух рук одновременно. С т. 448 начинаются длинные динамические волны темы Тесея от *sub.p* к *f*, разбивающиеся о тему Минотавра (см. Приложение, пример 8).

В разделе *Pesante* остается одна тема Минотавра, чередующаяся с эффектными аккордовыми тремоло, гроздьями зловещих аккордов с последующим хроматическим нисходящим ходом, изображающие смертельный исход битвы.

Наконец в Вариации VII «Апофеоз Героя» и последующей Коде, основанных на теме-лейтмотиве Тесея и побочной партии первой части, происходит развязка конфликта. Торжествующий герой ликует о своей победе: тема звучит особенно празднично в аккордовом расположении, *Es-dur*. Данная вариация как бы выполняет функцию репризы и сюжетно окольцовывает произведение от «Юности» до «Апофеоза Героя».

Последующие две фрески завершают цикл. Четвертая фреска «Нить Ариадны ведет в неизбежность» представлена самим композитором как «вихревое *scherzo*» [1, с. 100]: бесконечная мелодия, как нить Ариадны, прокладывает свой путь. Данная фреска постепенно сворачивает череду событий, связанных с мифологическим сюжетом. Сидельников сам отмечает это: «Здесь нет присутствия предыдущим частям дифференциации образов. Здесь важно показать полет, единый полет в неизбежность» [1, с. 100]. Но тем не менее она выполняет функцию интерлюдии, симметрично второй части, где представлен образ Ариадны. Поэтому в небольшом среднем разделе вновь появляется томная тема Ариадны, по лаконичности фактуры звучащая уже как напоминание о ней. В конце фрески вновь появляется образ Тесея. В небольшом эпизоде, согласно сюжету древнегреческого мифа, отец Тесея царь Эгей, увидев черный парус на корабле сына, который забыли поменять на белый, бросается со скалы. Здесь вновь возникает оstinатное движение в басу на интервале малой секунды, а фрагменты темы Тесея проносятся волнами в партии правой руки.

Финальная пятая фреска «Последний путь в царство теней» наполнена автобиографичностью и исповедальностью. Здесь больше нет тем-лейтмотивов главных героев. Автор снимает с себя все «маски». Возможно, поэтому он пишет в своих письмах, что это основная часть всего произведения. Он закончил путешествие в своих «лабиринтах». Большой траурный марш, длящийся

ся примерно 25 минут, погружает слушателя в ре-минисценции композитора о собственном творчестве, где звучат аллюзии на его сочинения: здесь можно услышать ритмические аналогии (пяти-дольный размер) с его ораторией «Поднявший меч», фактурные приемы из симфонии «Мятежный мир поэта». Тональность b-moll и мрачное Funerale отсылает к Marche Funebre Фридриха Шопена. Встречается и прямая цитата из Похоронного марша Первой симфонии Густава Малера, и вновь отдаленно возникает цитата персидского хора из оперы «Руслан и Людмила» Глинки. Невольно думается, что композитор прощается с искусством и вновь совершает свое путешествие по творчеству так любимых им композиторов.

Роман-симфония «Лабиринты» является ярким примером, демонстрирующим как театральность проникает через программную литературность музыкального материала. Сама фабула мифа, взятого за основу программы, наполненная автобиографичностью, разворачивается в целый роман-эпопею о жизни человека с непостоянной судьбой, прошедшего ряд сложных обстоятельств, пережившего горечь разочарований и потерь, радость побед и обретений. Ведь лабиринт Минотавра становится в XX веке символом смыслового лабиринта вообще. Лабиринт – образ-метафора постмодернизма – один из центральных элементов системы понятий философского миропонимания Х. Л. Борхеса («Сад расходящихся тропок»), «Абенхакан эль Бохари, погибший в своем лабиринте» и др.), У. Эко (роман «Имя розы»), А. Роб-Грийе (роман «В лабиринте», «Ревность») и других представителей литературного постмодернизма.

Татьяна Эсаулова в своих статьях упоминает, что древнегреческий миф о Тесее был не единственным литературным источником к написанию «Лабиринтов» Сидельникова. По воспоминаниям дочери композитора Анастасии Сидельниковой, в период работы над романом-симфонией автор находился под впечатлением от романа «Тезей» английской писательницы Мэри Рено и трагедии Марины Цветаевой «Ариадна» (см. [9, 10]). Такая многоплановая литературная основа создает полипрограммность: на миф накладываются разные голоса других произведений, через которые «кристаллизуются» образы главных героев. Так, не теряя свою «мифологичность», через условность

языка музыки Тесея и Минотавр обретают и человеческие качества, как две противоположные сущности. Такое «очеловечивание» Минотавра близко к идеям художников сюрреалистов, которые представляли его как воплощение неуправляемой сверхсилы. Это подтверждает и сам автор, говоря о центральной фреске «Лабиринты»: «...это будет тема с вариациями, очень образная, полная сюрреализма, основанного на чувстве страха перед неизвестностью, где герой ищет свою судьбу в образе Минотавра. Здесь сюжет древнего мифа должен проецироваться в современность, где лабиринт следует понимать, как нашу жизнь, где у каждого, кто борется, предстоит встреча со своим Минотавром, который неизвестно когда появится из мрака лабиринта жизни, чтобы пожрать идущего всю жизнь к этой окончательной битве за себя и свершение своей судьбы» [1, с. 96].

Примечательно, что часть «Лабиринты», будучи самой зрелищной и театральной по средствам музыкального языка, максимально отдалится от мифа и приобретает черты субъективного высказывания автора. Напротив, в крайних разделах, когда музыкальные события «пересказывают» сюжет древнегреческого мифа, театральность ослабевает и возрастает повествовательность, последовательность образных сфер, без стремления к яркой действенности. Ведь миф тяготеет к обобщенности, где конечной целью является не пересказ событийного ряда, а чередование закреплённых мифологем, имеющих общие черты и понятия. Это подтверждают научные исследования ученых в различных областях знаний: культурология, философия, филология, социология, этнография, история (Б. Малиновский, Л. Леви-Брюль, К. Леви-Стросс, О. Фрейденберг и т. д.), трактующих миф как регулятор социальной жизни в неизменных кодах, «больших структурных единицах» [6, с. 187].

В этом природа мифа расходится с театральностью, для которой характерно стремление к детализации, персонификации, логичной последовательности событий, яркой зрелищности и эмоциональности. Поэтому миф о борьбе Тесея с Минотавром в «Лабиринтах» Сидельникова – это лишь сюжетная рамка, в которую встраивается множество элементов мировой культуры (и не только музыкальной), осмысленной автором в жанре романа-симфонии, который явно тяготеет

к интерпретации на сцене музыкального театра. В чем же проявляются черты театральности в этом масштабном фортепианном произведении?

1. Изначально предлагаемые обстоятельства, события и персонажи преобразовываются в большие «театральные сцены», ограниченные показом определенного события с присущим ему театральным единством времени, места и действия, о чем свидетельствует почти наглядная «смена декораций» в виде названий частей.

2. Все фазы композиции подчинены драматургической канве, на которую наносятся узоры музыкального материала разного свойства – лейтмотивы, монотематизм, цитаты, аллюзии, монограммы, темы звукоизобразительного характера. Такое разнообразие повышает градус театральности произведения.

3. Через свободную трактовку музыкальной формы и структуры тематизма композитор в разных ее разделах то обостряет конфликтность и учащает событийность, то, наоборот, сглаживает и рядопологает музыкальные построения.

4. Явное тяготение композитора к полистилистике, характерной для эстетики постмодернизма, порождает большой ряд персонифицированных аллюзий, своеобразный «театр» музыкальных цитат из разных эпох и стилей.

5. Мастерски вписанные варианты авторской монограммы в темы-лейтмотивы позволяют воспринимать композитора как полноценного участника сценического действия. Такое влечение автобиографичности в событийную, по театральному окрашенную канву произведения придает ему уникальную символичность.

Николай Сидельников открывает новые горизонты видения музыкального искусства и его сосуществования с иными формами творчества. Этот композитор еще не столь многогранно изученный, но, безусловно, требующий внимания к своему творчеству как со стороны исполнителей, так и со стороны музыковедов. Свойственная его музыке литературность и театральность взаимодействуют внутри между собой по-особенному живо и естественно. Роман-симфония «Лабиринты» – невероятно сложное по замыслу произведение. Это сочинение обрело черты интертекстуальности в контексте эстетики постмодернизма и может иметь множество прочтений. Ведь как замечает сам автор про свое творение: «Оно для всех, у кого еще осталось сердце и вера в истинные и вечные категории. Оно для тех, которые подобно тебе и мне, рефлектируют всей душой, всем организмом на Свет Божий, на Чудо Его Творения» [1, с. 100].

Литература

1. В схватке с Минотавром. Из писем Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому // Музыкальная академия. – М., 2010. – № 1. – С. 91–100.
2. Венюк Н. Н. Сидельникову // Музыкальная академия. – М., 2001. – № 1. – С. 106–119.
3. Григорьева Г. В. Николай Сидельников. – М.: Московская консерватория, 2014. – 176 с.
4. Ковалев А. Б. Балет Н. Н. Сидельникова «Степан Разин»: особенности сценического воплощения // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – М., 2023. – № 1 (84). – С. 6–16.
5. Комарницкая О. В., Минчжо Ян. «Лабиринты» – роман-симфония для фортепиано соло Н. Н. Сидельникова: принципы драматургии, композиции, содержательно-смысловой аспект // Музыка XX века. – М., 2007. – С. 45–70.
6. Леви-Стросс К. Структура мифов // Структурная антропология. – М.: АСТ, 2011. – 544 с.
7. Николай Сидельников. «Лабиринты». Часть 1 [Электронный ресурс] // Композитор Иван Соколов о музыке. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eП0j66Mck0> (дата обращения: 16.03.2024).
8. Эсаулова Т. И. Николай Сидельников. Опера «Аленький цветочек» – утерянное сочинение – вне времени, вне моды, вне суждений... // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии. – М., 2013. – С. 198–205.
9. Эсаулова Т. И. Живопись в художественном пространстве романа-симфонии «Лабиринты» Николая Сидельникова // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. – М., 2009. – С. 111–124.
10. Эсаулова Т. И. Лабиринт в «Лабиринтах» // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. – М., 2012. – С. 303–312.
11. Эсаулова Т. И. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. – М.: Композитор, 2007. – 192 с.

References

1. V skhvatke s Minotavrom. Iz pisem N.N. Sidelnikova k G.S. Khaymovskomu [In a fight with the Minotaur. From letters of N.N. Sidelnikov to G.S. Khaimovsky]. *Muzykal'naya akademiya [Music Akademiy]*, Moscow, 2010, pp. 91-100. (In Russ.).
2. Venok N.N. Sidel'nikovu [Wreath to N.N. Sidelnikov]. *Muzykal'naya akademiya [Music Akademiy]*, Moscow, 2001, vol. 1, pp. 106-119. (In Russ.).
3. Grigoryeva G.V. *Nikolay Sidelnikov [Nikolay Sidelnikov]*. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2014. 176 p. (In Russ.).
4. Kovalev A.B. Balet N.N. Sidel'nikova "Stepan Razin": osobennosti scenicheskogo voploshcheniya [Ballet by N.N. Sidelnikov "Stepan Razin": features of stage execution]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A.Y. Vaganovoy [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A.Y. Vaganova]*, 2023, vol. 1 (84), pp. 6-16. (In Russ.).
5. Komarnitskaya O.V., Minchzhe Yan. "Labirinty" – roman-simfoniya dlya fortepiano solo N.N. Sidelnikova: printsiipy dramaturgii, kompozitsii, sodержatel'no-smyslovoy aspekt ["Labyrinths" – a novel-symphony for solo piano by N.N. Sidelnikov: principles of dramaturgy, composition, content and semantic aspect]. *Muzyka XX veka [Music of the 20th century]*. Moscow, 2007, pp. 45-70. (In Russ.).
6. Levi-Stross K. Struktura mifov [The structure of myths]. *Strukturnaya antropologiya [Structural anthropology]*. Moscow, AST Publ., 2011, pp. 183-208. (In Russ.).
7. Nikolay Sidel'nikov. "Labirinty". Chast' 1 [Nikolay Sidelnikov. "Labyrinths". Part 1]. *Kompozitor Ivan Sokolov o muzyke [Composer Ivan Sokolov about music]*. (In Russ.). Available at: <http://https://www.youtube.com/watch?v=eII0j66Mck0> (accessed 16.03.2024).
8. Esaulova T.I. Nikolay Sidelnikov. Opera "Alen'kiy tsvetochek" – uteryannoe sochinenie – vne vremeni, vne mody, vne suzheniy... [Nikolay Sidelnikov. The opera "The Scarlet Flower" is a lost composition – timeless, beyond fashion, beyond judgment...]. *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: Voprosy teorii, istorii i metodologii [Music education in the context of culture: Issues of theory, history and methodology]*. Moscow, 2013, pp. 198-205. (In Russ.).
9. Esaulova T.I. Zhivopis' v khudozhestvennom prostranstve romana-simfonii "Labirinty" Nikolaya Sidel'nikova [Painting in the artistic space of the novel-symphony "Labyrinths" by Nikolai Sidelnikov]. *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii i metodologii [Music education in the context of culture: issues of theory, history and methodology]*. Moscow, 2009, pp. 111-124. (In Russ.).
10. Esaulova T.I. Labirint v "Labirintakh" [Labyrinth in "Labyrinths"]. *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii i metodologii [Music education in the context of culture: issues of theory, history and methodology]*. Moscow, 2012, pp. 303-312. (In Russ.).
11. Esaulova T.I. *Yazyki kul'tury v vokal'no-horovom tvorchestve Nikolaya Sidel'nikova [Cultural languages in the vocal and choral creativity of Nikolai Sidelnikov]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2007. 192 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2

Handwritten musical score for Example 2, measures 260-269. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The tempo and performance instruction is "Stesso tempo con entusiasmo". The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and slurs, indicating a fast and energetic piece.

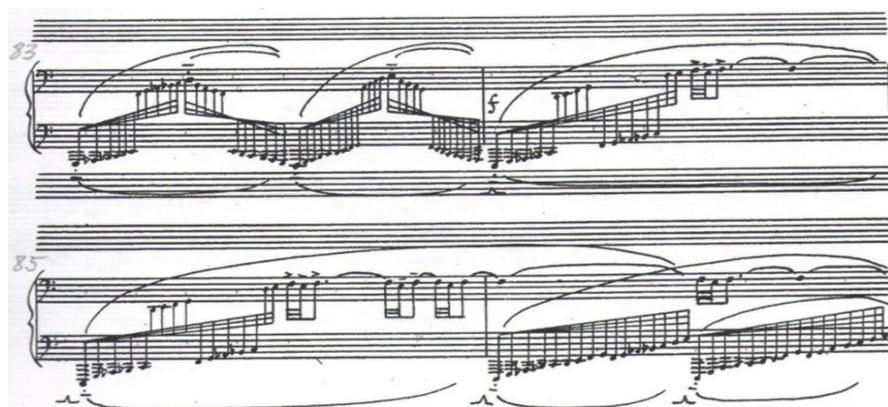
Пример 3

Handwritten musical score for Example 3, measures 71-74. The score is written on a grand staff. Measure 71 starts with a forte (f) dynamic. The music consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble with some slurs.

Пример 4

Handwritten musical score for Example 4, measures 55-58. The score is written on a grand staff. The tempo and performance instruction is "doppio movimento, semplice e sempre legato". The music is characterized by a fast, simple melody with a steady accompaniment, and a dynamic marking of piano (p) is present.

Пример 5



Пример 6



Пример 7





УДК 784.04(470+476)»19/20»+821.09-1
Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-233-246

ПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ БО ЦЗЮЙ-И И ИХ МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Сюе Юйбо, соискатель кафедры теории музыки, Белорусская государственная академия музыки (КНР) (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: 466508679@qq.com

Статья посвящена рассмотрению тематики поэзии Бо Цзюй-и в зеркале камерно-вокальных музыкальных произведений композиторов второй половины XX – начала XXI века. В центре внимания автора – сочинения российских и белорусских композиторов (Н. Пейко, Э. Денисова, А. Рудянского С. Бельтюкова). Актуальность представленной научно-исследовательской проблематики связана с все больше возрастающим интересом к изучению взаимодействия «Восток – Запад» в различных аспектах. В русле заявленной тематики на настоящий момент существуют отдельные работы, в том числе и китайских авторов, в которых анализируется то или иное вокальное сочинение на стихи древнекитайских поэтов (Ма Ша, Чжан Юань, Ма Цзяцзя, Ван Сяотун, Чжэн Янь, Шэнь Хунбо и др.). В то же время не существует отдельного исследования, посвященного комплексному изучению камерно-вокальной музыки на древнекитайские тексты, что подчеркивает научную новизну настоящей работы. Цель статьи – рассмотреть музыкальное воплощение поэтических образов Бо Цзюй-и в вокальных миниатюрах второй половины XX – начала XXI века, акцентируя внимание на жанрово-стилистических чертах музыкального языка и особенностях тематизма. Подчеркивается круг основных тем в поэтическом наследии Бо Цзюй-и в тесной взаимосвязи с символизмом поэтических образов древнекитайской поэзии. Методология исследования основана на принципах анализа слова и музыки в их взаимодействии, сложившихся в отечественном музыкознании (В. Васина-Гроссман, Е. Ручьевская, И. Степанова, и др.). Результаты аналитической работы с представленным музыкальным материалом позволяют более глубоко

постигнуть принципы культурного взаимодействия России, Беларуси и Китая сквозь призму музыкального текста и его особенностей в области музыки со словом.

Ключевые слова: древнекитайская поэзия эпохи Тан, Бо Цзюй-и, камерно-вокальная музыка, жанрово-стилистические особенности музыкального языка, музыкальный тематизм.

POETIC IMAGES BY BO JUJI AND THEIR MUSICAL EMBODIMENT IN CHAMBER-VOCAL WORKS BY COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF THE XX – EARLY XXI CENTURY

Xue Yuibo, Applicant of Department of Music Theory, Belarusian State Academy of Music (PRC) (Minsk, Republic of Belarus). E-mail: 466508679@qq.com

The article is devoted to the consideration of the themes of poetry by Bo Juyi in the mirror of chamber-vocal musical works by composers of the second half of the XX - early XXI century. The author focuses on the works of Russian and Belarusian composers (N. Peiko, E. Denisov, A. Rudyansky, S. Beltyukov). The relevance of the presented research issues is related to the increasing interest in studying the interaction of *East-West* in various aspects. In line with the stated theme, there are currently separate works, including those by Chinese authors, which analyze one or another vocal composition based on poems by ancient Chinese poets (Ma Sha, Zhang Yuan, Ma Jiajia, Wang Xiaotong, Zheng Yan, Shen Hongbo, etc.). At the same time, there is no separate study devoted to the comprehensive study of chamber vocal music on ancient Chinese texts, which emphasizes the scientific novelty of this article. The purpose of the article is to consider the musical embodiment of the poetic images of Bo Juyi in vocal miniatures of the second half of the XX - early XXI centuries, focusing on the genre and stylistic features of the musical language and the peculiarities of thematism. The author emphasizes the range of main themes in the poetic heritage of Bo Juyi in connection with the symbolism of poetic images of ancient Chinese poetry. The research methodology is based on the principles of the analysis of words and music in their interaction, which have developed in Russian musicology (V. Vasina-Grossman, E. Ruchevskaia, I. Stepanova, etc.). The results of analytical work with the presented musical material allow a deeper understanding of the principles of cultural interaction between Russia, Belarus and China through the prism of a musical text and its features in the field of music with a word.

Keywords: ancient Chinese poetry of the Tang epoch, Bo Juyi, chamber-vocal music, genre and stylistic features of the musical language, musical thematism.

Традиционная китайская поэзия – одна из древнейших национальных поэтических традиций в мире. Она охватывает огромный временной диапазон – с VI века до н. э. по XII век н. э. и включает в себя несколько сложившихся традиционных жанров, в ряду которых «ши» (кит. 詩), «цы» (кит. 詞), «цзюй» (кит. 曲), а также «фу» (кит. 賦). Жанр китайской поэзии «ши» получил наибольший расцвет при династии Тан (VII–IX века н. э.). Для «ши» характерна лаконичность языка, возможность выразить многообразие эмоций автора, богатый образный мир, определенные требования к ритмике и рифмовке стиха (см. об этом подробнее [12]).

Именно в этом жанре воплотилась поэзия одного из ярких представителей эпохи династии

Тан – поэта **Бо Цзюй-и** (см. рисунок в Приложении), что объясняется уникальным масштабом его таланта и объемом литературного наследия. Поэт был одним из инициаторов движения за обновление поэзии «Новые юэфу». Данное движение исходило из конфуцианского понимания древности как времени мудрого общественного устройства и создания подлинной литературы. С одной стороны, для литератора обновление поэзии означало живой отклик на события современности, так же как в древних народных песнях юэфу, воплощавших дух своего времени. Эта идея объясняет появление остросоциальных мотивов в стихах Бо Цзюй-и. С другой стороны, движение «Новые юэфу» означало возврат литературы к художественным принципам прошлого и выражало

стремление Бо Цзюй-и и его единомышленников к ясному языку, лишенному пустой изысканности слога (см. об этом подробнее [17]).

Особенно разнообразно поэзия известного древнекитайского поэта отразилась в вокальном творчестве советских (российских) композиторов второй половины XX – начала XXI века¹. На стихи Бо Цзюй-и Г. Свиридовым написана пятая часть шестичастного цикла «Песни странника» (1943) для баса и симфонического оркестра. Четыре стихотворения вошли в камерно-вокальный цикл Н. Пейко «Оборванные строки» (1944), им же написаны шесть романсов «Четверостишья» на стихи Бо Цзюй-и (1952). Камерно-вокальные циклы на стихи Бо Цзюй-и также представлены «Ноктюрнами» Э. Денисова, вокальным циклом «Озеро белых лотосов» для голоса, флейты, альта, бандуры и ударных донецкого композитора А. Рудянского, «Диптихом» белорусского композитора С. Бельтюкова.

Все поэтические источники данных вокальных произведений связаны с областью художественного перевода с присущей ему спецификой. В каждом поэтическом произведении можно найти то, что составляет его особенность, и чем тоньше искусство переводчика, тем полнее умеет он охватить эту главную особенность. Так, в статье Р. Ф. Бекметова и Чжан Шуцзюань [1] представлены принципы работы с переводами китайской поэзии выдающегося российского синоведа и литературоведа Льва Залмановича Эйдлина и способы изучения концепций и моделей переводной поэзии. Среди эйдлинских рекомендаций – соблюдение параллелизма, полнота передачи образной структуры, сохранение китайских звукоповторов (разумеется, в эквивалентном оформлении на русском языке), соотношение синтаксиса подлинника и переводного произведения ([1, с. 22]. Сам Л. Эйдлин, ссылаясь на богатый индивидуальный опыт, подчеркивал, что переводчик «должен быть осведомлен о такой национальной особенности китайского письма, иначе его ждет дорога ненужных блужданий, лишь при первом приближении кажущаяся верной тропой» [18, с. 111]. Именно благодаря художественному переводу начиная

¹ В западноевропейской музыке поэзия Бо Цзюй-и воплощена в одном номере из «Пяти песен на стихи китайских поэтов» (1919) Г. Бантока, двух номерах из цикла для сопрано (или тенора) и гитары «Песни из Китая» (1957) Б. Бриттена.

с середины XX века активизировался интерес европейских композиторов к китайской поэзии в жанрах камерно-вокальной музыки².

Что касается переводов поэзии Бо Цзюй-и, то в ряду основных изданий назовем сборник «Оборванные строки»³ с несколькими четверостишиями Бо Цзюй-и в переводе Б. А. Васильева [3], а также многочисленные издания поэтических шедевров Бо Цзюй-и в переводах Л. Эйдлина [4; 5]⁴.

Образно-поэтический мир стихотворений Бо Цзюй-и связан с характерными для древнекитайской поэзии темами одиночества, отшельничества, тайной творчества поэта, исцелением души на лоне природы. Назовем некоторые примеры:

- тема творчества («Флейта на реке», «Объяснение к стихам», «Старая лютянь»);
- тема одиночество («Печальный странник», «Депрессия», «Снежная ночь»);
- тема любви («Ночью в лодке», «Расстаемся на южном заливе»);
- тема дружбы («Жду – не приходит»).

Круг тем, к которым обращается поэт, отчасти перекликается с тематикой стихов Ли Бо и других поэтов эпохи Тан, при этом раскрывая их в индивидуальном ключе. Так, например, Шэнь Хунбо указывает на существенное отличие в раскрытии этих тем Бо Цзюй-и, подчеркивая, что «одиночество понимается им принципиально иначе – как путь к старению и увяданию, а не как даосская свобода вне мира у Ли Бо» [17, с. 62].

Рассмотрим основные поэтические образы, характерные для творчества Бо Цзюй-и, и их

² Камерно-вокальные произведения Г. Свиридова, Э. Денисова, Н. Пейко, В. Усовича, А. Румянцевы, в белорусской музыке – Вяч. Кузнецова, С. Бельтюкова, В. Копытько.

³ Название малой поэтической формы 绝句 (*цзюэ-цзюй*) обычно переводится как «четверостишие», а при буквальном переводе – «оборванные строки» (*цзюэ* – «обрывать, отрывать, обламывать», *цзюй* – «строки»). Особое распространение она получили с эпохи Тан. Это пятисложные или семисложные восьмистишия с определенной тональной мелодикой и парным построением некоторых строк. Поэтому каждая строка *цзюэ-цзюй* также состоит из пяти или семи иероглифов (см. об этом подробнее [10]).

⁴ Подробная информация об истории изданий стихотворений Бо Цзюй-и на русском языке, а также современные их переводы содержатся в статье А. Кобзева и Н. Орловой [7].

отражение в музыкальных камерно-вокальных произведениях на стихи российских и белорусских композиторов, анализируя более подробно отдельные вокальные миниатюры. Акцентируем наше внимание, прежде всего, на основных мелодико-интонационных структурах вокальной партии, а также на принципах ее взаимодействия с фортепианным сопровождением в тематической организации целого⁵. Предметом для рассмотрения станут начальные построения в форме периода или эквивалентные ему непериодические структуры, связанные с экспозиционным показом тематического материала (см. подробнее об их различиях [15]). В сравнительном ракурсе представим вокальные произведения на одни и те же стихи Бо Цзюй-и.

Первая группа представляет собой **пейзажно-созерцательную лирику водных образов**. Е. Филимонова подчеркивает, что в Китае и на Дальнем Востоке в целом вода понималась как «животворящее природное начало», а также как «непрерывный поток бытия, в который втекают отдельные струи времени» (см. [14, с. 4–5]). В ряду образных воплощений воды автор называет естественные и искусственные водоемы и их части (море, река, ручей, озеро, пруд и др.), формы движения воды (волна, поток и др.), а также различные ее физические состояния (дождь, роса, иней, туман, облака, снег, лед) [14].

В ряду рассматриваемых вокальных миниатюр назовем в качестве примера «На вечерней реке» из «Ноктюрнов» Э. Денисова, «Ночью в лодке» из цикла Э. Денисова и А. Рудянского, «На реке» из «Оборванных строк» Н. Пейко. Для тематической организации данных произведений характерны более рельефная роль вокальной партии и аккомпанемент в функции «живописного» фона (по классификации Е. Степанидиной), выполняющий звукоизобразительную функцию.

Вокальные миниатюры «Ночью в лодке» Э. Денисова и А. Рудянского основаны на стихотворении Бо Цзюй-и в переводе Л. Эйлина. Это

⁵ О специфике проявления тематического начала в вокальной музыке пишет Е. Ручьевская, указывая на частое проявление микротематизма [11, с. 86–89]. В определении тематической роли музыкального материала в вокальной и фортепианной партиях мы опираемся на работы Е. Степанидиной [13] и Н. Чибисовой [16].

семисложные стихи о ясном и освежающем дне после дождя с прохладным бризом, дующим под мостом. Поэт плывет в маленькой лодке, наслаждаясь ночным пейзажем. В этот поздний вечер его сопровождает лишь пара осенних журавлей. Поэт выражает свои чувства одиночества и грусти, поскольку он скучает по своим друзьям, путешествуя в одиночестве [20, с. 927].

Вокальная миниатюра «*Ночью в лодке*» Э. Денисова пронизана фигурационным движением в аккомпанементе. На тоническом органном пункте чередуются гармонии септаккордов и их обращений – VI ступени, VII низкой ступени, II ступени гармонического мажора, создавая «терпкие» и красочные звучания. Соответственно, и в вокальной партии также диатоника начального пентатонического хода быстро сменяется появлениям хроматических звуков. Тематизм в мелодике вокальной партии связан, с одной стороны, с выдержанностью мягких секундово-терцовых интонаций, органично вписывающихся в созерцательный водный образ, с другой – с быстрой сменой метромических структур (от триолей восьмых и восьмых длительностей к четвертям), что создает внутреннее эмоциональное движение. Синтез такого рода мелодико-интонационных и ритмических особенностей создает ариозный тип вокализации поэтического текста (см. Приложение, пример 1).

Вокальное произведение «*Ночью в лодке*» А. Рудянского из «Озера белых лотосов» решено в традиционном для классико-романтической музыки обобщенно жанровом ключе. Так, партия фортепиано выполняет аккомпанирующую функцию, в ней присутствуют звукоизобразительные фигурации и традиционная фактурная формула «бас – аккорд». Ладогармонический контекст вокальной партии и аккомпанемента основан на сочетании пентатонических ладовых элементов, *ре* дорийского и *ре* эолийского. Также отметим постоянную смену переменных метрических ячеек (см. Приложение, пример 2).

В стихотворении «На реке», которое положено в основу вокальной миниатюры Н. Пейко, одновременно представлены две картины пейзажа. Одна из них – закат, вечернее солнце, освещающее великолепный пейзаж реки; другая – восход полумесяца на востоке, капли росы в хрустальной

дымке ночи. Поэт также добавил в стихотворение метафорический стиль письма, который делает образы пейзажи более яркими [19, с. 286].

Через образы воды и отраженной в водной глади луны в романсе «*На реке*» Н. Пейко утверждается тема исцеления души на лоне природы. Герой достигает спокойствия и гармонии. Образ воды показан другими фактурными средствами в аккомпанементе, чем в рассмотренных выше вокальных произведениях Э. Денисова и А. Рудянского. В произведении не используется фигуративный аккомпанемент. На фоне тонического органного пункта звучит малосекундовая интонация, вызывающая ассоциации с мягким покачиванием. Мелодия вокальной партии в первой строфе характеризуется медленным разворачиванием в рамках мотивов с малой терцией: от *f* первой октавы мелодия постепенно достигает *fes* второй октавы. Особая экспрессия выражения создается, с одной стороны, за счет как бы «сдерживающего» остигатного метроритмического пульса фортепианного сопровождения, с другой – более активно развивающегося ладогармонического контекста с включением элементов хроматики (см. Приложение, пример 3).

Вторая группа вокальных миниатюр из циклов на стихи Бо Цзюй-и связана с различными (не только водными) **образами природы в тесном соотношении с разнообразной палитрой эмоциональных переживаний и чувств человека**. «В классической поэзии Китая с позиций разных философских школ утверждалась красота окружающего мира, подчеркивалось важное значение природы для материального благополучия и душевного здоровья отдельного человека и всего населения страны. Как бы ни различались подходы к философскому осмыслению природы, поэты призывали бережно относиться к ней, звали к слиянию с природой, помогающей человеку познать самого себя» [2, с. 87].

Так, «*Снежная ночь*» Н. Пейко из «Оборванных строк» раскрывает синтез внутренних эмоций человека и природы в драматическом ключе, психологический портрет героя предстает через описание зимней стихии. В стихотворении раскрывается образ снежной ночи, выражающий одинокое и холодное настроение. Падает снег, холодно, поэт остается один в заброшенной деревне [21, с. 280].

Поэтические образы движущегося ветра и снега («вьется ветер и, кружа, взметает снег») нашли отражение в фактуре фортепианной партии, основанной на остигатном повторении мелодико-ритмической ячейки. Ее повторение в быстром темпе *Allegro non troppo* создает яркий звукообразительный эффект снежного вихря. В ее основе интонация тритона и опевания, ритмически организованная в квинтоль из шестнадцатых. На протяжении всего первого раздела мелодико-ритмическая ячейка сохраняется, ее периодическое варьирование заключается в перемещении на октаву в высокий регистр и вариантности основных мотивов. Мелодия вокальной партии основана на тех же интонациях, что и остигатный тематический элемент в партии фортепиано, ее начальная фраза фактически представляет его проведение в увеличении (ритм четверть с точкой, восьмые, пунктирный ритм) и с некоторыми вариантными звуковысотными изменениями (см. Приложение, пример 4).

Еще одна эмоциональная сфера воплощается в романсах, в которых раскрывается тема внутреннего одиночества поэтического героя на лоне природы («Жду – не приходит» Н. Пейко, «Ночь холодной пищи» Э. Денисова). «*Ночь холодной пищи*» из «*Ноктюрнов*» Э. Денисова является трагической кульминацией цикла. Это семисложное четверостишие Бо Цзюй-и воплощает образ внутренней депрессии и отчаяния, мрачного состояния души, что очень сконцентрировано в смысловом отношении в словах «холодный» и «темный». В нем отражены размышления поэта о вечности и его интуитивном страхе исчезновения [19, с. 183]. В поэтическом тексте словно перечеркиваются все предыдущие образы: «не светит месяц, нет огня», пища холодная, цветы темные.

Романс «Ночь холодной пищи» отличается тщательной детализированностью, что находит отражение в особенностях фразировки вокальной партии, чередовании штрихов *legato* и *staccato* в партии фортепиано. Авторское указание на свободную исполнительскую манеру (*poco rubato*) усиливает декламационное начало. В партиях вокалиста и фортепиано поочередно излагаются орнаментированные мелодические линии, окончания сольных фраз вокалиста часто повторяются в партии фортепиано, возникает тематический диа-

лог. Орнаментация создается за счет включения форшлагов и распевов с мелкими длительностями (шестнадцатые, тридцать вторые). Такого рода орнаментация очень точно передает архаичный колорит древнекитайского искусства, связанный с декламацией певца, аккомпанирующего себе при пении на струнно-щипковом музыкальном инструменте. На это указывает наличие в партии фортепиано аккордов на сильные доли, исполняемых приемом *arpeggiato*. В вокальной партии характерны нисходящие окончания фраз, усиливающие печальный колорит музыкального образа (см. Приложение, пример 5).

В другой вокальной миниатюре из «Ноктюрнов» – «*Расстаемся на южном заливе*» – представлена иная эмоционально-психологическая грань образов, связанная с *семантикой прощания*. Поэтическая основа – пятисложное стихотворение Бо Цзюй-и, в котором поэт детально изображает сцену прощания, используя мрачный пейзаж, чтобы выразить свои глубокие чувства тоски. Южный залив является синонимом места прощания [22, с. 221].

Основная тематическая интонация выводится из тона *e*: повторение звука дается в одногласной линии партии фортепиано, которая в качестве педали сохраняется на протяжении всей песни, символизируя одиночество героя. Постепенное наслаивание различных аккордовых вертикалей с верхним звуком *e* в партии фортепиано и создают красочную гармоническую палитру, выразительность фониизма которой связана с терпким звучанием секунды. Возвращающийся тон *e* в мелодической линии подчеркивает ощущение внутренней замкнутости, как и неширокие интервальные ходы, в том числе и в басовой линии партии фортепиано. Ритмической остинатности аккомпанемента противостоит более разнообразное ритмическое движение в вокальной партии с ярко выраженным пунктирным ритмом (см. Приложение, пример 6).

Третья группа поэтических образов связана с **темой творчества поэта с характерной опорой на символические образы китайской поэзии**: музыкальные инструменты, птицы, цветы и т. д. («Белая цапля» Н. Пейко, «Флейта на реке» Э. Денисова и А. Рудянского, «Лютня» А. Рудянского, Диптих на стихи Бо Цзюй-и С. Бельтюкова).

Как известно, китайская традиционная культура является одной из наиболее образных и символических в мире. Символизм в китайской культуре выражен не только в религии, магии, обрядах, ритуалах, но и в музыке, поэзии, живописи, архитектуре, скульптуре, в одежде и предметах домашнего обихода. Как пишет О. Махортова, «китайская магия огромный смысл придавала символам, которые проникают во все сферы жизни человека. Есть основания полагать, что символы образно представляют прошлые и настоящие события» [8].

Так, в стихотворении «Флейта на реке» образ поэта неразрывно связан с флейтой. Безусловно, при создании стиха Бо Цзюй-и имел в виду китайскую флейту, которая имеет различные национальные разновидности: сяо, чи, ди. Известно, что тем, кто практикует фэншуй, рекомендуется держать в доме бамбук в виде флейты или «поющего ветра», который является «проводником благоприятной энергии» [9, с. 134]. Тембр флейты имеет особое значение в европейской музыке, особенно в музыкальной французской культуре. Ярко этот инструмент представлен и в тембровой палитре сочинений Э. Денисова.

В стихотворении «Флейта на реке» основной поэтический смысл связан с одиночеством поэта, скучающего по своему родному городу. В оригинальном тексте стихотворения Бо Цзюй-и присутствует развитие образа: пейзаж «спокойной реки», над которой звучит флейта, будит в поэте горестные воспоминания и в итоге приводит его к мучительному ощущению одиночества. Э. Денисов в своем вокальном произведении сокращает последние строки, из-за чего основным образом стихотворения становится пастораль и светлое чувство человека, рождаемое сочетанием спокойного течения воды и прекрасных звуков флейты над ней, – акцентирует Ван Ювэй [6, с. 211].

Основной тематический материал в «*Флейте на реке*» Э. Денисова из «Ноктюрнов» основан на дуэте двух контрапунктирующих линий: это имитация флейты в партии фортепиано и мелодическая линия вокальной партии, образующие монотематический диалог (по классификации Е. Степанидиной). Каждая фраза дуэта начинается с одной высоты (первая фраза – с *a* первой октавы, вторая фраза – с *d* второй октавы), голоса вступают поочередно и основаны на одних и тех

же секундово-терцовых интонациях в сочетании пентатоники и тональности *ре мажор*. Разница между двумя мелодическими линиями в том, что в партии фортепиано присутствуют приемы звукоподражания флейте с чисто инструментальными приемами, в их числе трели, форшлагги, имитация приема октавного «передувания», виртуозные пассажи *a piacere* (см. Приложение, пример 7).

В «*Флейте на реке*» А. Рудянского, скорее, создается контрастный тематический диалог (по классификации Н. Чибисовой). Так, схожесть имитации флейты в партии фортепиано и вокальной партии подчеркивается единообразной пульсацией. В то же время их контрастность создается ладогармоническим контекстом. Партия флейты основана на хроматических интонациях, а вокальная партия на пентатонике в синтезе с тональностью *ми-бемоль мажор* (см. Приложение, пример 8).

В *Диптихе на стихи Бо Цзюй-и* белорусского композитора С. Бельтюкова вошли две вокальные миниатюры «Мне жаль цветов» и «Цветы – не цветы».

Образы цветов (неотъемлемая часть поэзии и прозы Китая) также встречаются в легендах и поверьях. О. Махортова и Г. Мягченко отмечают, что «природные символы почитаемы, их изображения можно увидеть на всем, что окружает жителей Китая. <...>. Китайцы, у которых очень развит культ природы, наделяют растения способностью чувствовать и, наблюдая за растениями, в свою очередь любят находить в них сходство с человеческими характерами» [9, с. 132].

Стихотворение «Мне жаль цветов» рассказывает о цветах в их самом ярком виде, унесенных сильным ветром. Жизнерадостная иволга, щебеча, уносит с собой только ветки и землю. Это стихотворение представляет собой типичную семисложную строфу (七言绝句) в жанре традиционной китайской поэзии. Стихотворение выражает грусть поэта, ассоциирующего себя с увядающими цветами и метафорически сетующего на отсутствие возможности продемонстрировать свой талант [19, с. 999].

«*Мне жаль цветов*» С. Бельтюкова – лирическая вокальная миниатюра, основанная на синтезе декламации и песенности. Начальная тематическая интонационная ячейка, окрашенная в минорную тональность, с постепенным

движением и квартой, фокусирует в себе основное эмоциональное состояние – грусть и печаль. Эпизодическое вкрапление пентатонических элементов в мелодию придает ей особое своеобразие (см. Приложение, пример 9).

В стихотворении «*Цветы – не цветы*» поэт использует метафоры, связанные с образами цветов, тумана, весенних снов и утренних облаков, чтобы выразить непостоянство того, о чем он написал. Они взаимообусловлены, естественным образом вытекают один из другого, используются для сравнения и выражения некоей неопределенности [19, с. 162].

Основная тематическая ячейка одноименной вокальной миниатюры С. Бельтюкова характеризуется присутствием двух терций – тоново определенной и мелодекламационно окрашенной, что создает образ загадочности, наводит на размышления. В партии фортепиано также дублирующая характерная для данного номера цикла интонация (см. Приложение, пример 10).

Таким образом, отметим, что в рассматриваемых камерно-вокальных произведениях на стихи Бо Цзюй-и китайская поэзия становится импульсом для создания самобытного, синтетичного по сути музыкального целого. Здесь философские размышления, вечные вопросы бытия, типичные для древнекитайской поэзии Бо Цзюй-и традиционные китайские символы сочетаются, с одной стороны, с элементами музыкальной стилистики, отсылающей к самой музыкальной культуре Китая, что находит отражение в опоре на ладовые звукоряды пентатоники, линейность фактуры, особый повествовательный тон в изложении музыкального материала. С другой стороны, ярко выражена и европейская стилистика музыкального языка: это контрастные интонационные элементы тематизма, звукоизобразительные приемы и современная лексика музыкального языка (свободный метроритм, элементы хроматики, диссонансирующие созвучия и др. В зависимости от той или иной группы поэтических образов возникают те или иные закономерности в соотношении тематизма вокальной и фортепианной партии (аккомпанемент в роли «живописного фона», тематический диалог), что способствует тонкой детализации музыкального воплощения поэтического образа.

Литература

1. Бекметов Р. Ф., Чжан Шуцзюань. Китайская литература в интерпретациях и переводах Л. З. Эйдлина // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2016. – Т. 158, кн. 1. – С. 14–26.
2. Белозубова Н. И., Е Янян. Образ природы в китайской классической поэзии // Слово: фольклорно-диалектический альманах. – 2020. – № 16. – С. 86–91.
3. Бо Цзюй-и. Оборванные строки. Лирические стихотворения (IX век) / пер. с кит. Б. А. Васильева // Восток. Сб. первый. Литература Китая и Японии. – М.; Л., 1935. – С. 127–138.
4. Бо Цзюй-и. Стихотворения / пер. с кит. Л. З. Эйдлина. – М.: Худож. лит., 1978. – 302 с.
5. Бо Цзюй-и. Четверостишия: пер. с кит. – М.: Гослитиздат, 1949. – 224 с.
6. Ван Ювэй. Четверостишия Бо Цзюй-и в вокальном цикле Эдисона Денисова «Ноктюрны»: творческий метод русского композитора середины XX века при работе с древнекитайской поэзией // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2020. – Т. 13, вып. 1. – С. 207–212.
7. Кобзев А. И., Орлова Н. А. Жизнь и поэзия Бо Цзюй-и [Электронный ресурс]. – URL: https://china.ivran.ru/f/Kobzev_A.I.,_Orlova_N.A._Zhizn_i_poeziya_Bo_Czuy-i.pdf (дата обращения: 30.04.2024).
8. Махортова О. В. Особенности символики и знаковости Китая [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-simvoliki-i-znakovosti-kitaya/viewer> (дата обращения: 23.04.2024).
9. Махортова О. В., Мягченко Г. Ю. Природный космос символики Китая // Аналитика культурологии. – 2011. – № 19. – С. 131–136.
10. Орлова Н. А. Проблемы поэтики четверостиший (цзюйе-цзюй) Бо Цзюй-и // Общество и государство в Китае. – 2016. – Т. 46, № 2. – С. 453–477.
11. Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Работы разных лет: сб. статей. Т. II. О вокальной музыке. – СПб.: Композитор, 2011. – С. 43–90.
12. Смирнова Т. И. Сян Данын Особенности перевода китайской поэзии на русский язык // Русский язык и лингвокультура в сопоставительном аспекте: материалы ежегодной международной конференции кафедры русского языка для иностранных учащихся Уральского федерального университета, 1–2 июня 2017 года. – Екатеринбург, 2017. – Вып. 3. – С. 84–91.
13. Степанидина Е. А. Диалогические отношения вокальной и фортепианной партий в отечественной музыке 1930–1960-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». – Саратов, 2013. – 26 с.
14. Стой Лихун, Казакова Т. А. Особенности перевода китайской классической поэзии // Вестник СПбГУ. Язык и литература. – 2019. – Т. 16, вып. 3. – С. 480–500.
15. Формы вокальной музыки: учеб. по анализу для высш. и сред. музык. учеб. заведений / ред. Ю. Афонина и др. – СПб.: Композитор, 2022. – 608 с.
16. Чибисова Н. В. Принципы взаимодействия голоса и инструмента в камерном вокальном творчестве М. П. Мусоргского: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 1999. – 211 с.
17. Шэнь Хунбо. Поэтическое пространство европейских вокальных миниатюр на стихи старинных китайских поэтов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 2 (56). – С. 58–65.
18. Эйдлин Л. З. Заметки о переводе иероглифической поэзии на русский язык // Народы Азии и Африки. – 1967. – № 1. – С. 109–117.
19. Бо Цзюй-и (Тан). Полное собрание сочинений / под. ред. Дин Румин, Ни Шимей. – Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 1999. – 1019 с. 白居易(唐), 白居易全集. –上海: 上海古籍出版社, 1999. – 1019页.
20. Ляо Чжунъань. Десять тысяч Танских поэм / под. ред. Чжунъань Ляо и др. – Пекин: Издательство «Пекин Яншань», 1996. – 1234 с. 廖仲安, 李华, 李景华. 唐诗一万首. –北京: 北京燕山出版社, 1996. – 1234页.
21. Фань Фэнчу. Новые избранные сочинения поэзии Тан. – Пекин: Китайская федерация издательств литературы и искусства, 2000. – 568 с. 范凤驰著. 新选唐诗精华. –北京: 中国文联出版社, 2000.01. – 568页. 第280页.
22. Чжан Сюэвэнь. Литературная критика знаменитых прощальных стихотворений династии Тан. – Чунцин: Издательство Чунцина, 1988. – 309 с. 张学文编著. «唐代送别诗名篇译赏». –重庆: 重庆出版社, 1988. – 309页.

References

1. Bekmetov R.F., Chzhan Shutszyuan. Kitayskaya literatura v interpretatsiyakh i perevodakh L.Z. Eydlina [Chinese literature in interpretations and translations of L.Z. Eidlin]. *Uchen. zap. Kazan. un-ta. Ser. Gumanit. Nauki [Scientist notes Kazan. Univers. Ser. Humanist. Science]*, 2016, vol. 158, no. 1, pp. 14-26. (In Russ.).
2. Belozubova N.I., E Yanyan. Obraz prirody v kitayskoy klassicheskoy poezii [Image of nature in Chinese classical poetry]. *Slovo: fol'klorno-dialekticheskiy al'manakh [Word: folklore dialectic almanac]*, 2020, no.16, pp. 86-91. (In Russ.).

3. Bo Tsyuy-i. Oborvannye stroke. Liricheskie stikhotvoreniya (IX vek) ["Torn strings". Lyrical poems (IX century)]. *Vostok. Sb. pervyy. Literatura Kitaya i Yaponii [East. Vol. first. Chinese and Japanese literature]*. Transl. by B.A. Vasilyev. Moscow, Leningrad, 1935, pp. 127-138. (In Russ.).
4. Bo Tsyuy-i. *Stikhotvoreniya [Poems]*. Transl. by L. Z. Eidlin. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1978. 302 p. (In Russ.).
5. Bo Tsyuy-i. *Chetverostishiya [Quatrain]*. Transl. by L. Z. Eidlin. Moscow, Goslitizdat Publ., 1949. 224 p. (In Russ.).
6. Van Yuvey. Chetverostishiya Bo Tsyuy-i v vokal'nom tsikle Edisona Denisova "Noktyurny": tvorcheskiy metod russkogo kompozitora srediny XX veka pri rabote s drevnekitayskoy poeziei [Quatrain by Bo Juyi in the vocal cycle of Edison Denisov «Nocturne»: the creative method of the Russian composer of the middle of the XX century when working with ancient Chinese poetry]. *Manuskript. [Manuscript]*. Tambov, Gramota Publ., 2020, vol. 13, no. 1, pp. 207-212. (In Russ.).
7. Kobzev A.I., Orlova N.A. *Zhizn' i poeziya Bo Tsyuy-i [Life and poetry of Bo Juyi]*. (In Russ.). Available at: https://china.ivran.ru/f/Kobzev_A.I.,_Orlova_N.A._ZHizn_i_poeziya_Bo_Czyuy-i.pdf (accessed 30.04.2024).
8. Makhortova O.V. *Osobennosti simvoliki i znakovosti Kitaya [Features of symbolism and signs of China]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-simvoliki-i-znakovosti-kitaya/viewer> (accessed 23.04.2024).
9. Makhortova O.V., Myagchenko G.Yu. Prirodnyy kosmos simvoliki Kitaya [Natural space symbolics of China]. *Analitika kul'turologii [Cultural Studies Analytics]*, 2011, no. 19, pp. 131-136. (In Russ.).
10. Orlova N.A. Problemy poetiki chetverostishiy (tsyuyYe-tsyuy) Bo Tsyuy-i [The Problems of the Poetic Quadruple (Juye-ju) Bo Juyi]. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitaye [Society and the State in China]*, 2016, vol. 46, no. 2, pp. 453-477. (In Russ.).
11. Ruchyevskaya E.A. O sootnoshenii slova i melodii v russkoy kamerno-vokal'noy muzyke nachala XX veka [About the relationship of word and melody in Russian chamber and vocal music of the beginning of the XX century]. *Raboty raznykh let: sb. statey. T. II. O vokal'noy muzyke [Works of different years: sat. articles. Vol. II. About vocal music]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2011, pp. 43-90. (In Russ.).
12. Smirnova T.I. Syan Dan'tsin Osobennosti perevoda kitayskoy poezii na russkiy yazyk [Features of translation of Chinese poetry into Russian]. *Russkiy yazyk i lingvokultura v sopostavitel'nom aspekte: materialy ezhegodnoy mezhdunarodnoy konferentsii kafedry russkogo yazyka dlya inostrannykh uchashchikhsya Ural'skogo federal'nogo universiteta [Russian Language and Linguoculture in Comparative Aspect: Proceedings of the Annual International Conference of the Department of Russian Language for Foreign Students of the Ural Federal University]*. Ekaterinburg, 2017, vol. 3, pp. 84-91. (In Russ.).
13. Stepanidina E.A. *Dialogicheskie otnosheniya vokal'noy i fortepiannoy partiy v otechestvennoy muzyke 1930-1960-kh godov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Dialogical Relations of Vocal and Piano Parties in Domestic Music of the 1930s-1960s: author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Saratov, 2013. 26 p. (In Russ.).
14. Syuy Likhun, Kazakova T.A. Osobennosti perevoda kitayskoy klassicheskoy poezii [Features of translation of Chinese classical poetry]. *Vestnik SPBGU. Yazyk i literatura. [Bulletin of SPBGU. Language and literature]*, 2019, vol. 16, no. 3, pp. 480-500. (In Russ.).
15. *Formy vokal'noy muzyki [Forms of vocal music]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2022. 608 p. (In Russ.).
16. Chibisova N.V. *Printsipy vzaimodeystviya golosa i instrumenta v kamernom vokal'nom tvorchestve M.P. Musorgskogo: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The principles of interaction of voice and instrument in the chamber vocal creativity of M.P. Musorgsky: dissertation PhD of Art History: 17.00.02]*. Moscow, 1999. 211 p. (In Russ.).
17. Shen Khunbo. Poeticheskoe prostranstvo evropeyskikh vokal'nykh miniatur na stikhi starinnykh kitayskikh poetov [Poetic space of European vocal miniatures on poems of ancient Chinese poets]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of higher music education]*, 2020, no. 2 (56), pp. 58-65. (In Russ.).
18. Eydlin L.Z. Zametki o perevode ieroglificheskoy poezii na russkiy yazyk [Notes on translating hieroglyphic poetry into Russian]. *Narody Azii i Afriki [The peoples of Asia and Africa]*, 1967, no. 1, pp. 109-117. (In Russ.).
19. Bo Tsyuy-i (Tan). *Polnoe sobranie sochineniy Bo Tsyuy-i [Complete Works by Bo Juyi]*. Shanghai, Shanghai Publishing House of Ancient Books, 1999. 1019 p. (In Chin.).
20. Lyao Chzhunan. *Desyat' tysyach Tanskikh poem [Ten thousand Tang poems]*. Beijing, Publishing house Beijing Yangshan, 1996. 1234 p. (In Chin.).
21. Fan Fenchu. *Novye izbrannye sochineniya poezii Tan [New selected works of poetry by Tang]*. Beijing, China Federation of Publishing Arts and Literature, 2000. 568 p. (In Chin.).
22. Chzhan Syueven. *Literaturnaya kritika znamenitykh proshchal'nykh stikhotvorenyy dinastii Tan [Literary criticism of the famous farewell poems of the Tang dynasty]*. Chongqing, Chongqing Publishing House, 1988. 309 p. (In Chin.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Бо Цзюй-и

Пример 1

Allegretto tranquillo *p* 3

По_сле до_ждя

p simile

соn Ped.

на бе_ре_гу о_мы_то и све_жо. Про_

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Вокальная партия имеет следующие тексты: "По_ сле дож_ дя на бе_ ре_ гу так чи_ сто и све_ жо. Про_". Музыкальное сопровождение включает динамические обозначения *tr* и *p*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из фортепиано и вокальной партии. Темп обозначен как **Allegro non troppo**. Фортепиано имеет инструкцию *rosa con Ped.* и динамические обозначения *tr* и *z*. Вокальная партия имеет следующие тексты: "Рас_ сти_ ла_ ет до_ . ро_ гу из бли_ ков ог_ ня за_ хо_".

Пример 4

О _ дин си _ жу у

юж _ но _ го ок _ ма...

The score consists of two systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is in a minor key and features lyrics in Russian. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in the right hand and chords in the left hand.

Пример 5

Con tristezza *p* poco rubato

He све _ тит ме _ сяц,

нет ог _ ня здесь в ночь хо _ лод _ ной пи _ з щи, ночь

The score consists of two systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff. The first system includes performance instructions: "Con tristezza" and "p poco rubato". The vocal line has lyrics in Russian. The piano accompaniment includes a triplet in the right hand and sustained chords in the left hand.

Molto sostenuto p

Ту - ма - нен был хо - лоден юж - ный за - лив при про - ща - ньи, и

pp

дул, за - вы - вал э - той о - сенью за - пад - ный ве - тер.

3

Tranquillo

Tranquillo

p

Кто э - то там, на спо - койной ре - ке

p dolce

но - чью на флей - те иг - ра - ет?

tr

Пример 8

mp
 Кто э_ то там на спо_ кой_ ной ре_ ке
 ночь_ ю иг_ ра_ ет на флей_ те?
 (Beat box)

Пример 9

Andante rit.
 p p mf
 Жа-лость ка - ка - я пре-крас-ным и неж-ным са-мо-е вре-мя цве - тень - я.
 Andante rit.
 p pp mf

Пример 10

p
 Как буд-то цве-ты. Не цве-ты. Как буд-то ту-ман не ту-ман.
 p

УДК 792

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-247-252

ДИСЦИПЛИНА «СЦЕНИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ» В ШКОЛЬНОМ ТЕАТРЕ: ПРОБЛЕМЫ И ВОЗМОЖНОСТИ

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

В статье рассматриваются проблемы, возникающие в процессе организации занятий сценическим движением в коллективах школьных театров; анализируются особенности ведения пластического тренинга в группах участников любительского театра, творческие возможности сценической пластики на площадке школьного театра. Как детско-юношеское сообщество школьный театр представляет собой место, где происходит формирование личностного самосознания, а также развитие способности к коммуникации, накопление социально-культурного опыта детей и подростков. В школьном театре дети и подростки знакомятся с миром театра. Они погружаются в профессиональную сферу актерского и режиссерского искусства. Юные участники школьных театральных студий познают основы исполнительского и постановочного мастерства в адаптированной форме. Дисциплина «Сценическое движение» представляет собой один из предметов профессионального цикла театрального образования. Некоторые разделы предмета могут войти в программу занятий школьных театров. Существует несколько вариантов введения элементов сценической пластики в работу театрального коллектива школьников. Большая часть упражнений из разделов дисциплины «Сценическое движение» («Пластический тренинг», «Сценическая акробатика», «Трюковая пластика», «Пантомима», «Сценическое фехтование») может трансформироваться в понятные и безопасные формы для работы с детьми – участниками школьных театров с учетом их возрастных психофизических особенностей. При этом возникает ряд проблем. Первая – определение варианта включения пластических упражнений в занятие; вторая – адаптация практического материала к особенностям существования школьного театра; третья – наличие хорошей материально-технической базы. Занятия сценической пластикой не только открывают большие возможности для режиссера-постановщика, но и создают благотворную творческую атмосферу в самом коллективе, воспитывая интерес к внешней физической форме юных исполнителей, а также формируя художественный вкус и понимание значения пластичности в профессиональной деятельности артиста.

Ключевые слова: школьный театр, актер, сценическое движение, пластика, упражнение, возрастные психофизические возможности.

STAGE MOVEMENT IN THE SCHOOL THEATER: PROBLEMS AND OPPORTUNITIES

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

Stage movement is one of the main disciplines in theater education. Studying the psychophysical age characteristics and capabilities, we can conclude that most of the exercises and elements from the sections of the discipline *Stage Movement (Plastic Training, Pantomime, Trick Plastic, Stage Fencing)* can be present in the school theater program. The introduction of stage movement elements into the school theater program has a number of problems. The first problem is related to determining the option of including stage plasticity in the structure of the lesson. The second problem is the adaptation of practical material to the age-related psychophysical characteristics of the participants.

Exercises of the plastic cycle can be transformed in several directions: decrease or increase of physical load, complication of the exercise scheme, introduction of new elements in the structure of exercises, synthesis of already known exercises, change of tempo and rhythmic structure. Often problematic is the definition of the place of classes. It does not always meet sanitary and hygienic requirements. The introduction of practical elements and exercises from the *Stage Movement* program into the work of the school theater is of great importance. The presence of physically strong and plastic performers who are a creative ensemble to a greater extent expand the creative possibilities of the director and producer.

Classes of stage plasticity increases interest in the external physical form of the participants, forms artistic taste and understanding of the importance of plasticity in the professional activity of the actor.

Keywords: school theater, actor, stage movement, plasticity, exercise, age psychophysical abilities.

Школьный театр является одним из средств раскрытия и развития творческого потенциала обучающихся, их художественных способностей. Занятия и репетиции в школьном театре представляют собой творческо-образовательный процесс, подразумевающий синтез элементов актерского мастерства, сценической речи и сценического движения. Включение занятий школьного театра в учебно-воспитательный план образовательного учреждения есть «очевидная потребность развития современной системы образования, которая переходит от второстепенного присутствия театра в школе к системному моделированию его образовательной функции» [5, с. 5]. Посредством уроков происходит «вовлечение ребенка в общечеловеческую культуру, в уникальный и своеобразный мир, обладающий индивидуальной особенностью, своим языком...» [5, с. 5]. Школьный театр как детско-юношеское сообщество является не только местом, где может произойти становление личностного самосознания, формирование и развитие способности к общению, накопление социально-культурного опыта детей и подростков, здесь совершается погружение в мир профессионального театрального искусства. На первом этапе знакомства со спецификой профессий актера и режиссера юные участники школьных театральных студий познают основы исполнительского и постановочного творчества, представленные адаптированными для детского восприятия элементами актерского мастерства, сценической речи и сценического движения.

«Сценическое движение» – один из предметов профессионального цикла в программе обучения режиссеров любительских театральных студий. Некоторые упражнения из разделов этой дисциплины могут войти в программу занятий, имеющих своей целью воспитание пластической

культуры юных актеров-любителей. Безусловно, упражнения и элементы сценической пластики должны быть переработаны и предложены участникам в понятной им форме и с адекватным возрасту и возможностям ребенка содержанием.

Введение элементов «Сценического движения» в программу школьного театра есть необходимость, поскольку базовые упражнения данной дисциплины представляют собой важный компонент не только общего пластического воспитания, они составляют основу формирования актерского мастерства у юных актеров. Анализируя возможности и возрастные психофизические особенности участников школьных театров, мы пришли к заключению, что большая часть упражнений из разделов дисциплины «Сценическое движение» («Пластический тренинг», «Сценическая акробатика», «Трюковая пластика», «Пантомима», «Сценическое фехтование») вполне поддаются трансформации для работы с детьми. Тем не менее условия существования школьного театра (особенно на первом этапе – этапе формирования) поднимают некоторые проблемы.

Первая проблема, с которой сталкиваются педагоги и руководители школьных театральных студий, связана с определением возможных вариантов включения пластических упражнений в структуру занятий. Можно предположить несколько форм подсоединения элементов сценического движения к репетиционному процессу школьного театра.

Первый возможный вариант – это организация небольшого по времени (15–20 минут) пластического тренинга. Именно так чаще всего начинаются занятия в школьном театре. Подобный тренинг имеет ознакомительный характер. Участники коллектива осваивают пластические комплексы и таким образом физически готовятся

к предстоящей репетиции. Небольшая и несложная пластическая часть в начале занятия может содержать упражнения, корректирующие осанку и походку, упражнения, совершенствующие координацию и растяжку, а также способствующие становлению внешней пластичности.

Второй вариант ввода элементов сценического движения в работу школьного театра – проведение урока по сценическому движению. В этом случае первая часть занятия – короткий тренинг (10 минут), а вторая и третья части представляют собой практическое подробное исследование новых упражнений из разделов программы «Сценического движения», например, «Пантомима», «Сценическая акробатика», «Трюковая пластика» и т. д. По времени такое занятие может длиться от 35 до 45 минут. Возможной эта форма становится лишь после полного освоения пластического тренинга и знакомства с отдельными упражнениями определенного раздела.

Третьим вариантом включения практического материала сценической пластики в занятия школьного театра может быть урок-тренинг, являющий собой синтез упражнений по сценическому движению и актерскому мастерству. Такой вариант занятия продолжается от 60 до 90 минут и, как правило, имеет своим результатом пластические этюды, зарисовки и композиции. Эти уроки представляют собой специально подобранные, развернутые (длящиеся от 10 до 40 минут) упражнения. В процессе урока может происходить воплощение как одной темы («Лес», «Морское дно», «Космос» и т. д.), так и нескольких, связанных друг с другом тем («Полет – птица – небо»). Количество упражнений в этом случае определяется физической формой и заинтересованностью учащихся, а также отведенным временем. Необходимо заметить, что важную роль здесь играет умение педагога импровизировать и по ходу увеличивать либо сокращать количество упражнений, развивая выбранную тему. Кроме этого, включение в тренинг элементов игры (соревнование, работа в парах и группах) помогает осваивать упражнения и вносит моменты экспромта в проведение тренингов.

Еще один вариант включения сценической пластики в процесс работы школьного театра – тренинг-подготовка к предстоящей репетиции. Подобная версия предполагает наличие нескольких упражнений, которые разогревают и одновременно тренируют необходимые для репетиции

онного процесса навыки. Например, в спектакле присутствуют трюковые и акробатические сцены, достаточно непростые в исполнении и требующие тщательной отработки и повторения. В процессе тренинга-подготовки участники разогреваются и одновременно повторяют необходимые трюковые и акробатические фрагменты. Данные варианты реализации программы по предмету «Сценическое движение» на базе школьного театра не являются жестко фиксированными и окончательными. Возможно появление других версий, более удобных, в большей степени соответствующих задачам конкретного коллектива. В процессе организации и ведения занятия по сценическому движению многое зависит от опыта, воображения и фантазии руководителя.

Вторая проблема, возникающая в начале деятельности театрального коллектива в школе, – адаптация практического материала к условиям и возможностям школьного театра, то есть подбор упражнений, определение их количества, построение необходимой схемы проведения тренинга. Каждый период детства и юношества имеет свою специфику. При составлении и проведении занятий необходимо учитывать, как уже было замечено, возможности участников коллектива (упражнения подбираются адекватно физическим возможностям школьников), а также потенциал пластических упражнений. Упражнение тренинга очень пластично по своей природе и может трансформироваться в нескольких направлениях. Первое – снижение (увеличение) физической нагрузки. Второе направление – упрощение (усложнение) схемы упражнения. Третье направление связано с введением новых элементов движения в структуру уже известного упражнения. Четвертое представляет собой синтез упражнений, слияние их в одно комплексное. Пятое направление проявляется в снижении (повышении) темпа исполнения, а шестое – в изменении ритмической структуры упражнения. Сам процесс изменения упражнения, его адаптация зависят от конкретных условий: возраста участников, психологических особенностей (для коррекционных классов), времени, отведенного для занятий театром (урок либо 2-часовая репетиция).

Кроме этого, большое значение имеет период, на который выпадает начало занятий сценической пластикой. На первом этапе – этапе становления коллектива, по нашему мнению,

актуальным представляется появление короткой несложной по форме и содержанию разминки. Через два-три месяца занятий возможно развитие упражнений, реализующееся в более сложном и продолжительном по времени тренинге, который завершается созданием самостоятельных пластических зарисовок и коротких этюдов. В дальнейшем возможно введение в урок элементов трюковой пластики, сценической акробатики, пантомимы, сценического фехтования. Эти упражнения составляют вторую половину занятия по сценической пластике. Они могут оканчиваться показом небольших самостоятельных композиций.

Еще одна проблема, которая появляется в процессе организации занятий сценической пластикой, связана с материально-технической базой. Наличие просторного помещения для пластических тренингов, гимнастического инвентаря (палок, обручей, мячей, спортивных матов) позволяет включать в тренинги разнообразные упражнения с предметом.

Вполне оправданное ограничение занятия по времени требует от руководителя школьного театра четкого планирования. Время занятия может составлять от 15 до 30 минут для начальной школы, от 20 до 60 минут для средней школы, для старших классов до 90 мин.

Введение элементов сценического движения в программу занятий школьного театрального коллектива имеет большие возможности в воспитании внешней и внутренней культуры участников, в формировании пластичности и чувства движения. Упражнения из раздела «Сценическая осанка и походка» помогают корректировать некоторые внешние проблемы (длина шага в соответствии с ростом, косолапость, махи руками во время ходьбы, сутулость, смещенный центр тяжести и т. д.). Школьники не только на практике осваивают навыки правильной бытовой и сценической походки, они становятся более внимательными (прежде всего к себе) и участливыми. Наблюдая внешнее поведение людей вокруг, юные участники начинают анализировать проблемы этого поведения, их причины, что в значительной мере повышает интерес к пластике и пластичности человека. Упражнения, совершенствующие координацию, вводятся в тренинг постепенно с третьего-четвертого урока. Эта часть

занятия способствует «повышению точности организации движений во времени и пространстве...» [2, с. 145]. На практике хорошая координация является основой других качеств – ловкости и реакции. Формируются смелость и решительность, необходимые для работы в театральном коллективе. Именно эти атрибуты, по мнению выдающегося педагога сценического движения И. Э. Коха, «создают ту степень творческой активности актера, которая так нужна для подлинной сценической свободы» [3, с. 23]. Основы сценической акробатики дают возможность развивать у участников творческого коллектива ответственность, смелость и многоплоскостное внимание. Элементы парной акробатики формируют чувство равновесия и баланса, развивают воображение, а самое главное – умение работать с партнером. Упражнения в парах позволяют «воспитывать не просто внимательность к партнеру, а отзывчивость по отношению к нему, его действиям, движениям, реакциям» [1, с. 28]. Упражнения из раздела «Трюковая пластика» (варианты сценических падений и некоторые приемы сценической борьбы без оружия) вводятся после освоения практического материала сценической акробатики и пластического тренинга. Они имеют сложную структуру, состоящую из ряда движений, организованных в разных темпах. Сценический трюк представляет собой «специальный двигательный навык частного характера, ...сущность которого состоит в замещении реального двигательного действия его внешним подобием, менее затруднительным и менее опасным для исполнителя» [4, с. 72]. Данные упражнения непросто для восприятия актеров-любителей и нуждаются в особой проработке еще и потому, что в их изучении и исполнении существует опасность получения травмы. Элементы трюковой пластики, так же как и основы сценического фехтования, представляют собой неоценимый практический материал для воспитания чувства партнера, ловкости, стремительности, смелости, координации, умения общаться с предметным миром спектакля. Значение тела в процессе коммуникации исследуют специалисты из разных научных областей. Один из ведущих современных исследователей коммуникационных возможностей тела Альберт Меграбян считает, что «только 7 % смыслов, значений передаются посредством слов... 38 % через голос, его тональность и модуляции и 55 % через

невербальные средства: экспрессию лица, жест, позу, прикосновение и т. д.» [2, с. 145]. Комплексы из разделов «Трюковая пластика» и «Сценическое фехтование» являются основанием для формирования навыков работы как в определенных, так и в постоянно меняющихся темпоритах. Практическое освоение участниками школьного театра упражнений из разных разделов программы по предмету «Сценическое движение» в значительной мере расширяют возможности, прежде всего, постановочные. Например, знания в области свободной пластики и пантомимы могут быть основанием для создания пластических сцен спектакля либо пластического пролога и эпилога в нем. Трюковые и фехтовальные фрагменты в постановке станут возможными при наличии навыков в области сценических трюков и фехтования. Физически подготовленные, владеющие пластическими техниками актеры стимулируют руководителей театра на более смелые, яркие постановки. По мнению современных исследователей в области сценической пластики, «искусство театра состоит из того, что слышит и видит зритель и на основе этого получает впечатления. Внутреннее и внешнее в искусстве актера неотделимы друг от друга.

Более того, одно помогает другому» [7, с. 75]. Работа с телесными техниками раздвигает границы понимания своего тела и его художественных возможностей.

Таким образом, введение элементов сценического движения в программу работы школьного театра не только возможно, но и необходимо, поскольку тренинги и комплексы упражнений помогают основательнее осваивать актерское искусство. Михаил Чехов считал, что в распоряжении исполнителя «имеется лишь один инструмент, одно орудие, при помощи которого можно передать слушателям чувства, идеи и переживания – наше собственное тело» [8, с. 144]. Кроме этого, сценическое движение формирует телесную легкость, свободу, пластичность, воспитывает чувство партнера и ответственность, развивает фантазию и воображение, а также дает уникальную возможность «заняться собой, изучить себя и познакомиться с собой, проявить свои возможности, дарования и таланты» [6, с. 68]. Сценическая пластика помогает участникам коллектива изменить самооценку, выработать чувство меры и художественный вкус, что необходимо человеку для успеха в любой сфере деятельности.

Литература

1. Дрознин А. Б. Физический тренинг актера по методике А. Б. Дрознина. – М.: ВЦХТУ, 2004. – 150 с.
2. Дрознин А. Б. Дано мне тело... Что мне делать с ним? Книга первая. – М.: Навона, 2009. – 464 с.
3. Кох И. Э. Основы сценического движения. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2013. – 512 с.
4. Морозова Г. В. Пластическая культура актера: толковый словарь терминов. – М.: ГИТИС, 1999. – 275 с.
5. Морозова И. С., Стасюк В. В., Комиссарова Л. Г. В помощь начинающему руководителю школьного театра, педагогам дополнительного образования по театральной деятельности в образовательной организации: метод. рекомендации. – М., 2022. – 26 с.
6. Ромашина Ю. Б. Актерские техники как трамплин к построению публичного выступления // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: мат-лы XIII Всерос. науч. конф. аспирантов и магистрантов. Май 2020 года. – СПб.: РГИСИ, 2020. – 112 с.
7. Слюсаренко В. А. Сценическое движение в мастерстве актера // На пути к выразительному движению / сост. А. З. Закиров. – М.: ГИТИС, 2020. – 96 с.
8. Чехов М. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1995. – Т. 2. – 276 с.

References

1. Droznin A.B. *Phizicheskiiy trening aktera po metodike A.B. Droznina [Physical training of an actor by A.B. Droznin methodics]*. Moscow, VZH HTU Publ., 2004. 150 p. (In Russ.).
2. Droznin A.B. *Dano mne telo... Chto mne delat' s nim? Kniga pervaya [I was given a body... What should I do with it? First book]*. Moscow, Navona Publ., 2009. 464 p. (In Russ.).
3. Koh I.E. *Osnovy szenicheskogo dvizheniya [The Basis of Stage moving]*. St. Petersburg, Lan: Planeta muzyki Publ., 2013. 512 p. (In Russ.).
4. Morozova G.V. *Plasticheskaya kultura aktera: Tolkovyy slovar terminov [Plastic culture of an actor: explanatory dictionary of terms]*. Moscow, GITIS Publ., 1999. 275 p. (In Russ.).

5. Morozova I.S., Stasyuk V.V., Komissarova L.G. *V pomoshch nachinauyshchemu rukovoditelu shkol'nogo teatra, pedagogam dopolnitel'nogo obrazovaniya po teatral'noy deyatel'nosti v obrazovatel'noy organizatsii: metodicheskie rekomendatsii* [To help the beginning director of a school theater, teachers of additional education in theatrical activities in an educational organization. Methodological recommendations]. Moscow, 2022. 26 p. (In Russ.).
6. Romachina Y.B. Akterskaya tekhnika kak trampolin k postroeniyu publichnogo vystupleniya [Acting techniques as a springboard to building a public speech]. *Fenomen aktera: Fenomen aktera: professiya, filisofiya, estetika. Materialy trinadtsatoy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii aspirantov i magistrantov. May 2020* [The phenomenon of the actor: profession, philosophy, aesthetics. Materials of the Thirteenth All-Russian Scientific Conference of Postgraduate and Master's Students. May, 2020]. St. Petersburg, RGISI Publ., 2020. 112 p. (In Russ.).
7. Slyusarenko V.A. Stsenicheskoe dvizhenie v masterstve aktera [Stage moving in actor arts]. *Na pyti k vyrazitel'nomu dvizheniyu* [Towards expressive movement]. Sost. A.Z. Zakirov. Moscow, GITIS Publ., 2020. 96 p. (In Russ.).
8. Chehov M. *Literaturnoye nasledie* [Literary Heritage]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995, vol. 2. 144 p. (In Russ.).

УДК 792.09 +76.02

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-252-259

ГРАФИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА ТАНЦА КАК ВАЖНЫЙ ЭТАП В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Портнова Татьяна Васильевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (г. Москва, РФ). E-mail: infotatiana-p@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-4221-3923>

В статье проводятся аналогии между искусством графики и хореографией, определяются морфологические границы и возможности их использования в профессиональном обучении студентов-балетмейстеров. Структура статьи организована по системному принципу последовательного рассмотрения от практического опыта балетмейстеров XIX–XX веков к современным тенденциям в различных проектах нашего времени. Кроме того, особый интерес представляет влияние техники танца на процесс сценического воплощения пластической графической образности в художественных решениях как старых, так и современных мастеров. В данной работе делается попытка систематизации некоторых базовых понятий рисунка танца в контексте самого графического искусства с опорой на сложившиеся к концу XX века научные представления о танце, непосредственно связанные с развитием смежных искусств. Такой комплексный подход помогает аналитически рассмотреть структурную и образную составляющие танцевально-графического концепта как важного компонента хореографического произведения. Автор обращается и к потенциальным аспектам в разработке специализированных программ с рекомендациями включения в них заданий по сочинению хореографических номеров с использованием изобразительных навыков, помогающих креативно мыслить и создавать оригинальные произведения.

Ключевые слова: танец, хореография, графическая разработка, художественная образность, обучение балетмейстера.

GRAPHIC DEVELOPMENT OF A DANCE AS AN IMPORTANT STAGE IN CHOREOGRAPHER'S PROFESSIONAL WORK

Portnova Tatyana Vasilyevna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Art History, A.N. Kosygin Russian State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: infotatiana-p@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-4221-3923>

The article draws analogies between the art of graphics and choreography, defines morphological boundaries and possibilities of their use in the professional training of ballet students. The structure of the

article is organized according to the systematic principle of sequential consideration of the practical experience of ballet masters of 19th – 20th centuries to the modern trends in various projects of our time. Besides, the influence of dance technique on the process of stage embodiment of plastic graphic imagery in the artistic solutions of both old and modern masters is of special interest. This paper attempts to systematize some basic concepts of dance drawing in the context of the graphic art itself, relying on the scientific ideas about dance developed by the end of the 20th century and directly related to the progress of related arts. This comprehensive approach helps to analytically examine the structural and figurative components of the dance-graphic concept as an important component of a choreographic work. It is noted that with the appearance of frescoes of ancient Egypt and archaic but highly developed art of ancient Greece, conveying the plastic graphics of movements, poses and gestures of dancers, a realistic picture of the development of the image fixed in a still image begins. When graphic art begins to enter the staging system of work on a ballet performance, the drawing of the dance begins to reflect the individual style of the choreographer and the dance manner of the performer, which to a greater or lesser extent can be seen in the sketch sketches of M. Petipa and M. Fokine. Attention is drawn to the graphic sketches of B. Nijinska. Nijinska's graphic sketches, standing on the transition from rough sketches "for herself" to artistic and figurative images *for everyone*. The author then moves on to K. Goleizovsky's sketches, from which one can study duet aerial support and classical dance technique. A comparative analysis is carried out with drawings by O. Vinogradov, in which the secondary and additional theme of the poetic leitmotif of the stage action sounds. In conclusion, the author also addresses potential aspects in the development of specialized programs, with recommendations to include tasks for composing choreographic numbers using visual skills that help to think creatively and create original works.

Keywords: dance, choreography, graphic development, artistic imagery, ballet training.

Есть общие черты, сближающие графическое искусство и танец, однако специфика последнего не позволяет напрямую переносить результаты исследований графического творчества на практику хореографии. Потому можно говорить о проблеме систематизации, существующей в хореографии относительно терминологии уточнения определения рисунка танца, необходимого для понимания композиции и стиля хореографического произведения в обучении будущих балетмейстеров. Кроме того, особый интерес представляет влияние техники танца на процесс сценического воплощения пластической графической образности в художественных решениях как старинных, так и современных мастеров. Несмотря на интерес исследователей к личности известных балетмейстеров, на целый ряд публикаций о их творчестве, вышедших в XX веке, на данный момент пока еще не существует ни одного исследования о роли графики в постановочном процессе. Достаточно большая литература, посвященная теории танца, его композиционному построению, содержит много ценных, но зачастую разрозненных суждений об основных элементах танцевального рисунка. Тем не менее далеко не все танцевальные движения и закономерности их сочетаний

с позиций выразительных средств графики, наблюдаемые в хореографических постановках, осмыслены точно и целостно. Автор данной работы делает попытку систематизации некоторых базовых понятий рисунка танца в контексте самого графического искусства, опираясь на сложившиеся к концу XX века научные представления о танце, непосредственно связанные с развитием смежных искусств.

Целью исследования является обоснование художественно-образных возможностей графического пластического компонента языка классического танца с возможностью показать особенности взаимодействия графического искусства в хореографических произведениях прошлого и обозначить разнообразный потенциал графической разработки в современном постановочном процессе балетмейстера.

В задачи авторского исследования входят следующие вопросы:

– проследить теоретический опыт осмысления искусства танца как постановочного синтеза, включающего графический компонент, являющийся выразительным средством хореографического языка;

– рассмотреть диапазон использования рисунка танца в спектаклях XIX–XX веков в кон-

тексте индивидуального творческого метода постановщиков;

– определить важность применения графических зарисовок в процессе композиционно-пространственной организации постановочного замысла, включая авторский опыт работы со студентами и магистрантами хореографических направлений.

Такой комплексный подход поможет аналитически рассмотреть структурную, образную и образовательную составляющие танцевального рисунка как важного компонента хореографического произведения.

Древнегреческий писатель Лукиан утверждал, что балетмейстер должен уметь сочетать талант хореографа и художника-графика, что дает возможность создавать четкие формы и фигуры [3]. Французский хореограф Ж. Новерр в третьем письме отмечает: «В танцевальных картинах должны быть отчетливые линии, крупные сцены, энергические персонажи, смело распределенные группы, противоположения и контрасты столь же разительные, сколь и искусно скомпонованные» [5, с. 13]. И дальше он подчеркивает ту же мысль: «Некоторое знакомство с геометрией (так он называет графику) может принести немалую пользу: наука эта вносит ясность в фигуры танцев, порядок в их комбинации, придает четкость формам, и, сокращая переходы от фигуры к фигуре, сообщает исполнению большой блеск» [5, с. 86].

Недаром на протяжении эпох многие известные хореографы применяли зарисовки, эскизы, наброски как мыслительный инструмент в постановочной работе. М. И. Петипа, А. А. Горский, М. М. Фокин, Б. Ф. Нижинская, К. Я. Голейзовский, М. Л. Лавровский, О. М. Виноградов и др. являются показательным примером. Если затрагивать историографию вопроса, то графические движения танцовщиц уже были зафиксированы на пластинах, каменных плитах и стенах пещер в эпоху палеолита [2]. С этих ранних форм изображений начинается сложение иконографии танца. От единичных фигур до множественных, организованных в круговую композицию, они передают определенный мотив движений, имеющий графическую направленность, хотя и запечатленный примитивным способом. С фресок Древнего Египта, на которых демонстрируются гибкие си-

луэтные рисунки восточных танцовщиц, и архаического, но высокоразвитого искусства Древней Греции, передающего утонченно-пластичную графику движений, поз и жестов, начинается реалистическая картина развития танцевального фиксируемого в неподвижном изображении образа. По ним можно представить, какой визуальный, преимущественно внешний рисунок он имел и в каком диапазоне был использован. Уже упомянутый нами Ж. Новерр обратил внимание на профессиональную составляющую, заключенную в искусстве рисунка: «Рисование приносит балетам столь большую пользу, что каждый, кто занят их сочинением, обязан отнестись к этому искусству со всей серьезностью. Оно способствует приятности форм, помогает сообщить новизну и изящество фигурам, вносит сладостное очарование в группировки, придает грациозное положение корпусу, отчетливость и точность позам. Тот, кто пренебрегает рисунком, совершает грубейшие ошибки в композиции: головы оказываются повернутыми неудачно и плохо контрастируют с поворотом корпуса, руки движутся неестественно – все выглядит неуклюже, все свидетельствует о напряженности, все оказывается лишенным цельности и гармонии» [5, с. 22].

Когда графическое искусство начинает входить в постановочную систему работы над балетным спектаклем, на рисунке танца начинают отражаться индивидуальный стиль хореографа и танцевальная манера исполнителя, которую в той или иной степени можно заметить в набросочных эскизных зарисовках. Большим монументальным постановочным спектаклем М. Петипа, сочиненным в 1868 году, был «Царь Кандавл». Сохранившиеся экспликации к этому балету, напоминающему феерию, представляют многофигурные планировочные картины с большим составом исполнителей. Организованные в группы, они выстроены по принципу симметрии. Действующие лица имеют цифровое обозначение, а к некоторым из них даются пояснительные записки относительно размещения танцовщиков и направления их движения на сценической площадке. Владение основными абстрактными элементами рисунка (прямая линия, диагональ, круг, полукруг и т. д.) представляет М. Петипа как мастера, обладающего хорошими познаниями в области геометрии. Изучение такого типа графики важно для буду-

шего балетмейстера, поскольку зарисовки, которые рождаются на начальном этапе создания хореографического произведения, создают базовый каркас задуманного балета.

К балетным спектаклям «Млада» (1879), «Баядерка» (1877), «Спящая красавица» (1890), «Щелкунчик» (1892), кроме панорамных рисунков-планов, сохранились фрагментарные абстрактные наброски различных танцевальных поз. Напоминающие схематичные первобытные петроглифы, они фиксируют комбинации движений 1–2 тактов в дуэтах, прыжки, пируэты, поддержки и другие элементы и их сочетания. Особенно интересна графическая разработка Теней в балете «Млада» (1896). В примечаниях к балету составитель и автор примечаний А. Нехендзи пишет: «Тени из балета “Млада” развивают особенности танцевальных мизансцен теней “Баядерки”. И там и здесь Петипа использует покрывала-тюли, что придает всей картине поэтически-воздушную видимость» [6] и «Нужно использовать тюли. Большая группа с тюлями на лицах и чтобы это составляло плотную массу, освещенную голубым электричеством» [6]. Параллельно выстроенные линии кордебалета, ограничивающие сцену, соединены зигзагообразным движением танцовщиц, держащих в руках прозрачную ткань. Акт с Тенями получился у М. Петипа самым эффектным, передающим композиционную образную и жанровую характеристику идеи фантастического балета.

Одной из самых интересных планировочных зарисовок можно считать центрическую композицию «Группа круга из 36 танцовщиц с М. Соколовой и П. Гердтом посередине». Вокруг главных персонажей сосредоточены ряды танцовщиц, держащихся за руки, создающие множественные концентрические круги. С одной стороны замкнутый рисунок, с другой – перетекаемый и бесконечно мыслимый как образ мироздания. Кроме того, при взгляде сверху радиально расходящиеся линии кордебалета ассоциируются с архитектурной структурой древнегреческих театров, с оркестрой и театроном, а также с шедевром Микеланджело – «Площадью Капитолия в Риме» со звездчатым орнаментом, по замыслу художника являющейся центром всей вселенной. А. Нехендзи видит в нем образ купола, характерный для сводчатой конструкции древнерусского

храма: «Группа последовательно сужающихся и растущих ввысь кругов хореографична и, несомненно, навеяна славяно-русскими мотивами: либо древнего шлема, либо шатра-купола. Это говорит о Петипа как о большом художнике, успешно осваивающем совершенно новые для него мотивы русского искусства» [6].

Определенное сходство с графическим материалом М. Петипа можно обнаружить в работах М. Фокина, которые по типу изображения тоже являются экспозициями к балетам и также решают композиционные задачи в организации сценического рисунка танца. Если экспозиция хоровода к балету «Жар-Птица» схематична, демонстрирует лишь рациональный подход хореографа, то зарисовки поз и групп к балету «Синий бог» (1911) М. Фокина представляют иной ракурс графической интерпретации. В процесс мышления включено стилизованное осмысление спектакля. В сидящих в ряд фигурах танцовщиков, изображенных со спины с перекрещенными руками под номерами 3, 4, 5, 6, угадываются черты индийской пластики. На этом же листе зафиксированная в профиль фигура в последовательно развивающемся движении с нарастающей динамикой (номер 1, 2, 3, 4) свидетельствует о балетмейстере как художнике, знающем пропорции и строение человека. Продолжением является следующий лист, на котором варьируются симметричные, то женские, то мужские трехфигурные группы с выделенной центральной фигурой, создающей композиционный центр. Принцип построения здесь тот же, что и размещение рельефных композиций относительно оси на фронтонах античных храмов. Необходимо отметить удивительную способность М. Фокина адаптировать особенности древних памятников изобразительного искусства и даже целых художественных культур в хореографию своих балетов: «Когда я сочинял античный греческий балет, я изучал искусство древней Греции; когда я ставил “Золотого петушка”, я изучал старинные русские лубочные картинки; и когда я ставил “Шехеразаду”, “Клеопатру”, “Видение розы” и половецкие пляски в “Князе Игоре”, в каждом случае я использовал различные материалы, соответствующие данному балету» [4].

Сравнивая один и тот же экспозиционный тип графического изображения у М. Петипа и М. Фокина, заметим, что у Петипа это «рисунок-

план, перемещение на полу», у Фокина «фронтальная графика, рисуемая в воздухе». Если в первом случае балетмейстер осуществляет проект спектакля, связывая компоненты в единую функционально-художественную целостность, то второй вариант требует особой художественной подготовки, основой которой являются не только композиционные способности, но и умение чувствовать форму, владеть материалом, светотональными характеристиками, приближенными к предметной реальности.

Графические зарисовки Б. Нижинской стоят на переходе от черновых набросков «для себя» к художественно-образным изображениям «для всех». Выполненные лаконичными штрихами во время «Русских сезонов» С. Дягилева к балетам «Призрак Розы» К. Вебера, «Послеполуденный отдых Фавна» и «Игры» К. Дебюсси, «Весна священная» И. Стравинского, они акцентируют сюжетно-тематическое поле спектаклей, образующих намеченные композиционные связи персонажей со средой. Фигуры исполнителей локализованы в функционально выбранных зонах на листах, создающих зрительный фокус и помогающих представить образ. Лист, словно выполненный с натуры, представляет собой изображение отдельного эпизода балета, правдиво передающее дух и атмосферу хореографической режиссуры каждого балета. Несмотря на то, что Б. Нижинская не является автором хореографии этих спектаклей, в быстрых набросках она стремится к максимальному раскрытию сценического образа. Задумываясь над соотношением переднего и заднего планов, необходимых для создания глубины пространства, она оказалась весьма изобретательна, даже в избранных мизансценах отдельных эпизодов она находит пластическое соответствие балетмейстерскому замыслу.

Обособленное положение занимает изобразительное творчество К. Голейзовского. Начиная с периода становления балетмейстера, поиска его индивидуального языка, он работал над разными по жанрам композициями и активно экспериментировал. С позиций балетмейстерской графики особый интерес представляют рисунки к балету «Лейла и Меджнун» (1964, собр. семьи балетмейстера). В них отражена рука мастера, погруженного в репетиционный процесс поиска актерских образов. В целой серии рисунков, преимуще-

ственно дуэтных композициях, пластическая линия очерчивает сложные ракурсы поз артистов. К. Голейзовский не указывает конкретные имена исполнителей, для него важнее поиск пластики движений и разнообразных разворотов фигур. Здесь, так же как и в вышерассмотренных зарисовках, задействовано пространственное мышление балетмейстера, однако оно направлено не на планировочную систему планшета сцены и расположения на ней исполнителей и не на сюжетные мизансценические фиксации того или иного спектакля, а на разработку воздушных поддержек в различных вариациях одного балета. В отличие от горизонтально направленных рисунков Б. Нижинской, они имеют вертикальную, устремленную ввысь композиционную структуру. Мастерство К. Голейзовского – художника несомненно, его рисунки выполняют не только прикладную, узко направленную роль, но имеют и станковый характер, могут выставляться на выставках как самостоятельные художественные произведения.

Балетмейстер О. М. Виноградов на сцене Большого театра поставил балет «Асель» по мотивам повести Ч. Айтматова «Тополь мой в красной косынке» (1967) и сделал к нему рисунки. «На фоне раскинувшегося на декорации озера, лазурного неба и серебристых сетей веселый и беззаботный Ильяс встречал юную Асель, ту, что становится вскоре его единственной, его “топольком в красной косынке”. Дуэт-знакомство был задуман О. Виноградовым как большая хореографическая форма с участием кордебалета. Ансамбль девушек с рыбачьими сетями в руках призван был, по-видимому, подчеркивать и обобщать поэтичность чувств, охвативших героев балета» [7, с. 265]. В цветных рисунках в технике пастели на горизонтально вытянутых листах он изобразил вереницу рыбачек – подруг Асели (ГЦТМ имени А. А. Бахрушина). Создавая фризообразную композицию, они ритмично движутся в горизонтальном направлении, четко выделяясь на темном нейтральном фоне. Визуальный графический образ выступает у О. Виноградова частью хореографического текста, является выражением сути образов главных героев. Хореограф ищет пути его раскрытия и то, как его необходимо развивать, то есть изначально в образах рыбачек видит потенциально заложенную пластическую тему. Этот прием является одним из главных аспектов

творческой деятельности балетмейстера, которого еще называют сочинителем хореографического мотива. Если по эскизам К. Голейзовского можно изучать дуэтные поддержки и технику танца, то здесь звучит второстепенная и дополнительная тема поэтического лейтмотива сценического действия.

Рассмотренные некоторые примеры балетмейстерской графики, относящейся к XIX и XX веку, свидетельствуют о ее способности создать композицию хореографического проекта с расстановкой как массовых сцен, так и главных исполнителей, продумать направление и характер движений, а также художественную образность планируемого хореографического произведения.

Для студентов, обучающихся по программам, связанным с постановочной режиссурой в хореографии, необходимо включать в них разнообразные графические задания для развития пространственного и художественно-образного воображения. «Сценическое пространство измеряется категориями глубины, ширины и длины, а также содержит в себе схемы-образы, которые помогают балетмейстеру раскрыть идею хореографического произведения посредством реализации пространственной составляющей танца» [1, с. 183]. Именно на первом этапе замысла, когда хореограф в большей степени концентрирует свои режиссерские способности, можно предложить студентам разработать графическую экспозицию собственной постановки, то есть обдумать форму будущего произведения, определить состав исполнителей, выстроить взаимоотношения групп и драматургию танца. Поскольку, как мы видели, многие профессиональные балетмейстеры обладают важнейшей способностью для этой профессии (изображать само движение, искать образы в танце), можно включить в практические работы выполнение сюжетных рисунков общего вида и отдельных поз и жестов. Это будет относиться ко второму этапу работы хореографа, когда воплощение замысла делится на несколько стадий. «На первой хореограф импровизирует либо индивидуально, либо сразу с исполнителями; пытается найти адекватный замыслу движущий текст, лексику. Именно на этом этапе на первое место выходят композиционные способности хореографа: ему нужно не просто сочинить движение, но и придать им зафиксированную форму»

[4, с. 66]. На второй стадии этапа воплощения, когда хореограф начинает работать с исполнителями, помогут характерные зарисовки персонажей, их портретно-образное представление. Выполняться они могут разными графическими техниками, так как идет работа над сложением художественных образов, в отличие от первого экспозиционного этапа, когда лучше использовать самый простой и мобильный материал – графитный карандаш. Наконец, на третьем этапе создания хореографического произведения балетмейстер должен совместно со сценографом, художником по свету, художником по костюмам создать единый сценический образ, тогда он может показать свой графический материал художникам, для них это будет более наглядно, чем просто сопровождение речевым описанием постановочной концепции.

Таким образом, изучение даже некоторых художественных аспектов, включенных в балетмейстерские программы, такие как «Постановочная работа хореографа», «Мастерство балетмейстера», «Рисунок танца» и др., подведет к пониманию модели взаимодействия пластических искусств в синтетическом искусстве балетного театра. Изучение, систематизация и анализ графического наследия балетмейстеров, исследование семантических, композиционных и стилистических основ синтеза графики и танца, несомненно, расширяют практические возможности будущих хореографов, способствуют развитию методов профессионального и учебного режиссерского творческого проектирования. Графические рисунки, начиная от схематических экспозиций до изображений, имеющих самостоятельное значение, пополняют наше представление о творческом наследии мастеров танца.

Итак, мы приходим к выводам о значимости графического искусства в постановочном процессе балетмейстерской работы.

С теоретической точки зрения, так называемая «геометрия танца», или хорошо продуманный рисунок, осмысленный с позиций искусства сочинять танцы, является выразителем структурно-телесной развитости артиста балета, показателем его артистизма, вместе с тем отражает способность балетмейстера к построению четкой гармоничной композиции как в общих, так и в частных формах хореографического произведения.

Практические приемы, как видно из примеров применения известными балетмейстерами графического инструментария в создании спектаклей, выявляют бинарную природу танца, показывают, что его элементы состоят из двух форм: статической – жесты, или позы, и динамической – жесты. Последняя представляет собой непрерывный процесс телодвижения от одной позы к другой как механическую геометрию пути. Другим способом графической рефлексии в хореографии в рамках ритмически и пластически организованных движений тел танцовщиков выступает пространственный рисунок танца в системе координат, представляющий новый уровень режиссерского мышления, зависящий от креативности и оригинальности автора и текста хореографического произведения. В эту группу

попадают как графические зарисовки, возникшие в процессе работы над образом (их большинство), так и произведения, созданные по мотивам уже поставленных спектаклей и номеров.

Наконец, в образовательном отношении обучение классическому танцу в идеале неизбежно потребует обращения к искусству графики. Использование специальных заданий для обучающихся с включением графических материалов поможет отойти от упрощенного стереотипного мышления, развить режиссерский интеллект. Используя графическую метафору континуума, можно заключить, что язык хореографии есть знаково-символическая система записи танца, в совершенстве остающаяся еще не разработанной, но являющаяся такой важной для сохранения хореографического наследия.

Литература

1. Амелина М., Трофимова Д. Пространственные решения композиции танца в современном хореографическом искусстве // Наука. Культура. Искусство: Актуальные проблемы теории и практики: сборник материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции: в 4 т. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2021. – Т. 1. – С. 383–388.
2. Королева Э. А. Ранние формы танца. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 215 с.
3. Лукиан. О пляске / пер. А. И. Малейна // Ежегодник петроградских гос. академич. театров. Сезон 1918/19. – Петроград, 1920. – 380 с.
4. Никитин В. Ю. Метод поэтапной композиции хореографического произведения // Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2020. – № 6(71). – С. 64–77.
5. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах / ред. и вступ. статья Ю. И. Слонимского. – Л.; М.: Искусство, 1965. – 375 с.
6. Петипа М. И. Материалы. Воспоминания. Статьи [Электронный ресурс]. – URL: <https://wysotsky.com/0009/180.htm#08>.
7. Советский балетный театр, 1917–1967: сборник / Ин-т истории искусств, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; ред. В. М. Красовская. – М.: Искусство, 1976. – 377 с.
8. Фокин М. М. Против течения: статьи, письма / ред.-сост. и авт. вступ. статьи Ю. И. Слонимский. – Л.; М.: Искусство, 1962. – 639 с.

References

1. Amelina M., Trofimova D. Prostranstvennye resheniya kompozitsii tantsa v sovremennom khoreograficheskom iskusstve [Spatial solutions of dance composition in modern choreographic art]. *Nauka. Kul'tura. Iskusstvo: Aktual'nye problemy teorii i praktiki: sbornik materialov Vserossiyskoy (s mezhdunarodnym uchastiyem) nauchno-prakticheskoy konferentsii: v 4 tomakh* [Science. Culture. Art: Current problems of theory and practice. Collection of materials from the All-Russian (with international participation) scientific and practical conference. In 4 volumes]. Belgorod, Belgorod State Institute of Arts and Culture Publ., 2021, vol. 1, pp. 383-388. (In Russ.).
2. Koroleva E.A. *Rannie formy tantsa* [Early forms of dance]. Kishinev, Shtiintsa Publ., 1977. 215 p. (In Russ.).
3. Lukian. O plynaske [About the dance. Translated by A.I. Maleina]. *Ezhegodnik petrogradskikh gos. akademich. teatrov. Sezon 1918/19* [Yearbook of Petrograd State Academic Theaters. Season 1918/19]. Petrograd, 1920. 380 p. (In Russ.).
4. Nikitin V.Y. Metod poetapnoy kompozitsii khoreograficheskogo proizvedeniya [The method of stage-by-stage composition of a choreographic work]. *Vestnik Akademii Russkogo Baleta imeni A.Y. Vaganovoy* [Bulletin of the Russian Ballet Academy and I. Vaganova], 2020, no. 6(71), pp. 64-77. (In Russ.).

5. Noverr. Zh.Zh. *Pis'ma o tantse i baletakh* [Letters about dance and ballets]. Editor and introductory article by Y.I. Slonimskiy. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 375 p. (In Russ.).
6. Petipa M.I. *Materialy. Vospominaniya. Stat'i* [Materials. Memories. Articles]. (In Russ.). Available at: <https://wysotsky.com/0009/180.htm#08>.
7. *Sovetskiy baletnyy teatr; 1917-1967: sbornik* [Soviet ballet theater, 1917-1967: Collection]. In-t istorii iskusstv, Leningr. gos. in-t teatra, muzyki i kinematografii; Ed. V.M. Krasovskaya. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 377 p. (In Russ.).
8. Fokin M.M. *Protiv techeniya: stat'i, pis'ma* [Against the tide: Articles, letters]. Ed.-comp. and author of the introductory article Y.I. Slonimskiy. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1962. 639 p. (In Russ.).

УДК 75.049

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-259-270

ФУГА В АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ КАК ОБЪЕКТ СИНЕСТЕЗИЙНОГО МЫШЛЕНИЯ И ВОСПРИЯТИЯ

Васирук Ирина Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано и музыковедения, Самарский государственный институт культуры (г. Самара, РФ). E-mail: vasiruk@mail.ru

В данной статье рассматривается современная абстрактная живопись в контексте синестезийного мышления и восприятия. Живописные работы последней трети XX – начала XXI столетия с названием «Фуга» по-разному демонстрируют два уровня синестезии: межчувственный и мыслительно-обобщенный. Именно психологический аспект понимания и интерпретации беспредметной живописи рождает правильные ассоциации и аналогии с музыкальной фугой. Именно межчувственные связи, тонкие «нюансы» восприятия «сложной» музыкальной фуги, ее универсальности и знаковости, позволяют проникнуть в вероятностный смысл. При анализе картин-фуг показаны разные факторы: колористически-цветовые и композиционные решения, многообразие геометрических фигур и графических элементов в пространстве картин. Многомерный и многолетний «путь» фуги в абстракции делает ее необходимым коллаборационным элементом как в содержательно-художественном, так и в синестезийно-психологическом плане.

В результате предпринятого исследования выяснилось, что правильность понимания авторского замысла включает в себя и поворот в сторону реципиента – зрителя, способного к ремифологизации, расшифровке смыслового спектра картин. Выявление онтологических и специфических свойств музыкальной фуги как высшей формы и жанра полифонической музыки позволило показать ее бытие в абстрактной живописи современных отечественных и зарубежных художников. Автор статьи приходит к выводу, что содержательный параметр абстрактной живописи сложен, так как он не воспроизводит видимое, но постигаем путем выстраивания гармонии с объектом и в связи с проникновением в смысл контекста на межчувственном, синестетическом уровне.

Ключевые слова: фуга, абстрактные картины, цвет, синестетический аспект, смысловые коды, ассоциации.

FUGUE IN ABSTRACT PAINTING AS AN OBJECT OF SYNESTHETIC THINKING AND PERCEPTION

Vasiruk Irina Ivanovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Piano and Musicology, Samara State Institute of Culture (Samara, Russian Federation). E-mail: vasiruk@mail.ru

In this article, modern abstract painting is considered in the context of synesthetic thinking and perception. The paintings of the last third of the XXth -beginning of the XXIst century with the name *Fugue* differently

demonstrate two levels of synesthesia: intersensual and mentally generalized. Literally the psychological aspect of understanding and interpreting the non-objective painting gives a rise to the right associations and analogies with the musical fugue. It is the intersensory connections, the subtle *nuances* of the perception of a *complex* musical fugue, its universality and signality that allow us to penetrate into the probabilistic meaning. When analyzing fugue paintings, various factors are shown: coloristic color and compositional solutions, a variety of geometric shapes and graphic elements in the space of paintings. The multidimensional and long-term *path* of the fugue in abstraction makes it a necessary collaborative element, both in terms of content and art, and in terms of synesthesia and psychology.

As a result of the undertaken research, it turned out that the correctness of understanding the author's idea includes a turn towards the recipient – viewer, capable of remifologization, deciphering the semantic spectrum of paintings. The identification of the ontological and specific properties of the musical fugue as the highest form and genre of polyphonic music made it possible to show its existence in the abstract painting of modern domestic and foreign artists. The author of the article comes to the conclusion that the content parameter of abstract painting is complex, since it does not reproduce the visible, but is comprehended by building harmony with the object and penetrating into the meaning of the context at the intersensual synesthetic level.

Keywords: fugue, abstract paintings, color, synesthetic aspect, semantic codes, associations.

Фуга как музыкальный жанр и форма в современном искусстве все чаще становится предметом транспозиции в вербальные и невербальные тексты. Большой и пристальный интерес к этому музыкальному явлению демонстрируют писатели, поэты, художники, кинорежиссеры, хореографы, называя свои творения «фуга». Конечно, обращение к фуге имеет в своей основе разные причины, но основополагающим видится глубинное погружение в подтекстовый психологический слой, а не внешняя схожесть с музыкальной формой.

Очевидно, фуга обладает свойствами, которые дают ей свободную реализацию в других видах искусства, а также в различных стилевых и культурных условиях. Ее структура обладает универсальностью и вариативной множественностью при строгой и унифицированной форме. В музыке XX – начала XXI столетия структура фуги как «музыкальное клише» (Л. Н. Березовчук), как сочетание устойчивых компонентов (тема, ответ, противосложения, интермедии) сохраняется, но появляются новые структурные особенности, бесспорно, влияющие на музыкальное содержание полифонических сочинений. Однако абсолютно не меняется восприятие фуги, ведь ее тема «имеет сходство с научной гипотезой, которая не убеждает без многократных проверок, без предоставления доказательств» (цит. по [11, с. 48]). Слова А. Шенберга буквально вторят определению А. Н. Должанского, что фуга есть тезис с последующим доказательством. Таким образом,

принцип толкования, диалога, господствующий в фуге, «делает ее семантически универсальным жанром», «фуга наиболее красноречиво выражает идею диалога в том специфическом виде, который среди всех искусств доступен только музыке» [14, с. 42]. Течение мысли в фуге часто сравнивают с логикой повествования в философском трактате, поскольку тема-тезис обсуждается в процессе движения голосов в фуге и возвращается к самой себе в финале, претендуя «на подтверждение истинности предложенного ею постулата» [13, с. 84].

Более того, фуга наделена онтологическими качествами и «входит в структуру мироздания, многими своими параметрами отражая компоненты Вселенной, жизни человека, пространства, времени и являя собой универсальный способ художественного моделирования действительности» [3, с. 47]. На этот же бесспорный факт указывает масштабное понимание фуги как феномена и ее новое определение – «универсальный художественный концепт» [15]. Такое понятие вводится «для определения целостного феномена фуги как явления культуры, опредмеченного в различных видах искусства» [15, с. 5]. Именно «фаустовская» фуга, по определению О. Шпенглера, вобрала в себя инвариантное ядро, «архетип фуги, на основе которого затем происходила вся дальнейшая эволюция жанра» [16, с. 145]. Судить о феноменальности фуги, несущей всемирную востребованность, то есть ее «национализации»,

перенесении в иные национальные культуры, нам позволяет вся дальнейшая история как музыкального, так и других видов искусства.

Многие ученые-музыковеды понимали фугу в аналогичном аспекте. Так, в фуге как «определенном способе художественного моделирования мира» (К. И. Южак) оформились свойства, «образующие ядро ее семантической программы» (С. С. Коробейников) в эпоху И. С. Баха, и постоянно обновляющиеся структурные и содержательные компоненты тем не менее сохраняют семантический инвариант. Таким образом, фуга как «универсальная структура» явилась «эталонным музыкальным мышлением Постренессанса» (Л. З. Любовский) и в целом «феноменом музыкального мышления» (И. О. Цахер).

Однако помимо феноменологической сущности музыкальной фуги существует и другой аспект ее отражения в иных видах искусства – особенность мышления и восприятия человека, которая по своей природе синестезийна. По точному мнению Б. М. Галеева, «содержание понятия синестезии в психологическом аспекте наиболее характеризуется ее определением как “межсенсорной, межчувственной ассоциации”» [5, с. 290]. Следовательно, как свойство человеческой психики синестезия находится в ракурсе языка, «шире – любого образного, художественного мышления (применительно ко всем видам искусства, включая музыку)» [5, с. 290]. Именно психологический ракурс взаимодействия видов искусства, выраженный в двух уровнях – межчувственном и мыслительно-обобщенном, отражает синестетический механизм интерпретации музыкальной фуги. Фуга – яркое явление в искусстве, которое часто выступает в роли исходного понятия, центральной темы или идеи. Далее от нее «необходимо искать ассоциативные мультисенсорные связи образов и ощущений, наращивая “ветки” новых смыслов» [6, с. 196].

Наиболее множественными экспериментами с фугой отличаются живописные работы современных отечественных и зарубежных художников в абстрактных нефигуративных композициях. Как известно, исследователи при сравнении музыки с изобразительным искусством выделяли несколько уровней. Так, на четыре уровня указывает В. В. Ванслов: физической реальности, психофизиологической, художественно-структурной и ху-

дожественно-исторической [2]. В выбранном аспекте исследования интересен психофизиологический формат соответствия музыки и живописи.

По многочисленным наблюдениям, бытие абстрактного изображения связано с отсутствием онтологических смыслов и привычных человеческих понятий. Однако восприятие абстрактных картин не может быть вне человеческого измерения. И в данном случае с абстрактной живописью соотносится музыка как бытие беспредметное, в пространственном плане слышимое ничто, «царство алогического и бессмысленного», как считает А. Ф. Лосев. Музыка как «сплошное изменение и становление», «неизменный прирост бесконечно-малых изменений» [10, с. 278–279] и абстрактная живопись включают в себя символическую картину сущности жизни, и, конечно же, их восприятие разнородно, разнопланово по содержанию. Именно так происходит потому, что язык непредметных знаков у художника в абстракционизме – это закодированный смысл его мифологических представлений о жизни, его личностно-творческое бытие. При этом для воспринимающего при внешней пустоте и непонятности обязательно необходим процесс расшифровки смысловых кодов. Действительно, «со стороны зрителя восприятие абстрактной картины есть процесс ремифологизации, поскольку зритель строит свой собственный миф по отношению к изображению, наделяя его своими онтологическими смыслами» [1, с. 20], опираясь на багаж своих знаний, представлений и чувственно-ассоциативного личного миропонимания.

При феноменологическом сравнении абстрактной живописи и музыки выясняется, что «эйдосом бытия абстрактной композиции не может быть нечто устойчивое с точки зрения его завершенности и определенности», нет «неподвижности эйдического предмета нефигуративной картины, что и сближает ее с музыкой» [1, с. 19]. С позиций пространственной предметности музыка и абстрактная живопись есть нечто неопределенное, но «содержащее в себе нечто всеобщее и первичное, включающее всю символическую картину сущности жизни» [10, с. 278]. Соответственно, восприятие музыкального произведения и абстрактного полотна схоже, поскольку оба построены на первичном символическом материале сознания. Иными словами, сходство зрительных

и слуховых впечатлений от произведений искусства рождает подобные чувственные ассоциации, ассоциативные видения. «Ощущение, впечатление – субъективные факторы, на которых строится взаимодействие, понимание и проникновение в сущность информации. Время контакта резко ограничено, и очень много зависит от тех чувств, которые изначально смоделированы в визуальном сообщении» [6, с. 196].

Интересно, что наряду с медитативностью, на которую указывают некоторые ученые (В. Налимов), «в религиозно-мистическом плане трактуется контурность, незавершенность изображения в абстрактных полотнах, дающая потенциальную возможность фокусирования бесконечных смыслов» [9, с. 288]. Получается, что абстрактное творчество при сложном внешнем плане изображения «в беспредметных узорах, линиях и символических формах» [9, с. 289] способно давать информацию, превышающую изобразительную канву. Поэтому для воспринимающих появляется огромное пространство творчества в процессе понимания и смыслообразования, активизируется весь спектр интуиции, подсознания, медитативных способностей, а также интеллектуальной эрудиции. Следовательно, такое расширение смыслов полностью зависит от комплекса способностей интерпретаторов.

При этом важен и чувственный параметр. Проблема синтеза искусств в последнее время состоит в радикальных изменениях и новом повороте в расстановке акцентов. Так называемый «поворот к переживанию» (Д. Хандерман) делает объект искусства не таким интересным. Именно реципиент с его коллекцией переживаний, то есть сформированной опытностью, способен проанализировать и понять произведение искусства (особенно синестезийного плана), создать «атмосферу» (Г. Бем) переживания, вовлеченности и наполненности. Столетие назад, в авангардном искусстве, как пишет В. Бертранца, «новый процесс становления искусства охватывал также и зрителя, которому теперь отводилась более значимая роль: он не просто созерцает, но и участвует в создании картины, “додумывает” ее» (цит. по [12, с. 122]). Для О. Янкуса именно «зритель является вовлеченным в процесс созерцания, в процесс полного погружения в картину» [12, с. 122].

Как известно, в начале XX столетия В. Кандинский, Ф. Купка, П. Клее считали очень важной

для абстрактной живописи связь с музыкой как с самым абстрактным, «наименее материальным из всех искусств» (см. [6, с. 38]). Именно эти авторы первыми в истории изобразительного искусства свои абстрактные полотна назвали «фугами», выразив этим, с одной стороны, общую тенденцию развития линии музыкальности живописи, а с другой – интерес к образно-интуитивному, подсознательному мировосприятию. Авангардное искусство выстраивало свою технику за счет чистого языка искусства. Художники в непредметных композициях создавали такие синтетические формулы, которые помогали увидеть «не внешнюю материальную оболочку изображаемого, а гармонию и “божественное”, которые скрыты от неискушенного взгляда» [12, с. 121], глубинную парадигму замысла.

Художники-абстракционисты не просто рисуют фугу как музыкальную форму, а моделируют процесс восприятия фуги как жанра другого вида искусства, звукового мира, обращенного к мыслям и чувствам человека. В бесчисленном многообразии ритмов картин, красочно-цветовых сочетаниях и существует фуга. На первый взгляд, «новый регион бытия» фуги, в котором произвольное нагромождение линий и форм и алогичность цветовых комбинаций, не способен отразить всей ее сущности. Но это только на первый взгляд. «Смысловое ничто» [1, с. 18] обладает внутренней систематизацией. Точка, линия, дуга, светотень, мазок, нелогичный контраст цветов – все атрибуты непредметной живописи направлены на рождение ассоциаций, параллельных чувств и эмоций от музыкальной фуги. В. Кандинский говорил, что важна не форма, а переживание, «внутреннее влечение», «сверхчувственная вибрация» [7]. Подобное возможно благодаря разной степени музыкальности авторов живописных сочинений.

Совершенно очевидно, что для изображения фуги художники-абстракционисты избирают цвет, краски в роли основополагающих компонентов. В процессе восприятия абстрактных картин с названием «Фуга» именно цвет оказывается наиболее значимым элементом, позволяющим раскрывать художественное содержание произведений. Сила краски способна психологически воздействовать на зрителя, вызывать «душевную вибрацию» [7, с. 42]. Хорошо известно, что П. Клее

сознательно пытался «избегать массивного использования материального (дерево, металл, стекло и т. д.) в пользу идеальных данных (линия, тон, цвет)» [8, с. 58]. На уровне красочности музыка и живопись сближаются, имея в своем лексиконе общие термины «колорит», «тон», «тональность», «тембр», «цвет», «оттенок», «яркость», «плотность», «напряженность». Стремясь передать явления окружающего мира в реальном жизненном ракурсе, художник оформляет, к примеру, осеннюю фугу в желтых и коричневых тонах, а весеннюю – в бело-розовых и голубых. В картине *Spring Fugue* Д. Рута явно присутствует движение, которое складывается из цветовых переливов, порой нелогичных направлений мазков, диагонального разделения пространства. При этом виден цветовой центр – красный круг, подобие солнца или цветка на фоне лоскутов зеленых листьев и розового весеннего цветения на фоне голубого неба (см. Приложение, рис. 1). Таким образом, абстрактный весенний пейзаж является изображением природы, но как бы сквозь призму художественного взгляда художника и зрителя без точной конкретики предметов и образов.

При индивидуальном цветочувствовании художником могут вноситься корректировки, а цветовой спектр, соответственно, расширяться и углубляться. Так, в палитре картины *October Fugue* (Р. Макфарланд) соединяются коричневый, красный и черный цвета, а желтый едва заметен. При этом белый – уточняет пространственное решение, привлекая внимание своими необычными по объему мазками и дугами. Именно этот цвет словно парит и вызывает недоумение от нахождения в пространстве этой картины, а преобладающие сдержанные темные тона контрастируют с красными и желтыми фрагментами (см. Приложение, рис. 2). Такой индивидуализированный подход к цвету оправдан, ведь каждый художник вправе выбрать свою цветовую гамму, поскольку «восприятие цвета не только вообще субъективно, но и значительно субъективнее, чем восприятие формы и восприятие пространства» [4, с. 5].

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что художникам важно указать цвет фуги в названии: *The blue fugue* А. Мустафы, «Зеленая фуга», «Красная фуга», «Синяя фуга» В. Андреевкова, «Белая фуга» В. Вейнсберга, «Фуга в красном» Л. Хоботова. В этом видится продолжение

идей художников начала XX столетия и вспоминаются картины «Фуга в красном» П. Клее, «Фуга в двух цветах» Ф. Купки, «Фуга в голубом и красном» А. Явленского. Однако этот факт совсем не обязателен, ведь на картинах краски воздействуют очень сильно, порой психологически сверхчувственно. К примеру, красный цвет (ассоциация с огнем) дает возбуждающий настрой некоторым абстрактным картинам: *Fuga M.* Блоха (см. Приложение, рис. 3), *Romantic Fuga* Э. Тахедл, *Fuga alla Giga* Б. Бонифачо. Накаленное динамичное звучание красного В. Кандинский воспринимает, как «беспокойное, с кипением и пыланием, упрямое, навязчивое, с чувством силы, энергии, стремления» [7, с. 48]. Напротив, белый цвет гасит напряжение, и хрупкие, прозрачно-белые объекты в «Белой фуге» В. Вейнсберга лишаются эмоциональности. Художник О. Боннер в картине *Fuge* хаотично располагает цветные точки на белом фоне, и именно такой нейтрально-спокойный фон побуждает к поиску логики цветовых и контурных положений маленьких, но очень важных «объектов» полотна.

Необычайно многообразно цветовое смешение в предметной живописи. Живописные фуги – это пространство психологического восприятия мира. В полотне А. Туканова «Фуга» именно сочетание розового, желтого, телесного и небольших пятен зеленого и красного дает много радости и света (см. Приложение, рис. 4). Ощущение напряженности и активного движения вызывает сопряжение фиолетового, черного, коричневого и немного красного в работе *Fugue* Л. Ребока (см. Приложение, рис. 5). Неслучайно художник Л. Ребок называет другую свою картину *Little Fugue* (см. Приложение, рис. 6). Меньшее количество более крупных геометрических деталей, появление желтого и розового, а также яркие светлые краски отражают иное восприятие: радостное и оптимистичное. Заметная структурность при хаотичной направленности фигур рождает ассоциации с фактурным многоголосием в музыкальной фуге.

Ощущение смелого движения линий, мазков и цветовых контрастов остается после восприятия работы *La Fuge* Э. Джаннатасио (см. Приложение, рис. 7). Более того, здесь в процессе вслушивания и всматривания в картину возникают аналогии с бегущими лошадьми, и образец предметной аб-

стракции как бы иллюстрирует конкретный перевод слова fuga (лат. fuga – бег, быстрое течение). Динамика ярких контрастов в двух измерениях – красок и их фигуративных расположениях в пространстве – становится силой притяжения при знакомстве с картиной Р. Блох Fugue-IX (см. Приложение, рис. 8). Удивительно изысканно и необычно выстраивает художник «изломы» контуров линий. Хаотичность их расположения подчеркнута цветовыми сцеплениями ярких и темных тонов. Мы не можем определенно сказать, что «зашифровал» в своем творении автор, однако уловить некоторую аналогию со сложным полифоническим многоголосием не составляет труда.

Именно к этому – отражению в живописи особенностей формообразования музыкальной фуги – стремится П. Коро в полотне «Формы фуги в живописи» (см. Приложение, рис. 9). Изумрудная красота картины построена на мягком цветовом сочетании, почти слиянии-смещении. При этом извилистые пространственные «впадины» буквально иллюстрируют мелодические сочетания интервалов, нерегулярную протяженность и свободное сочетание голосов в фуге.

Наряду с экспериментами в цветовых компоновках картин, стремлением к структурному подобию фуги, присутствует и иной фактор. Современные художники, размышляя над цветом, реализуют в работах свои эстетические программы. Так, уральский художник Павел Ходаев соотносит шесть цветов (черный – белый, синий – желтый, красный – зеленый) с шестью звуками гаммы (гексахордом), а для седьмой ноты – СИ – избирает серый цвет, атрибут хаоса. По мнению автора, серый цвет как нельзя кстати подходит для «сатанинской» ноты СИ. Своеобразное представление для художника XXI столетия определено совершенно иным пониманием слова «фуга», которое в переводе с японского означает «гармония всего существующего и в противоречии, и в слиянии». Другая мысль художника-философа – рисование и есть разрывание пространств наперекор всем пространствам – реализуется в черно-белой линии, которая разрезает спектр цветов в пространстве картины «Фуга № 1» (см. Приложение, рис. 10). В другой работе «Фуга № 13» П. Ходаев уникально «вводит в заблуждение» кажущейся несимметричностью и непонятностью. Возможно, такое впечатление возникает из-за цветового хаоса и нелогичного деления геометриче-

ских фигур, а возможно, это видение художника сквозь цветовую гамму калейдоскопа (см. Приложение, рис. 11).

Достаточно часто в картинах-фугах встречаются геометрические фигуры: треугольники, круги, пересекающиеся линии. Такие «неприятательные, молчаливые, крайне незначительные объекты», как говорит о них В. Кандинский, помогают слышать звук в полной тишине и выступают в роли музыкальных компонентов фуги (темы, ответа, противосложения). Более того, их сочетание в пространстве картины фиксирует расположение этих элементов в музыкальной композиции, но не конкретно процессуально, а символически-ассоциативно. Так, условно роль темы играет, например, светлый лиловый круг в картине Дж. Гросса Fuga (см. Приложение, рис. 12) или треугольник в «Прелюдии и фуге» Ю. Хржановского (см. Приложение, рис. 13). Конечно, надо понимать, что для художников-абстракционистов это явление «не есть просто геометрия, но больше – живопись» [7].

Интересно, что точка, как «изобразительный атом» в абстрактной живописи, может ассоциироваться с нотами в музыке. В данном ракурсе показательна картина О. Боннер Fuge (см. Приложение, рис. 14). Неструктурированное расположение различных по масштабу и цвету точек одновременно сгруппировано по диагонали в линии. Именно этот фактор вносит динамику в пространство картины и дает осмысление точек, а восприятие белого фона меняется, модулирует в розово-голубые оттенки.

В живописных работах «предметной абстракции» ассоциации с темой фуги более интересны и разнообразны, поскольку их роль выполняют, к примеру, цветок, стрела, свеча, дерево. Ассоциативность и эмоционально-содержательная составляющая таких объектов немного ярче и конкретнее. В картине Э. Тахедл Romantic Fuga (см. Приложение, рис. 15) изображен некий абстрактный пейзаж – лилии на воде, которые ассоциируются с проведениями темы фуги, а цветовые изгибы воды – с голосами. Водная гладь удивительно сплетена из мазков красного, синего, серого и желтого цветов, которых в природе нет. При этом цвета не переходят плавно друг в друга, а ложатся по принципу контраста: светлого и темного, холодного и теплого. Весь-

ма абстрактна и неестественна цветовая гамма спускающейся ветки и шести лилий, буквально «исчезающих» в цветовой фантазии автора. Такое представление рождается из-за нечетких контуров водных цветов, и в результате создается напряженная атмосфера картины, благодаря выбранной «кричащей» палитре красок.

Если в абстрактных полотнах и улавливаются композиционные принципы фуги, то очень обобщенно, геометрически условно. Так, можно увидеть принцип повторения в картине «Фуга» А. Тихонова, симметричность компонентов в «Прелюдии и фуге фа минор» А. Андерсона, пропорциональность вступления голосов в фугах В. Андреевкова, фактурное пересечение-переплетение голосов-дуг в фугах П. Ходаева. Особенно показательны полотна «Фуга № 2», «Фуга № 4». Многослойность первой картины, ее пространственная многомерность ощущаются благодаря белым дугам на фоне разноцветных пятен, фигур и маленьких линий-дуг. Композиционное решение и цветовая гармония другой живописной фуги создают процессуальность, двигательную реальность, весьма схожую с движением голосов в фуге, их созвучиями и пересечениями.

Интересно решение полотна К. Кин Fugue (см. Приложение, рис. 16), где зафиксировано пространство фуги как многомерный «путь» в многоголосной ткани. Здесь запечатлено движение, столь необходимое в фуге, которое в изобразительном искусстве реализуется в свободной и непредсказуемой комбинаторике дуг и диагональных линий, их непредсказуемых пересечений, а также цветовых переливов. В работе А. Репина «Фуги И. С. Баха» (см. Приложение, рис. 17) цветовое нагромождение и тональная множественность очень масштабны. Необычные цветовые кластеры, расположенные вертикально, способствуют возникновению ассоциаций с расположением голосов в фуге, с такой их особенностью, как включение и выключение.

Подытоживая наблюдения над абстрактными картинами «Фуга» современных художников, можно сделать вывод о том, что специфические принципы формообразования фуги лишь отчасти воспроизводятся в живописных работах. Этот формат изображения слишком простоват и даже неинтересен. Однако основополагающий прин-

цип фуги с главенствующей идеей-темой в основе ее композиции и последующим рассуждением на эту тему с обязательным доказательством и утверждением присутствует в живописных фугах с разной долей выявления и фиксации.

Вместе с тем живописные фуги функционируют в синестетическом аспекте, то есть ярко демонстрируют многообразие мышления и восприятия как художников-абстракционистов, так и зрителей, вступающих в контакт с произведениями абстрактной живописи. Действительно, «искусство не воспроизводит видимое, а делает его видимым». Эта фраза П. Клее не просто красивая метафора, она отражает суть творческого процесса с двух сторон. Для представителей современного абстрактного искусства слепое копирование форм и предметов внешнего мира не является сущностью настоящего искусства. Им важно передать внутреннюю особенность явлений мира, окружающих человека, приоткрыть сердцевину, «душу» этих моментов, что возможно через мышление и восприятие самого автора. Воспринимающие зрители также на синестетическом межчувственном уровне проникают в суть изображаемого. В итоге формируется равновесие, позволяющее подняться каждому на уровень ассоциативного и точного понимания задуманного содержания, можно сказать, «космического» смысла изображаемого.

Несомненно, абстрактные произведения становятся понятными не сразу. Они требуют времени для вслушивания в цветовую музыку и взгляды в звуковую палитру. В процессе восприятия подобных картин необходимо напитаться их энергией и гармонией с целью понимания скрытых знаков и смыслов. Их необычные цветовые и композиционные форматы лишь пространственное удаление от изображаемого объекта с целью услышать звуки в полной тишине, понять краски мира в полном цветовом синтезе. В данном фокусе весьма актуально понятие «слухозрительная полифония» («контрапункт»), о чем пишет Б. М. Галеев [5, с. 150]. А значит, для современных западных и отечественных художников при реализации живописных фуг устанавливается универсальный принцип живописной абстракции – путь от «звучащего образа» к «звучащей форме» и к чистому «образу звука – цвета».

Литература

1. Бабушкина О. В. Феноменолого-экзистенциальный подход к интерпретации абстрактной живописи: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Пермь, 2004. – 24 с.
2. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 233 с.
3. Васирук И. И. Онтология фуги: к постановке проблемы // Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры: мат-лы VI Междунар. науч.-практ. конф., 11 апреля 2019 года. – Самара: Самар. гос. ин-т культуры, 2019. – С. 43–47.
4. Волков Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1965. – 246 с.
5. Галеев Б. М. Искусство космического века: избр. ст. – Казань: Фэн, 2002. – 572 с.
6. Желондиевская Л. В. Мультисенсорные методы эмоциональной выразительности графики // Галеевские чтения. От синестезии к синтезу искусств («Прометей» – 2015): мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., 2–4 октября 2015 года. – Казань: Бриг, 2015. – С. 195–199.
7. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 107 с.
8. Клее П. Теория современного искусства. – М., 1969. – 114 с.
9. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на мат-ле искусства XX века). – Новосибирск, 2005. – 392 с.
10. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – С. 195–392.
11. Любовский Л. У истоков музыки. – М.: Композитор, 2006. – 89 с.
12. Прокопьев М. В. Сибирский авангард в европейском контексте: В. Кандинский, П. Клее и О. Янкус // Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 33. – С. 118–128.
13. Свистуненко Т. А. Спектр полифонической формы сквозь призму философского понятия истины // Венок Яворскому: межвуз. сб. науч. тр. Первых междунар. чтений, посвящ. Б. Л. Яворскому. – Саратов: Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2006. – С. 84–94.
14. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. – 214 с.
15. Тончук П. О. Фуга как универсальный художественный концепт (на примере цикла «Рисунки по шелку» Ф. Бахора): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2016. – 26 с.
16. Тончук П. О. Фуга как символ «фаустовской» культуры и проблема эволюции жанра // Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 24. – С. 140–148.

References

1. Babushkina O.V. *Fenomenologo-ekzistentsial'nyy podkhod k interpretatsii abstraktnoy zhivopisi: avtoref. dis. ... kand. filosofskikh nauk [A phenomenological and existential approach to the interpretation of abstract painting. Author's abstract diss. PhD in philosophy]*. Perm, 2004. 24 p. (In Russ.).
2. Vanslov V.V. *Izobrazitel'noe iskusstvo i muzyka [Fine art and music]*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1983. 233 p. (In Russ.).
3. Vasiruk I.I. *Ontologiya fugi: k postanovke problemy [Ontology of fugue: towards the formulation of the problem]. Professional'noe muzykal'noe iskusstvo v kontekste mirovoy kul'tury: materialy VI Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. 11 aprelya 2019 goda [Professional musical art in the context of world culture. Materials of the VI International scientific-practical conf. April 11, 2019]*. Samara, Samara State Institute of Culture Publ., 2019, pp. 43-47. (In Russ.).
4. Volkov N. *Tsvet v zhivopisi [Color in painting]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 246 p. (In Russ.).
5. Galeev B.M. *Iskusstvo kosmicheskogo veka. Izbrannye stat'i [Art of the Space Age. Selected Articles]*. Kazan, Fen Publ., 2002. 572 p. (In Russ.).
6. Zhelondievskaya L.V. *Mul'tisensornye metody emotsional'noy vyrazitel'nosti grafiki [Multisensory methods of emotional expressiveness of graphics]. Galeevskie chtenia. Ot sinestezii k sintezu iskusstv ("Prometey"-2015): materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 2-4 oktyabrya 2015 goda [Galey Readings. From Synesthesia to the Synthesis of Arts ("Prometheus"-2015): Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. October 2-4, 2015]*. Kazan, Brig Publ., 2015, pp. 195-199. (In Russ.).
7. Kandinskiy V. *O dukhovnom v iskusstve [About the spiritual in art]*. Moscow, Arkhimed Publ., 1992. 107 p. (In Russ.).
8. Klee P. *Teoriya sovremennogo iskusstva [Theory of contemporary art]*. Moscow, 1969. 114 p. (In Russ.).

9. Kolyadenko N.P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka) [Synaestheticity of musical and artistic consciousness (based on the art of the 20th century)]*. Novosibirsk, 2005. 392 p. (In Russ.).
10. Losev A.F. *Muzyka kak predmet logiki [Music as a subject of logic]*. Losev A.F. *Iz rannikh proizvedeniy [Losev A.F. From early works]*. Moscow, Pravda Publ., 1990, pp. 195-392. (In Russ.).
11. Lyubovskiy L. *U istokov muzyki [At the origins of music]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2006. 89 p. (In Russ.).
12. Prokopyev M.V. *Sibirskiy avangard v evropeyskom kontekste: V. Kandinskiy, P. Klee i O. Yankus [Siberian avant-garde in the European context: V. Kandinsky, P. Klee and O. Yankus]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 33, pp. 118-128. (In Russ.).
13. Svistunenko T.A. *Spektr polifonicheskoy formy skvoz' prizmu filosofskogo ponyatiya istiny [The spectrum of polyphonic form through the prism of the philosophical concept of truth]*. *Venok Yavorskomu: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov Pervykh mezhdunarodnykh chteniy, posvyashchennykh B.L. Yavorskomu [Wreath to Yavorsky: Interuniversity collection of scientific works of the First international readings dedicated to B.L. Yavorsky]*. Saratov, Saratov State Conservatoire Publ., 2006, pp. 84-94. (In Russ.).
14. Sokolov O.V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry [Morphological system of music and its artistic genres]*. N. Novgorod, Nizhny Novgorod University Publ., 1994. 214 p. (In Russ.).
15. Tonchuk P.O. *Fuga kak universal'nyy khudozhestvennyy kontsept (na primere tsikla "Risunki po shelku" F. Bakhora): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Fugue as a universal artistic concept (using the example of the cycle "Drawings on Silk" by F. Bakhor). Abstract. diss. PhD in Art History]*. Novosibirsk, 2016. 26 p. (In Russ.).
16. Tonchuk P.O. *Fuga kak simbol "faustovskoy" kul'tury i problema evolyutsii zhanra [Fugue as a symbol of "Faustian" culture and the problem of the evolution of the genre]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 24, pp. 140-148. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Д. Рым. Spring Fugue



Рисунок 2. П. Макфарланд. October Fugue



Рисунок 3. М. Блох. Fuga

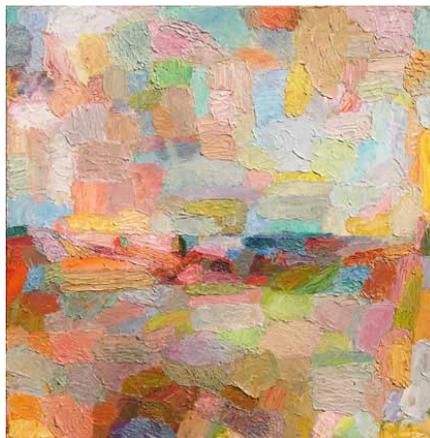


Рисунок 4. А. Туканов. Фуга



Рисунок 5. Л. Ребок. Fugue



Рисунок 6. Л. Ребок. Little Fugue



Рисунок 7. Э. Джаннатасио. La Fuge



Рисунок 8. Р. Блох. Fugue-IX



Рисунок 9. П. Коро. Формы фуги в живописи



Рисунок 10. П. Ходаев. Фуга № 1



Рисунок 11. П. Ходаев. Фуга № 13

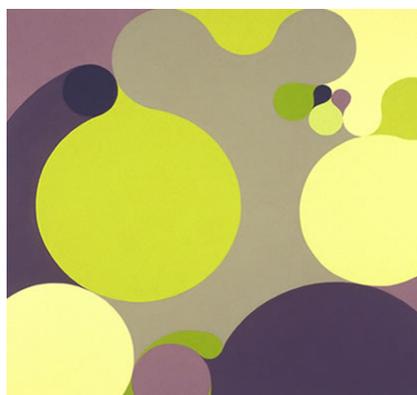


Рисунок 12. Дж. Гросс. Fuga



Рисунок 13. Ю. Хржановский. Прелюдия и фуга



Рисунок 14. О. Боннер. Fuga



Рисунок 15. Э. Тшедел. *Romantic Fuga*



Рисунок 16. К. Кун. *Tattered Fugue*



Рисунок 17. А. Репин. *Фуга II. С. Баха*

УДК 1:069

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-270-280

ПОЛИМОРФНАЯ МОДЕЛЬ МУЗЕЯ XXI ВЕКА

Кильдюшева Алина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент кафедры всеобщей истории, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: kildusheva@mail.ru

В статье предпринята попытка описать модель современного музея (раскрывающуюся в содержании работы с аудиторией), которая соответствует кодам метамодернизма (по Т. Вермюлену и Р. ван ден Аккеру) как нового культурного течения XXI века. Представленную полиморфную модель музея можно

расценивать как следующую после просветительной, политизированной, информативной и коммуникативной моделей, выделенных М. Юхневич для периода с последней трети XIX века по 2000 год.

Изменения, произошедшие в социокультурной картине мира в конце XX – начале XXI века, связанные с развитием постиндустриального общества (по Д. Беллу) и переходом от ситуации постмодерна к «постпостмодерну», затронули и музей, поэтому появилась необходимость обратиться к рассмотрению его существования в новых условиях.

В качестве исследовательской позиции при конструировании была использована эвристическая модель из классификации Р. Пайерлса. В статье рассматривается, какими чертами обладает новая модель музея. Музей стал полиморфным, то есть существующим в нескольких жизнеспособных модификациях/формах с одинаковыми функциями. Музейные предметы как подлинники и их воспроизведения равновесны в глазах посетителя выставки. Среди направлений и форм работы с аудиторией наблюдается эклектичность. Преобладает эмоциональное воздействие на посетителя, апеллирование к его чувствам и личному опыту через впечатление и переживания. Музей стал местом персонального игрового обучения в рамках получения индивидом непрерывного образования. Музей открыт для диалога и взаимодействия и обращает внимание на острые проблемы современности. Коллаборации музея с разными партнерами для создания нового взаимовыгодного продукта (проекта) для широкой аудитории стали обычной практикой. В создании экспозиционно-выставочных и культурно-образовательных проектов музей пытается балансировать между противоположностями, образуя новую смысловую целостность. Музей сочетает характерные черты из прошлых моделей для достижения новых целей с новым ощущением пространства-времени.

Ключевые слова: культура, общество, образование, посетитель, выставка, модель музея, полиморфность, постмодернизм, метамодернизм, мировоззрение.

POLYMORPHIC MODEL OF THE 21ST CENTURY MUSEUM

Kildyusheva Alina Anatolyevna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of General History, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: kildusheva@mail.ru

The article attempts to describe the model of a modern museum, which corresponds to the codes of metamodernism (according to T. Vermeulen & R. van den Akker) as a new cultural movement of the XXIst century. The presented polymorphic model of the museum can be regarded as following the educational, politicized, informative and communicative models identified by M. Yukhnevich.

The changes that occurred in the sociocultural picture of the world at the end of the XXth – beginning of the XXIst centuries, are associated with the development of post-industrial society (according to D. Bell) and the transition from the postmodern situation to the *post-postmodern*, also affected the museum, so there was a need to turn to the consideration of its existence in new conditions.

As a research position in the design, a heuristic model from the classification of R. Peierls was used. What features does the new museum model have? The museum has become polymorphic, i.e. existing in several viable modifications/forms with the same functions. Museum objects, both originals and their reproductions, are balanced in the eyes of the exhibition visitor. There is eclecticism among the forms of work with the audience. The emotional impact on the visitor, appealing to his feelings and personal experience through impressions and experiences, predominates. The museum has become a place for personal edutainment learning as part of a lifelong learning. The museum is open to dialogue and interaction and draws attention to pressing issues of our time. Museum collaborations with various partners to create a new mutually beneficial product for a wide audience have become a common practice. In creating exhibitions, cultural and educational projects, the museum tries to balance between opposites, forming a new semantic integrity. The museum combines signature features from past models to achieve new goals with a *new sense of spacetime*.

Keywords: culture, society, education, visitor, exhibition, museum model, polymorphism, postmodernism, metamodernism, worldview.

Музеолог М. Юхневич, анализируя опыт культурно-образовательной деятельности отечественных музеев с 1870-х по 2000 год, выделила четыре модели музея, основываясь на представлении о его назначении в обществе и содержании работы с аудиторией: просветительную, политизированную, информативную и коммуникативную [21, с. 21–28].

Особенностью просветительной модели музея с 1870–90-х годов до середины 1920-х годов было то, что музей как «новый демократический институт науки и образования» [21, с. 21; 23] рассматривался наравне с академиями и университетами¹, школой и звеньями внешкольного образования и должен был стать средством преодоления кризиса образования.

Функционирование политизированной модели музея приходится на 1920–50-е годы. В конце 1920-х – начале 1930-х годов музеи были поставлены государством перед необходимостью превращения «в рычаги политико-просветительного воспитания» [21, с. 24] с массовым охватом населения² и одно из средств антирелигиозной пропаганды³.

1960-е – середина 1980-х годов связаны с существованием информативной модели музея. В этот период музеи повсеместно проводят массо-

¹ В просветительской деятельности созданных в последней четверти XIX века Исторического и Политехнического музеев использовались публичные аудитории (наподобие университетских), где проводили лекции, диспуты, концерты, чтения, научные съезды, заседания ученых обществ (<https://clck.ru/35WVN3>; <https://clck.ru/35m6pD>).

² Музей как средство наглядной иллюстрации политической доктрины ассоциировался с «газетой»: броские заголовки, общественно-политическая лексика, трафаретность стали нередкими в выставочной деятельности, сопровождавшейся агитационными лекциями. Яркий пример: экспозиция «Русское искусство эпохи империализма» 1930-х годов в Русском музее, обличающая свергнутой строй и буржуазное искусство (<https://clck.ru/35WVQc>).

³ Работа с массами активно проходила и на повсеместно организовывавшихся антирелигиозных выставках, а сами бывшие храмы превращались в антирелигиозные музеи, как, например, Исаакиевский собор, ставший Ленинградским антирелигиозным музеем (<https://clck.ru/35HF9p>).

вую работу с помощью средств, несущих научные знания, активизируется научно-просветительная работа, изучение музейного предмета как подлинника и источника информации⁴. Таким образом, музею «возвращается статус научного <...> учреждения» [21, с. 25].

Коммуникативная модель музея охватывает диапазон с конца 1980-х годов по 2000 год. Музей стал рассматриваться как место для общения в самом широком смысле, как возможность получить «ценностные переживания» от взаимодействия именно с предметами-подлинниками и сформировать свое личное отношение к историческому прошлому⁵. В этой модели музея большое значение уделяется «внутреннему миру человека, чувственно-эмоциональной сфере, творческому воображению» [21, с. 28].

Попытаемся описать модель музея XXI века.

Представляется возможным продолжить рассмотренную выше периодизацию и наметить контуры появляющейся/проявляющейся с 2000-х годов полиморфной модели музея.

Для достижения данной цели рассмотрим ситуацию, сложившуюся в социокультурной реальности нового века, выявим особенности, присущие метамодернизму как новому языку описания эпохи, и далее проследим, как обнаруженные черты проявляются в таком феномене культуры, как музей.

В условиях глобализации, цифровизации, социальных трансформаций и становления экономики знаний, «базирующейся на человеческом

⁴ Особое внимание стало уделяться взаимодействию с детской аудиторией через организацию выставок детского творчества, экскурсий (выставка «Подснежник» в КХМ имени В. И. Сурикова, 1970-е годы, <https://clck.ru/35HFaV>) или встреч школьников с художниками – мастерами игрушки (Сергиево-Посадский музей-заповедник, 1980 год, <https://clck.ru/35HFcf>).

⁵ На этом основании строится вся культурно-образовательная деятельность музеев, например, музея-заповедника «Кижи» (работа со школьниками, 1996 год, <https://clck.ru/35HFoj>) или Музея истории развития екатеринбургского транспорта, в частности, экспозиция «Транспорт Екатеринбурга конца XIX – начала XX века», 1999 год (<https://clck.ru/35HFt5>), где музейная аудитория взаимодействуют с экспонатами и воссоздается утраченная история.

капитале, знаниях, высоких технологиях и высококачественных услугах» [9, с. 115, 121], происходит модернизация и сферы культуры⁶, а значит, музеи (гаранты сохранения культурных ценностей и передачи знаний) также меняются, будучи порождением и отражением культуры и общества; так определилась их социально-культурная и экономическая детерминированность.

Начало XXI века отмечено изменениями и в мировоззренческой картине, угасанием постмодернизма⁷ и становлением метамодернизма⁸ [25; 28 и др.]. Постмодернизм второй половины XX века, связанный с развитием постиндустриального общества (по Д. Беллу), появляется как реакция и полное противопоставление модернизму. Метамодернизм же – это не эволюция постмодернизма, а самостоятельная ветка развития, это переосмысление и возврат к модернизму, но через призму постмодернизма. Он, как маятник, раскачивается между несколькими разными направлениями и сочетает несочетаемое. Проблема перехода от одного течения к другому неоднократно рассматривалась в философской и культурологической литературе последних лет [16; 19 и др.].

Обозначим характерные черты культурных, философских, мировоззренческих, художествен-

ных течений – модернизма, постмодернизма, метамодернизма⁹, свидетельствующие о метаморфозах в понимании культурфилософских категорий и понятий (см. таблицу).

Сравнительные характеристики культурных течений XIX – начала XXI века

Модернизм	Постмодернизм	Метамодернизм
истина	целесообразность	поиск истины
глубина	поверхность	«глубино-подобие»
наивность	ирония	новая искренность
трансцендентное	имманентное	транссентиментализм
определенность	неопределенность	колебание
граница текста	интертекст	дискурс
конструкция	деконструкция	реконструкция
цельность	фрагментарность, дискретность	мозаичность
ценность	обесценивание	прагматический романтизм
дифференциация	синкретизм	суперэклектика
естественность	театральность, карнавальность	виртуальность
элитарность	массовость	индивидуальность

Далее нас будут интересовать характеристики, относящиеся к метамодернизму.

Исследователи, анализирующие современную архитектуру, литературу, медиа, искусство, кинематограф, театр, дизайн, моду и т. п., говорят о проявлениях в этих сферах деятельности метамодернистских черт (аутентичности, глубины, аффекта, историчности, субъектности). Доминирующие архитектурные тенденции демонстриру-

⁶ Уже в конце XX века потенциал культурного наследия был признан не только как способ трансляции культурных ценностей, но и как ресурс мировой экономики, как фактор устойчивого развития [12, с. 47].

⁷ В антологии [27] авторы статей определяют «ощущение конца постмодернизма» переходом с одного века на другой, когда он перестал отвечать новым вызовам эпохи (хотя об угасании заговорили еще в 1980-х годах [24]). Интересно, что музей также отреагировал на тему завершения постмодернистской эпохи: в 2011–2012 годах в Лондонском музее Виктории и Альберта проходила крупная ретроспективная выставка «Постмодернизм: стиль и ниспровержение, 1970–1990» (Postmodernism: Style and Subversion, 1970–1990), где кураторы сосредоточили внимание на архитектуре, дизайне, изобразительном искусстве, кино и музыке (<https://clck.ru/35HGxv>).

⁸ Стоит заметить, что концепция метамодернизма была одной из многочисленных концепций других «измов» (автомодернизм, альтермодернизм, гипермодернизм, диджимодернизм, космодернизм, неомодернизм, перформатизм, постпостмодернизм, ремодернизм, трансмодернизм), появление которых связывалось с завершением эпохи постмодерна [16].

⁹ Систематизация основана на идеях философов Ж. Бодрийяра, Р. ван ден Аккера, Д. Ваттимо, Т. Вермолена, Ж. Дерриды, Ф. Джеймисона, Ж.-Ф. Лиотара, Л. Тернера и др. Термины «модернизм» и «постмодернизм» понимаются в определениях, данных в Новой философской энциклопедии [17].

ют качества метамодернизма: «колебания между противоположностями (культура и природа, конечное и бесконечное, обыденное и эфирное...) с универсальной всеключенностью и структуру чувства»¹⁰ [6, с. 75; 28, р. 11]. В литературных произведениях современных авторов (композиционно и содержательно) проявляются «принципы реализма, искренности, достоверности, эстетики» [11, с. 128]. Основной задачей художника-метамодерниста становится «конструирование атмосфер, то есть создание условий для проживания определенного чувственного опыта в обход языковых конструкций, принимающихся недостаточными для осмысления мира»¹¹ [13]. В дизайне мебели и интерьеров «формы, цвета, фактуры успокоились, смягчились, появилась даже некоторая деликатность в передаче материала, в транслировании идеи метамодерна – сочетании противо-

¹⁰ Такими характеристиками обладают: Мемориальный музей М. Х. де Янга (De Young Museum), облицованный медными пластинами, зеленеющими в результате окисления, как будто бы оставленный стихии (<https://clck.ru/35WVY6>); Музей искусств Перес (Pérez Art Museum), обитый «вавилонскими всеячими садами», кажется органично слитым с природой (<https://clck.ru/35WVYt>); Музей будущего (Museum of the Future) парит как эфир над поверхностью и поражает своей формой и размерами (<https://clck.ru/35WVa7>).

¹¹ Отметим несколько выставочных проектов, реализованных на разных площадках в эстетике метамодернизма. В галерее Ширн (Schirn Kunsthalle Frankfurt) в 2005 году была представлена выставка «Идеальные миры. Новый романтизм в современном искусстве» (Ideal Worlds, New Romanticism In Contemporary Art), посвященная возрождению немецкой идеи романтизма в современном искусстве (<https://clck.ru/35WQTi>). Одна из самых непредсказуемых выставок прошла в 2009 году в Новом музее (New Museum) под названием «Поколение: моложе, чем Иисус» (The Generational: Younger Than Jesus), представляющая работы художников до 33 лет (<https://clck.ru/35WQeA>). В 2010 году состоялась голландская выставка «Векторы возможного: искусство между пространствами опыта и горизонтами ожидания» (Vectors of the Possible: Art between Spaces of Experience and Horizons of Expectation, <https://clck.ru/35WQgt>). Знаковым событием в отечественной художественной жизни стало открытие в конце 2022 года в Московской BIS ART GALLERY выставки молодых художников-зумеров «Качели метамодернизма», показавших новую эпоху современного искусства (<https://clck.ru/35WQjg>; <https://clck.ru/35WQmd>).

положностей, традиционализма и современности» [4, с. 344]. В медиадискурсе формируются «новые принципы работы с информацией, отраженные в речевых практиках; осуществляется актуализация субъекта; формируется новая структура чувств, обостренная чувственность и осцилляция, новая искренность, выраженная жанром портретного интервью с максимально честными ответами на вопросы интервьюера» [15, с. 96–98]. Сдвиг происходит и «во взгляде на юмор (теперь превосходит и «во взгляде на юмор (теперь предпочтительнее теплый, гуманистический юмор), что наиболее ярко проявляется в телевизионных комедиях. Ситкомы полны оригинальных, многослойных и умных шуток, балансирующих между пародией и искренностью, поверхностностью и глубоким смыслом, насмешкой и сердечностью» [26].

Проанализируем, что происходит с музеем в условиях новой реальности, новой культурной традиции, как он трансформируется и не исчезнет ли вовсе¹².

Для характеристики новой модели музея XXI века мы будем опираться на указанные особенности проявления метамодернизма в культуре. Прообразом для разработки модели музея послужил пример с полиморфными модификациями углерода в виде графита, алмаза и фуллерена¹³. В качестве исследовательской позиции при конструировании была использована эвристическая модель из классификации Р. Пайерлса, которая «способствует более глубокому проникновению в суть дела» (цит. по [5, с. 28]).

Рассмотрим черты, присущие этой модели музея.

1. Полиморфность как способность музея существовать в нескольких жизнеспособных модификациях/формах с одинаковыми функциями¹⁴:

¹² Рассуждения об исчезновении или забвении музея не раз появлялись в литературе, осмысляющей явления постмодернизма [20, с. 12]. Однако, как показывает практика, музей, будучи адаптивной институциональной социокультурной моделью, сохраняет свою востребованность в обществе и укрепляет свой статус в современной культуре.

¹³ См. <https://clck.ru/35Vi4H> (рис. 1).

¹⁴ Эта черта модели возвращает нас к дискуссионному вопросу о том, что есть музей. Социокультурная значимость музея очевидна, но вопрос о его сущности остается открытым – обилие музееведческих и культурологических дефиниций музея ясности не добавляет.

как физический объект (архитектурное здание), как виртуальный объект (цифровой образ), как объект, похожий на музей (пара-, квазимузей), как музеефицированное пространство (уникальная историко-культурная территория, музей под открытым небом) и др., выражая одну из своих главных идей – культивировать ценность стабильности в нестабильном мире. Парадоксально, но сейчас музеем можно назвать практически все вокруг¹⁵, причем в представлении аудитории зачастую стирается разница между классическим музеем и музеем как бизнес-проектом, например¹⁶.

2. Равновесность подлинника и воспроизведения как музейных предметов¹⁷, особенно в

Одновременное сосуществование множества концептуальных подходов к музею возникает из-за отсутствия единой общепринятой концепции музея как феномена культуры.

¹⁵ Данное явление может быть следствием/«наследствием» постмодернизма в результате возникновения «музеефикаторского типа культуры»: когда «сама культура в эпоху постмодернизма <...> становится музеем, гигантским, почти (и намеренно) бессистемным хранилищем ценностей или даже того, что она как таковое не чтит, необозримой свалкой накопленных за всю историю человечества артефактов, умений, отношений, образов, форм, стилей» [10].

¹⁶ Сейчас довольно распространены отели-музеи, совмещающие возможность отдыха в номерах «под старину» с просмотром выставленных в фойе экспонатов (<https://clck.ru/35Vj8e>), или кафе-музеи, позволяющие провести время в обстановке интерьеров «под этнику» (<https://clck.ru/35miiN>), или музеи занимательных наук – экспериментариумы, лабораториумы, эйнштейниумы, где на интерактивных экспонатах демонстрируют действие законов точных наук и явлений окружающего мира (<https://clck.ru/35VjBe>; <https://clck.ru/35VjCM>; <https://clck.ru/35VjCp>).

¹⁷ Эта черта модели снова подводит нас к дискуссионному вопросу о том, что есть музейный предмет как аутентичный объект. О проблеме подлинности культурного наследия заговорили во второй половине 1980-х годов, что выражало мировоззренческий контекст постмодернизма: стирание грани между оригиналом и копией. Наметились «тревожные тенденции к утрате потребности в общении с подлинником и навыков непосредственного восприятия морфологии и семантики музейных предметов и коллекций среди новых поколений музейных посетителей» [1, с. 110]. И даже более – ставится под сомнение «ценность аутентичности как таковой и как следствие – аутентичности прошлого» [14, с. 10–11].

восприятию и интерпретации их посетителями на экспозициях и выставках. Цифровое пространство предлагает совершенно новые технологии изображения, звучания и передачи информации, которые так точно воссоздают подлинник, что иллюзорность символа забывается – человек воспринимает его как подлинное. Появление цифрового искусства, демонстрируемого в том числе в музеях, высветило проблему аутентичности по-новому: равновесны ли воспроизведения музейного предмета в форме NFT (non-fungible token) (первичного цифрового наследия) и воспроизведения музейного предмета в простом цифровом формате (вторичного цифрового наследия)?

3. Эклектичность (использование/смешение) разных направлений и форм в работе музея с аудиторией. В условиях новой культурной традиции становится нормой то, что взаимодействие артикулирует себя посредством различных практик, осуществляется через множество «нечистых» форм, размытых, перетекающих одна в другую, когда невозможно точно понять используемый инструментарий¹⁸.

4. Персонификация и индивидуализация обучения в музее в рамках получения непрерывного образования, так как «реальность метамодерна достаточно четко маркирована заботой об обретении себя в культуре и своей идентичности через образовательное проектирование на протяжении всей жизни»¹⁹ [18].

5. Эмоциональное воздействие на посетителя, апеллирование к его чувствам и личному опыту через впечатления и переживания, что достигается не только через визуальный канал, но

¹⁸ Театрализация активно внедряется в музейную практику, где можно встретить театрализованные экспозиции, экскурсии, тематические вечера, массовые празднества и др. Современные перформативные художественные практики направлены на «конструирование некоего эмоционального опыта, впечатления без необходимости его вербализовывать» [13].

¹⁹ Музей, будучи учебным ресурсом, доступным каждому на протяжении жизни, является инструментом реализации концепции «образование в течение всей жизни» [22, р. 9]; рассматривается в целом как «образовательное учреждение», а знание – как «предлагаемый товар» [23, р. 2]. Реализуется и технология эдьютейнмент (edutainment) (обучение через развлечение) в музее, где акцент делается на интерес и увлеченность посетителя изучаемым объектом.

и посредством других чувств (слух, вкус, обоняние, осязание)²⁰, и активное творчество и со-творчество в группе.

6. Открытость, искренность, совместный поиск истины в музее, мозаичность мнений, реконструкция романтизированных образов традиционной культуры и внимание к острым проблемам современности, связанным с самыми разными видами кризисов (в экономике, финансах, политике, экологии, социуме и т. д.), которые находят отражение в темах выставок или музейных дискуссионных площадок²¹.

7. Коллаборации музея с совершенного разными партнерами (медийной личностью, другим музеем, школой, вузом, библиотекой, театром, институтом моды, больницей, рестораном, магазином, банком, заводом и т. д.) для создания нового взаимовыгодного продукта (проекта) для широкой аудитории²².

²⁰ З. Бонами использует понятие «аффект» как «способ воссоздания прошлого на основе личных впечатлений, воспоминаний и опыта (в том числе телесного), а не общенсторического знания» [2, с. 53]. В музейное пространство активно проникают «ощущения, ассоциации, эмпатия, образы, метафоры» [12, с. 50]. Такое воздействие осуществляется зачастую через интерактивность и технологичность музея, превращая посетителей в активных участников процесса: особая атмосфера, оформление экспозиционного зала, звуковое и световое сопровождение, мультимедийные устройства позволяют посетителям окунуться в центре реконструированных событий и испытать определенные эмоции от погружения в воображаемую реальность, новый чувственный опыт взаимодействия.

²¹ Здесь музей выступает как «публичный историк», то есть «производит знания об истории совместно с экспертами и широкой публикой; популяризирует историю для производства продуктов массовой культуры, тем самым придавая истории не строго академический, а публичный характер» [12, с. 50].

²² Хорошо известен проект «Шахматы в музеях», реализуемый с 2012 года Федерацией шахмат России совместно в Фондом Тимченко в разных музеях: шахматные турниры проходили в Лувре, Третьяковской галерее, Русском музее, Усадьбе Рукавишниковых и мн. др. (<https://clck.ru/35ZuVJ>). Фильм «Слепок» стал совместным проектом Фестиваля Context. Diana Vishneva с Пушкинским музеем: в пространстве музея танец балерины слился в одно целое с изобразительным искусством, музыкой и кинематографом (<https://clck.ru/35ZuZV>).

8. Сочетание, не отрицание и постоянные колебания между противоположностями: традиция – новация, консерватизм – прогресс, человек – машина, материальный объект – цифровой объект, обучение – развлечение, авторитарный – демократичный, группа – индивид, уединение – толпа, открытость – закрытость, иллюзия – реальность, вовлечение – исключение, глобализация – локализация и т. п., что находит отражение в разных аспектах деятельности музея, особенно в экспозиционно-выставочной и культурно-образовательной сферах²³. Такие колебания между оппозициями могут сливаться, образуя новую смысловую целостность.

9. Трансформация, но не исчезновение из новой модели характерных черт прошлых моделей музея (просветительной, политизированной, информативной, коммуникативной), использующихся для достижения иных целей с «новым ощущением пространства-времени»²⁴. При этом в новой модели музея используется управленческий подход ко всем процессам, протекающим в музее: управление коллекциями, выставками, информацией, социальной памятью и т. п.²⁵

Итак, периодизация моделей музея, предложенная М. Юхневич, заканчивалась 2000-м годом, и, конечно, возникал закономерный вопрос: а

²³ Примерами переосмысления традиционной культуры через колебательные процессы от традиции к новации стали проекты 2021 и 2023 годов Музея Стрит-Арта в Санкт-Петербурге: музей, представляющий уникальную площадку искусства, объединившую в себе галерейное пространство, уличную культуру и индустриальную эстетику, использует тему масленичных гуляний из русской народной культуры и превращает их в перформансы (<https://clck.ru/Tekg3>; <https://clck.ru/35WPzP>).

²⁴ «Метамодерн следует понимать как пространство-время, которое не является ни упорядоченным, ни неупорядоченным» [28, p. 12].

²⁵ В рамках менеджмента музейных ресурсов музей, являясь инструментом политики памяти, активно участвует в формировании культурной идентичности, менталитета, ценностей; конструирует социально-ориентированную картину прошлого и коллективную память; реализует коммеморативные практики, используя новые смысловые и визуальные составляющие. Управленческий подход реализуется также в концепции «умного музея», где все решения принимаются на основе систематически собирающихся данных.

что дальше, какая модель будет функционировать в XXI веке? Идея описать современную модель музея заинтересовала многих исследователей.

А. Будко предложил использовать полицентрическую модель, представляющую собой три взаимосвязанных пространства (артефактов, образов, миссий), концептуально связанных с прошлым, настоящим и будущим, где «пространство артефактов обеспечивает документирование исторических процессов и включает деятельность музея, связанную со сбором, хранением и научным изучением музейных предметов и коллекций, музеефицированных объектов; <...> пространство образов непосредственно взаимодействует с человеком и обществом (научно-экспозиционная работа, просветительская, воспитательная, образовательная деятельность и т. п.); <...> пространство миссий решает в основном прогностические задачи, которые формулируют для музея государственные и общественные институты, посетители и сам музей» [3, с. 11; 14; 16–17].

Н. Десяева и В. Рязанова, отмечая, что «сегодня наблюдается своеобразное вторжение музеев в информационную деятельность; <...> музей становится медиа, новым средством массовой информации, <...> чья задача заключается не в демонстрации экспонатов, не в организации выставок, а в информировании кроссплатформенной аудитории, вовлечении в нелинейные многоаспектные истории (не столько о том, что музей хранит и экспонирует, сколько об актуальных событиях мира искусства и науки) с применением новейших мультимедийных форматов», заявили, что «музей превращается в современное креативное пространство, связанное с развитием digital-технологий и формированием глобальной музейной экосистемы; поэтому <...> такие перемены говорят о новой модели современного музея как средства массовой информации, а точнее – коммуникации (СМК-музей)» [7, с. 93–94].

О функционировании экологической модели современного музея говорит Е. Иванова. Такая

модель характеризуется «многоуровневостью взаимодействия: в пределах и внутри среды отдельных музеев, в рамках взаимосвязанных институциональных пространств, в пределах определенного населенного пункта или региона, а также в глобальном мировом пространстве <...>. Современный музей воспринимается в качестве своеобразной экологической системы, которая складывается в результате активности каждого из ее участников и совместного их взаимодействия. С одной стороны, в коммуникацию включается человеческий ресурс (музейные сотрудники, посетители, партнеры, исследователи и т. д.), с другой – неживые, материальные и нематериальные объекты (здание музея, передаваемые знания, предметы, информационные ресурсы, проекты)» [8, с. 151].

Эти и другие модели музея являются попыткой исследователей описать ситуацию, в которой сейчас функционируют музеи, и черты, которыми они обладают.

Предложенная полиморфная модель музея, на наш взгляд, отражает тенденции новой культурной эпохи метамодерна (стремление к поиску истины, глубины, подлинности; проявление искренности, чувств, эмоций; внимание к историчности, дискурсу и реконструкции процессов; установку на технологичность и виртуальность; акцент на персонификацию и индивидуализацию; осцилляцию между противоположностями и др.), проявляющиеся в музейной деятельности уже сегодня. Прежде всего, это видно в переосмыслении музеем своих отношений и коммуникации с аудиторией, для того чтобы оставаться актуальным для нее, переориентации направлений своей работы (хранительского, исследовательского, выставочного, культурно-образовательного, информационного) на посетителя, стремящегося к познанию (через разум и/или чувства) в условиях проводимой экономической и культурной политики.

Литература

1. Балаш А. Н. Утрата чувства подлинности и музейное сообщество: к вопросу о профессиональной ответственности // Вестник СПбГУКИ. – 2013. – № 3 (16). – С. 108–112.
2. Бонами З. А. Музей в дискурсе аффекта // Политика аффекта: музей как пространство публичной истории. – М.: НЛЮ, 2019. – С. 53–83.
3. Будко А. А. Образ музея в XXI веке // Труды СПбГИК. – 2015. – Т. 212. – С. 11–18.

4. Веселкина М. В. Переход от постмодернизма к метамодернизму в предметном и интерьерном дизайне // Культура и цивилизация. – 2022. – Т. 12, № 4А. – С. 340–348.
5. Горбань А. Н., Хлебопрос Р. Г. Демон Дарвина. Идея оптимальности и естественный отбор. – М.: Наука, Гл. ред. физ.-мат. лит., 1988. – 208 с.
6. Данилова Э. В. Дом-архетип: вариации в современной архитектуре // Современная архитектура мира. – 2023. – № 1 (20). – С. 57–79.
7. Десяева Н. Д., Рязанова В. А. Концептуализация модели «СМК-музей»: постановка проблемы // Вестник РУДН. Сер.: Литературоведение. Журналистика. – 2019. – Т. 24, № 1. – С. 93–102.
8. Иванова Е. Л. Экологическая модель современного музея // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2021. – № 1 (39). – С. 146–152.
9. Игумнов О. А. Экономика знаний: проблемы становления и развития // ЭТАП. – 2016. – № 5. – С. 113–122.
10. Калугина Т. П. Культура-«музеефикатор»: метафора и реальность [Электронный ресурс]. – URL: <https://clck.ru/367WzP> (дата обращения: 27.09.2023).
11. Лушникова Г. И., Осадчая Т. Ю. Тенденции метамодернизма в современной литературе (на материале романа Д. Эггерса «Сфера») // Слово.ру: балтийский акцент. – 2022. – Т. 13, № 3. – С. 124–141.
12. Мастеница Е. Н. Музей в начале третьего тысячелетия: ведущие тенденции развития // Общество. Среда. Развитие. – 2020. – № 3. – С. 46–54.
13. Михайлова Л. Эссе о метамодерне. В 3 ч. Ч. 3. Метамодернизм в художественной практике [Электронный ресурс]. – URL: <https://clck.ru/35VmcU> (дата обращения: 27.09.2023).
14. Никонова А. А. Музейная эвристика: pro et contra // Международный журнал исследований культуры. – 2016. – № 3 (24). – С. 9–16.
15. Оводова С. Н., Жигунов А. Ю. Метамодернистский медиадискурс в современной культуре: от глобального молчания к глубокой искренности // Вестник Омского университета. – 2020. – Т. 25, № 4. – С. 94–101.
16. Павлов А. В. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. – 2-е изд. – М.: Дело, 2021. – 560 с.
17. Петровская Е. В. Модернизм. Постмодернизм [Электронный ресурс] // Новая философская энциклопедия. – URL: <https://clck.ru/35uNud> (дата обращения: 27.09.2023).
18. Пичугина В. К. Непрерывная образовательная забота о себе в эпоху метамодерна [Электронный ресурс]. – URL: <https://clck.ru/35mvZi> (дата обращения: 27.09.2023).
19. Хлыщева Е. В. Метамодерн как новое мировидение: синтез массового и элитарного // Вопросы элитологии. – 2021. – Т. 2, № 2. – С. 10–21.
20. Худякова Л. А. Музей в эпоху постмодерна: потери или возможности? // Вопросы музеологии. – 2010. – № 2 (2). – С. 12–21.
21. Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей. – М.: РИК, 2001. – 224 с.
22. Bown L. New Needs in Adult and Community Education // Education in museums. Museums in education / ed. by T. Ambrose. – Edinburgh: SMC, 1987. – P. 9–18.
23. Hooper-Greenhill E. Museums and the Shaping of Knowledge. – London; New York: Routledge, 2003. – 232 p.
24. Jameson F. Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism // NLR. – 1984. – № 146. – P. 53–92.
25. Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism / ed. by R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. – London; New York: Rowman & Littlefield Publ., 2017. – 260 p.
26. Rustad G. C., Schwind K. H. The Joke That Wasn't Funny Anymore: Reflections on the Metamodern Sitcom [Электронный ресурс]. – URL: <https://clck.ru/35VgGh> (дата обращения: 27.09.2023).
27. Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century / ed. by D. Rudrum, N. Stavris. – New York: Bloomsbury Publ., 2015. – 336 p.
28. Vermeulen T. & van den Akker R. Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. – 2010. – № 2.

References

1. Balash A.N. Utrata chuvstva podlinnosti i muzeynoe soobshchestvo: k voprosu o professional'noy otvetstvennosti [Loss of sense of authenticity and museum community: to the question of professional responsibility]. *Vestnik SPbGUKI [Vestnik of St. Petersburg State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 3 (16), pp. 108–112. (In Russ.).
2. Bonami Z.A. Muzei v diskurse affekta [Museum in the discourse of affect]. *Politika affekta: muzei kak prostranstvo publichnoy istorii [The Politics of Affect: The Museum as a Space of Public History]*. Moscow, NLO Publ., 2019, pp. 53–83. (In Russ.).
3. Budko A.A. Obraz muzeya v XXI veke [The image of the museum in the XXI century]. *Trudy SPbGIK [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2015, vol. 212, pp. 11–18. (In Russ.).

4. Veselkina M.V. Perekhod ot postmodernizma k metamodernizmu v predmetnom i inter'ernom dizayne [The transition from postmodernism to metamodernism in object and interior design]. *Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and civilization]*, 2022, vol. 12, no. 4A, pp. 340-348. (In Russ.).
5. Gorban A.N., Khlebopros R.G. *Demon Darvina. Ideya optimal'nosti i estestvennyy otbor [Darwin's demon. The idea of optimality and natural selection]*. Moscow, Nauka, Gl. red. fiz.-mat. lit. Publ., 1988. 208 p. (In Russ.).
6. Danilova E.V. Dom-arkhetip: variatsii v sovremennoy arkhitekture [Archetype house: variations in contemporary architecture]. *Sovremennaya arkhitektura mira [Contemporary World's Architecture]*, 2023, no. 1 (20), pp. 57-79. (In Russ.).
7. Desyaeva N.D., Ryazanova V.A. Kontseptualizatsiya modeli "SMK-muzey": postanovka problemy [Museum as a medium concept: problem setting]. *Vestnik RUDN. Ser.: Literaturovedenie. Zhurnalistika [RUDN. Journal of Studies in Literature and Journalism]*, 2019, vol. 24, no. 1, pp. 93-102. (In Russ.).
8. Ivanova E.L. Ekologicheskaya model' sovremennoy muzey [Ecological model of a modern museum]. *Vesnik Belaruskaga dzyarzhaj'naga y'niversiteta kul'tury i mastatstvay [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 1 (39), pp. 146-152. (In Russ.).
9. Igumnov O.A. Ekonomika znaniy: problemy stanovleniya i razvitiya [Knowledge economy: problems of formation and development]. *ETAP [Economic Theory, Analysis, Practice]*, 2016, no. 5, pp. 113-122. (In Russ.).
10. Kalugina T.P. *Kul'tura-"muzeefikator": metafora i real'nost' [Culture as a "museumifier": metaphor and reality]*. (In Russ.). Available at: <https://clck.ru/367WzP> (accessed 27.09.2023).
11. Lushnikova G.I., Osadchaya T.Y. Tendentsii metamodernizma v sovremennoy literature (na materiale romana D. Eggersa "Sfera") [Metamodernism in contemporary literature (on D. Eggers' novel "The Circle")]. *Slovo.ru: baltiyskiy aktsent [Slovo.ru: baltic accent]*, 2022, vol. 13, no. 3, pp. 124-141. (In Russ.).
12. Mastenitsa E.N. Muzey v nachale tret'yego tysyacheletiya: vedushchiye 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.).
13. Mikhaylova L. *Esse o metamoderne v trekh chastyakh. Ch. III. Metamodernizm v khudozhestvennoy praktike [An essay on metamodernity in three parts. P. III. Metamodernism in artistic practice]*. (In Russ.). Available at: <https://clck.ru/35VmcU> (accessed 27.09.2023).
14. Nikonova A.A. Muzeynaya evristika: pro et contra [The Museum Heuristics: Pro et Contra]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Cultural Research]*, 2016, no. 3 (24), pp. 9-16. (In Russ.).
15. Ovodova S.N., Zhigunov A.Y. Metamodernistskiy mediadiskurs v sovremennoy kul'ture: ot global'nogo molchaniya k glubokoy iskrennosti [Metamodernistic mediadiscourse in modern culture: from global silence to deep sincerity]. *Vestnik Omskogo universiteta [Herald of Omsk University]*, 2020, vol. 25, no. 4, pp. 94-101. (In Russ.).
16. Pavlov A.V. *Postpostmodernizm: kak sotsial'naya i kul'turnaya teorii ob'yasnyayut nashe vremya [Post-postmodernism: how social and cultural theories explain our times]*. Moscow, Delo Publ., 2021. 560 p. (In Russ.).
17. Petrovskaya E.V. *Modernizm. Postmodernizm [Modernism. Postmodernism]*. (In Russ.). Available at: <https://clck.ru/35uNud> (accessed 27.09.2023).
18. Pichugina V.K. *Nepriyvnyaya obrazovatel'naya zabota o sebe v epokhu metamoderna [Lifelong educational care of the self in the age of metamodern]*. (In Russ.). Available at: <https://clck.ru/35mvZi> (accessed 27.09.2023).
19. Khlyshcheva E.V. Metamodern kak novoe mirovidenie: sintez massovogo i elitarnogo [Metamodern as a new worldview: a synthesis of the mass and the elitist]. *Voprosy elitologii [Issues in Elitology]*, 2021, vol. 2, no. 2, pp. 10-21. (In Russ.).
20. Khudyakova L.A. Muzey v epokhu postmoderna: poteri ili vozmozhnosti? [Museum in the postmodern era: losses or opportunities?]. *Voprosy muzeologii [Issues of museology]*, 2010, no. 2 (2), pp. 12-21. (In Russ.).
21. Yukhnevich M.Y. *Ya povedu tebya v muzey [I'll take you to the museum]*. Moscow, RIK Publ., 2001, 224 p. (In Russ.).
22. Bown L. New Needs in Adult and Community Education. *Education in museums. Museums in education*. Ed. by T. Ambrose. Edinburgh, SMC Publ., 1987, pp. 9-18. (In Engl.).
23. Hooper-Greenhill E. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York, Routledge Publ., 2003. 232 p. (In Engl.).
24. Jameson F. Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism. *NLR*, 1984, no. 146, pp. 53-92. (In Engl.).
25. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. Ed. by R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. London; New York, Rowman & Littlefield Publ., 2017. 260 p. (In Engl.).
26. Rustad G.C., Schwind K.H. *The Joke That Wasn't Funny Anymore: Reflections on the Metamodern Sitcom*. (In Engl.). Available at: <https://clck.ru/35VgGh> (accessed 27.09.2023).

27. Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century. Ed. by D. Rudrum, N. Stavris. New York, Bloomsbury Publ., 2015. 336 p. (In Engl.).
28. Vermeulen T. & van den Akker R. Notes on metamodernism. Journal of Aesthetics & Culture, 2010, no. 2. (In Engl.).

УДК 008:069(075.8)

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-280-285

ФОРМИРОВАНИЕ МЕТОДИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОИЗВОДСТВЕННО-МЕТАЛЛУРГИЧЕСКИХ ОБЪЕКТОВ В КОНТЕКСТЕ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ГОРНОЙ ШОРИИ

Кимеева Татьяна Ивановна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tat-kimeeva@mail.ru

Актуальность тематики настоящей статьи обоснована необходимостью сохранения объектов культурного наследия на территории Горной Шории. В условиях современности данный район рассматривается как перспективный в плане развития туризма, и в настоящее время все большее значение приобретает культурный туризм. Объектом изучения в настоящей статье определены археологические памятники, связанные с формированием металлургии в кузбасском регионе. В качестве подлежащих решению задач обозначено определение методики изучения производственно-металлургических объектов как первых свидетельств развития металлургической отрасли в Кузбассе. Обосновывается понятие «производственно-металлургический объект культурного наследия», под которым подразумеваются археологические памятники, связанные с историей развития металлургической промышленности региона. Рассматривается терминология, применяемая к изучению выбранных для анализа объектов: «памятник», «объект историко-культурного наследия». Подчеркивается значение определения методики исследования обозначенных объектов относительно их выявления начиная с XVII века. Методика как совокупность методов и приемов деятельности, позволивших сохранить данные об археологических объектах по выбранной тематике, включает метод фиксации посредством приемов записей и зарисовок, методы изучения архивных источников, сравнительного анализа и синтеза. Результаты выявления объектов, давно утраченных в среде бытования, но значимых для изучения культурного наследия региона, предназначены для их реконструкции в музеях.

Ключевые слова: Горная Шория, объект историко-культурного наследия, культурный туризм, производственно-металлургические объекты, метод фиксации, реконструкция, метод экспериментального моделирования.

FORMATION OF RESEARCH METHODS OF PRODUCTION AND METALLURGICAL FACILITIES IN THE CONTEXT OF PRESERVATION OF THE CULTURAL HERITAGE OF MOUNTAIN SHORIA

Kimeeva Tatyana Ivanovna, Dr of Culturology, Associate Professor, Professor of Department of Museology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tat-kimeeva@mail.ru

The relevance of the topic of this article is justified by the need to preserve cultural heritage sites on the territory of Mountain Shoria. In modern conditions, this area is considered as promising in terms of tourism

development, and cultural tourism is currently becoming increasingly important. The object of study in this article is defined as archaeological sites associated with the formation of metallurgy in Kuzbass region. The tasks to be solved include the definition of a methodology for studying the production and metallurgical facilities as the first evidence of the development of the metallurgical industry in Kuzbass. The concept of *industrial and metallurgical object of cultural heritage* is substantiated, which means archaeological monuments associated with the history of development of the metallurgical industry in the region. The terminology used to study the objects selected for analysis is considered *monument, object of historical and cultural heritage*. The importance of determining the methodology for studying the designated objects in relation to their identification since the 17th century is emphasized. The methodology as a set of methods and techniques of activity that made it possible to preserve data about archaeological objects on a chosen topic includes the method of recording through recording and sketching techniques, methods of studying the archival sources, comparative analysis and synthesis. The results of identifying the objects that have long been lost in the environment but are significant for the study of the cultural heritage of the region are intended for their reconstruction in museums.

Keywords: Mountain Shoria, object of historical and cultural heritage, cultural tourism, production and metallurgical facilities, fixation method, reconstruction, experimental modeling method.

Современность диктует новые требования в отношении объектов историко-культурного наследия, их сохранения и использования в контексте развития туризма как в стране в целом, так и регионах. Культурный туризм в научных публикациях обозначен как один из самых популярных видов туризма [11, с. 239]. Основываясь на положениях Всемирной туристской организации (ЮНВТО) и Международного совета по памятникам и объектам (ИКОМОС), Е. В. Мошняга характеризует данный вид туризма как тщательно организованный, познавательный и образовательный, ориентированный на восприятие подлинных объектов культуры [8, с. 174].

В контексте данных положений могут рассматриваться и объекты историко-культурного наследия, связанные с подлинными свидетельствами формирования металлургии как производственной отрасли региона. Примером включения подобных объектов в экскурсионные маршруты на территории Горной Шории может служить реконструкция в экомузее «Тазгол» станов древних металлургов-литейщиков – предков коренного малочисленного народа – шорцев.

Прежде чем приступить к систематизации материалов по фиксации объектов наследия, связанных с развитием металлургии в древности, следует обратиться к терминологическому аппарату исследования. «*Историко-культурное наследие/ культурное наследие*» понимается в данном

случае с позиций системного подхода, это объекты движимые (музейные предметы), недвижимые (архитектурные сооружения, археологические поселения, ремесленные мастерские и пр.) и нематериальные (хранящиеся в музейных и иных архивах результаты фиксации культурных объектов). По мнению П. В. Абрамовой, употребление термина «культурное наследие» наряду с понятием «историко-культурное наследие» корректно, так как «наследие» уже отсылает в прошлое и обозначает, что данный объект функционировал ранее, признается в качестве ценности сегодня и нуждается в трансляции последующим поколениям. Понятия «объект культурного наследия» и «памятник» имеют основания использоваться в настоящей публикации, так как под памятником «понимается любой объект, несущий культурно-историческую память, являющийся источником подлинной исторической и культурной информации, заключающий в себе образ определенного историко-культурного явления. То есть данное понятие может применяться по отношению ко всем видам объектов культурного наследия [1, с. 10, 15]. В связи с этим в статье использованы все указанные варианты.

Исследование объектов, характеризующих формирование и развитие металлургии, предполагает введение такого понятия, как «*производственно-металлургический объект культурного наследия*», под которым в настоящей статье пред-

лагается понимать недвижимые объекты: археологические памятники в виде остатков плавильных печей и поселений древних литейщиков, связанные с историей развития металлургической промышленности; нематериальные объекты – результаты фиксации технологий древней металлургии, конструкций плавильных печей; движимые объекты – обнаруженные в местах находок металлургических печей артефакты, включенные затем в состав музейных собраний.

Сведения о наличии металлургического производства на территории современной Горной Шории восходят к XVII веку. Так, в монографии В. М. Кимеева и Л. П. Копытова с опорой на данные отписок томских воевод, хранящихся в Российском государственном архиве древних актов, указывается, что до появления Кузнецкого острога в окрестностях, где он был поставлен, изготавливали «доспехи и железца стрельные», ковали котлы [4, с. 160]. В государственном наказе 1622 года кузнецкому воеводе Е. И. Баскакову отмечено: «...около Кузнецкого острогу на Кондоме и на Брасе (Мрасе) реке стоят горы каменные великие, и в тех горах емлют Кузнецкие ясачные люди камень, да те камень разжигают на дровех и разбивают молотами намелко, а разбив, сеют решетом, а просеев, сыплют понемногу в горн, и в тем сливаетца железо, и в том железе делают пансыри, бехтерцы, шеломы, копьи, рогатины и сабли, и всякое железное опричь пицалей; и те пансыри и бехтерцы продают Колмацким людям, а иные есак дают Колмацким людям железом же» [6, с. 80].

Анализ архивных источников свидетельствует о постоянном процессе производства железных предметов и оплате этими предметами ясака вплоть до XVIII века. Имеются также сведения о том, что в 1624 году в Кузнецком остроге действовала кузница, в которой перделывалась крица, предназначенная для уплаты ясака [10, с. 173].

Таким образом, ранние сведения о наличии кузнечества, которое может рассматриваться в настоящее время как производственно-металлургический объект историко-культурного наследия, могут быть получены на основе метода изучения научных источников (архивных материалов), где сосредоточены результаты фиксации объектов культурного наследия, отражающие наличие та-

кого явления, как древняя металлургия, на исследуемой территории.

XVIII век, ознаменованный включением территории современной Горной Шории в сферу обследований участниками Второй Академической экспедиции, характеризуется обнаружением И. Г. Гmeliным и И. Г. Георги металлургических печей. Сведения о печах и выплавке с их помощью железа были зафиксированы ими посредством метода фиксации приемом зарисовок и записей, хранящихся в архиве Музея антропологии этнографии имени Петра Великого (Кунсткамере) и скопированных в 1980-е годы этнографом В. М. Кимеевым. И. Г. Гmeliным при описании печи в низовьях Кондомы отмечено, что она устраивалась прямо в жилище рядом с очагом для приготовления пищи. Ее форма в откопированных В. М. Кимеевым документах характеризуется как яйцевидная (см. [3]).

Само устройство печи и технология выплавки, которая может быть рассмотрена в качестве объекта нематериального наследия, согласно зафиксированному описанию, представляются следующим образом. Нижняя часть печи устроена в виде углубления в земле, над ней возвышается глиняное выпуклое сооружение, в передней части которого имеется отверстие, замуровываемое при плавке, в другое, боковое отверстие вставляют два меха для нагнетания воздуха. Технологический процесс плавки обеспечивали два человека, один из которых подносил порциями уголь и мелко измельченную руду, заполняя таким образом печь. Второй плавильщик раздувал печь мехами после ее заполнения рудой. В конце плавильного процесса убирали замурованный в нижней части печи камень и вынимали крицу. И. Г. Гmeliным зафиксировано время сырודутного процесса в полтора часа, а процентный выход железа – два фунта. Наиболее полное представление о процессе выплавки руды помогает получить примененный художником Второй академической экспедиции И. В. Люрцениусом прием зарисовки данного производственного процесса (см. [5, с. 66–72]).

XIX век характеризуется отсутствием данных по изучению металлургического производства на территории Горной Шории. Зато в 30–40-е годы XX века известным краеведом К. А. Евреиновым в окрестностях Кузнецка были обнаруже-

ны плавильные печи с остатками днища и стенок, на основе которых им была выполнена графическая реконструкция древних плавильных печей с соблюдением ее размеров. Примечательно, что реконструкция К. А. Евреинова на основе собственных археологических данных совпадала с результатами зарисовок печей И. Г. Гмелина и И. Г. Георги (см. [4, с. 172]).

Следующая фиксация плавильной печи приемом зарисовок и описаний мест древнего металлургического производства на территории Горной Шории осуществлена спустя тридцать лет – в 1960-е годы геологом В. О. Юришем в ходе экспедиции. Результаты его находок были опубликованы в периодической печати. В. О. Юриш применил также прием собирательства артефактов, часть которых пополнила собрание Новокузнецкого краеведческого музея. Это были обнаруженные в процессе археологических раскопок глиняные трубки, фрагменты кирпичи и другие свидетельства процессов плавки железной руды [12, с. 5–9]. Широкое применение приема собирательства в сочетании с зарисовками и научным описанием обнаруженных предметов характерно для археологических раскопок, неоднократно проводимых в Горной Шории Ю. В. Шириним, которым обнаружены места металлургических печей и сопровождающие процесс плавки предметы: горны с остатками продуктов металлообработки, образцы кирпичи [9, с. 210]. В целом новокузнецким археологом Ю. В. Шириним обследовано более десяти горнов на поселениях, где фиксируются следы обработки кричного железа в XVII–XVIII веках, характеризующих развитие металлургии на рассматриваемой территории (см. [4, с. 140]).

В целом остатки плавильных печей на территории Горной Шории неоднократно обнаруживались в процессе археологических экспедиций, проведенных в период с 1980-х по 2000-е годы. В первую очередь следует назвать результаты раскопок уже упомянутого археолога Ю. В. Ширина. В 1996 году им совместно с кемеровскими археологами А. С. Васютиным и Д. Г. Савиним проводились раскопки в долине реки Мрассу на территории археологического поселения Кайчак, где были обнаружены фрагменты плавильной печи и железные предметы, описанные в научной

статье А. С. Васютина [2, с. 184–190]. Свидетельства наличия металлургии в Горной Шории выявлены сотрудником Новокузнецкого краеведческого музея Р. А. Мартюшовым, обнаружившим фрагменты, относящиеся к древней металлургии на рассматриваемой территории [7, с. 27–34].

Множество археологических находок, связанных с металлургическим производством XVII–XVIII веков, найдено на территории, занимаемой в настоящее время экомузеем «Тазгол» (пос. Усть-Анзас на правом берегу Мрассу). Здесь обнаружены многие свидетельства наличия металлургического производства в древности: остатки железоплавильной печи в виде прямоугольного в плане обмазанного глиной углубления с отверстием для нагнетания воздуха, железные шлаки, предполагаемые фрагменты железных гвоздей в виде небольших стержней [4, с. 146].

Обоснование значимости производственно-металлургических объектов в плане их включения в пространство современной культуры, в том числе в сферу регионального культурного туризма, является одной из актуальных задач современности. Опыт реконструкции плавильных печей на основе фиксации данных о металлургическом производстве на территории Горной Шории в разные хронологические периоды был реализован кемеровским этнографом В. М. Кимеевым при создании экспозиций музея под открытым небом «Тазгол». В этом случае не была осуществлена музеефикация места раскопок плавильной печи, а на основе данных изучения результатов фиксации посредством зарисовок, записей, археологических раскопок на средневековом поселении Усть-Анзас в 1992 году кемеровским археологом Н. М. Зиняковым осуществлена реконструкция мастерской древних металлургов с плавильной печью на основе метода моделирования в экспозиции экомузeya «Тазгол» – «Поселение древних металлургов-литейщиков».

Относительно реконструкции технологических процессов выплавки руды Ю. В. Шириним, Е. В. Водясовым и О. В. Зайцевой предложен метод экспериментального моделирования. Эксперимент по выплавке руды в реконструированной в музее-заповеднике «Кузнецкая крепость» металлургической печи состоялся при поддержке гранта Российского научного фонда и доказал воз-

возможность быстрого получения железной крицы в печах того типа, который зафиксирован И. Г. Гмелиным. При этом данные по получению объема крицы признаны неточными, а сама «демонстрация древними кузнецами сыродутного процесса XVIII века» обозначена как «этнографический театр». Было высказано мнение: «Ни археологические данные, ни этнографические описания не дают исчерпывающей картины и всегда нуждаются в экспериментальной проверке и критическом осмыслении. В целом, стоит отметить не только необходимость, но и высокую информативность экспериментального моделирования сыродутного процесса с привлечением геохимических методов, так как это, зачастую, является единственным способом решения конкретных исследовательских проблем» [10, с. 178].

Таким образом, использование предлагаемой методики изучения производственно-металлургических объектов предполагает применение методов фиксации посредством зарисовок и записей объекта в среде бытования. На основе полученных в процессе изучения результатов возможно применение метода реконструкции для воссоздания материального объекта культурного наследия, при этом, как показывает эксперимент новокузнецких археологов, основанный на применении метода экспериментального моделирования, немаловажную роль играет метод научной интерпретации. Именно на основании использования научной методики может быть осуществлена музейная реконструкция объекта историко-культурного наследия, в данном случае – производственно-металлургического объекта.

Литература

1. Абрамова П. В. Методика сохранения и актуализации объектов культурного наследия. – Кемерово: КемГИК, 2020. – 112 с.
2. Васютин А. С. Древние торговые пути Горной Шории // Шорский сборник: этноэкология и туризм Горной Шории. – Кемерово, 1997. – Вып. II. – С. 184–190.
3. Кимеев В. М. Metallurgiya shortsev // Личный архив В. М. Кимеева.
4. Кимеев В. М., Копытов А. И. Горная Шория: От древней металлургии до современной горнодобывающей промышленности. Исторические очерки. – Кемерово: Примула, 2020. – 440 с.
5. Кимеев В. М. Традиционная металлургия и кузнечное ремесло шорцев: мифы и реальность // Интеграция археологических и этнографических исследований. – Павлодар; Омск: Наука, 2018. – С. 66–72.
6. Кузнечные акты XVII – первой половины XVIII века: сборник документов. – Кемерово: Кемеровский госуниверситет, 2000. – Вып. I. – 184 с.
7. Мартюшов Р. А. Результаты археологической разведки на горе Карачияк в 2019 году // Из кузнечной старины. – Новокузнецк: Лотус, 2019. – Вып. 8. – С. 27–34.
8. Мошняга Е. В. Концепт «культурный туризм» в системе концептов международного туризма // Знание. Понимание. Умение. – 2009. – № 3. – С. 173–178.
9. Ширин Ю. В. Metallurgiya kuzynezhnikh tatar v XVIII veke // Вопросы археологии и истории Южной Сибири. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 1999. – С. 209–216.
10. Ширин Ю. В., Водясов Е. В., Зайцева О. В. Экспериментальное изучение черной металлургии кузнечных татар // Геоархеология и археологическая минералогия. – 2021. – Т. 8. – С. 172–178.
11. Фомина Е. Д. Историко-культурный туризм // Инновационная наука. – 2016. – № 11–1. – С. 238–241.
12. Юриш В. О. Следы Усчилар // Огни Кузбасса. – Кемерово, 1968. – № 2. – С. 5–9.

References

1. Abramova P.V. *Metodika sokhraneniya i aktualizatsii ob'ektov kul'turnogo naslediya [Methodology for preserving and updating cultural heritage objects]*. Kemerovo, KemGIK Publ., 2020. 112 p. (In Russ.).
2. Vasyutin A.S. *Drevnie trgovyye puti Gornoy Shorii [Ancient trade routes of Mountain Shoria]*. *Shorskiy sbornik: etnoekologiya i turizm Gornoy Shorii [Shor collection: ethnoecology and tourism of Mountain Shoria]*. Kemerovo, 1997, iss. II, pp. 184-190. (In Russ.).
3. Kimeev V.M. *Metallurgiya shortsev [Metallurgy of the Shors]*. *Lichnyy arkhiv V.M. Kimeeva [Personal archive of V.M. Kimeeva]*. (In Russ.).

4. Kimeev V.M., Kopytov A.I. *Gornaya Shoriya: Ot drevney metallurgii do sovremennoy gornodobyvayushchey promyshlennosti. Istoricheskie ocherki [Mountain Shoria: From ancient metallurgy to modern mining industry. Historical essays]*. Kemerovo, Primula Publ., 2020. 440 p. (In Russ.).
5. Kimeev V.M. Traditsionnaya metallurgiya i kuznechnoe remeslo shortsev: mify i real'nost' [Traditional metallurgy and blacksmithing of the Shors: myths and reality]. *Integratsiya arkhelogicheskikh i etnograficheskikh issledovaniy [Integration of archaeological and ethnographic research]*. Pavlodar, Omsk, Nauka Publ., 2018, pp. 66-72. (In Russ.).
6. *Kuznetskie akty XVII – pervoy poloviny XVIII veka: sbornik dokumentov [Kuznetsk acts of the 17th – first half of the 18th centuries: collection of documents]*. Kemerovo, Kemerovo State University Publ., 2000, vol. I. 184 p. (In Russ.).
7. Martyushov R.A. Rezul'taty arkhelogicheskoy razvedki na gore Karachiyak v 2019 godu [Results of archaeological exploration on Mount Karachiyak in 2019]. *Iz kuznetskoy stariny [From Kuznetsk antiquity]*. Novokuznetsk, Lotus Publ., 2019, iss. 8, pp. 27-34. (In Russ.).
8. Moshnyaga E.V. Kontsept "kul'turnyy turizm" v sisteme kontseptov mezhdunarodnogo turizma [The concept of "cultural tourism" in the system of international tourism concepts]. *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Skill]*, 2009, no. 3, pp. 173-178. (In Russ.).
9. Shirin Y.V. Metallurgiya kuznetskikh tatar v XVIII veke [Metallurgy of the Kuznetsk Tatars in the 18th century]. *Voprosy arkhologii i istorii Yuzhnoy Sibiri [Questions of archeology and history of Southern Siberia]*. Barnaul, BSPU Publ., 1999, pp. 209-216. (In Russ.).
10. Shirin Y.V., Vodyasov E.V., Zaytseva O.V. Eksperimental'noe izuchenie chernoy metallurgii kuznetskikh tatar [Experimental study of ferrous metallurgy of the Kuznetsk Tatars]. *Geoarkheologiya i arkhelogicheskaya mineralogiya [Geoarchaeology and archaeological mineralogy]*, 2021, vol. 8, pp. 172-178. (In Russ.).
11. Fomina E.D. Istoriko-kul'turnyy turizm [Historical and cultural tourism]. *Innovatsionnaya nauka [Innovative science]*, 2016, no. 11-1, pp. 238-241. (In Russ.).
12. Yurish V.O. Sledy Uschilar [Traces of Uschilar]. *Ogni Kuzbassa [Ogni Kuzbassa]*. Kemerovo, 1968, no. 2, pp. 5-9. (In Russ.).



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 378

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-286-293

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ КОВОРКИНГ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ИНФРАСТРУКТУРЕ УНИВЕРСИТЕТА

Морозова Ольга Петровна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры социальной психологии и педагогического образования, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: mop@mail.asu.ru

Развитие педагогического образования на современном этапе связано с поиском инновационных форм, методов, технологий организации образовательного процесса в вузе, которые на качественно иной парадигмальной основе смогли бы придать новый импульс этому процессу, обеспечить уровень его развития, адекватный требованиям времени. Одним из оптимальных решений данной проблемы выступает педагогический коворкинг, созданный в образовательной инфраструктуре университета. Цель статьи – представить результаты теоретико-экспериментального исследования педагогического коворкинга как нового образовательного формата профессиональной подготовки будущего учителя в системе классического университетского образования. Основными методами исследования явились анализ научной литературы, синтез различных точек зрения ученых, конкретизация и обобщение теоретических выводов и положений. В статье раскрываются возможности педагогического коворкинга в профессиональной подготовке будущих учителей в классическом университете, а также предлагаются организационно-педагогические условия, способствующие его эффективной работе.

Ключевые слова: педагогический коворкинг, образовательная инфраструктура университета, образовательная среда, профессионально-личностное развитие участников образовательного процесса, организационно-педагогические условия, профессиональная подготовка учителя, педагогическое образование.

PEDAGOGICAL COWORKING IN THE EDUCATIONAL INFRASTRUCTURE OF THE UNIVERSITY

Morozova Olga Petrovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Social Psychology and Pedagogical Education, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). Email: mop@mail.asu.ru

The development of pedagogical education at the current stage is associated with the search for innovative forms, methods, and technologies for organizing the educational process at a university, which, on a qualitatively different paradigmatic foundation, would enable to revitalize this process and ensure the level of its advancement relevant to modern situation. One of the best solutions to this problem is a pedagogical coworking space created in the educational infrastructure of the university. The purpose of the article is to present the results of a theoretical and experimental study of the pedagogical coworking as a new educational format for professional training of a future teacher in the system of classical university education. The main methods of research are the analysis of scientific publications; synthesis of a diverse range of perspectives

of scientists; specification and generalization of theoretical conclusions and provisions. The article reveals the prospects of the pedagogical coworking in the professional training of future teachers at a classical university, and also proposes organizational and pedagogical conditions facilitating its effective performance.

Keywords: pedagogical coworking, educational infrastructure of the university, educational environment, professional and personal development of participants of the educational process, organizational and pedagogical conditions, teacher training, teacher education.

Введение

В современных условиях система педагогического образования претерпевает серьезные качественные изменения, детерминированные глобальными модернизационными процессами, происходящими в обществе, в его различных сферах. Стратегические ориентиры ее развитию в настоящее время и в ближайшей перспективе задает Концепция подготовки педагогических кадров для системы образования на период до 2030 года, в которой выдвигается требование «постоянной трансформации не только содержания, технологий, управления, но и инфраструктуры педагогического образования, связанной с изменениями, происходящими в системе общего образования, с необходимостью обеспечивать опережающие темпы изменений системы подготовки педагогических кадров» [2, с. 5].

Важная роль в образовательной инфраструктуре университета, осуществляющего профессиональную подготовку будущих учителей, принадлежит педагогическому коворкингу как новому формату их профессионально-личностного развития. Мы солидарны с утверждением исследователей, согласно которому «одним из возможных путей реализации инновационных тенденций в образовании является развитие коворкинга как открытого учебного пространства, предоставляющего обучающимся возможности для реализации своих проектов, идей» [3, с. 242].

Проблемам коворкинга в системе образования посвящены научные публикации А. М. Базилевич, Е. Г. Врублевской, А. Г. Игнатъевой, Б. Б. Лакно, Л. Г. Логиновой, М. В. Никитаевой, О. А. Обдаловой, Н. В. Савиной, О. В. Турлуповой, Э. Б. Халмурзаевой и др. Работы этих и других ученых свидетельствуют о том, что в педагогической науке растет интерес к исследованию роли коворкинга в системе образования, в том числе и высшего. В настоящее время разрабатываются его методологические основы, выявлена

сущность, показаны особенности образовательного коворкинга, механизмы его деятельности.

Вместе с тем сохраняется потребность в дальнейшей разработке проблемы, актуальность которой обусловлена необходимостью разрешения ряда важных противоречий между:

- требованиями общества к профессиональной подготовке учителей нового типа, выполняющих неклассические задачи и обладающих развитыми профессиональными и надпрофессиональными компетенциями, необходимыми для развития личностного потенциала детей, и отсутствием целостного подхода к использованию всего арсенала дидактических средств, в том числе и коворкинга, для решения этой задачи;

- возможностями нового формата образовательного пространства, в качестве которого выступает педагогический коворкинг, в профессиональной подготовке будущих учителей и отсутствием его в образовательной инфраструктуре большинства классических университетов;

- важностью функционирования педагогического коворкинга в образовательной инфраструктуре университета и недостаточной разработанностью организационно-педагогических условий, обеспечивающих его успешность.

Цель и задачи исследования

Целью нашего исследования явилось выявление ценностного потенциала педагогического коворкинга в классическом университете с определением и научно-теоретическим обоснованием организационно-педагогических условий его эффективной работы.

Задачи исследования:

- осуществить анализ научной литературы, посвященной проблеме коворкинга в образовании;

- выявить особенности педагогического коворкинга и его эвристические возможности в профессиональной подготовке будущих учителей;

– определить организационно-педагогические условия успешной реализации эвристических возможностей педагогического коворкинга в профессиональной подготовке будущих педагогов.

Ключевая идея исследования заключается в том, что новый образовательный формат – педагогический коворкинг – при условии реализации его эвристических возможностей выступает мощным дидактическим инструментом, задающим новый вектор профессиональной подготовке будущих учителей в контексте происходящих инновационных преобразований.

Материалы и методы исследования

Основными методами исследования явились анализ научной литературы, синтез различных точек зрения ученых, конкретизация и обобщение теоретических выводов и положений.

В нашем исследовании мы рассматриваем педагогический коворкинг как особым образом организованное с точки зрения композиционной, содержательной и коммуникативной архитектуры образовательное пространство вуза, которое создает благоприятные условия для профессионально-личностного развития всех участников педагогического процесса, инновационную площадку, задающую новые форматы профессиональной подготовки педагогических кадров, в ходе которой Учитель будущего формируется в процессе построения этого Будущего.

На первом этапе нашего исследования мы определили, что создание педагогического коворкинга базируется на методологии, включающей ряд методологических подходов:

– целостный подход (В. С. Ильин, А. С. Макаренко, В. В. Краевский, В. В. Сериков, В. В. Юдин и др.), направленный на обеспечение единства всех взаимосвязанных компонентов коворкинга, их функционального и содержательного назначения, преемственный переход из одной зоны образовательного пространства в другую; единства учебной и внеучебной деятельности студентов; довузовского, вузовского и послевузовского образования; единства предметно-пространственной и образовательно-развивающей среды педагогического коворкинга;

– событийный подход (М. М. Бахтин, Н. В. Волкова, О. И. Генисаретский, А. Г. Игна-

тьева, Н. Б. Крылова, Е. А. Маляева, М. Хайдеггер и др.), предполагающий организацию коворкинг-пространства, наполненного значимыми для его участников событиями, связанными непосредственно с профессионально-педагогической деятельностью, оказывающими мощное воздействие на эмоционально-чувственную сферу личности. При этом событие проживается каждым участником коворкинга, наполняясь для него смысловым содержанием, обогащая его личный опыт, опыт самоорганизации;

– проектный подход (Н. В. Быстрова, Л. А. Громова, Дж. Дьюи, Э. Ф. Зеер, М. А. Ковардакеева, И. А. Колесникова, Е. В. Лебедева, Е. А. Уракова, В. З. Юсупов и др.) «как способ достижения дидактической цели через дальнейшую проработку проблемы, которая должна завершиться реальным практическим результатом» [8]. Реализация проектного подхода в педагогическом коворкинге способствует формированию у его участников опыта преобразования педагогической действительности, развитию проектного воображения и мышления, прогностического видения развития ситуации и др.;

– синергетический подход (А. И. Бочкарев, В. Г. Буданов, М. Г. Гапонцева, Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов, Н. М. Таланчук, В. А. Халанская, С. С. Шевелева и др.) как эффективный инструмент, задающий четкие методологические регулятивы создания в педагогическом коворкинге образовательной среды, основанной на принципах взаимодействия ее ведущих компонентов и, прежде всего, участников образовательного процесса, развития их творческого потенциала, навыков сотрудничества и диалога. Экстраполяция основных понятий синергетики – «нелинейности» и «открытости» – на область исследования педагогических процессов и явлений, происходящих в коворкинге, требует в условиях нового формата образовательного пространства университета развития у обучаемых и преподавателей нелинейного мышления, которое стимулируется работой с особым рода проблемными ситуациями, задачами с многовариантными решениями. Ведущими методами обучения здесь выступают диалог, мозговой штурм и другие интерактивные методы. Коворкинг функционирует как открытая образовательная среда. Его участники открыты инновационным процессам, происходящим

в обществе и системе образования; они занимают открытую позицию в общении, свободно обмениваются мнениями и выражают собственную точку зрения. Открытость коворкинга усиливают процессы информатизации педагогического образования, увеличивая число информационных потоков, характеризующихся содержательным многообразием;

– личностно-деятельностный подход (И. А. Зимняя, А. В. Гладков, В. А. Грибанова, А. Н. Леонтьев, Б. Ф. Ломов, С. Л. Рубинштейн и др.), ориентирующий деятельность, организованную в коворкинге в виде различного рода активностей, на развитие его участников как субъектов этой деятельности. Деятельность при этом превращается в средство развития субъектных качеств личности будущего педагога, который не просто реализует их в этой деятельности, а «проживает» ее, выражая к ней свое пристрастное отношение, обнаруживая в ней личностный смысл;

– компетентностный подход (А. А. Вербицкий, Э. Г. Зеер, О. Г. Ларионова, А. К. Маркова, И. А. Зимняя, С. Е. Шишов и др.), предусматривающий в коворкинге создание такой образовательной среды, в которой обучающиеся не просто самостоятельно открывают новое знание. Это знание становится действенным средством решения практических проблем. Таким образом, обучение в коворкинге выстраивается как практико-ориентированный процесс, направленный на формирование у будущих педагогов профессиональных и надпрофессиональных компетенций.

Результаты исследования

Специфика такого образовательного формата, как педагогический коворкинг, позволяет выявить его ценностный потенциал, реализация которого в системе классического университетского образования способствует осуществлению профессиональной подготовки будущих учителей на качественно ином уровне, обеспечивая их высокую компетентность, конкурентоспособность как лидеров образовательной отрасли региона. При этом сам процесс этой подготовки разворачивается в контексте ключевой идеи: Учитель будущего формируется в ходе построения этого Будущего.

Участие в совместной проектной деятельности студентов и школьных учителей способствует синтезу педагогической теории и практики.

В этом случае научно-теоретическое знание начинает функционировать в контексте проектной проблематики и становится важным средством поиска и решения заявленной в проекте практической проблемы, обнажается его эвристическая мощь, меняется к нему ценностное отношение будущих педагогов. Необходимо отметить, что значительное возрастание статуса научной теории происходит, в первую очередь, из-за того, что она начинает «обслуживать» практику. Одновременно и практический опыт школьных учителей, актуализированный в проекте, подвергается определенной реконструкции под влиянием нового теоретического знания, изменяя при этом свое качество и способствуя успешному выполнению проектной работы.

Особое значение в коворкинг-пространстве принадлежит также совместным проектам студентов – будущих педагогов и старшеклассников, ориентирующихся на учительскую профессию. Мы полагаем, что идея разновозрастного коллектива, разрабатываемая в психологии и педагогике разных лет, в данном случае имеет особое значение, которое усиливается за счет того, что студенты и школьники в системе образования находятся на разных его этапах и уровнях. В связи с этим для учащихся школ, включенных в проектную деятельность, последняя осуществляется «в зоне ближайшего развития личности» [1, с. 42]. В ходе взаимодействия со студентами у школьников интенсивно начинает развиваться проектное мышление, умения и навыки проектной деятельности и др. Для будущих учителей такого рода совместная работа – это дальнейшее формирование педагогической позиции, педагогического опыта по передаче ряда компетенций старшеклассникам, что играет важную роль в профессионально-личностном становлении выпускников педагогического направления подготовки университета.

В коворкинге реализуются в максимальной степени возможности принципа дополнительности, которые в данном случае выражаются в обеспечении единства аудиторной и внеаудиторной работы студентов, когда знания, умения, полученные на учебных занятиях в вузе, обогащаются практическим содержанием за счет включения будущих педагогов в практическую деятельность, осуществляемую в условиях коворкинга. С другой стороны, в коворкинг-пространстве можно

говорить и о единстве универсальных и профессиональных компетенций, которые формируются у студентов. Совершенно очевидно, что здесь «действует принцип: профессиональные компетенции тем выше по своему качеству, тем полнее по своему содержанию, чем шире их база в виде множества универсальных компетенций. Поэтому более правильно дихотомию на универсальные и профессиональные компетенции... трактовать не как рядоположенные, непересекающиеся "классы", а как классы, вложенные один в другой. В этом случае класс профессиональных компетенций становится частью класса универсальных компетенций, и они приобретают идентификацию профессиональных компетенций только при погружении личности, ими владеющей, в соответствующий вид профессиональной деятельности» [9, с. 344].

Сегодня общепризнанным является тот факт, что содержание образования в любой образовательной структуре не сводится к социальному опыту, добытому кем-то и когда-то и трансформируемому в учебные тексты. Оно значительно шире, так как включает еще и личный опыт обучающихся и педагогов. Неотъемлемой чертой содержания образования, которое разворачивается в коворкинге в различных дидактических и воспитательных ситуациях, выступает тот факт, что это содержание дополняется в коворкинге еще и тем опытом, который рождается «здесь и сейчас» между его участниками. Существенно также признание того обстоятельства, что содержание занятий, внеаудиторных мероприятий представляет собой открытую систему, в той или иной мере оно творится, создается всеми участниками коворкинга. Важное значение имеет и то, что содержание образования в коворкинге рассматривается как средство, с помощью которого и преподаватели, и студенты, как и другие участники, решают собственно коммуникативные задачи, удовлетворяя свою потребность в общении как самоцели, то есть потребность в другом человеке как человеке (личностное, доминирующее, глубинное общение).

Необходимо отметить также, что образовательный процесс в коворкинге «строится не в логике учебного предмета... а в логике деятельности, имеющей личностный смысл для студента и его успешности в профессиональной деятельнос-

ти, и обеспечивает активную организованную деятельность субъектов учебного процесса с оптимальным использованием когнитивных, коммуникативных и креативных ресурсов личности, в которых реализуется сложная деятельностная технология коворкинга» [6, с. 208].

Коворкинг-пространство создает благоприятные возможности для реализации преподавателями университета компетенций коуча, таких как «развитие доверительных отношений со студентами, коучинговое присутствие, активное слушание, "сильные" вопросы, стимулирование осознания, проектирование действий, планирование и постановка целей, управление процессом и ответственностью» [5, с. 184–185]. Наиболее рельефно черты коучинговой деятельности преподавателя обнажаются в индивидуальной работе со студентом, в ходе проведения консультаций, подготовки различного рода внеаудиторных мероприятий.

Здесь также происходит апробация преподавателями авторских инновационных методик, технологий, новых приемов и способов обучения и воспитания студентов, коллективная рефлексия их эффективности и определение дальнейших путей оптимизации.

Коучинг становится центром притяжения участников образовательного процесса с различным статусом: студентов, старшеклассников, ориентирующихся на педагогическую профессию, преподавателей университета, школьных учителей. Таким образом, формируются предпосылки для дальнейшего развития образовательной экосистемы региона, укрепления научно-педагогического сообщества его образовательной отрасли, рождаются новые формы профессионального сотрудничества, коллективной педагогической деятельности.

Выявление ценностного потенциала педагогического коворкинга в профессиональной подготовке будущих учителей обусловило поиск и теоретическое обоснование эффективных организационно-педагогических условий его реализации в образовательной инфраструктуре классического университета. В качестве таких условий выступают, на наш взгляд, следующие:

– обеспечение единства предметно-пространственной и содержательно-развивающей среды. Коворкинг представляет собой, с одной стороны, многофункциональное трансформи-

руемое, мобильное пространство, состоящее из нескольких зон: информационной (проведение лекций, практикумов, сюжетно-ролевых игр, внеаудиторных мероприятий и др.), проектной (организация коллективных и индивидуальных проектов), зоны отдыха и свободного общения (психологическая разгрузка участников, удовлетворение потребности в межличностном общении). Эта предметно-пространственная среда коворкинга организована таким образом, что позволяет оперативно осуществлять переход из одной зоны в другую в зависимости от содержательного наполнения определенного вида деятельности. С другой стороны, каждая зона коворкинга как физическое пространство формирует определенную эмоционально-чувственную атмосферу, задает своеобразный психологический настрой на включенность в ту или иную деятельность;

– реализация образовательного контента, основанного на принципе: Учитель будущего формируется в процессе построения этого Будущего. Данное условие предполагает включение в содержание педагогического образования таких ситуаций, которые формировали бы у будущих учителей способность к проблемному видению, не только в событиях настоящего, но и будущего. Образовательный процесс непрерывно сопровождается демонстрацией тенденций развития современного научного знания. Таким образом, серьезное значение здесь обретает опережающий характер профессиональной подготовки будущих учителей, в ходе которой у них формируются компетенции, востребованные в долгосрочной перспективе. По-нашему мнению, особое внимание на образовательный контент, используемый в коворкинге, оказывает тип высшего учебного заведения. В нашем исследовании [4; 10] доказано, что такого рода влияние обусловлено самой спецификой классического университета, процесс обучения в котором носит опережающий характер за счет включения в его содержание результатов научных открытий ученых, ориентированных на будущее, их прогнозных решений, развертывания самого педагогического образования как образования исследовательского типа;

– моделирование различного типа коммуникативных ситуаций, побуждающих участников педагогического коворкинга к диалогическому

взаимодействию, совместной творческой деятельности. Речь идет о ситуациях научного сотворчества преподавателей и студентов, студентов и старшеклассников, групповой работы, проектной деятельности, коллективной мыследеятельности, совместном решении познавательных и практических задач, основанных на межличностном диалоге. Как справедливо утверждают исследователи, в таких ситуациях любое Мышление развивается рядом с другим Мышлением как «бытие вместе», совместный процесс, не предполагающий, однако, ни идентичности, ни единства. Этот процесс называется диссенсусным, соотносимым с диалогизмом в преподавании. Востребованной становится «модель знания как разговора в сообществе» [7, с. 232].

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что педагогический коворкинг занимает важное место в образовательной инфраструктуре университета. Представляя собой новый образовательный формат, он задает инновационный вектор процессу профессиональной подготовки будущих учителей. Ценностный потенциал педагогического коворкинга заключается в том, что его образовательное пространство представляет собой возможность для организации межличностного и делового общения, совместного поиска оригинальных идей и решений, создания новых проектов, развития навыков сотрудничества, диалога, рождения нового педагогического знания, формирования предметных и надпредметных компетенций, развития прогностического воображения и проектного мышления и др. у различных участников образовательного процесса. Эффективная реализация данного потенциала возможна при осуществлении таких организационно-педагогических условий, как обеспечение единства предметно-пространственной и содержательно-развивающей среды; реализация образовательного контента, основанного на принципе: Учитель будущего формируется в процессе построения этого Будущего; моделирование различного типа коммуникативных ситуаций, побуждающих участников педагогического коворкинга к диалогическому взаимодействию, совместной творческой деятельности. Это позволяет осуществить в классическом университете професси-

ональную подготовку выпускников – «элитных педагогов», лидеров образования, способных успешно строить Новую Школу.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в апробации разработанных нами органи-

зационно педагогических условий ценностного потенциала педагогического коворкинга в профессиональной подготовке будущих учителей в системе классического университетского образования.

Литература

1. Выготский Л. С. Умственное развитие детей в процессе обучения. – М.; Л.: Госучпедгиз, 1935. – 136 с.
2. Концепция подготовки педагогических кадров для системы образования на период до 2030 года. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 24.06.2022 № 1688-р [Электронный ресурс]. – URL: <http://government.ru/docs/all/141781/> (дата обращения: 06.04.2024).
3. Маланичева А. В. Теоретические основы коворкинга в образовании // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 6 (91). – С. 240–242. – Doi 10.24412/1991-5497-2021-691-240-242.
4. Морозова О. П. Подготовка «элитных» педагогических кадров в классическом университете как гарант устойчивого развития региона // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 3(94). – С. 59–62. – Doi 10.24412/1991-5497-2022-394-59-62.
5. Москаленко И. В., Чурекова Т. М. Коучинговые инструменты как способ повышения эффективности обучения в вузе // Вестник КемГУКИ. – 2021. – № 54. – С. 181–185.
6. Обдалова О. А., Харapurченко О. В. Научно-проектный коворкинг в обучении устному иноязычному дискурсу студентов магистратуры // Вестник Томского государственного университета. – 2020. – С. 205–214.
7. Ридингс Б. Университет в руинах. – М.: Издательский Дом ВШЭ, 2021. – 304 с.
8. Сорокина Е. В., Турсина М. Н. Проектный подход как стратегия организации образовательного процесса [Электронный ресурс]. – URL: https://tsutmb.ru/nayk/nauchnyie_meropriyatiya/int_konf/vseross/11_11_2015_professionalno_lichnostnoe_razvitie_prepodavatelya_i_studentsa_traditsii_problemy_perspekt/sektsiya_2_teoretiko_metodologicheskie_problemy_professionalnogo_obrazovaniya_prepodavatelya_i_studentsa/proektnyy-podkhod-kak-strategiya-organizatsii-obrazovatel'nogo-protsesta/ (дата обращения: 06.04.2024).
9. Субетто А. И. Теория фундаментализации образования и универсальные компетенции (ноосферная парадигма универсализма: научная монографическая трилогия. – СПб.: Асторион, 2010. – 556 с.
10. Morozova O. P. Professional training of future teachers in modern higher classical education // ASTRA SALVENSIS-Revista de istorie si cultura. Supplement. – 2018. – No. 2. – P. 83–98.

References

1. Vygotskiy L.S. *Umstvennoe razvitie detey v protsesse obucheniya* [Mental development of children in the learning process]. Moscow, Leningrad, Gosuchpedgiz Publ., 1935. 136 p. (In Russ.).
2. *Kontseptsiya podgotovki pedagogicheskikh kadrov dlya sistemy obrazovaniya na period do 2030 goda. Rasporyazhenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 24.06.2022 № 1688-r* [The concept of training teachers for the education system for the period until 2030. Order of the Government of the Russian Federation dated June 24, 2022 No. 1688-r]. (In Russ.). Available at: <http://government.ru/docs/all/141781/> (accessed 06.04.2024).
3. Malanicheva A.V. Teoreticheskie osnovy kovorkinga v obrazovanii [Theoretical foundations of coworking in education]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], 2021, no. 6 (91), pp. 240-242, Doi 10.24412/1991-5497-2021-691-240-242. (In Russ.).
4. Morozova O.P. Podgotovka "elitnykh" pedagogicheskikh kadrov v klassicheskom universitete kak garant ustoychivogo razvitiya regiona [Training of "elite" teaching staff at a classical university as a guarantor of sustainable development of the region]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], 2022, no. 3(94), pp. 59-62, Doi 10.24412/1991-5497-2022-394-59-62. (In Russ.).
5. Moskalenko I.V., Churekova T.M. Kouchingovye instrumenty kak sposob povyshe-niya effektivnosti obucheniya v vuze [Coaching tools as a way to increase the effectiveness of teaching at a university]. *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2021, no. 54, pp. 181-185. (In Russ.).
6. Obdalova O.A., Kharapurchenko O.V. Nauchno-proektnyy kovorking v obuchenii ust-nomu inoyazychnomu diskursu studentov magistratury [Research and project coworking in teaching oral foreign language discourse to master's students]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University], 2020, pp. 205-214. (In Russ.).

7. Ridings B. *Universitet v ruinakh [University in ruins]*. Moscow, Izdatel'skiy Dom VShE Publ., 2021. 304 p. (In Russ.).
8. Sorokina E.V., Tursina M.N. *Proektnyy podkhod kak strategiya organizatsii obra-zovatel'nogo protsessa [Project approach as a strategy for organizing the educational process]*. (In Russ.). Available at: https://tsutmb.ru/nayk/nauchnyie_meropriyatiya/int_konf/vseross/11_11_2015_professionalno_lichnostnoe_razvitiye_prepodavatelya_i_studentsa_traditsii_problemy_perspekt/sektsiya_2_teoretiko_metodologicheskie_problemy_professionalnogo_obrazovaniya_prepodavatelya_i_stude/proektnyy-podkhod-kak-strategiya-organizatsii-obrazovatel'nogo-protsessa/ (accessed 06.04.2024).
9. Subetto A.I. *Teoriya fundamentalizatsii obrazovaniya i universal'nye kompeten-tsii (noosfernaya paradigma universalizma: nauchnaya monograficheskaya trilogiya) [The theory of fundamentalization of education and universal competencies (noospheric paradigm of universalism: scientific monographic trilogy)]*. St. Petersburg, Astorion Publ., 2010. 556 p. (In Russ.).
10. Morozova O.P. Professional training of future teachers in modern higher classical education. *ASTRA SALVENSIS-Revista de istorie si cultura. Supplement*, 2018, no. 2, pp. 83-98. (In Engl.).

УДК 378.1

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-293-301

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ ПОДГОТОВКИ БАКАЛАВРОВ ПО НАПРАВЛЕНИЮ «СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ»

Сущенко Людмила Александровна, старший преподаватель кафедры социально-культурной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: alexei.kemerovo@gmail.com

Сущенко Максим Алексеевич, кандидат политических наук, старший преподаватель кафедры истории и политологии, Кубанский государственный аграрный университет имени И. Т. Трубилина (г. Краснодар, РФ). E-mail: spacemirror@mail.ru

Индивидуализация процесса обучения студентов кафедры социально-культурной деятельности КемГИК является актуальной, так как обучение в вузе по специальностям творческих профессий требует разработки самых современных подходов в виду динамичности развития социально-экономических потребностей общества. Цель статьи включает определение педагогических условий и подходов к организации индивидуализации обучения студентов вуза культуры, необходимых для профессиональной подготовки бакалавров по направлению «Социально-культурная деятельность». В исследовании применялись общенаучные методы познания, были обобщены результаты личного профессионального опыта, исследованы научные статьи из базы данных РИНЦ. На основе проведенного исследования работ российских ученых, изучающих вопросы индивидуализации обучения студентов вуза, определены основные подходы к пониманию ее сущности и условия индивидуализации обучения студентов кафедры СКД КемГИК: соучастие обучающихся и педагогов в процессе разработки ИОМ; обеспечение индивидуального профессионального самоопределения студентов на основе личного выбора; проектирование будущей профессиональной карьеры студентов; поиск индивидуального творческого стиля деятельности бакалавров; задействование социокультурных ресурсов вуза. В результате индивидуализации обучения студентов на кафедре СКД КемГИК у них формируются общеучебные и специальные компетенции. Индивидуализация студентов бакалавров на кафедре СКД основана на личной включенности в образовательный процесс, развитии самостоятельных и творческих компетенций, необходимых обучающимся в ходе профессиональной и общественной деятельности. Они могут продолжать самообразование на протяжении жизни.

Ключевые слова: индивидуализация, высшая школа, вуз культуры, социально-культурная деятельность, бакалавриат.

PEDAGOGICAL CONDITIONS OF INDIVIDUALIZATION OF THE BACHELOR'S DEGREE IN SOCIOCULTURAL ACTIVITIES

Sushchenko Lyudmila Aleksandrovna, Sr Instructor of Department of Sociocultural Activities, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: alexei.kemerovo@gmail.com

Sushchenko Maksim Alekseevich, PhD in Politics, Sr Instructor of Department of History and Political Science, I.T. Trubilin Kuban State Agricultural University (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: spacemirror@mail.ru

Individualization of the learning process of students in the Department of Sociocultural Activities of KemGIK is relevant. Since studying at a university in the specialty of creative professions requires the development of the most modern approaches in view of the dynamism of the development of socioeconomic needs of society. The purpose of the article includes the definition of pedagogical conditions and approaches to the study and organization of individualization of education of students of the University of Culture. They need for the professional training of bachelors in the specialty of Sociocultural Activities. General scientific methods of cognition used in the study. Also summarized the results of personal professional experience, and examined scientific articles from the RSCI database. We have conducted research of the works of Russian scientists studying the issues of individualization of university students' education; the main approaches to understanding its essence have been identified. The main conditions for the individualization of students' education at the Department of SKD KemGIK are defined as the participation of students and teachers in the process of developing IOM; ensuring individual professional self-determination of students based on personal choice; designing the future professional career of students; searching for an individual creative style of bachelor's activity; using the sociocultural resources of the university. General academic and special competencies develop as a result of the individualization of students' education at the Department of SKD KemGIK. The individualization of Bachelor students at the Department of Sociocultural Activities is based on their personal involvement in the educational process. The development of independent and creative competencies needs in the course of professional and social activities for students so they can continue self-education throughout their lives.

Keywords: individualization, higher school, university of culture, sociocultural activities, bachelor's degree.

Введение

Социально-экономические процессы, проходящие в современном российском обществе, влияют на социальный заказ высшему образованию и требования к нему со стороны всех участников образовательных отношений. Индивидуализация является одним из главных направлений трансформации системы высшего образования Российской Федерации, так как способствует созданию лучших академических и профессиональных возможностей для реализации студентов-бакалавров. Неслучайно, Президент РФ В. В. Путин подчеркнул, что после перехода России на новую систему образования у молодежи должны появиться новые возможности [11].

Благодаря индивидуализации обучающиеся могут сформировать дополнительные компетен-

ции, лежащие в других профессиональных областях, к основной специальности в вузе. Индивидуализация высшего образования позволяет избежать некоторых неблагоприятных и пагубных последствий стандартизации процесса обучения и воспитания в высшей школе, таких как унификация программ образования, превалирование технологий массового обучения в виде тестирования, типизация или универсализация получаемых компетенций, знаний и навыков. В то же время программа обучения в высшей школе по творческим направлениям в силу своей специфики, кроме общеобразовательных учебных целей, должна учитывать субъективные особенности направленности личности обучающегося. В данных условиях проблема индивидуализации образова-

ния бакалавров в вузе культуры является особенно актуальной.

Проблема. Индивидуализация процесса обучения и воспитания личности является одновременно принципом и средством повышения эффективности образовательного процесса и качества образования в целом вуза культуры. Поэтому для создания педагогически комфортной среды по формированию профессиональных компетенций и самоопределению студентов СКД следует изучить условия индивидуализации образовательного процесса.

Цель статьи – определить педагогические условия и подходы к организации индивидуализации обучения студентов вуза культуры, необходимые для профессиональной подготовки бакалавров по направлению «Социально-культурная деятельность».

Основные подходы к индивидуализации образования в практике российской высшей школы

Р. У. Арифюлина, О. А. Кагушенко отмечают, что индивидуальная образовательная траектория является инструментом индивидуального образовательного маршрута, она включает различные векторные направленности образования: наукоориентированные, практико-ориентированные и профессионально ориентированные образовательные траектории [2, с. 9]. Под индивидуальной образовательной траекторией А. В. Хуторской понимает согласованный с педагогом и осознанный выбор ведущих составляющих собственного образования: смысла, целей, задач, форм, темпа и методов, а также его личностного содержания, оценивания результатов и системы контроля [16, с. 14]. О. А. Петрухина пишет о многомерности и многоаспектности феномена индивидуализации образования. Он состоит из двух сторон. Внутренний аспект характеризуется педагогическим потенциалом, обеспечивающим личностное развитие, внешний – обусловлен возможностью реализации принципа индивидуализации обучения в образовательном процессе, прежде всего с организационной позиции [10, с. 97].

Среди научных достижений российских исследователей одним из наиболее разработанных является **субъектный подход**. Он основан на понимании индивидуализации в качестве условия

образовательного процесса в вузе при развитии самостоятельности и расширении свободы выбора в вопросах определения направлений, форм и методов обучения. Методологические свойства данного подхода позволяют исследователям уточнить, какие способности, принимаемые личностью отношения и ценности связаны с будущей профессиональной деятельностью обучающихся на уровне высшего образования. Как отмечают ученые, одной из констант современного высшего образования является приведение действий обучающихся в соответствие с их ценностями [18, р. 36].

М. С. Остапенко и В. Ю. Назарова рассматривают индивидуальную образовательную траекторию (ИОТ) в качестве неотъемлемой части процесса обучения в любом вузе, основываясь на личном выборе обучающимися направленности своего развития. Она может внедряться на разных уровнях образования, от обучения бакалавров до подготовки научных кадров для высшей школы [9, с. 88].

Субъектный подход ориентирован также и на учет индивидуальных особенностей обучающихся, сформированных благодаря личному и осознанному выбору в рамках образовательного процесса. И. А. Юрловская под индивидуализацией понимает педагогический процесс на основе учета уникальных черт личности обучающихся, влияющий на характер и итоги учебной деятельности: физические и психические качества (особенности когнитивных процессов и свойства памяти, нервной системы, черты характера, мотивация, одаренность, ограниченные возможности здоровья и др.). В процессе индивидуализации автор усматривает ориентации на уровень достижений учащихся и процессуальные особенности деятельности. К условиям педагогической индивидуализации автор относит осознание перспективы образования («сделай себя сам» – каждый индивид является активным участником личного образовательного процесса); обогащение личной культуры учащегося (происходит углубление и расширение знаний за счет обучения по программе, ориентированной на индивидуальные интересы личности студента); свободный выбор и гибкость системы высшего образования (знания, приобретаемые в ходе образовательного процесса, соответствуют потребностям личности); ин-

дивидуальное проектирование и планирование учебного процесса; личную ответственность всех участников образовательных отношений за результаты учебной деятельности и др. [17, с. 111].

В рамках данного подхода российские ученые пишут не только о личностном развитии самого студента, но и соответствующей профессиональной готовности педагогов, которые на основе повышения собственной квалификации должны быть готовы к профессиональному сопровождению студентов на пути индивидуализации. И. Ф. Бережная отмечает следующие условия организации профессионального развития будущего специалиста. Организационно-педагогические условия включают модель организации учебного процесса, состоящую из междисциплинарных курсов и курсов по выбору, стажировки в других образовательных организациях, дополнительные образовательные услуги, различные способы организации учебных занятий, погружение студентов в деятельность, непосредственно связанную с потребностями будущей профессии и личными мотивами, повышение квалификации преподавателей в аспектах педагогического проектирования; внедрение ИКТ, включение обучающихся в различного типа социальные активности (занятия в творческих коллективах и др.) [4, с. 11].

Ряд авторов рассматривает индивидуализацию в вузе в качестве важнейшего условия личностно-ориентированного образования, которое находит проявление в построении содержания и выборе методов обучения, подходящих под индивидуально-личностные и возрастные особенности студентов. Так, например, Н. Л. Росина рассматривает индивидуализацию, прежде всего, как дифференцированный подход к обучению, средство профессиональной обученности студентов с различными проблемами развития. Автор считает целесообразным при данном подходе сформировать различные группы студентов на основе уровня развития для построения наиболее оптимальных форм взаимодействия учащихся с педагогом [12, с. 124].

Условия выбора и вопросы мотивации учащихся также находятся в поле зрения российских исследователей, изучающих индивидуализацию в контексте субъектного подхода. Ю. В. Данейкин, О. Е. Калпинская и др. рассматривают проектный подход к внедрению индивидуальной образовательной траектории (ИОТ) в вузе. Внедрение

ИОТ возможно как при индивидуально-групповом, так и при поточно-групповом подходах к обучению. Практики внедрения ИОТ предусмотрены посредством реализации проектного подхода, где акценты делаются на субъективных факторах, мотивации приобретения компетенций, а также готовности планировать и выбирать. Авторы понимают в качестве ведущего условия индивидуализации вариативность способов формирования образовательного маршрута обучающихся. В качестве реализации данной стратегии ученые определяют неперенные ее элементы, образовательные онлайн-ресурсы, цифровые платформы и IT-решения. На данных условиях, с учетом социальных ресурсов вуза (кадровое сопровождение), возможна реализация ИОТ в образовательном процессе [5, с. 108–111].

Российские исследователи в контексте субъектного подхода отмечают значимость активной позиции личности студента в образовательном процессе. Т. А. Спирина рассматривает процесс индивидуализации в высшей школе в качестве варианта индивидуально-ориентированного обучения в условиях группового образования и централизованной стандартизации, которая включает следующие компоненты: диагностику на входе для выявления интересов и мотивов учения, склонностей личности, уровня обученности и готовности к учебной деятельности; совместное целеполагание посредством ознакомления с общим содержанием учебной дисциплины; идентификацию индивидуальных проблем научных исследований студентов. Обучающимся предоставляется право личного выбора (темп, уровень погружения в предметное содержание и определение объема изучаемой дисциплины, приемов и методов учебной работы). В ходе индивидуализации применяются традиционные и современные образовательные технологии (например, учебного проектирования, портфолио, кейс-обучения, проблемного обучения), ориентированные на развитие самостоятельности и познавательного интереса, компетенции к целеполаганию, активной личной позиции и рефлексии. В ходе обучения используются методы и средства учебного контроля, ориентированные на индивидуальный стиль взаимодействия педагогов и учащихся [14, с. 112].

Важно, по мнению ряда ученых, в рамках педагогического взаимодействия студентов и преподавателей оценивать принятые личные реше-

ния и перспективы. С. Е. Мухина отмечает, что у каждого обучающегося складываются в течение обучения индивидуальные познавательные стратегии (ИПС), а их игнорирование может приводить к напряженности обучения и низкому качеству образовательных результатов. Поэтому исследователь рассматривает следующие пути индивидуализации студентов вуза: продуктивная рефлексия студентами познавательных стратегий, которые сформировались у них в ходе образовательной деятельности и в контексте конкретной дисциплины; сравнение и сопоставление обучающимися результатов рефлексии индивидуальных и нормативных познавательных стратегий; целенаправленное осуществление и приращение личностного познавательного опыта (совокупности индивидуальных познавательных стратегий) [8, с. 72].

В контексте **квалификационного подхода** ученые объясняют образовательный процесс индивидуализации в вузе как способ самоопределения обучающихся и освоения нескольких профессиональных траекторий, основываясь на вариативности образовательного процесса, реализации дальнейших карьерных перспектив студентов.

Разнонаправленность образования рядом российских исследователей рассматривается также и как тождество духовного и интеллектуального роста личности. Так, например, Н. В. Асташкина считает, что индивидуализация необходима для преодоления образовательного стереотипа выбора в пользу необходимости варианта образования только одного типа – знаниевого, преобразующего окружающий мир, направленного на внешнюю деятельность. По мнению автора, индивидуализация образования должна развиваться в контексте двух путей. Первый путь основан на совершенствовании духовной сферы личности, включает следующие направления: приращение ценностных идеалов личности (отношение человека к природе, к другим людям, собственному сознанию); развитие элементов духовности (личностная культура и образование); осознание смыслов творчества или смыслостроительства (аксиологическая сфера). Второй путь означает развитие индивидуальной интеллектуальной сферы личности через осознание особенностей собственного интеллекта [3, с. 17–18]. Поэтому неудивительно, что российские исследователи пишут, что формирование интеллектуальной культуры является

одной из главных задач высшего образования, потому что выпускники с широким кругозором, развитыми умениями и навыками научной коммуникации, способные решать актуальные задачи и презентовать новое знание, более эффективны в информационном пространстве [7, с. 222].

Современные, быстроменяющиеся условия профессиональной деятельности часто включают корректировки карьерной траектории и деятельность по повышению квалификации. Поэтому О. А. Зимовина пишет, что благодаря индивидуализации студенты могут реализовывать персональный темп обучения, самостоятельно определять направления изучения материала, реализовывать индивидуальный познавательный стиль. Тем самым укреплять потенциал разностороннего развития личности обучающегося, учитывающего его когнитивные стратегии. Автор полагает, что они позволяют обучающимся обеспечивать высокую степень коммуникативной, познавательной, индивидуальной и творческой активности, мобильности, предприимчивости и адаптивности к меняющимся требованиям социальной среды [6, с. 26]. Под когнитивными стратегиями понимаются направленность поведения и мыслительные операции обучающегося в ходе образовательного процесса, способ приобретения, интеграции, организации и выбора новой информации.

О. И. Алешина считает, что индивидуализация высшего образования должна развиваться в атмосфере соавторства и сотрудничества, помогать приобретать количественные и качественные новообразования в личностной, профессиональной и психической сферах, способствовать самостоятельности в отборе средств и способов контроля своей деятельности. К важнейшим условиям индивидуализации автор относит возникновение между студентом и преподавателем атмосферы соавторства и сотрудничества; приобретение количественных и качественных новообразований в личностной, профессиональной и психической сферах; развитие самостоятельности в виде отбора средств и способов контроля самостоятельной работы. Индивидуализированное обучение понимается как спланированная система подготовки будущих профессионалов разного уровня. Она учитывает личностные особенности и навыки, индивидуальные достижения студентов, предоставляет каждому обучающемуся раскрыть для себя всю полноту возможностей выс-

шего образования. Поэтому свободный выбор и гибкость системы ВО предусматривают соответствие содержания обучения способам освоения знаний и приобретения навыков будущей профессии – потребностям личности [1, с. 6–7].

Ученые также отмечают возможности для студентов обучаться по нескольким образовательным программам. Условия для освоения дополнительных специальностей могут быть предоставлены наиболее успешным студентам. Б. А. Сазонов пишет об индивидуально-ориентированном обучении студентов как наиболее оптимальной образовательной форме для реализации индивидуализации в вузе, так как она, с одной стороны, позволяет обеспечивать освоение всеми студентами индивидуальных образовательных программ (ИОП); интегрировать на старших курсах модули профессиональной подготовки по выбору; вариативно осваивать образовательные программы как в ускоренном, так и замедленном темпе, с другой – предоставлять успешным студентам возможности осваивать несколько профессиональных программ и досрочно обучаться по модулям из магистерских программ [13, с. 46].

Студенты творческих специальностей, используя потенциал своих профессий, могут быть лучше готовы к изменчивости социальных и социально-экономических условий функционирования современного рынка труда. Тем самым социокультурные ресурсы вуза используются в качестве основного условия для индивидуализации студентов и развития готовности к будущей профессиональной деятельности. Например, И. В. Субботина в качестве основного фактора индивидуализации рассматривает культурно-образовательную среду вуза, в рамках которой индивид раскрывает свои способности. Первая из них, способность к творчеству, проявляется в самовыражении и саморазвитии личности. В то же время культурно-образовательная среда образовательной организации помогает развитию личности студента при соблюдении следующих условий: наполнение образовательного пространства вуза личностно значимым содержанием; наличие и функционирование личностно-профессиональных механизмов саморазвития обучающихся; погружение обучающихся в ценностно-значимую деятельность (коммуникативную, социально-ценностную и информационную) [15, с. 65–66].

Методы и материалы

В работе применялись общенаучные методы познания, были обобщены результаты личного профессионального опыта, исследованы научные статьи из базы данных РИНЦ. Посредством использования **метода восхождения от абстрактного к конкретному** через общие представления об эффективности образовательного процесса в вузе и профессионального опыта авторов были конкретизированы условия индивидуализации обучения студентов кафедры СКД КемГИК. В процессе формулирования результатов исследования в статье использованы данные, полученные в ходе **педагогического наблюдения**, осуществляемого авторами благодаря реализации профессионального опыта. Выполнена **классификация** основных работ ученых педагогов в аспектах индивидуализации обучения студентов вуза, методологическими средствами **обобщения и типологизации** выявлены основные подходы к определению понятия.

Результаты

На основе проведенного исследования работ российских ученых, изучающих вопросы индивидуализации обучения студентов вуза, были определены основные подходы к пониманию сущности данного процесса. Авторами сформулированы субъектный и квалификационный подходы к пониманию индивидуализации в вузе. Обучение на кафедре СКД КемГИК на уровне бакалавриата проходит через реализацию широкого спектра гуманитарных и творческих дисциплин, позволяющих обучающимся эффективно подготовиться к будущей профессиональной деятельности. Обучающиеся получают возможность трудоустроиться после получения диплома бакалавра. Для эффективной реализации принципа индивидуализации профессиональной подготовки и повышения качества образования, на наш взгляд, необходимо использовать комплексный подход, отражающий методологические достижения изученных в статье условий и методов индивидуализации. Комплексный подход к пониманию индивидуализации обучения студентов включает как направления деятельности высшей школы по развитию индивидуально-личностных особенностей студентов, так и работу вуза по формированию у них профессиональных качеств и компетенций, востребованных на современном рынке труда.

Благодаря комплексному подходу к развитию индивидуализации студентов на кафедре СКД возможно подготовить бакалавров для оптимальной реализации профессиональных и карьерных перспектив.

На основе анализа педагогических исследований и рефлексии личного профессионального опыта были определены педагогические условия индивидуализации студентов по специальности кафедры:

1. Соучастие студентов и преподавателей в процессе разработки индивидуального образовательного маршрута с целью развития самостоятельности и активизации саморазвития личности.
2. Индивидуальное профессиональное самоопределение студентов на основе личного выбора.
3. Проектирование будущей профессиональной карьеры студентов.
4. Определение индивидуального творческого стиля деятельности обучающихся.
5. Индивидуализация процесса обучения студентов творческих специальностей, которая эффективно развивается посредством использования социокультурных ресурсов вуза.

Заключение

В результате индивидуализации обучения студентов на кафедре СКД КемГИК формируются общеучебные и специальные компетенции на основе реализации программ по дисциплинам кафедры. Прежде всего, это самостоятельная познавательная деятельность, проектирование индивидуальной профессиональной траектории, способность самообразования, выбор профессии и повышение квалификации. Индивидуализация обучения является принципом и сущностной характеристикой процесса образования, требует определения специальных условий и места в образовательном процессе. Индивидуализация обучения на кафедре СКД основана на личной включенности студентов-бакалавров в образовательный процесс, развитии самостоятельных и творческих компетенций, необходимых им в ходе профессиональной и общественной деятельности. Благодаря приобретаемым компетенциям, обучающиеся могут продолжать самообразование на протяжении всей жизни.

Литература

1. Алешина О. И. Индивидуализация образовательного процесса в условиях высшего образования // Решение проблем учебно-методического обеспечения при реализации ФГОС ВО 3++: материалы XLVII научно-методической конференции профессорско-преподавательского состава, аспирантов, магистрантов, соискателей ТГПУ имени Л. Н. Толстого, Тула, 21–23 декабря 2020 года. – Тула: Тульский государственный педагогический университет имени Л. Н. Толстого, 2020. – С. 6–7.
2. Ариффулина Р. У., Катушенко О. А. Анализ отечественных и зарубежных трендов индивидуализации образовательного процесса в вузе: аналитический доклад // Вестник Мининского университета. – 2021. – Т. 9, № 4(37).
3. Асташкина Н. В. Индивидуализация высшего гуманитарного образования в негосударственном вузе: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – 2000. – 24 с.
4. Бережная И. Ф. Педагогическое проектирование индивидуальной траектории профессионального развития будущего специалиста: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.08. – 2012. – 40 с.
5. Данейкин Ю. В., Калпинская О. Е. и др. Проектный подход к внедрению индивидуальной образовательной траектории в современном вузе // Высшее образование в России. – 2020. – № 8–9.
6. Зимовина О. А. Индивидуализация образования в условиях компетентностного подхода в информационно-образовательном пространстве вуза // Психолого-педагогический журнал Гаудеамус. – 2014. – № 1(23). – С. 22–27.
7. Касянчук Е. Н. Формирование интеллектуальной культуры студентов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 60. – С. 217–228.
8. Мухина С. Е. Индивидуализация обучения в высшей школе через формирование когнитивных стилей и стратегий // Вестник Московского университета. Серия 20: Педагогическое образование. – 2015. – № 4. – С. 70–80.
9. Остапенко М. С., Назарова В. Ю. Внедрение индивидуальных образовательных траекторий в вузе // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Машиностроение, материаловедение. – 2022. – Т. 24, № 2. – С. 87–95.
10. Петрухина О. А. Возможности индивидуализации обучения студентов в образовательном процессе педагогического вуза // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2019. – № 3(37). – С. 97–102.

11. Путин призвал вернуться к традиционной для России системе высшего образования [Электронный ресурс] // Lenta.ru. 21.02.2023. – URL: <https://lenta.ru/news/2023/02/21/obrazivanie/> (дата обращения: 31.03.2024).
12. Росина Н. Л. Индивидуализация вузовского обучения: проблемы и возможности // Высшее образование в России. – 2011. – № 10. – С. 123–128.
13. Сазонов Б. А. Организация образовательного процесса: возможности индивидуализации обучения // Высшее образование в России. – 2020. – Т. 29, № 6. – С. 35–50.
14. Спирина Т. А. Зарубежный и отечественный опыт индивидуализации обучения в высшей школе // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – № 3(46). – С. 110–113.
15. Субботина И. В. Индивидуализация обучения в вузе как условие готовности студентов к профессионально-личностному саморазвитию // Вестник Вологодского государственного университета. Серия: Гуманитарные, общественные, педагогические науки. – 2017. – № 3(6). – С. 65–67.
16. Хуторской А. В. Дидактическая эвристика: Теория и технология креативного обучения. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – 416 с.
17. Юрловская И. А. Проблема индивидуализации подготовки студентов в условиях современной ситуации // Интернет-журнал Науковедение. – 2014. – № 1(20). – С. 107–115.
18. Adrian Curaj, Ligia Deca, Remus Pricopie. European Higher Education Area: Challenges for a New Decade. Springer Cham, 2020. – 617 p.

References

1. Aleshina O.I. Individualizatsiya obrazovatel'nogo protsessa v usloviyakh vysshego obrazovaniya [Individualization of the educational process in the conditions of higher education]. *Reshenie problem uchebno-metodicheskogo obespecheniya pri realizatsii FGOS VO 3: materialy XLVII nauchno-metodicheskoy konferentsii professorsko-prepodavatel'skogo sostava, aspirantov, magistrantov, soiskateley TGPU imeni L.N. Tolstogo, Tula, 21–23 dekabrya 2020 goda* [Solving the problems of educational and methodological support in the implementation of the Federal State Educational Standard for Higher Education 3+ : Materials of the XLVII scientific and methodological conference of teaching staff, graduate students, undergraduates, applicants of the TSPU named after L.N. Tolstoy]. Tula, Tul'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni L.N. Tolstogo Publ., 2020, pp. 6-7. (In Russ.).
2. Arifulina R.U., Katushenko O.A. Analiz otechestvennykh i zarubezhnykh trendov individualizatsii obrazovatel'nogo protsessa v vuze: analiticheskiy doklad [Analysis of domestic and foreign trends in the individualization of the educational process at a university: analytical report]. *Vestnik Mininskogo universiteta* [Bulletin of Minin University], 2021, vol. 9, no. 4 (37). (In Russ.).
3. Astashkina N.V. Individualizatsiya vysshego gumanitarnogo obrazovaniya v negosudarstvennom vuze: avtoreferat dis. ... kandidata pedagogicheskikh nauk: 13.00.01 [Individualization of higher education in the humanities in a non-state university. Author's abstract of Diss. PhD in Pedagogy: 13.00.01], 2000. 24 p. (In Russ.).
4. Berezhnaya I.F. Pedagogicheskoe proektirovanie individual'noy traektorii professional'nogo razvitiya budushchego spetsialista: avtoreferat dis. ... d-ra pedagogicheskikh nauk: 13.00.08 [Pedagogical design of an individual trajectory of professional development of a future specialist. Author's abstract of Diss. Dr of Pedagogical Sciences: 13.00.08], 2012. 40 s. (In Russ.).
5. Daneykin Yu.V., Kalpinskaya O.E. i dr. Proektnyy podkhod k vnedreniyu individual'noy obrazovatel'noy trayektorii v sovremennom vuze [Project approach to the implementation of an individual educational trajectory in a modern university]. *Vysshee obrazovanie v Rossii* [Higher education in Russia], 2020, no. 8-9. (In Russ.).
6. Zimovina O.A. Individualizatsiya obrazovaniya v usloviyakh kompetentnostnogo podkhoda v informatsionno-obrazovatel'nom prostranstve vuza [Individualization of education in the context of a competency-based approach in the information and educational space of a university]. *Psikhologo-pedagogicheskiy zhurnal Gaudeamus* [Psychological and pedagogical journal Gaudeamus], 2014, no. 1(23), pp. 22-27. (In Russ.).
7. Kasyanchuk E.N. Formirovanie intellektual'noy kul'tury studentov [Formation of intellectual culture of students]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2022, no. 60, pp. 217-228. (In Russ.).
8. Mukhina S.E. Individualizatsiya obucheniya v vysshey shkole cherez formirovanie kognitivnykh stiley i strategiy [Individualization of education in higher education through the formation of cognitive styles and strategies]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 20: Pedagogicheskoe obrazovanie* [Bulletin of Moscow University. Episode 20: Teacher Education], 2015, no. 4, pp. 70-80. (In Russ.).
9. Ostapenko M.S., Nazarova V.Y. Vnedrenie individual'nykh obrazovatel'nykh traektoriy v vuze [Introduction of individual educational trajectories at a university]. *Vestnik Permskogo natsional'nogo issledovatel'skogo politekh-*

- nicheskogo universiteta. Mashinostroenie, materialovedenie [Bulletin of the Perm National Research Polytechnic University. Mechanical engineering, materials science]*, 2022, vol. 24, no. 2, pp. 87-95. (In Russ.).
10. Petrukhina O.A. *Vozmozhnosti individualizatsii obucheniya studentov v obrazovatel'nom protsesse pedagogicheskogo vuza [Possibilities for individualizing student learning in the educational process of a pedagogical university]. Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovaniya [Human Science: Humanitarian Research]*, 2019, no. 3(37), pp. 97-102. (In Russ.).
 11. Putin prizval vernut'sya k traditsionnoy dlya Rossii sisteme vysshego obrazovaniya [Putin called for a return to the traditional Russian system of higher education]. *Lenta.ru. 21.02.2023*. (In Russ.). Available at: <https://lenta.ru/news/2023/02/21/obrazivanie/> (accessed 31.03.2024).
 12. Rosina N.L. Individualizatsiya vuzovskogo obucheniya: problemy i vozmozhnosti [Individualization of university education: problems and opportunities]. *Vyshee obrazovanie v Rossii [Higher education in Russia]*, 2011, no. 10, pp. 123-128. (In Russ.).
 13. Sazonov B.A. Organizatsiya obrazovatel'nogo protsessa: vozmozhnosti individualizatsii obucheniya [Organization of the educational process: possibilities for individualization of training]. *Vyshee obrazovanie v Rossii [Higher education in Russia]*, 2020, vol. 29, no. 6, pp. 35-50. (In Russ.).
 14. Spirina T.A. Zarubezhnyy i otechestvennyy opyt individualizatsii obucheniya v vysshey shkole [Foreign and domestic experience of individualization of education in higher school]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2014, no. 3(46), pp. 110-113. (In Russ.).
 15. Subbotina I.V. Individualizatsiya obucheniya v vuze kak uslovie gotovnosti studentov k professional'no-lichnostnomu samorazvitiyu [Individualization of education at a university as a condition for students' readiness for professional and personal self-development]. *Vestnik Vologodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye, obshchestvennye, pedagogicheskie nauki [Bulletin of the Vologda State University. Series: Humanities, social sciences, pedagogical sciences]*, 2017, no. 3(6), pp. 65-67. (In Russ.).
 16. Khutorskoy A.V. *Didakticheskaya evristika: Teoriya i tekhnologiya kreativnogo obucheniya [Didactic heuristics: Theory and technology of creative learning]*. Moscow, Izd-vo MGU Publ., 2003. 416 p. (In Russ.).
 17. Yurlovskaya I.A. Problema individualizatsii podgotovki studentov v usloviyakh sovremennoy situatsii [The problem of individualization of student training in the current situation]. *Internet-zhurnal Naukovedenie [Internet journal of Science]*, 2014, no. 1(20), pp. 107-115. (In Russ.).
 18. Adrian Curaj, Ligia Deca, Remus Pricopie. *European Higher Education Area: Challenges for a New Decade*. Springer Chamju Publ., 2020. 617 p. (In Engl.).

УДК 378

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-301-312

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ФОРМ НАСТАВНИЧЕСТВА И УРОВНЕЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СТАНОВЛЕНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ФАКУЛЬТЕТА ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

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

Казарин Сергей Николаевич, доцент, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sergkzrn@gmail.com

Статья посвящена проблеме наставничества, которое является актуальной стратегией для образовательных организаций разного типа, и в том числе высшего образования. Основной целью организации системы наставничества является поддержка обучающихся, молодых преподавателей в профессиональном становлении и реализации их потенциала по разным направлениям деятельности. Среди

них ведущими для обучающихся факультета визуальных искусств являются культурно-творческая и научно-исследовательская деятельность, которые связаны с практико-ориентированным обучением и проектной технологией.

Целью статьи является изучение системы наставничества и перспектив наставнической деятельности в вузе творческой направленности.

Внедрение различных форм наставничества в образовательных организациях разного типа требует нормативно-правовой поддержки, методологического и технологического обеспечения. В статье представлены основные нормативные документы, связанные с процессами функционирования института наставничества. Для структурирования системы использования различных форм и видов творческого наставничества в высшем образовании на разных уровнях профессионального становления авторами применялся структурно-системный анализ.

Научная новизна статьи состоит в выявлении взаимодействия уровней профессионального становления обучающихся с формами и типами наставничества, в определении прикладных аспектов реализации форм и видов наставничества в высшем учебном заведении творческой направленности.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования успешных практик наставничества в образовательной организации высшего образования – на факультете визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры.

Ключевые слова: высшее образование, практико-ориентированное обучение, проектная технология, уровни профессионального становления, формы наставничества, виды наставничества.

INTERACTION OF FORMS OF MENTORING AND LEVELS OF PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF STUDENTS OF THE FACULTY OF VISUAL ARTS OF KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE

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

Kazarin Sergey Nikolaevich, Associate Professor, Associate Professor of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sergkzrn@gmail.com

The article is devoted to the problem of mentoring, which is a relevant strategy for educational organizations of various types, including higher education. The main goal of organizing the mentoring system is to support students and young teachers in professional development and realizing their potential in various areas of activity. Among them, the leading ones for students of the Faculty of Visual Arts are cultural, creative and research activities, which are associated with practice-oriented training and project technology.

The purpose of the article is to develop the mentoring system, develop a system and prospects for mentoring activities at the creative university.

The introduction of various forms of mentoring in educational organizations of various types requires regulatory support, methodological and technological support. The article presents the main regulatory documents related to the processes of functioning of the mentoring institute. Structural system analysis is used to structure the system of using various forms and types of creative mentoring in higher education at different levels of professional development.

The scientific novelty of the article lies in identifying the interaction of the levels of professional development of students with the forms and types of mentoring, in determining the applied aspects of the implementation of forms and types of mentoring in a higher educational institution with a creative orientation.

The practical significance of the study lies in the possibility of using the successful mentoring practices in higher education at the Faculty of Visual Arts of the Kemerovo State University of Culture.

Keywords: higher education, practice-oriented training, project technology, levels of professional development, forms of mentoring, types of mentoring.

Наставничество как актуальная стратегия для образовательных организаций и учреждений разного типа, включая высшие учебные заведения творческой направленности, в последние годы претерпело значительные изменения, особенно в связи с цифровизацией, реорганизацией высшего образования. Институт наставничества в современном образовании решает множественные задачи, которые в настоящее время реализуются в рамках национального проекта «Образование»: федеральные проекты «Учитель будущего», «Большая перемена», «Молодые профессионалы»; национального проекта «Культура» – федеральный проект «Творческие люди»; национального проекта «Демография» – федеральный проект «Старшее поколение». Данные проекты направлены на разные возрастные категории. Предполагается, что к 2025 году не менее 70 % педагогических кадров будут привлечены в институт наставничества для обеспечения социально-психологического сопровождения и комплексной поддержки процесса профессиональной самореализации и становления, прежде всего, современной молодежи [14, с. 260]. Потребность в расширении и внедрении практик наставничества в образовании сегодня осознается всеми участниками процесса.

Для среднего профессионального и высшего образования актуальность института наставничества не менее важна. Потребность возрождения института наставничества, который в современном значении сформировался во второй половине XX века, когда ускоренными темпами развивались профессионально-техническое образование и производственное обучение, на сегодняшний день породила ряд общественных инициатив, таких как «Объединение наставников», «Национальный ресурсный центр наставничества», «Союз Наставников России». Сформировалось общее понимание, что система наставничества может стать инструментом повышения качества образования.

Наставничество на современном этапе развития образования не просто популярный тренд и осознанная необходимость, а также серьезный, ответственный процесс, имеющий огромное значение в социальном воспитании и становлении, а также профессиональной идентичности

обучающихся всех уровней образования. Как утверждает Т. Д. Скуднова, «наставничество – это процесс неформальной передачи опыта, знаний, умений и компетенций, психосоциальная поддержка профессионального развития; процесс неформального общения, продолжающийся в течение длительного времени, необходимый для мотивации и поддержки профессионального самоопределения и самореализации подопечного. Важно подчеркнуть, что в XX веке было широко распространено наставничество как форма воспитательной работы с подрастающим поколением, нацеленная на передачу профессионального и жизненного опыта. Наставники молодежи осуществляли подготовку профессиональных кадров, достойной смены в различных сферах культуры, науки, производства, способствуя тем самым социальной адаптации подрастающего поколения, эффективности профессиональной самореализации» [14, с. 259]. В настоящее время наставничество выходит за пределы воспитательной работы и приобретает более широкое значение, трансформируясь в различные типы, формы и виды, используя различные технологии в процессе реализации.

В российской педагогической науке наставничество является актуальной проблемой современного российского образования, включая художественное образование. К вопросам наставничества обращаются многие современные российские педагоги и психологи, специалисты различных сфер деятельности, в которых наставничество используется как стратегия для достижения профессиональных задач: Н. Ю. Синягина, Т. Ю. Райфшнайдер [7], Н. А. Ладилова, И. А. Мишина [4], Е. Г. Гиндес, И. А. Троян, Л. А. Кравченко [1], Т. Д. Скуднова [14], А. Т. Ахметова, И. Пронькина, И. Кондратьева, А. П. Попов, С. М. Мальцева и др.

По утверждению Н. А. Ладиловой, И. А. Мишиной, наставничество как форма передачи опыта, знаний, образцов поведения и ценностей традиционно является частью вузовской культуры [4]. Н. Ю. Синягина, Т. Ю. Райфшнайдер уточняют, что в высших учебных заведениях по направлениям искусства и культуры наставничество позволяет решать задачи по формированию и развитию творческого и научного потенциала на-

ставляемых. Наставничество в творческих вузах традиционно является важнейшим инструментом для достижения качественной подготовки специалистов. Основным результатом наставнической деятельности – продуктивное развитие личности наставляемого, его интенсивное образование, активная социализация, позитивная социальная адаптация через передачу опыта наставника наставляемому [7, с. 22].

В соответствии с методологией наставничества в образовательных организациях высшего образования применяются разнообразные формы, типы и виды реализации наставничества.

Форма наставничества представляет собой разные модели взаимодействия наставника и наставляемого или группы наставляемых, в которых наставник активизирует их профессиональный потенциал с целью формирования профессиональной компетенции. Для образовательной организации высшего образования актуальными можно считать формы наставничества: «преподаватель – обучающийся или группа обучающихся»; «профессор или доцент – молодой преподаватель»; «студент старшего курса – студент I курса»; «профессор – ассистент-стажер»; «работодатель – студент вуза» и др.

Тип наставничества раскрывает организационные и содержательные аспекты взаимодействия наставника и наставляемого или группы наставляемых. Среди основных типов наставничества можно выделить актуальные для образовательных организаций высшего образования: традиционное личное наставничество; групповое наставничество; командное наставничество; наставничество ровесниками; саморегулируемое наставничество; интернет-наставничество или наставничество на основе сетевого взаимодействия; виртуальное наставничество; краткосрочное или целеполагающее наставничество; ситуационное наставничество; реверсивное наставничество и др. Если некоторые из этих типов являются традиционными, то другие являются важными для творческого вуза. Так, например, интернет-наставничество позволяет получать дистанционные консультации от высококвалифицированных наставников для решения конкретных профессиональных задач. А краткосрочное или целеполагающее, ситуа-

ционное наставничество, а также групповое и командное наставничество позволяют под руководством опытного наставника качественно выполнять творческие и научно-творческие проекты, которые в дальнейшем могут быть представлены на конкурсах, выставках, конференциях и т. п.

Традиционно в системе наставничества принято считать ключевой фигурой наставника, но современное образование меняет эти стереотипы, особенно в высшем образовании. Так, тип реверсивного наставничества (от лат. *reversio* – возврат, обращение) приводит к взаимному обогащению наставника и наставляемого, когда обучающийся или молодой преподаватель активно осваивает современные компьютерные программы, и в силу возраста многократно и дополнительно изучает множественные инструменты этих программ, поэтому может дать профессиональную консультацию своему опытному наставнику о деталях использования данных программ. Благодаря такой форме наставничества происходит временная передача функций наставника наставляемому. Особенно важно это в профессиональной подготовке специалистов в области визуальных искусств.

Вид реализации наставничества показывает области его применения в рамках реализации основной профессиональной образовательной программы или во внеучебной деятельности. Видовое разнообразие реализации наставничества зависит от уровней профессионального становления и от специфики профессиональной подготовки обучающихся.

Обращаясь к проблеме изучения профессионального становления личности обучающегося, следует отметить, что ее исследуют многие российские педагоги и психологи: В. А. Сластенин, К. М. Левитан, Т. В. Кудрявцев, Т. В. Зеер, Т. Н. Долгушина, С. Н. Юревич, В. Ю. Шегурова, Е. А. Климов, М. И. Мухин, Э. Э. Сыманюк и др.

Анализ классификаций уровней или стадий профессионального становления личности обучающегося позволяет в дальнейшем разработать классификацию уровней профессионального становления во взаимодействии с формами и типами наставничества, а также видами реализации наставничества на основе накопленного опыта в вузе творческой направленности.

К. М. Левитан выделяет три основных стадии профессионального становления в профессии педагога:

1. Подготовительная (довузовская) стадия, связанная с выбором профессии.

2. Начальная (вузовская) стадия, во время которой формируются основы профессионально важных умений и свойств личности профессионала.

3. Основная (послевузовская) стадия. Это период развития всех сущностных сил личности с целью ее полной самореализации в профессиональной деятельности [5, с. 37].

В соответствии с концепцией В. А. Сластенина, в вузовском периоде профессионального становления обучающегося выделяются четыре уровня становления, основанных на личностных характеристиках:

1. Адаптивный. Стадия адаптации к новым жизненным социокультурным реалиям.

2. Профессионально-репродуктивный. Стадия освоения профессиональных знаний и умений.

3. Личностно-продуктивный. Стадия принятия личностного смысла профессиональной деятельности.

4. Субъектно-креативно-профессиональный. Практическая реализация профессионального становления будущего специалиста.

Э. Ф. Зеер и Э. Э. Сыманюк выделяют четыре уровня профессионального становления личности, основанные на психологических характеристиках:

1. Формирование профессиональных намерений: осознанный выбор личностью профессии на основе учета своих индивидуально-психологических особенностей.

2. Профессиональная подготовка или обучение: освоение системы профессиональных знаний, умений и навыков, формирование профессионально важных качеств личности, склонности и интереса к будущей профессии.

3. Профессионализация или профессиональная адаптация: освоение профессии, профессиональное самоопределение, приобретение профессионального опыта, развитие свойств и качеств личности, необходимых для квалифицированного выполнения профессиональной деятельности.

4. Мастерство, частичная или полная реализация личности в профессиональной деятельности: качественное, творческое выполнение профессиональной деятельности, интеграция сформированных профессионально важных качеств личности в индивидуальный стиль деятельности [3, с. 36].

Представленные классификации уровней профессионального становления личности основаны, прежде всего, на личностных, психологических, профессиональных характеристиках обучающихся. Но ни в одной из классификаций не выявляется специфика обучающихся творческих вузов. Кроме того, на профессиональное становление и развитие обучающихся в вузе культура и искусств оказывают влияние и используемые формы и типы наставничества.

На факультете визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) сформирована система творческого наставничества, которая связана со спецификой профессиональной подготовки специалистов для сферы визуальных искусств. Поэтому система творческого наставничества опирается на практико-ориентированное обучение, которое лежит в основе всех направлений подготовки и уровней обучения на факультете визуальных искусств (бакалавриат, магистратура, ассистентура-стажировка), когда в процессе освоения основной профессиональной образовательной программы формируются профессиональные компетенции и практический опыт профессиональной деятельности. Этому способствует и проектная технология, лежащая в основе практико-ориентированного обучения на факультете визуальных искусств, позволяющая выстраивать систему профессиональной подготовки с использованием разных форм, типов наставничества и видов реализации творческого наставничества. В проектной технологии, которая является ведущей в сфере визуальных искусств, функции наставника могут расширяться, так как результаты проектной культурно-творческой и научно-исследовательской деятельности демонстрируются на фестивалях, выставках, конкурсах, конференциях, регистрируются в опытных образцах как продукты интеллектуальной деятельности.

Опыт реализации системы творческого наставничества на факультете визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры за последние 10 лет показывает, что она связана с профессиональным становлением и развитием личности обучающегося. Показателями успешности наставнической деятельности на факультете визуальных искусств КемГИК могут выступать:

- ускорение процессов формирования профессиональных компетенций и профессионального развития обучающихся при вхождении в профессиональную деятельность за счет использования определенных типов наставничества на всех уровнях профессионального становления;

- высокие результаты образовательной, художественно-творческой и научно-исследовательской деятельности обучающихся на всех уровнях профессионального становления в результате ис-

пользования определенных форм взаимодействия наставника и наставляемого или группы наставляемых;

- формирование у обучающихся на всех уровнях профессионального становления устойчивой внутренней мотивации к профессиональной деятельности в результате использования широкого спектра и разнообразия видов реализации наставничества с учетом специфики искусств.

Авторами статьи разработана классификация на основе трех уровней профессионального становления личности обучающегося, в которых выделяются актуальные формы наставничества, типы наставничества в процессе формирования профессиональных компетенций. На всех уровнях профессионального становления используются разные виды реализации наставничества, которые характерны для художественного образования (см. таблицу 1).

Взаимодействие уровней профессионального становления с формами наставничества, типами наставничества и видами его реализации

Уровни профессионального становления	Формы наставничества	Типы наставничества	Виды реализации наставничества
Профессиональная идентификация – профессиональное самоопределение	– преподаватель – обучающийся/ группа обучающихся	– традиционное личное наставничество; – групповое наставничество; – наставничество ровесниками; – краткосрочное или целеполагающее наставничество	– интенсивные творческие смены; – тематические лекции по искусству; – профориентационные мастер-классы, экскурсии и презентации; – профориентационный проект «Студент КемГИК на один день»
Профессиональная самоидентификация – интеграция в профессиональную деятельность через профессиональное обучение	– профессор/ доцент – молодой преподаватель; – преподаватель – обучающийся/ группа обучающихся; – студент старшего курса – студент 1-го курса; – работодатель – студент вуза	– традиционное личное наставничество; – групповое наставничество; – командное наставничество; – саморегулируемое наставничество; – краткосрочное или целеполагающее наставничество; – ситуационное наставничество	– интерактивные художественные и технологические практики; – прохождение производственной практики; – участие в профессиональных фестивалях, конкурсах; – выполнение проектных работ и научных исследований, выпускных квалификационных работ под руководством опытных руководителей-наставников

Уровни профессионального становления	Формы наставничества	Типы наставничества	Виды реализации наставничества
Профессиональное развитие – взаимодействие с профессией в процессе научно-исследовательской и художественно-творческой деятельности обучающихся разных уровней обучения	– профессор/доцент – молодой преподаватель; – профессор – ассистент-стажер; – преподаватель – обучающийся/ группа обучающихся; – работодатель – студент вуза	– традиционное личное наставничество; – групповое наставничество; – командное наставничество; – саморегулируемое наставничество; – интернет-наставничество/ наставничество на основе сетевого взаимодействия; – виртуальное наставничество; – краткосрочное или целеполагающее наставничество; – ситуационное наставничество; – реверсивное наставничество; – скоростное консультационное наставничество	– мастер-классы ведущих специалистов в сфере визуальных искусств в рамках просветительского проекта «Педагогическая среда»; – подготовка научных работ обучающихся под руководством ученых-наставников; – подготовка и публикация совместных научных статей; – разработка и издание совместных учебных пособий (профессор – ассистент-стажер); – представление пособий на конкурсы учебных изданий; – совместное оформление патента на полезную модель; – совместное участие в профессиональных выставочных проектах; – выполнение авторских творческих проектов, творческо-исполнительских работ под руководством опытных руководителей-наставников

Обратимся к анализу уровней профессионального становления, форм и типов наставничества, видов наставничества, используемых и реализуемых на факультете визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры:

Первый уровень. Профессиональная идентификация – профессиональное самоопределение. На данном уровне проявляются **формы наставничества:** «преподаватель – обучающийся / группа обучающихся», а также **типы наставничества:** традиционное личное наставничество; групповое наставничество; наставничество ровесниками; краткосрочное или целеполагающее наставничество.

Профессиональная идентификация позволяет обучающимся в процессе организации наставничества сориентироваться в профессиональном аспекте: с участием наставников происходит профессиональное самоопределение, выбор будущей профессии. В качестве примеров проявления про-

фессиональной идентификации – профессионального самоопределения следует выделить:

– **интенсивные творческие смены** по графическому дизайну, живописи и графике, пленэру, видеотворчеству в Региональном центре «Сириус. Кузбасс» при участии преподавателей, выпускников и магистрантов, ассистентов-стажеров факультета визуальных искусств КемГИК;

– **тематические лекции** по искусству для учащихся детских художественных школ (ДХШ), детских школ искусств (ДШИ) г. Кемерово в рамках социокультурных проектов: проект «Поделись своим знанием» в рамках Федерального марафона «Новое Знание» Министерства культуры РФ и Российского общества «Знание»; Всекузбасская акция «Россия – Кузбасс – Родина героев» в рамках национального проекта «Культура» школьного проекта «Художники города Кемерово – детям» (Детская художественная школа г. Кемерово, Центральная детская школа искусств г. Кемерово);

– **профориентационные мастер-классы** для учащихся средних общеобразовательных школ, учреждений дополнительного образования в городах Сибирского Федерального округа (гг. Томск, Новосибирск, Кемерово, Новокузнецк, Мариинск и др.), **профориентационные экскурсии и презентации** для учащихся СОШ, ДШИ, ДХШ на базе КемГИК;

– **мастер-классы, творческие встречи** со студентами колледжей и техникумов творческой направленности (Кузбасский колледж сервиса и технологий, Кузбасский художественный колледж, Кузбасский колледж искусств, Кузбасский техникум архитектуры, геодезии и строительства);

– **профориентационный проект «Студент КемГИК на один день»** для абитуриентов – учащихся ДШИ, ДХШ, студентов колледжей и техникумов творческой направленности, которые определяются с выбором будущей профессии рядом со студентами КемГИК.

Второй уровень. Профессиональная самоидентификация – интеграция в профессиональную деятельность через профессиональное обучение.

На данном уровне проявляются **формы наставничества**: *«профессор / доцент – молодой преподаватель», «преподаватель – обучающийся / группа обучающихся», «студент старшего курса – студент 1-го курса», «работодатель – студент вуза»*; а также **типы наставничества**: *традиционное личное наставничество, групповое наставничество, командное наставничество, саморегулируемое наставничество, краткосрочное или целеполагающее наставничество, ситуационное наставничество.*

М. И. Мухин считает, что профессиональная самоидентификация личности обучающегося согласуется с актуальными потребностями модернизации, оптимизации и совершенствования системы отечественного образования. Целевая аудитория вузов и ссузов состоит из представителей возрастных групп, для которых самоидентификация является одной из приоритетных задач. Проблема профессиональной самоидентификации занимает важнейшее место в содержании профессиональной подготовки, где она позиционируется, с одной стороны, как важная составляющая профессиональной эволюции индивида,

а с другой – как базовая характеристика второго уровня профессионального становления [6]. Профессиональная самоидентификация в творческом вузе всегда сопряжена с образовательным процессом, когда в результате практико-ориентированного обучения, проектной деятельности, происходит интеграция в профессиональную деятельность, связанную со спецификой того или иного искусства.

В качестве примеров проявления профессиональной самоидентификации – профессионального самоопределения на факультете визуальных искусств КемГИК следует выделить:

– **интерактивные художественные и технологические практики** по декоративно-прикладному искусству и народным промыслам, живописи и графике, дизайну, фото- и видеотворчеству не только в учебных мастерских КемГИК, но и в выставочном пространстве музея изобразительных искусств Кузбасса, Кузбасского центра искусств, мастерских художников, скульпторов, телевизионной студии ГТРК «Кузбасс», центре прототипирования цифрового контента КемГИК и др.;

– **прохождение производственной практики** на базе учреждений культуры и образовательных учреждений, связанных со сферой визуальных искусств;

– **участие обучающегося под руководством наставника в профессиональных фестивалях, конкурсах** международного и всероссийского уровня (международный фестиваль-конкурс «Арт Проспект», международный Сибирский фестиваль керамики и др.);

– **выполнение курсовых и выпускных квалификационных работ** по социально-значимым темам под руководством опытных руководителей-наставников кафедры дизайна, декоративно-прикладного искусства, фотовидеотворчества факультета визуальных искусств КемГИК.

Третий уровень. Профессиональное развитие – взаимодействие с профессией в процессе научно-исследовательской и художественно-творческой деятельности обучающихся разных уровней обучения (бакалавриат, магистратура, ассистентура-стажировка).

На данном уровне проявляются **формы наставничества**: *«профессор / доцент – молодой преподаватель», «профессор – ассистент-ста-*

жер», «преподаватель – обучающийся / группа обучающихся», «работодатель – студент вуза»; а также **типы наставничества**: *традиционное личное наставничество, групповое наставничество, командное наставничество, саморегулируемое наставничество, интернет-наставничество / наставничество на основе сетевого взаимодействия, виртуальное наставничество, краткосрочное или целеполагающее наставничество, ситуационное наставничество, реверсивное наставничество, скоростное консультационное наставничество.*

Концепцию профессионального развития предложил А. Маслоу и выделил в качестве центрального понятия самоактуализацию как стремление человека совершенствоваться, проявлять себя в значимом для него деле («через увлеченность значимой работой») (см. [2, с. 102]). Для обучающихся творческого вуза третий уровень профессионального становления (профессиональное развитие) можно считать важным для вхождения в профессиональную деятельность, освоение всех ее процессов. При этом роль наставника для обучающихся КемГИК, могут выполнять высококвалифицированные специалисты сферы визуальных искусств.

В качестве примеров проявления профессионального развития, используемых на факультете визуальных искусств КемГИК, можно выделить:

- **мастер-классы** ведущих специалистов в сфере визуальных искусств в рамках просветительского проекта «Педагогическая среда», приуроченного к Году педагога и наставника (2023), который проводился с участием опытных преподавателей факультета визуальных искусств КемГИК: ведущих живописцев, графиков, художников декоративно-прикладного искусства Кузбасса – членов Союза художников России;

- **творческая встреча** студентов с Павлом Каплевичем, российским художником, продюсером театра и кино, заслуженным деятелем искусств РФ, экспериментатором (г. Москва) в рамках Первого Международного театрального фестиваля «Сверкающие грани театра» в мультимедийном зале Кузбасского центра искусств;

- **мастер-класс** по надглазурной росписи Елены Красновой, члена ВТОО «Союз художников России» (г. Красноярск), в рамках XI Всероссийского фарфорового симпозиума в культурном

пространстве Музея изобразительных искусств Кузбасса;

- **подготовка научных работ** обучающихся под руководством ученых-наставников кафедр факультета, представление этих работ на научно-практических конференциях, конкурсах научных работ (международная научно-практическая конференция «Культура и искусство: поиски и открытия», всероссийская открытая олимпиада научных работ «Культурное пространство России: инновации и традиции», всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры Министерства культуры РФ);

- **подготовка и публикация совместных научных статей** преподавателей и обучающихся факультета визуальных искусств в научных сборниках и научных журналах; **разработка и издание совместных учебных пособий** («профессор – ассистент-стажер»), представление этих пособий на конкурсы учебных изданий (областной конкурс «Лучший учебник (учебное пособие) 2022 года», Диплом за 3 место, кафедра дизайна);

- **совместное оформление патента** в Федеральной службе по интеллектуальной собственности на полезную модель «Обрезчик круговой» (авторы: студент А. А. Субботина, доцент А. Г. Алексеев, доцент А. А. Черданцева);

- **совместное участие в профессиональных выставочных проектах**, организованных КОО ВТОО «Союз художников России», КРО ООО «Союз дизайнеров России» (межрегиональная художественная выставка «Река Томь», межрегиональная молодежная выставка-конкурс «Идем на взлет», межрегиональная выставка «Дизайн. Кузбасс», межрегиональная выставка предметного дизайна «Вещизм», межрегиональная выставка искусства и дизайна «Стекло», межрегиональная выставка современного искусства и дизайна «Фуртурология» и др.);

- **выполнение авторских творческих проектов, творческо-исполнительских работ** под руководством опытных руководителей-наставников кафедры дизайна, декоративно-прикладного искусства, фотовидеотворчества факультета визуальных искусств КемГИК.

Следует отметить, что внедрение и реализация различных форм и типов наставничества в образовательных организациях разного типа требует нормативно-правовой и социальной под-

держки. К основным актуальным нормативно-правовым документам для внедрения и регламентации системы наставничества на федеральном уровне следует отнести Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (с изм. и доп.) [11]; Указ Президента Российской Федерации от 07.05.2018 № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» [10]; Указ Президента Российской Федерации от 02.03.2018 № 94 «Об учреждении знака отличия “За наставничество”» [13]; Национальный проект «Культура» (федеральный проект «Творческие люди») [8]; Национальный проект «Образование» (федеральные проекты «Молодые профессионалы», «Учитель будущего») [9].

На региональном уровне, в Кемеровской области – Кузбассе, система наставничества педагогических работников в образовательных организациях регламентируется Приказом Министерства образования Кузбасса от 28.06.2022 № 1605 «О системе наставничества педагогических работников в образовательных организациях Кемеровской области – Кузбасса, осуществляющих образовательную деятельность по реализации основных и дополнительных общеобразовательных программ и образовательных программ среднего профессионального образования» (положение) [12].

В Кемеровском государственном институте культуры вопросы наставничества и система профессионального становления и развития регламентируются локальными документами. Это Программа развития ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» на 2022–2026 годы (Раздел II. Развитие научно-исследовательской, творческой и просветительской деятельности); Рабочая программа воспитания в ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»; Календарный план воспитательной работы КемГИК.

Значимую роль в построении и реализации системы наставничества играет **социальное партнерство**, предполагающее интеграцию усилий и ресурсов различных специалистов, профессиональных и общественных сообществ (образовательные учреждения, учреждения культуры, творческие союзы и пр.). Социальное партнерство по-

зволяет расширить список форм взаимодействия наставника и наставляемых, типов наставничества в процессе профессионального становления специалистов в сфере визуальных искусств.

Среди основных партнеров факультета визуальных искусств КемГИК для совершенствования системы наставничества можно выделить: Кузбасский центр искусств (г. Кемерово); Музей изобразительных искусств Кузбасса; Детскую художественную школу г. Кемерово, Центральную детскую школу искусств (г. Кемерово); КОО ВТОО «Союз художников России», КРО ООО «Союз дизайнеров России», ГТРК «Кузбасс» и др.

Таким образом, система наставничества позволяет активизировать потребности молодых специалистов в профессиональном и личностном совершенствовании, развить их стремление к самореализации, решить задачу профессионального становления. Система наставничества на факультете визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры развивается поступательно на основе взаимодействия с уровнями профессионального становления личности, благодаря использованию разнообразных форм и типов наставничества, видов его реализации, что позволяет обучающимся:

- достигать высоких результатов в образовательной, художественно-творческой и научно-исследовательской деятельности на всех уровнях профессионального становления за счет использования эффективных форм и типов наставничества (участие в профессиональных фестивалях, конкурсах, научно-практических конференциях, соучастие в патентовании, совместные публикации, издания учебных пособий, создание авторских художественных проектов);

- формировать устойчивую внутреннюю мотивацию и интерес к профессиональной деятельности за счет использования широкого спектра и разнообразия видов реализации наставничества с учетом специфики искусств (творческие встречи, мастер-классы, выставочные проекты, профессиональные фестивали и конкурсы);

- ускорять процессы формирования профессиональных компетенций и профессионального развития при вхождении в профессиональную деятельность за счет использования определенных типов наставничества на всех уровнях профессионального становления (разнообразные

площадки для прохождения учебных и производственных практик, интерактивные художественные и технологические практики, работа с заказчиками по разработке творческих проектов; внедрение разнообразных технологий при разработке проектов).

Литература

1. Гиндес Е. Г., Троян И. А., Кравченко Л. А. Наставничество в высшем образовании: концепция, модель и перспективы развития // Высшее образование в России. – 2023. – Т. 32, № 8-9. – С. 110–129.
2. Долгушина Т. Н., Юревич С. Н. Профессиональное самоопределение как компонент профессионального становления личности // Научное обеспечение системы повышения квалификации кадров. – 2013. – Вып. 3–4 (16–17). – С. 101–107.
3. Зеер Э. Ф., Сыманюк Э. Э. Кризисы профессионального становления личности // Психологический журнал. – 1997. – № 6. – С. 35–44.
4. Ладилова Н. А., Мишина И. А. Наставничество в России: от истоков к современности. – М.: ФГАОУ ДПО «Академия Минпросвещения России», 2023. – 223 с.
5. Левитан К. М. Личность педагога: становление и развитие. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1991. – 163 с.
6. Мухин М. И. Миссия новой школы – изменение личностной сущности человека // Научные исследования и разработки. Социально-гуманитарные исследования и технологии. – 2013. – Т. 2, № 2 (3). – С. 61–66.
7. Наставничество в системе образования России. Практическое пособие для кураторов в образовательных организациях / под ред. Н. Ю. Синягиной, Т. Ю. Райфшнайдер. – М.: Рыбаков Фонд, 2016. – 153 с.
8. Национальный проект «Культура». Федеральный проект «Творческие люди» [Электронный ресурс]. – URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project/> (дата обращения: 10.04.2024).
9. Национальный проект «Образование». Федеральные проекты «Молодые профессионалы», «Учитель будущего» [Электронный ресурс]. – URL: <https://edu.gov.ru/national-project/about/> (дата обращения: 10.04.2024).
10. О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года [Электронный ресурс] // Указ Президента Российской Федерации от 07.05.2018 № 204. – URL: <https://mvd.consultant.ru/documents/1056500> (дата обращения: 10.04.2024).
11. Об образовании в Российской Федерации [Электронный ресурс] // Федеральный закон от 29.12.2012 № 273 (с изм. и доп.). – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (дата обращения: 10.04.2024).
12. О системе наставничества педагогических работников в образовательных организациях Кемеровской области – Кузбасса, осуществляющих образовательную деятельность по реализации основных и дополнительных общеобразовательных программ и образовательных программ среднего профессионального образования (положение) [Электронный ресурс] // Приказ Министерства образования Кузбасса от 28.06.2022 № 1605. – URL: <https://www.garant.ru/hotlaw/kemerovo/1554524/> (дата обращения: 10.04.2024).
13. Об учреждении знака отличия «За наставничество» [Электронный ресурс] // Указ Президента Российской Федерации от 02.03.2018 № 94. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_292180/942772dce30cf_a36b671bcf19ca928e4d698a928/ (дата обращения: 10.04.2024).
14. Скуднова Т. Д. Институт наставничества как социальный феномен // Государственное и муниципальное управление. Ученые записки. – 2023. – № 1. – С. 258–263.

References

1. Gindes E.G., Troyan I.A., Kravchenko L.A. Nastavnichestvo v vysshem obrazovanii: kontseptsiya, model' i perspektivy razvitiya [Mentoring in higher education: concept, model and development prospects]. *Vyshee obrazovanie v Rossii [Higher education in Russia]*, 2023, vol. 32, no. 8-9, pp. 110-129. (In Russ.).
2. Dolgushina T.N., Yurevich S.N. Professional'noe samoopredelenie kak komponent professional'nogo stanovleniya lichnosti [Professional self-determination as a component of professional personality development]. *Nauchnoe obespechenie sistemy povysheniya kvalifikatsii kadrov [Scientific support of personnel development systems]*, 2013, iss. 3-4 (16-17), pp. 101-107. (In Russ.).
3. Zeer E.F., Symanyuk E.E. Krizisy professional'nogo stanovleniya lichnosti [Crises of professional development of personality]. *Psikhologicheskii zhurnal [Psychological Journal]*, 1997, no. 6, pp. 35-44. (In Russ.).
4. Ladilova N.A., Mishina I.A. *Nastavnichestvo v Rossii: ot istokov k sovremennosti [Mentoring in Russia: from origins to modern times]*. Moscow, FGAOU DPO "Akademiya Minprosveshcheniya Rossii" Publ., 2023. 223 p. (In Russ.).

5. Levitan K.M. *Lichnost' pedagoga: stanovlenie i razvitie [Teacher's personality: formation and development]*. Saratov, Izd-vo Sarat. un-ta Publ., 1991. 163 p. (In Russ.).
6. Mukhin M.I. Missiya novoy shkoly – izmenenie lichnostnoy sushchnosti cheloveka [The mission of the new school is to change the personal essence of a person]. *Nauchnye issledovaniya i razrabotki. Sotsial'no-gumanitarnye issledovaniya i tekhnologii [Scientific research and development. Social and humanitarian research and technology]*, 2013, vol. 2, no. 2 (3), pp. 61-66. (In Russ.).
7. *Nastavnichestvo v sisteme obrazovaniya Rossii. Prakticheskoe posobie dlya kuratorov v obrazovatel'nykh organizatsiyakh [Mentoring in the Russian education system. Practical guide for curators in educational organizations]*. Ed. N.Y. Sinyagina, T.Y. Rayfshnayder. Moscow, Rybakov Fond Publ., 2016. 153 p. (In Russ.).
8. *Natsional'nyy proekt "Kul'tura". Federal'nyy proekt "Tvorcheskije lyudi" [National project "Culture". Federal project "Creative People"]*. (In Russ.). Available at: <https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project/> (accessed 10.04.2024).
9. *Natsional'nyy proekt "Obrazovanie". Federal'nye proekty "Molodye professionaly", "Uchitel' budushchego" [National project "Education". Federal projects "Young Professionals", "Teacher of the Future"]*. (In Russ.). Available at: <https://edu.gov.ru/national-project/about/> (accessed 10.04.2024).
10. O natsional'nykh tselyakh i strategicheskikh zadachakh razvitiya Rossiyskoy Federatsii na period do 2024 goda [On national goals and strategic objectives of the development of the Russian Federation for the period until 2024]. *Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 07.05.2018 № 204 [Decree of the President of the Russian Federation dated 05/07/2018 No. 204]*. (In Russ.). Available at: <https://mvd.consultant.ru/documents/1056500> (accessed 10.04.2024).
11. Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii [On education in the Russian Federation]. *Federal'nyy zakon ot 29.12.2012 № 273 (s izm. i dop.) [Federal Law of December 29, 2012 No. 273 (as amended and supplemented)]*. (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (accessed 10.04.2024).
12. O sisteme nastavnichestva pedagogicheskikh rabotnikov v obrazovatel'nykh organizatsiyakh Kemerovskoy oblasti – Kuzbassa, osushchestvlyayushchikh obrazovatel'nyuyu deyatelnost' po realizatsii osnovnykh i dopolnitel'nykh obshcheobrazovatel'nykh programm, i obrazovatel'nykh programm srednego professional'nogo obrazovaniya (polozhenie) [On the system of mentoring teaching staff in educational organizations of the Kemerovo region - Kuzbass, carrying out educational activities in the implementation of basic and additional general education programs, and educational programs of secondary vocational education (regulations)]. *Prikaz Ministerstva obrazovaniya Kuzbassa ot 28.06.2022 № 1605 [Order of the Ministry of Education of Kuzbass dated June 28, 2022 No. 1605]*. (In Russ.). Available at: <https://www.garant.ru/hotlaw/kemerovo/1554524/> (accessed 10.04.2024).
13. Ob uchrezhdenii znaka otlichiya "Za nastavnichestvo" [On the establishment of the distinction "For Mentoring"]. *Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 02.03.2018 № 94 [Decree of the President of the Russian Federation dated March 2, 2018 No. 94]*. (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_292180/942772dce30cfa36b671bcf19ca928e4d698a928/ (accessed 10.04.2024).
14. Skudnova T.D. Institut nastavnichestva kak sotsial'nyy fenomen [The Institute of Mentoring as a Social Phenomenon]. *Gosudarstvennoe i munitsipal'noe upravlenie. Uchenyye zapiski [State and Municipal Management. Scientific notes]*, 2023, no. 1, pp. 258-263. (In Russ.).

УДК 37.047

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-312-324

ПРОГРАММЫ АСПИРАНТУРЫ И АССИСТЕНТУРЫ-СТАЖИРОВКИ КАК ЭЛЕМЕНТ САМООБНОВЛЕНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В КОНТЕКСТЕ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ ДЛЯ ЛЕГКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Леонов Сергей Андреевич, кандидат экономических наук, доцент, начальник отдела менеджмента качества образования, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: sergey-leonov@mail.ru

В настоящее время в России происходит трансформация многих процессов жизнеобеспечения государства. На федеральном уровне поставлена задача достижения технологического суверенитета страны, а также задача по суверенизации системы образования. Следует отметить стратегическую значимость для страны системы «вуз (колледж) – промышленность», когда образовательные организации среднего профессионального и высшего образования оперативно восполняют возникший на рынке труда дефицит кадров различной квалификации в соответствии с требованиями государства, работодателей, обучающихся и их представителей, а также общества в целом.

В настоящем исследовании автором рассматриваются программы аспирантуры и ассистентуры-стажировки в качестве базового элемента системы самообновления педагогической системы образовательной организации. Анализируются цели и задачи реализации данных программ в системе многоуровневого образования. Автором особое внимание уделяется значению программ ассистентуры-стажировки в системе подготовки кадров для легкой промышленности в целом, а также для отраслевых образовательных организаций. Отдельно автор останавливается на особенностях реализации программ ассистентуры-стажировки и их содержании.

Процесс самообновления педагогической системы образовательной организации рассматривается на примере подготовки кадров для легкой промышленности. Автором выделены ключевые направления деятельности для решения проблемы дефицита научно-педагогических кадров, такие как развитие аспирантуры и ассистентуры-стажировки, повышение их статуса и развитие их потенциала, а также сформулировано содержание процесса самообновления педагогической системы образовательной организации.

Подчеркивается важность подготовки квалифицированных кадров в условиях геополитической нестабильности и дефицита кадров в стране, обращается внимание на необходимость сближения промышленности и образования для создания устойчивой экосистемы инноваций. В статье сделан вывод, что решение проблемы самообновления педагогической системы является ключевой задачей для обеспечения устойчивого экономического роста и инновационного развития.

Реформирование системы образования России должно реализовываться не только посредством обновления законодательной базы, но и через формирование системы современных, устойчивых и самообновляющихся педагогических систем образовательных организаций. Таким образом, образовательные организации получают возможность выполнять свою основную функцию – подготовку кадров различной квалификации, а также эффективно восполнять кадровый потенциал собственных педагогических систем.

Ключевые слова: программы ассистентуры-стажировки, программы аспирантуры, самообновление, легкая промышленность, квалификация.

POSTGRADUATE AND ASSISTANT INTERNSHIP PROGRAMS AS AN ELEMENT OF SELF-RENEWAL OF THE PEDAGOGICAL SYSTEM OF AN EDUCATIONAL ORGANIZATION IN THE CONTEXT OF PERSONNEL TRAINING FOR LIGHT INDUSTRY

Leonov Sergey Andreevich, PhD in Economics, Associate Professor, Head of Education Quality Management Department, Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: sergey-leonov@mail.ru

Currently, many life support processes of the state are being transformed in Russia. At the federal level, the task of achieving the technological sovereignty of the country, as well as the task of sovereignizing the education system, has been set. It should be noted the strategic importance for the country of the *University (college) - industry* system, when educational organizations of secondary vocational and higher education

promptly fill the shortage of personnel of various qualifications in the labor market in accordance with the requirements of the state, employers, students and their representatives, as well as society as a whole.

In this study, the author considers postgraduate and assistant internship programs as a basic element of the self-renewal system of the pedagogical system of an educational organization. The goals and objectives of the implementation of these programs in the system of multilevel education are analyzed. The author pays special attention to the importance of internship programs in the training system for light industry in general, as well as for industry-specific educational organizations. Separately, the author dwells on the specifics of the implementation of internship programs and their content.

The process of self-renewal of the pedagogical system of an educational organization is considered using the example of training personnel for the light industry. The author has identified key directions for addressing the problem of shortage of scientific and pedagogical personnel, such as the development of postgraduate and assistantship internships, raising their status and developing their potential, as well as formulating the content of the process of self-renewal of the pedagogical system of the educational organization.

The importance of training the qualified personnel in conditions of geopolitical instability and labor shortage in the country is emphasized, as well as the need to bring industry and education closer together to create a sustainable innovation ecosystem. The article concludes that solving the problem of self-renewal of the pedagogical system is a key task to ensure sustainable economic growth and innovative development.

The reform of the Russian education system should be implemented not only through updating the legislative framework, but also through the formation of a system of modern, sustainable and self-renewing pedagogical systems of educational organizations. Thus, educational organizations will be able to perform their main function – the training of personnel of various qualifications, as well as effectively replenish the human resources potential of their own pedagogical systems.

Keywords: internship assistant programs, postgraduate programs, self-renewal, light industry, qualification.

В современной образовательной парадигме, ориентированной на эффективное функционирование педагогической системы, особое внимание должно уделяться роли образовательных программ аспирантуры и ассистентуры-стажировки, так как они являются существенными элементами самообновления педагогической системы образовательной организации.

Последнее время возрастает роль образовательных организаций, которые осуществляют подготовку специалистов по укрупненной группе специальностей и направлений подготовки «Технологии легкой промышленности», что вызвано возрождением отечественной легкой промышленности и необходимостью достижения технологического суверенитета нашей страны, а также серьезным дефицитом кадров, препятствующим эффективному развитию отрасли [10].

Для обеспечения непрерывной подготовки конкурентоспособных специалистов и эффективного пополнения кадровым составом предприятий легкой промышленности крайне важно,

чтобы процесс подготовки кадров был основан на принципах преемственности и многоуровневости, реализуемых на базе крупных отраслевых научно-образовательных комплексов [10]. В свою очередь, на базе таких комплексов, которыми должны становиться современные университеты, требуется наполнение педагогической системы квалифицированными кадрами, поэтому эффективную подготовку в рамках программ аспирантуры и ассистентуры-стажировки и развитие данных уровней образования можно считать процессом самообновления педагогической системы.

Необходимо анализировать эффективность и релевантность программ подготовки аспирантуры и ассистентуры-стажировки, их влияние на формирование качественного кадрового потенциала, а также способность адаптироваться к динамично меняющимся требованиям индустрии. Предлагаемое исследование направлено на выявление ключевых механизмов реализации программ аспирантуры и ассистентуры-стажировки, а также потребностей современного рынка

труда в области легкой промышленности с целью обеспечения устойчивого развития педагогической системы образовательной организации.

Актуальность данного исследования подтверждается рядом статей и мероприятий, направленных на рассмотрение проблем подготовки кадров высшей квалификации в области инженерной педагогики. Пример тому круглый стол на тему «Подготовка научно-педагогических кадров, педагогика высшей школы и инженерная педагогика», проведенный в рамках VI Международной региональной конференции IGIP «Современные проблемы подготовки и повышения квалификации научно-педагогических кадров в технических университетах» (в 2016 году), а также методологического семинара МАДИ [18, с. 62]. Участниками круглого стола было отмечено, что к числу задач инженерного образования относятся задачи междисциплинарного характера, прогнозирование развития отраслей, прогнозирование появления новых сфер деятельности для будущих специалистов в связи с развитием новых профессий, «гибкость» в проектировании содержания образовательных программ и многое другое. Кроме этого, предметом обсуждения стала необходимость постоянного самообновления модели подготовки инженерных кадров [18, с. 70–71]. Таким образом, исследовательская область «педагогика профессионального образования» имеет стратегическую значимость в рамках научно-технического развития, для достижения которого необходима интеграция наук и технологического освоения результатов исследований. Так как аспирантура выступает в качестве основного института подготовки научно-педагогических кадров для системы высшего образования, одной из форм подготовки кадров высшей квалификации, то для решения вопросов эффективности подготовки кадров на любых уровнях образования в целом необходимо проводить исследования, направленные на совершенствование данного уровня в частности [18, с. 77].

Анализируя исторический аспект становления научного образования в нашей стране, а именно систему подготовки аспирантов, важно отметить, что со второй половины XIX столетия и по настоящее время аспирантура, являясь важным звеном в системе научного образования, претер-

пела множество структурных, содержательных и ценностно-целевых изменений. Исследованию происходящих на данном уровне образования перемен в течение всего его существования посвящена статья А. В. Иванова «Изменения в системе подготовки аспирантов» [5]. Кроме этого, можно отметить ряд других исследователей, обращавшихся к изучению различных аспектов развития аспирантуры: Е. В. Сергачева [20], А. Ю. Климов [8], Е. В. Китрова [7], Н. Г. Малошонок, С. К. Бекова, С. В. Жучкова [12], Б. И. Бедный, Н. В. Рыбаков, Н. А. Ходеева [2; 3; 4], В. С. Малышев [13; 14], Т. В. Склярова [21].

Можно сказать, что на современном этапе развития аспирантуры уже сложились некоторые нормы, такие как дисциплины, по которым абитуриенты сдают вступительные экзамены, индивидуальный план аспирантов, кандидатские экзамены и прочее. Но тем не менее остаются аспекты и нормы, по определению которых сохраняются дискуссии в профессиональном сообществе на этапе принятия новых нормативных актов. Например, вопросы, касающиеся формы обучения, срока, итоговой работы [5, с. 39].

Одним из последних существенных изменений для развития аспирантуры стал приказ Минобрнауки № 951, принятый в марте 2022 года, согласно которому вступили в силу федеральные государственные требования (ФГТ). Согласно новой концепции, направленной на результативность и повышение качества кандидатских диссертаций, программы подготовки аспирантов должны быть в большей степени ориентированы на научный компонент [15]. Таким образом, в настоящее время программы для аспирантов разрабатываются в соответствии с федеральными государственными требованиями (ФГТ), которые определяют структуру программ подготовки научных и научно-педагогических кадров в аспирантуре. Эти требования устанавливают условия реализации программ, сроки их завершения, а также учитывают разнообразные формы обучения, образовательные методики и потребности различных категорий аспирантов.

С точки зрения структуры программа аспирантуры, согласно нормативным документам, разделена на три блока: научный компонент, образовательный компонент, итоговая аттестация

[5, с. 37]. Рассмотрим подробнее научный и образовательный компонент, под которыми можно понимать научно-исследовательскую работу и образовательную деятельность аспирантов, направленную в том числе и на практику научно-педагогической работы. Основополагающая деятельность для студентов аспирантуры – проведение оригинальных исследований в своей области специализации под руководством опытного научного руководителя. Эта работа требует от студентов критического мышления, умения анализировать данные, формулировать гипотезы, планировать и проводить эксперименты, а также интерпретировать результаты и публиковать их в научных журналах [5, с. 37].

Говоря же об обучении педагогической деятельности в аспирантуре, важно отметить, что посредством освоения дисциплин и прохождения практики студенты получают опыт преподавания, ведения семинаров, подготовки учебных материалов и оценивания студенческих работ. Но, согласно последним нормативным актам, педагогика не является обязательной составляющей в рамках подготовки научных (научно-педагогических) кадров, так как основная цель подготовки аспирантов – подготовка диссертации на соискание ученой степени кандидата наук и ее успешная защита. Профессиональное сообщество задается вопросом выявления оптимального подхода к подготовке квалифицированных ученых, выбирая между акцентом на образовательный или научный компонент. В настоящее время данная проблема в значительной степени передана на решение организациям, занимающимся подготовкой аспирантов [5, с. 39].

Представляется важным исследование В. С. Малышева «Функционально-прогностическая модель среды обучающихся в аспирантуре как средство научной и научно-педагогической подготовки кадров высшей квалификации», в котором рассматривается проблема проектирования среды обучающегося в аспирантуре с использованием средового подхода. Этот подход позволяет рассматривать среду обучения не только как условие для развития и формирования личности, но и как средство управления педагогическим процессом. Автор определяет функционально-прогностическую модель среды обучающегося в аспи-

рантуре, описывая цели программ подготовки научных и научно-педагогических кадров, среду обучения как инструмент образовательного процесса, а также образ жизни аспиранта как условие его профессионального становления. Таким образом, статья показывает важность учета среды обучения при проектировании программ подготовки научных и научно-педагогических кадров в аспирантуре, а также необходимость использования средового подхода для эффективного управления педагогическим процессом [13, с. 45, 53].

Исследование применения информационных технологий в процессе подготовки научно-педагогических кадров – актуальная тема в исследованиях В. С. Малышева. Так, в статье «Характеристики системы подготовки аспирантов с применением информационных технологий: обзор зарубежного опыта» рассмотрены особенности систем подготовки кадров высшей квалификации с применением информационных технологий за рубежом. Исследование, проведенное на материале научных статей зарубежных авторов, выявило, что функционал такой системы включает в себя стимулирование актуальной учебной деятельности, использование web-пространства для взаимодействия, организацию научно-исследовательских семинаров, обеспечение возможности личных встреч, редактирования и комментирования работ, обратной связи, доступа к ресурсам. Исследование подчеркивает важность изучения международного опыта для совершенствования отечественной системы подготовки кадров высшей квалификации [14, с. 174].

В другой статье «Специфика подготовки кадров высшей квалификации в аспирантуре с применением средств информационно-коммуникационных технологий в России и за рубежом» В. С. Малышев, Т. В. Складорова подтверждают необходимость информатизации процесса подготовки кадров высшей квалификации и ее востребованность в современном обществе. Авторы рассматривают российские и зарубежные исследования, направленные на изучение влияния информационно-коммуникационных технологий на образовательный процесс в аспирантуре, разработку различных методов и моделей организации обучения с использованием ИКТ. Особое внимание уделяется развитию критического мышления

и компьютерно-опосредованной коммуникации у будущих специалистов. В целом статья подчеркивает актуальность и значимость информатизации процесса подготовки высококвалифицированных кадров в условиях современного образования [21, с. 165].

Б. И. Бедный, Н. В. Рыбаков, Н. А. Ходеева в статье «К вопросу о востребованности профессиональной аспирантуры в России: анализ данных о защитах диссертаций в технических науках», анализируя современное состояние аспирантских программ в мире, обращают внимание на тенденции в развитии исследовательского образования, а именно расширение спектра целей аспирантских программ, которые перестали быть исключительно ориентированными на академическую сферу. В настоящее время аспирантура нацелена не только на подготовку научных специалистов и преподавателей для высших учебных заведений, но также на формирование лидеров для инновационных предприятий за пределами академического сообщества. Многие выпускники аспирантуры становятся востребованными в высокотехнологичных секторах экономики и часто занимают ключевые позиции в организациях, ориентированных на инновации [3, с. 27]. В другой статье авторы отмечают, что современное состояние аспирантуры в нашей стране является кризисным, и выделяют четыре ключевых вопроса, связанных с противоречиями и проблемами реализации программ аспирантуры [4, с. 71–72]:

1. Недостаточное финансирование науки и отсутствие механизма для разнообразного финансирования аспирантских программ, что приводит к зависимости от государственного финансирования.

2. Ограниченное участие аспирантов в крупных исследовательских проектах, которые могли бы быть востребованы в реальном секторе экономики.

3. Недостаток академической поддержки для аспирантов, включая проблемы с системой научного руководства и зависимость от квалификации и мотивации научного руководителя.

4. Нормативные требования к аспирантам, создающие препятствия для тех, кто занимается прикладными исследованиями и разработками вне академической сферы.

Решением выявленных проблем, по мнению Б. И. Бедного, Н. В. Рыбакова, Н. А. Ходеевой, могут стать сетевые аспирантские программы, которые будут осуществляться совместно с предприятиями научно-технического сектора, а также с индустрией интеллектуальных услуг. Это практико-ориентированные (профессиональные) аспирантские программы, связанные с производственным сектором [4, с. 72].

Тем не менее можно считать, что аспирантура в нашей стране в настоящее время преимущественно ориентирована на формирование кадрового потенциала науки и высшей школы. Однако важно учитывать, что профессиональные траектории аспирантов могут выходить за рамки академического сектора, что подчеркивает значимость развития профессиональной аспирантуры, способной обеспечить индивидуальную подготовку специалистов для наукоемких отраслей экономики [3, с. 45].

В нашей стране наблюдается острая необходимость в увеличении количества высококвалифицированных специалистов, особенно в инновационных сферах экономики. С целью развития новейших и креативных решений правительством РФ были инициированы программы, предусматривающие активное партнерство между научными и образовательными организациями, а также индустрией. Сотрудничество между университетами и промышленностью признано ключевой задачей в рамках государственной программы поддержки ведущих российских университетов «Приоритет-2030». Университеты-участники программы ориентированы на проведение современных научных исследований и апробацию результатов, а также на создание сетевых форм взаимодействия между образовательными организациями и предприятиями реального сектора экономики с последующим трудоустройством в высокотехнологичных компаниях. Особенно актуально в данном контексте создание специализированных программ подготовки для аспирантов, построенных на основе сотрудничества университетов и бизнеса. В научно-педагогическом обществе в последние годы этот вопрос является дискуссионным [3, с. 29].

Можно выделить ряд проблем, оказывающих существенное влияние на аспирантуру с точки зрения восприятия ее как элемента само-

обновления педагогической системы: снижение результативности традиционной аспирантуры, совмещение учебы в аспирантуре с работой (особенно, когда студенты вынуждены работать не по направлению обучения), низкая эффективность технологического трансфера и коммерциализации результатов научных исследований в контексте их применения в практических областях [2, с. 11]. Также этот список можно дополнить тем фактом, что аспирантура воспринимается потенциальными абитуриентами как уровень для продолжения карьеры в вузе, а с падением престижа преподавательской карьеры может снижаться спрос и на обучение в аспирантуре.

Однако существует тенденция запроса на подтверждение квалификации специалистов в наукоемких и высокотехнологичных областях вне университетской сферы, вызванная необходимостью высокого уровня технологических и научных знаний, что способствует положительному восприятию аспирантуры абитуриентами с точки зрения разнообразия дальнейшего профессионального применения [2, с. 11].

Можно сделать вывод, что в настоящее время аспирантура в нашей стране, с одной стороны, воспринимается как возможность остаться работать в вузе и заниматься наукой, благодаря чему она выступает в качестве элемента самообновления педагогической системы вуза, с другой стороны, аспирантура может быть важным этапом профессионального развития для работы в наукоемких отраслях экономики. Развитие аспирантуры с этой точки зрения в данный момент рассматривается в профессиональном сообществе. А также крайне необходимо повышать значимость и перспективность данного уровня образования, в том числе и как элемента самообновления педагогической системы вуза.

Снижение эффективности аспирантуры негативно влияет на социально-экономическое развитие страны и делает более острой проблему кадрового обеспечения педагогических систем отдельных образовательных организаций и наукоемких отраслей экономики [2, с. 16–17]. Для развития аспирантуры с точки зрения самообновления педагогической системы важно обеспечить ее интеграцию с актуальными научными и практическими задачами, поддерживать научно-исследовательскую деятельность студентов, обеспечивать

доступ к современным образовательным технологиям и методикам, а также поощрять сотрудничество со сторонними организациями и учеными.

Еще одной формой подготовки педагогических кадров высшей квалификации является ассистентура-стажировка. Программы ассистентуры-стажировки представляют собой важное звено в системе подготовки кадров, особенно в области искусств и творчества. В отличие от аспирантуры, которая ориентирована на научные и образовательные аспекты, ассистентура-стажировка направлена на развитие прикладных навыков, необходимых для преподавания творческих дисциплин. Однако, несмотря на их важность, программы ассистентуры-стажировки остаются мало изученным аспектом образовательной системы с точки зрения влияния на самообновление педагогической системы образовательной организации.

Согласно Приказу Министерства образования и науки РФ от 12.01.2015 № 1 «Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по программам ассистентуры-стажировки, включающего в себя порядок приема на обучение по программам ассистентуры-стажировки» программы «ассистентуры-стажировки направлены на обеспечение подготовки творческих и педагогических работников высшей квалификации по творческо-исполнительским специальностям и реализуются в образовательных организациях высшего образования, реализующих основные образовательные программы высшего образования в области искусств» [17].

Программы ассистентуры-стажировки играют ключевую роль в формировании кадрового потенциала, способного эффективно преподавать творческие дисциплины. Путем практического обучения и работы в реальной образовательной среде стажеры приобретают не только технические навыки, но и педагогический опыт, который является важным элементом успешного преподавания.

О. В. Калантарова в статье «Ассистентура-стажировка как постдипломный уровень повышения квалификации: к проблеме содержания образования» справедливо отмечает уникальность и самобытность данной формы образования [6, с. 158].

Ассистентуры-стажировки появились во второй половине XX века, и их деятельность была направлена, с одной стороны, на совершенствование мастерства в области искусств и творчества, с другой стороны, на подготовку педагогических кадров для высшей школы. Понятие ассистент-стажер было введено в 1958 году в рамках постановления Минвуза СССР и Министерства культуры СССР № 29-65 (см. [1, с. 95]). После издания специального Положения об ассистентуре-стажировке в 1988 году была поставлена цель получения образования на данном уровне: «углубление теоретической, специальной и идеологической подготовки обучающихся, овладение ими умением самостоятельно на высоком уровне вести педагогическую, творческую и воспитательную работу» [16]. Однако эта и последующие формулировки в нормативных документах, относящихся к данному уровню образования, не вносили определенности для статуса ассистентов-стажеров, и некоторое время наблюдалась тождественность содержания образования в программах ассистентуры-стажировки и аспирантуры. Положение ассистентуры-стажировки в некоторой степени определилось после принятия Закона «Об образовании в РФ» (ФЗ-273 от 29 декабря 2012 года), после чего были приняты и опубликованы Федеральные государственные образовательные стандарты (ФГОС), что стало важным этапом осмысления содержания образования данного уровня подготовки кадров высшей квалификации [6, с. 160–161]. На уровне ассистентуры-стажировки обучающиеся продолжают свою образовательную траекторию с целью развития профессиональных навыков для осуществления творческой и педагогической деятельности в области искусств, с целью подготовки к последующей карьере в области искусств, а также для получения дополнительного опыта работы. Таким образом, ассистентура-стажировка становится важным этапом становления специалиста высшей квалификации.

О. В. Калантарова отмечает основное содержательное отличие образования в ассистентуре-стажировке: «ключевой аспект содержания рассматриваемого уровня – аспект новизны в методологии исполнительского искусства и педагогики» [6, с. 162]. Ассистентура-стажировка, по мнению О. В. Калантаровой, также должна быть

направлена на инновационное преобразование профессиональных практик, разработку новых методов работы и прогнозирование эволюции профессиональной деятельности. Ключевой задачей ассистентуры должно быть создание и реализация новых концепций в профессиональной сфере, а также анализ и прогнозирование будущих тенденций развития профессиональных практик.

При изучении процесса самообновления педагогической системы в контексте высшего учебного заведения, специализирующегося на подготовке профессионалов для легкой промышленности, критически важно в настоящее время, когда в стране наблюдается значительный дефицит кадров, создать стратегии преодоления нехватки педагогических кадров, необходимых для обучения специалистов в данной отрасли промышленности. С одной стороны, для успешной реализации узкоспециализированных дисциплин необходимо привлечение кадров из числа аспирантов. С другой стороны, не менее важным является развитие «художественного блока» дисциплин, где для обучения можно задействовать специалистов, прошедших обучение по программам ассистентуры-стажировки. Этот подход позволит обеспечить баланс между теоретическими профильными знаниями и знаниями, ориентированными на развитие художественного вкуса, творческого мышления, креативности, понимания стилистики, умения предвидеть развитие визуальных тенденций, адаптироваться под меняющиеся требования современного рынка труда. Все это необходимо для успешного обучения конкурентоспособных специалистов легкой промышленности по профессиям, направленным на создание таких продуктов, как одежда, обувь, аксессуары, украшения.

С точки зрения развития перечисленных выше способностей (художественный вкус, творческое мышление, креативность и т. п.) можно рассматривать преподавание «художественного блока» дисциплин, к числу которых смело можно отнести дизайн (и смежные дисциплины) как стратегически важное направление. Его роль в развитии конкурентоспособности отечественной продукции высока, так как наблюдается отеснение отечественных производителей с российского и мирового рынка по причине недостаточно высокого уровня промышленного дизайна. Кроме того, можно утверждать, что дизайн имеет

потенциал стать связующим звеном между искусством и инженерно-информационными технологиями [11, с. 207].

Синтез трудовой деятельности и законов красоты, позволяющих определить меру и уровень эстетического отношения человека к производимым изделиям в процессе производства, позволяет найти гармоничное соотношение эстетического и функционального качества продукта. Так как конструкторское творчество имеет существенные отличия от художественного творчества, то для преподавания дисциплин «художественного» блока необходимы специалисты, обладающие способностями к созданию художественных произведений [9, с. 37–39].

Именно поэтому в качестве примера ассистентуры-стажировки, которая могла бы быть полезной для самообновления педагогической системы вуза при подготовке кадров для отрасли легкой промышленности, можно привести укрупненную группу специальностей высшего образования «Изобразительное и прикладные искусства» – «Искусство дизайна (по видам)» (54.09.03), квалификация «Преподаватель творческих дисциплин в высшей школе. Дизайнер» [19]. Преподавание дизайна в контексте подготовки кадров для отрасли легкой промышленности играет ключевую роль в формировании компетентностей специалистов в данной области по ряду причин:

1. Дизайн играет важную роль в создании конкурентоспособной продукции на рынке легкой промышленности. Хороший дизайн может привлечь внимание потребителей и повысить спрос на товары.

2. Знание принципов дизайна позволяет специалистам легкой промышленности вносить инновации и творческие решения в производственный процесс, что способствует развитию отрасли.

3. Понимание дизайна помогает специалистам легкой промышленности адаптировать продукцию к изменяющимся требованиям рынка и потребителей.

4. Дизайн влияет не только на эстетические качества продукции, но также на ее функциональность и удобство использования, что является важным аспектом для отрасли легкой промышленности.

Таким образом, в рамках проведенного анализа проблем и задач реализации программ аспи-

рантуры и ассистентуры-стажировки в качестве основных элементов самообновления педагогической системы образовательной организации на примере подготовки кадров для легкой промышленности можно выделить следующие ключевые направления деятельности для решения проблемы дефицита научно-педагогических кадров:

- Разработка стратегии привлечения высококвалифицированных кадров из аспирантуры и ассистентуры-стажировки к преподаванию по направлениям и специальностям подготовки в сфере легкой промышленности на разных уровнях образования, а также развитие аспирантуры и ассистентуры-стажировки на базе вузов (в особенности многоуровневых образовательных комплексов) с позиции элементов самообновления педагогической системы.

- Повышение статуса аспирантуры как этапа профессионального развития для работы в наукоемких отраслях экономики, что в свою очередь окажет существенное влияние и на развитие данного уровня как элемента самообновления педагогической системы вуза, а также будет способствовать укреплению связей между образованием и индустрией.

- Развитие потенциала ассистентуры-стажировки как элемента самообновления педагогической системы для решения вопроса кадрового дефицита в преподавании «художественного» блока дисциплин, ориентированных на развитие художественного вкуса, творческого мышления, креативности и т. п.

Подводя итог, необходимо отметить, что программы аспирантуры и ассистентуры-стажировки способствуют развитию процесса самообновления педагогической системы высшего учебного заведения. Под самообновлением мы понимаем интегративный процесс, в рамках которого внутри педагогической системы университета осуществляется систематическая работа по подготовке научно-педагогических кадров для данного учебного заведения.

На фоне геополитической нестабильности, а также в контексте серьезного дефицита кадров в нашей стране крайне важно наполнять отрасль легкой промышленности квалифицированными кадрами, развивать наукоемкие направления, совершенствовать подготовку кадров высшей квалификации с учетом современных тенденций в

образовании и особенностей развития отрасли. С одной стороны, развитие научных исследований в стране играет ключевую роль в обеспечении устойчивого экономического роста и инновационного развития, с другой – важно обеспечить постоянное пополнение научно-педагогических кадров в образовательной сфере для эффективной передачи знаний и опыта. Кроме того, необходимо активно сближать промышленность и образование для создания устойчивой экосистемы инноваций.

В настоящее время процесс самообновления педагогической системы представляет собой одну из наиболее актуальных и серьезных проблем в области педагогики. Ее решение лежит на плечах представителей образовательных учреждений, правительства, экспертов в области образования и промышленности. Это важно не только для нашего государства и его технологического суверенитета, но и крайне необходимо для развития наукоемких отраслей и обеспечения населения качественной продукцией легкой промышленности.

Литература

1. Аракелова А. О. К вопросу об ассистентуре-стажировке // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2011. – № 3(27). – С. 95–101.
2. Бедный Б. И., Бекова С. К., Рыбаков Н. В., Терентьев Е. А., Ходеева Н. А. Профессиональная аспирантура: международный опыт и российский контекст // Высшее образование в России. – 2021. – № 10. – С. 9–21.
3. Бедный Б. И., Рыбаков Н. В., Ходеева Н. А. К вопросу о востребованности профессиональной аспирантуры в России: анализ данных о защитах диссертаций в технических науках // Вопросы образования. – 2023. – № 4. – С. 25–54.
4. Бедный Б. И., Рыбаков Н. В., Ходеева Н. А. Практико-ориентированные аспирантские программы и профессиональные степени: анализ зарубежного опыта // Университетское управление: практика и анализ. – 2021. – № 3. – С. 70–81.
5. Иванов А. В. Изменения в системе подготовки аспирантов // Здоровье мегаполиса. – 2022. – № 2. – С. 35–41.
6. Калантарова О. В. Ассистентура-стажировка как постдипломный уровень повышения квалификации: к проблеме содержания образования // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 4(102). – С. 157–164.
7. Китрова Е. В. К вопросу об изменении структуры программ подготовки научных и научно-педагогических кадров в аспирантуре // Вестник СГЮА. – 2022. – № 2 (145). – С. 131–137.
8. Климов А. Ю. История кандидатских экзаменов в нормативных правовых актах России (1802–2004): дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02. – Пенза, 2004. – 246 с.
9. Кузьмина О. В. Компетентностная модель формирования конструкторской готовности дизайнера костюма в вузе): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – М., 2011. – 238 с.
10. Леонов С. А. Особенности разработки и реализации программ профессионального обучения в контексте многоуровневой подготовки кадров для легкой промышленности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 66. – С. 288–296.
11. Леонов С. А. Подготовка конкурентоспособных специалистов для отечественной легкой промышленности и роль гуманитарных знаний // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра: материалы V международной научной конференции: в 3 т., Санкт-Петербург, 09 декабря 2022 года / под ред. С. И. Бугашева, Ю. В. Ватолиной, А. С. Минина. – СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т промышленных технологий и дизайна, 2022. – Т. 1. – С. 206–210.
12. Малошенок Н. Г., Бекова С. К., Жучкова С. В. Как сохранить качество при росте: практики преодоления негативных последствий массовизации аспирантуры // Высшее образование в России. – 2022. – № 5. – С. 25–45.
13. Малышев В. С. Функционально-прогностическая модель среды обучающихся в аспирантуре как средство научной и научно-педагогической подготовки кадров высшей квалификации // Сибирский педагогический журнал. – 2021. – № 1. – С. 43–53.
14. Малышев В. С. Характеристики системы подготовки аспирантов с применением информационных технологий: обзор зарубежного опыта // Информатизация образования и методика электронного обучения: цифровые технологии в образовании: материалы IV Международной научной конференции: в 2 ч., Красноярск, 06–09 октября 2020 года. – Красноярск: Сибир. федерал. ун-т, 2020. – Ч. 2. – С. 173–178.
15. Министерство науки и высшего образования РФ. Новости и анонсы. Аспирантура переходит в научный формат [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.minobrnauki.gov.ru/press-center/news/novosti-ministerstva/48657/> (дата обращения: 27.03.2024).

16. О введении в действие положения об ассистентуре-стажировке при высших учебных заведениях искусства и культуры: приказ Государственного комитета СССР по народному образованию от 13.07.1988 № 202 [Электронный ресурс]. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/568905668> (дата обращения: 27.03.2024).
17. Пермский государственный институт культуры. Регламентирующие документы ассистентуры-стажировки. Приказ Министерства образования и науки РФ от 12.01.2015 № 1 «Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по программам ассистентуры-стажировки, включающего в себя порядок приема на обучение по программам ассистентуры-стажировки» [Электронный ресурс]. – URL: https://psiac.ru/scien/upravl/dep/811/st_regl_docs (дата обращения: 27.03.2024).
18. Подготовка научно-педагогических кадров, педагогика высшей школы и инженерная педагогика // Высшее образование в России. – 2016. – № 6. – С. 62–86.
19. Приказ Министерства образования и науки РФ от 12 сентября 2013 года № 1061 «Об утверждении перечней специальностей и направлений подготовки высшего образования» (с изменениями и дополнениями). Приложение № 7. Перечень специальностей высшего образования – подготовки кадров высшей квалификации по программам ассистентуры-стажировки [Электронный ресурс]. – URL: [https://base.garant.ru/70480868/1a3794674ba91fb6f13d1885dca9f9e1/#friends%20\(наше%20на%20цифру%2054](https://base.garant.ru/70480868/1a3794674ba91fb6f13d1885dca9f9e1/#friends%20(наше%20на%20цифру%2054) (дата обращения: 28.03.2024).
20. Сергачева Е. В. Историко-теоретические предпосылки и этапы развития аспирантуры в техническом вузе // Современные проблемы науки и образования. – 2016. – № 6. – С. 490–498.
21. Склярова Т. В., Малышев С. В. Специфика подготовки кадров высшей квалификации в аспирантуре с применением средств информационно-коммуникационных технологий в России и за рубежом // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Психология и педагогика. – 2021. – Т. 18, № 1. – С. 153–173.

References

1. Arakelova A.O. K voprosu ob assistenture-stazhirovke [On the issue of internship]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]*, 2011, no. 3(27), pp. 95-101. (In Russ.).
2. Bednyy B.I., Bekova S.K., Rybakov N.V., Terentyev E. A., Khodeeva N.A. K voprosu o vostrebovannosti professional'noy aspirantury v Rossii: analiz dannykh o zashchitakh dissertatsiy v tekhnicheskikh naukakh [On the issue of the demand for professional postgraduate studies in Russia: analysis of data on dissertations in technical sciences]. *Voprosy obrazovaniya [Questions of education]*, 2023, no. 4, pp. 25-54. (In Russ.).
3. Bednyy B.I., Rybakov N.V., Khodeeva N.A. Praktiko-orientirovannye aspirantskie programmy i professional'nye stepeni: analiz zarubezhnogo opyta [Practice-oriented postgraduate programs and professional degrees: analysis of foreign experience]. *Universitetskoe upravlenie: praktika i analiz [University management: practice and analysis]*, 2021, no. 3, pp. 70-81. (In Russ.).
4. Bednyy B.I., Rybakov N.V., Khodeeva N.A. Praktiko-orientirovannye aspirantskie programmy i professional'nye stepeni: analiz zarubezhnogo opyta [Practice-oriented postgraduate programs and professional degrees: analysis of foreign experience]. *Universitetskoe upravlenie: praktika i analiz [University management: practice and analysis]*, 2021, no. 3, pp. 70-81. (In Russ.).
5. Ivanov A.V. Izmeneniya v sisteme podgotovki aspirantov [Changes in the postgraduate training system]. *Zdorov'e megapolisa [Health of megapolis]*, 2022, no. 2, pp. 35-41. (In Russ.).
6. Kalantarova O. V. Assistentura-stazhirovka kak postdiplomnyy uroven' povysheniya kvalifikatsii: k probleme sodержaniya obrazovaniya [Internship as a postgraduate level of professional development: on the problem of the content of education]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 4(102), pp. 157-164. (In Russ.).
7. Kitrova E.V. K voprosu ob izmenenii struktury programm podgotovki nauchnykh i nauchno-pedagogicheskikh kadrov v aspiranture [On the issue of changing the structure of training programs for scientific and scientific-pedagogical personnel in graduate school]. *Vestnik SGYuA [Bulletin of the SSU]*, 2022, no. 2 (145), pp. 131-137. (In Russ.).
8. Klimov A.Y. Istoriya kandidatskikh ekzamenov v normativnykh pravovykh aktakh Rossii (1802–2004): dis. ... kand. ist. nauk [The history of candidate examinations in normative legal acts of Russia (1802–2004). Diss. PhD in History]. Piatigorsk, 2004. 246 p. (In Russ.).
9. Kuzmina O.V. Kompetentnostnaya model' formirovaniya konstruktorskoj gotovnosti dizaynera kostyuma v vuze): dis. ... kand. ped. nauk [Competence model of formation of design readiness of a costume designer at a university]. Diss. PhD in Pedagogy]. Moscow, 2011. 238 p. (In Russ.).

10. Leonov S.A. Osobennosti razrabotki i realizatsii programm professional'nogo obucheniya v kontekste mnogourovnevoy podgotovki kadrov dlya legkoy promyshlennosti [Features of the development and implementation of vocational training programs in the context of multi-level training for light industry]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2024, no. 66, pp. 288-296. (In Russ.).
11. Leonov S.A. Podgotovka konkurentosposobnykh spetsialistov dlya otechestvennoy legkoy promyshlennosti i rol' gumanitarnykh znaniy [Training of competitive specialists for the domestic light industry and the role of humanitarian knowledge]. *Gumanitarnye nauki v sovremennom vuze: vchera, segodnya, zavtra. Materialy V mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii: v 3 t., Sankt-Peterburg, 09 dekabrya 2022 goda* [Humanities in a modern university: yesterday, today, tomorrow. Materials of the V international scientific conference. In 3 volumes, St. Petersburg, December 09, 2022]. St. Petersburg, Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design Publ., 2022, vol. 1, pp. 206-210. (In Russ.).
12. Maloshonok N.G., Bekova S.K., Zhuchkova S.V. Kak sokhranit' kachestvo pri roste: praktiki preodoleniya negativnykh posledstviy massovizatsii aspirantury [How to maintain quality with growth: practices of overcoming the negative consequences of massing of postgraduate studies]. *Vysshee obrazovanie v Rossii* [Higher education in Russia], 2022, no. 5, pp. 25-45. (In Russ.).
13. Malyshev V.S. Funktsional'no-prognosticheskaya model' sredey obuchayushchikhsya v aspiranture kak sredstvo nauchnoy i nauchno-pedagogicheskoy podgotovki kadrov vysshey kvalifikatsii [Functional-prognostic model of the learning environment in graduate school as a means of scientific and pedagogical training of highly qualified personnel]. *Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal* [Siberian Pedagogical Journal], 2021, no. 1, pp. 43-53. (In Russ.).
14. Malyshev V. S. Kharakteristiki sistemy podgotovki aspirantov s primeneniym informatsionnykh tekhnologiy: obzor zarubezhnogo opyta [Characteristics of the system for training graduate students using information technologies: a review of foreign experience]. *Informatizatsiya obrazovaniya i metodika elektronnoy obucheniya: tsifrovyye tekhnologii v obrazovanii: materialy IV Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii: v 2 ch., Krasnoyarsk, 06–09 oktyabrya 2020 goda*. [Informatization of education and e-learning methods: digital technologies in education: Materials of the IV International Scientific Conference. In two parts, Krasnoyarsk, October 06–09, 2020]. Krasnoyarsk, Siberian Federal University Publ., 2020, part 2, pp. 173-178. (In Russ.).
15. *Ministerstvo nauki i vysshego obrazovaniya RF. Novosti i anonsy. Aspirantura perekhodit v nauchnyy format* [Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation. News and announcements. Postgraduate studies are moving into a scientific format]. (In Russ.). Available at: <https://www.minobrnauki.gov.ru/press-center/news/novosti-ministerstva/48657/> (accessed 27.03.2024).
16. *O vvedenii v deystvie polozheniya ob assistentury-stazhirovke pri vysshikh uchebnykh zavedeniyakh iskusstva i kul'tury: prikaz Gosudarstvennogo komiteta SSSR po narodnomu obrazovaniyu ot 13.07.1988 № 202* [On the enactment of the regulations on internship assistance at higher educational institutions of art and culture: order of the USSR State Committee for Public Education dated 07/13/1988 No. 202]. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/568905668> (accessed 27.03.2024).
17. *Permskiy gosudarstvennyy institut kul'tury. Reglamentiruyushchie dokumenty assistentury-stazhirovki. Prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki RF ot 12.01.2015 № 1 "Ob utverzhdenii Poryadka organizatsii i osushchestvleniya obrazovatel'noy deyatel'nosti po programmam assistentury-stazhirovki, vkluchayushchego v sebya poryadok priema na obucheniye po programmam assistentury-stazhirovki"* [Perm State Institute of Culture. The regulatory documents of the internship program. Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation dated 12.01.2015 No. 1 "On approval of the Procedure for organizing and implementing educational activities under internship programs, including the procedure for admission to training under internship programs"]. (In Russ.). Available at: (accessed 27.03.2024).
18. Podgotovka nauchno-pedagogicheskikh kadrov, pedagogika vysshey shkoly i inzhenernaya pedagogika [Training of scientific and pedagogical personnel, higher school pedagogy and engineering pedagogy]. *Vysshee obrazovanie v Rossii* [Higher education in Russia], 2016, no. 6, pp. 62-68. (In Russ.).
19. *Prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki RF ot 12 sentyabrya 2013 goda N 1061 "Ob utverzhdenii perechney spetsial'nostey i napravleniy podgotovki vysshego obrazovaniya" (s izmeneniyami i dopolneniyami). Prilozhenie N 7. Perechen' spetsial'nostey vysshego obrazovaniya - podgotovki kadrov vysshey kvalifikatsii po programmam assistentury-stazhirovki* [Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation dated September 12, 2013 No. 1061 "On approval of lists of specialties and areas of higher education" (with amendments and additions). Appendix N 7. List of specialties of higher education - training of highly qualified personnel in the pro-

- grams of assistant training]. (In Russ.). Available at: [https://base.garant.ru/70480868/1a3794674ba91fb6f13d1885dca9f9e1/#friends%20\(nashe%20na%20tsifru%2054](https://base.garant.ru/70480868/1a3794674ba91fb6f13d1885dca9f9e1/#friends%20(nashe%20na%20tsifru%2054) (accessed 28.03.2024).
20. Sergacheva E.V. Istoriko-teoreticheskie predposylki i etapy razvitiya aspirantury v tekhnicheskome vuze [Historical and theoretical prerequisites and stages of development of postgraduate studies at a technical university]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education], 2016, no. 6, pp. 490-498 (In Russ.).
21. Sklyarova T. V., Malyshev S.V. Spetsifika podgotovki kadrov vysshey kvalifikatsii v aspiranture s primeneniem sredstv informatsionno-kommunikatsionnykh tekhnologiy v Rossii i za rubezhom [Specifics of training highly qualified personnel in graduate school using information and communication technologies in Russia and abroad]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Psikhologiya i pedagogika* [Bulletin of the Russian University of Friendship of Peoples. Series: Psychology and Pedagogy], 2021, vol. 18, no. 1, pp. 153-173. (In Russ.).

УДК 378.016:784

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-324-330

МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРОЦЕССА ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО РУКОВОДИТЕЛЯ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ

Кокина Ольга Сергеевна, преподаватель кафедры дирижирования и академического пения, аспирант кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: olga_efimova_87@mail.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

Приобщение к хоровому пению как одному из видов музыкального искусства способствует росту культуры личности и является средством повышения духовной культуры общества. Поэтому к профессионально-педагогической подготовке будущего руководителя хорового коллектива предъявляются особые требования и, в частности, к формированию его компетентности во время обучения в вузах культуры. В статье предлагается повысить эффективность образовательного процесса с помощью методов моделирования. Рассматриваются теоретические и практические основы моделирования образовательного процесса подготовки будущего руководителя хорового коллектива в образовательном пространстве вузов культуры. Обосновывается, что моделирование процесса подготовки будущего специалиста предполагает разработку компетентностной модели. В статье представлена схема формирования компетентностной модели студентов – будущих руководителей хорового коллектива. Подчеркивается, что при моделировании процесса подготовки будущих хормейстеров в образовательном пространстве вуза культуры следует учитывать не только требования ФГОС ВО, но и требования будущих работодателей, а также педагогические условия самого высшего учебного заведения. Отмечено, что компетентностная модель будущего выпускника предполагает не только овладение определенными универсальными, общепрофессиональными компетенциями, но и приобретение в рамках существующего образовательного пространства в вузах культуры необходимых профессиональных компетенций, отражающих особенности будущей профессиональной деятельности по руководству хоровым коллективом. Представленная модель будущего руководителя хорового коллектива может улучшить процесс подготовки компетентных выпускников в образовательном пространстве вузов культуры.

Ключевые слова: моделирование, руководитель хорового коллектива, образовательное пространство вузов культуры, компетентностная модель выпускника.

MODELING THE PROCESS OF PREPARATION OF A FUTURE CHORAL DIRECTOR IN THE EDUCATIONAL SPACE OF CULTURAL UNIVERSITIES

Kokina Olga Sergeevna, Instructor of Department of Conducting and Academic Singing, Postgraduate of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olga_efimova_87@mail.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

Introduction to choral singing as one of the types of musical art contributes to the growth of personal culture and is a means of enhancing the spiritual culture of society. Therefore, special requirements are placed on the professional and pedagogical training of the future head of the choral collective and, in particular, on the formation of his competence during his studies at cultural universities. The article proposes to increase the effectiveness of the educational process using modeling methods. The theoretical and practical foundations of modeling the educational process of training the future head of a choral group in the educational space of cultural universities are considered. It is proved that modeling the process of training the future specialist involves the development of a competence model. The article presents a scheme for the formation of a competence model of students as future leaders of a choral group. It is emphasized, that modeling the process of training the future choirmasters in the educational space of the university of culture, it is necessary to take into account not only the requirements of the FSESHE, but also the requirements of future employers, as well as the pedagogical conditions of the higher educational institution itself; it is noted that the competence model of a future graduate assumes not only the mastery of certain universal, general professional competencies, but also the acquisition within the existing educational spaces in universities of culture of the necessary professional competencies, reflecting the peculiarities of future professional activity in the management of a choral group. The presented model of the future head of the choral collective can improve the process of training competent graduates in the educational space of cultural universities.

Keywords: modeling, head of a choral group, educational space of cultural universities, graduate competence model.

Моделирование как процесс в последние годы получило широкое распространение во всех сферах человеческой деятельности, в том числе в высших учебных заведениях культуры, подготавливающих будущих специалистов сферы культуры (в нашем случае – будущих руководителей хоровых коллективов), и в организациях, где выпускники будут осуществлять свою профессиональную деятельность. Проблема разработки модели будущего руководителя хорового коллектива в условиях образовательного пространства вузов культуры является важной и перспективной проблемой для теории и практики развития высшего образования в сфере культуры.

О. Н. Мухин так формулирует понятие моделирования: это «способ, процесс замещения

оригинала его аналогом (моделью) с последующим изучением свойств и поведения оригинала на модели» [4] И. В. Преображенская отмечает, что модель – это «искусственно созданный объект в виде схемы, который воспроизводит и отображает в более обобщенном и простом виде свойства, структуру, отношения, взаимосвязи между элементами этого объекта» [5, с. 16].

Общеизвестно, что образовательный процесс в России нацелен на реализацию федеральных государственных образовательных стандартов, методологической основой которых является компетентностный подход при обучении. Примечательно, что высшим учебным заведениям предоставлена определенная свобода при определении содержания вузовской основной образовательной

программы, обеспечивающей выпуск на рынок труда компетентных специалистов. В силу этого перед каждым вузом встает проблема разработки компетентностно-ориентированных вузовских образовательных программ. Не исключение и вузы культуры.

Как отмечается в литературе, «основополагающей процедурой при проектировании вузовской основной образовательной программы определенного направления и уровня подготовки выпускников является разработка компетентностной модели выпускника, гарантирующей потребность в выпускниках на рынке труда и актуальность предоставляемого в вузе высшего образования» [2, с. 25]. Именно поэтому так необходимы разработки компетентностной модели выпускников – будущих руководителей хорового коллектива.

Моделирование процесса подготовки будущего руководителя хорового коллектива предполагает с помощью разработанной компетентностной модели не только обучение выпускника овладению определенными знаниями, навыками и умениями, но и потребует переосмысления профессиональных компетенций с целью адаптации вузов культуры к технологическому циклу обучения.

Построение компетентностной модели образовательного процесса будущего руководителя хорового коллектива предполагает реализацию следующих этапов:

- построение модели профессиональной компетентности студента вуза культуры;
- выявление и описание необходимых профессиональных компетенций, которые должны быть приобретены в рамках существующего образовательного пространства в вузах культуры для достижения поставленной цели – выпуск компетентного и востребованного специалиста;
- разработка системы критериев и способа оценивания уровня сформированности компетенций будущего специалиста – руководителя хорового коллектива;
- выявление и описание педагогических условий при организации образовательного процесса в рамках существующего образовательного пространства в вузах культуры.

Формализованная компетентностная модель выпускника вуза должна иметь специфическое

наполнение, отражающее особенности конкретной рассматриваемой области профессиональной деятельности.

В основу построения такой модели должны закладываться компетенции, формирование которых предусмотрено Федеральным государственным образовательным стандартом по соответствующему направлению подготовки, в нашем случае – ФГОС ВО 53.03.05 «Дирижирование» [6]. Этот перечень компетенций должен дополняться и конкретизироваться с учетом пожеланий потенциальных работодателей, а также собственного опыта разработчика модели.

В частности, модель предметной области «Руководитель хорового коллектива» должна содержать перечень компетенций индивида, необходимых для решения конкретного класса задач, составляющих его профессиональную деятельность в этой области. Модель профессиональной компетентности будущего руководителя хорового коллектива должна включать и содержательную базу оценивания уровня сформированности целевых компетенций обучающихся, что тем самым создает наглядную основу для формализованного описания компетентностной модели процесса обучения по этому направлению подготовки.

Речь идет о развитии творческой составляющей профессиональной компетентности будущего руководителя хорового коллектива. М. В. Костогорова компетентность руководителя хорового коллектива рассматривает как «интегративное динамично развивающееся новообразование в структуре личности будущего специалиста, которое представляет собой совокупность профессиональных и психолого-педагогических знаний, организаторских умений и готовности независимо и самостоятельно действовать в работе с хоровым коллективом любого типа» [3, с. 51].

Значимость обучения заключается в воспитании у будущих руководителей хора потребности анализировать и понимать художественную ценность музыки, что способствует совершенствованию их профессиональных способностей и развитию духовно-нравственных качеств. Особые условия деятельности будущих руководителей хоров предполагают определенные профессиональные навыки и умение их использовать во взаимодействии с хорами.

Предлагаем общую схему формирования компетентностной модели студентов – будущих

руководителей хорового коллектива (см. рисунок в Приложении).

Разрабатываемая нами компетентностная модель студентов – будущих руководителей хорового коллектива представлена последовательной совокупностью взаимосвязанных элементов и блоков (целевой, содержательно-технологической, диагностико-результативной), обеспечивающих процесс обучения и формирования профессиональной компетентности будущих руководителей хорового коллектива на основе единства образовательного процесса.

Как видно из схемы, основой для разработки компетентностной модели выпускника в рамках проектирования вузовской основной образовательной программы являются:

- государственные требования к образованию в вузах (нормативные акты в сфере образования, сформулированные в законах и ФГОС ВО);
- требования работодателей, не всегда, но в основном сформулированные в профессиональных стандартах.

Учет этих требований при формировании компетентностной модели будущих руководителей хорового коллектива позволит построить конкурентоспособную модель для будущей адаптации выпускника на рынке труда.

По нашему мнению, при формировании компетентностной модели будущих руководителей хорового коллектива во время обучения в вузе обязательным элементом является обеспечение педагогических условий в образовательном пространстве вузов культуры, которые также необходимы для реализации разработанной модели. Педагогические условия являются содержательным компонентом, который оказывает влияние на компетентность студента, через педагогические условия происходит организация образовательного процесса в вузе.

Охарактеризуем содержательное наполнение каждого блока при формировании компетентностной модели студентов – будущих руководителей хорового коллектива в образовательном пространстве вузов культуры.

Целевой блок выполняет ориентационную и регулятивную функции модели, ориентируя студентов на достижение прогнозируемого результата. Данный блок включает в себя цель, которая выступает системообразующим компонентом.

Компоненты в содержательно-технологическом блоке модели – это собственно перечень компетенций будущего руководителя хоровых коллективов, а также педагогические средства, способствующие формированию и совершенствованию этих компетенций.

Согласно федеральным государственным образовательным стандартам высшего профессионального образования, компетенции подразделяются на универсальные, общепрофессиональные и профессиональные.

В состав компетенций в структуре компетентностной модели будущего руководителя хоровых коллективов включены следующие универсальные для всех специалистов, имеющих высшее образование, компетенции (УК-1... УК-10):

- общекультурные компетенции (ценности и традиции национальной культуры и т. п.)
- интеллектуальные компетенции (владение культурой мышления, методами обобщения и анализа информации и т. п.);
- субъективные компетенции (возможности постановки целей и выбора путей ее достижения, работы в команде и т. п.).

Общепрофессиональные и профессиональные компетенции, которые должны быть включены в компетентностную модель студентов – будущих руководителей хорового коллектива – это компетенции, необходимые для работы в сфере музыкального и хорового искусства. Руководителю хорового коллектива необходимо иметь должный уровень педагогического и исполнительского мастерства, быть грамотным и образованным. «Требования к профессиональным компетенциям меняются и совершенствуются, но цель остается – она неразрывно связана с творчеством» [1, с. 626].

Так, например, к общепрофессиональным компетенциям относятся способности понимать специфику музыкальной формы и музыкального языка, воспроизводить музыкальные сочинения, записанные традиционными видами нотации. Руководителю необходимо уделять внимание разработке новых эффективных методов и приемов работы с хоровым коллективом, знать педагогические и психологические принципы работы с участниками коллектива, понимать их психологию и др. Будущий руководитель хорового коллектива должен быть готов к самостоятельной

профессиональной деятельности, развивать способности оперирования массивными объемами, в том числе и в смежных отраслях, участвовать в работе проектных команд, реализовывать профессиональные решения и обсуждения сложных задач и проблем.

Среди профессиональных компетенций можно выделить способность дирижировать любительскими (самодельными) и учебными хорами, проводить репетиционную работу с творческими коллективами, солистами и др.

На схеме содержательно-технологическом блок представлен в общем виде. Но именно этот блок включает этапы работы, направленные на:

- определение и последующую корректировку содержания обучения в ходе мониторинга;
- определение структуры, содержания и перечня профессиональных компетенций, необходимых для выполнения профессиональной деятельности;
- выбор средств формирования профессиональных компетенций;
- конструирование учебных планов, программ;
- корректирующие мероприятия.

Диагностико-результативный блок является итоговым, выполняет диагностическую, мониторинговую функции, содержит критерии, показатели и уровни формирования компетентностной модели студентов – будущих руководителей хорового коллектива в образовательном процессе. Научно обоснованный выбор критериев предполагает трактовку системы показателей, оценивающих результат обучения и уровень освоения формируемых компетенций.

Моделирование процесса подготовки будущего руководителя хорового коллектива в образовательном пространстве вузов культуры осуществляется постепенно. Безусловно, будущий руководитель хорового коллектива должен быть увлеченной творческой натурой, которая стремится передать участникам коллектива любовь к музыке, развить их творческие задатки, обладать широким профессиональным кругозором, эрудицией, мастерством. В процессе обучения у студентов реализуется потребность в аналитическом постижении художественной практики музыкального искусства вообще и хоровой культуры в частности.

Достижениями студентов в развитии профессиональных качеств являются:

- понимание стилистических особенностей личного почерка композитора;
- освоение жанровой специфики хорового произведения;
- осознание смыслового значения художественных образов;
- анализ функционального развития звуков в структуре хора в произведении, то есть углубленное понимание стабилизирующих и дестабилизирующих механизмов звуковой композиции, постоянства и изменчивости ее функций;
- изучение логики звуковой структуры и семантики гармонических средств хоровых произведений.

Моделирование процесса подготовки будущего руководителя хорового коллектива в образовательном пространстве вузов культуры в первую очередь определяется целью – управлять хором, что зависит от уровня развития творческих, управленческих и педагогических способностей будущих руководителей хора. Речь, конечно же, идет об исполнительских способностях, которые оцениваются на основе умения реализовать систему навыков невербального общения для выполнения музыкальных приемов в особом художественном пространстве сцены. Успех этой задачи обусловлен ранним формированием материальной природы языкового сознания у будущего руководителя хора. Кроме того, этот этап включает в себя также обучение и оценку профессиональных компетенций в управленческой части. Для развития функции управления важно приобрести навыки организации и координации сквозной работы в различных условиях.

Таким образом, моделирование процесса подготовки будущего руководителя хорового коллектива предполагает овладение определенными знаниями, навыками и умениями. Эту профессиональную подготовку будущие хормейстеры приобретают в большей степени во время обучения в вузе. Процесс моделирования подготовки будущих хормейстеров в образовательном пространстве вуза культуры зависит от определенных условий и компетенций, которые были сформулированы и представлены в общей схеме компетентностной модели.

Исходной информацией для разработки компетентностной модели выпускника в рамках проектирования вузовской основной образовательной программы явились федеральные государственные образовательные стандарты высшего профессионального образования, учет профессиональных стандартов будущей работы по специальности; определение актуальных компетенций в заявленном перечне компетенций выпускника (универсальных, общепрофессиональных и профессиональных специализированных).

В заключение отметим, что моделирование процесса подготовки будущих хоровых руководителей в образовательном пространстве вуза культуры включает постановку целей творческих

задач, проектирование и организацию учебных процессов, понимание профессионального поведения, оценку результатов и самооценку творческой деятельности. Именно такого рода практическая деятельность определяет саморазвитие и самореализацию личности студентов. Важно развивать самостоятельность, самоконтроль и самооценку процесса и результатов освоения основных и дополнительных образовательных программ, данное развитие зависит от потребности будущего руководителя хорового коллектива в самоподготовке и совершенствовании, постоянного желания учиться. Иногда именно эта способность имеет решающее значение для успеха дальнейшей деятельности.

Литература

1. Долгушева И. Э., Беккер И. Л. Компетентный подход как теоретическая и организационная основа современного образования // Известия ПГПУ имени В. Г. Белинского. – 2011. – № 24. – С. 626–630.
2. Данилов А. Н., Лобов Н. В., Столбов В. Ю., Столбова И. Д. Компетентностная модель выпускника: опыт проектирования // Высшее образование сегодня. – 2013. – № 6. – С. 25–33.
3. Костогорова М. В. Формирование профессиональной компетентности руководителя хорового коллектива // Вестник Бурятского государственного университета. – 2011/1. – С. 50–54.
4. Мухин О. И. Моделирование систем [Электронный ресурс]. – URL: <https://stratum.ac.ru/education/textbooks/modelir/lection01> (дата обращения: 22.05.2024).
5. Преображенская И. В. Педагогические условия оценки сформированности компетенций // Образование и образованный человек в XXI веке. – 2013. – № 4. – С. 15–19.
6. ФГОС 53.03.05 Дирижирование: Приказ Минобрнауки России от 14.07.2017 № 660 (ред. от 08.02.2021) [Электронный ресурс]. – URL: <https://fgos.ru/fgos/fgos-53-03-05-dirizhirovanie-660/?ysclid=lwhzlc6j1w238917207> (дата обращения: 22.05.2024).

References

1. Dolgusheva I.E., Bekker I.L. Kompetentnostnyy podkhod kak teoreticheskaya i organizatsionnaya osnova sovremennogo obrazovaniya [Competence-based approach as a theoretical and organizational basis of modern education]. *Izvestiya PGPU imeni V. G. Belinskogo [Proceedings of PSPU named after V.G. Belinsky]*, 2011, no. 24, pp. 626-630. (In Russ.).
2. Danilov A.N., Lobov N.V., Stolbov V.Y., Stolbova I.D. Kompetentnostnaya model' vypusknika: opyt proektirovaniya [Competency model of a graduate: design experience]. *Vyshee obrazovanie segodnya [Higher education today]*, 2013, no. 6, pp. 25-33. (In Russ.).
3. Kostogorova M.V. Formirovanie professional'noy kompetentnosti rukovoditelya khorovogo kollektiva [Formation of professional competence of the leader of a choir]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Buryat State University]*, 2011/1, pp. 50-54. (In Russ.).
4. Mukhin O.I. *Modelirovanie sistem [Modeling of systems]*. (In Russ.). Available at: <https://stratum.ac.ru/education/textbooks/modelir/lection01> (accessed 22.05.2024).
5. Preobrazhenskaya I.V. Pedagogicheskie usloviya otsenki sformirovannosti kompetentsiy [Pedagogical conditions for assessing the formation of competencies]. *Obrazovanie i obrazovannyi chelovek v XXI veke [Education and the educated person in the 21st century]*, 2013, no. 4, pp. 15-19. (In Russ.).
6. *FGOS 53.03.05 Dirizhirovanie: Prikaz Minobrnauki Rossii ot 14.07.2017 № 660 (red. ot 08.02.2021) [Federal State Educational Standard 03/03/05 Conducting: Order of the Ministry of Education and Science of Russia dated 07/14/2017 No. 660 (as amended on 02/08/2021)]*. (In Russ.). Available at: <https://fgos.ru/fgos/fgos-53-03-05-dirizhirovanie-660/?ysclid=lwhzlc6j1w238917207> (accessed 22.05.2024).

ПРИЛОЖЕНИЕ

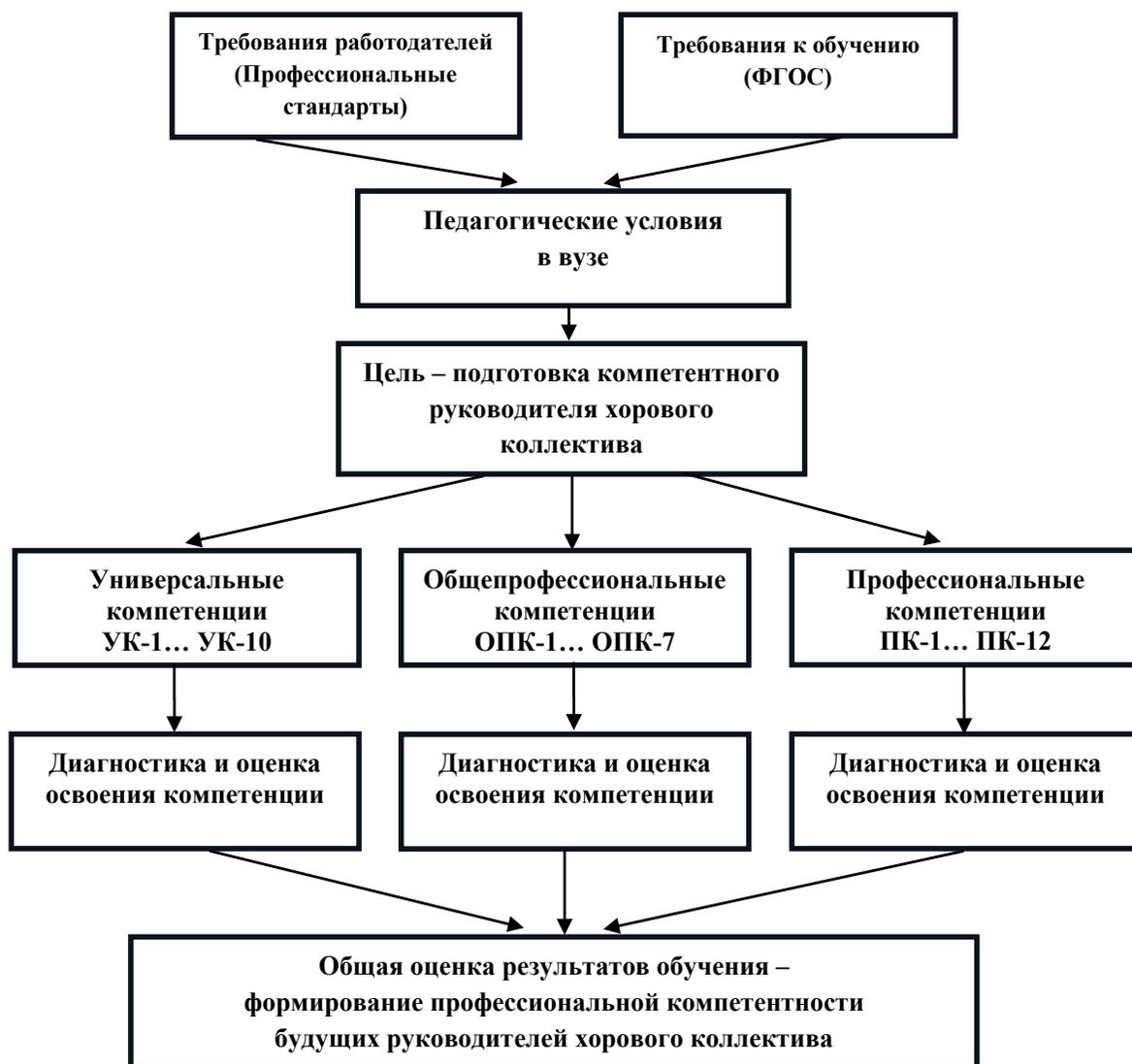


Схема формирования компетентностной модели выпускника
(The scheme of formation of the graduate's competence model)

Алфавитный указатель авторов

Агеева Т. В.	54
Балабанов П. И.	23
Балакина Е. И.	47
Батыршин Р. И.	13
Беляева О. А.	54
Васирук И. И.	259
Верба Н. И.	166
Воронина В. И.	64
Воронова И. В.	54
Григорьянц Т. А.	247
Гуревич Л. С.	13
Дэн Цзыюэ	100
Землюков С. В.	47
Ивачева Д. А.	221
Казарин С. Н.	301
Казарина Т. Ю.	301
Карташов В. Д.	105
Карташова Т. В.	105
Кильдюшева А. А.	270
Кимеева Т. И.	280
Клочкова Е. В.	190
Клубков А. А.	64
Кокина О. С.	324
Косарева А. Д.	54
Костюк Н. В.	324
Леонов С. А.	312
Мишуровская О. Е.	70
Морозова О. П.	286
Некрасова И. М.	176
Нехвядович Л. И.	47
Пономарев В. Д.	30
Портнова Т. В.	252
Путечева О. А.	197
Рябчевская Ж. А.	152
Сабитова Л. А.	130
Сапанжа О. С.	90
Синельникова О. В.	210
Спешилова Е. И.	39
Степанова Д. Г.	90
Стреж Ю. В.	135
Сушлякова А. А.	182
Сущенко Л. А.	293
Сущенко М. А.	293
Сюе Юйбо	233
Тельманова А. С.	23
Фаттахова Л. Р.	130
Черданцева А. А.	30
Шапиро Б. Л.	82
Шефова Е. А.	159
Шитикова Р. Г.	143
Юшутин М. Ф.	122
Яковенко Ю. Ю.	143

List of Authors in Alphabetical Order

Ageeva T.V.	54
Balabanov P.I.	23
Balakina E.I.	47
Batyrshin R.I.	13
Belyaeva O.A.	54
Vasiruk I.I.	259
Verba N.I.	166
Voronina V.I.	64
Voronova I.V.	54
Grigoryants T.A.	247
Gurevich L.S.	13
Deng Ziyue	100
Zemlyukov S.V.	47
Ivacheva D.A.	221
Kazarin S.N.	301
Kazarina T.Y.	301
Kartashov V.D.	105
Kartashova T.V.	105
Kildyusheva A.A.	270
Kimeeva T.I.	280
Klochkova E.V.	190
Klubkov A.A.	64
Kokina O.S.	324
Kosareva A.D.	54
Kostyuk N.V.	324
Leonov S.A.	312
Mishurovskaya O.E.	70
Morozova O.P.	286
Nekrasova I.M.	176
Nekhvyadovich L.I.	47
Ponomarev V.D.	30
Portnova T.V.	252
Putecheva O.A.	197
Ryabchevskaya Zh.A.	152
Sabitova L.A.	130
Sapanzha O.S.	90
Sinelnikova O.V.	210
Speshilova E.I.	39
Stepanova D.G.	90
Strezh Y.V.	135
Sushlyakova A.A.	182
Sushchenko L.A.	293
Sushchenko M.A.	293
Xue Yuibo	233
Telmanova A.S.	23
Fattakhova L.R.	130
Cherdantseva A.A.	30
Shapiro B.L.	82
Shefova E.A.	159
Shitikova R.G.	143
Yushutin M.F.	122
Yakovenko Y.Y.	143

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 550 рублей

Дата выхода номера в свет 25.06.2024

Подписано в печать 15.05.2024

Формат 60x84¹/₈.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 26.

Уч.-изд. л. 30,4. Усл. печ. л. 38,9.

Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского
государственного института культуры:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел.: (3842)73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru

Price 550 roubles

Issue released on June 25, 2024

Signed for print on May 15, 2024

Format 60x84¹/₈.

Offset paper. Font «Times».

Order № 26.

Author's sheets 30,4. Printer's sheets 38,9.

Number of copies 500.

Printed at the Publisher of Kemerovo State
University of Culture:
Kemerovo region, 650056, Kemerovo,
17 Voroshilov Street. Phone: (3842)73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru